



EN DIÁLOGO CON PLATÓN

Bayron León Osorio-Herrera
Jorge Alejandro Flórez
Compiladores

196

Osorio-Herrera, Bayron León, compilador
En diálogo con Platón / Bayron León Osorio-Herrera
y Jorge Alejandro Flórez R., compiladores -- 1 edición --
Medellín: UPB. 2023 -- 308 páginas.

ISBN: 978-628-500-093-5 (versión digital)

1. Filosofía 2. Filosofía antigua griega y romana
3. Filosofía: metafísica y ontología

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

© Bayron León Osorio-Herrera
© Jorge Alejandro Flórez R.
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

En diálogo con Platón

ISBN: 978-628-500-093-5 (versión digital)

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-093-5>

Primera edición, 2023

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades

Facultad de Filosofía

CIDI. Grupo *Epimeleia*. Proyecto: Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. Radicado: 137C-05/18-42

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Padre Diego Marulanda Díaz

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano de la Escuela de Filosofía, Teología y Humanidades: Johman Esneider Carvajal Godoy

Director Facultad de Filosofía: Pbro. Jorge Alonso Bedoya

Coordinadora (e) editorial: Maricela Gómez Vargas

Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Editorial UPB

Corrección de estilo: Nelson Alberto Arango Mozzo

Imagen portada: Ricardo Gómez Ángel, Unsplash

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2023

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 2256-22-03-23

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Platón délfico. La *Iliada* como clave de lectura de la *República*

Alfonso Flórez

Introducción

EN LA PRESENTE contribución se pone de presente, en un primer momento, la naturaleza délfica de la *Iliada*, a diferencia del carácter ateneico de la *Odisea*, reflexión que ofrece los elementos para sostener, en un segundo momento, que la *República* es un diálogo délfico, de ningún modo ateneico¹.

Ahora bien, cuando aquí, por referencia a la *República*, se habla de un Platón délfico, esta afirmación debe situarse dentro de una cierta comprensión del conjunto de la obra platónica. En efecto, se asume, lo que no parece excesivo, que la *República* constituye la clave de bóveda del arco dialogal platónico, por lo que el esclarecimiento de esta obra ilumina de forma decisiva el conjunto del *corpus*². Por eso, puede aseverarse que el pensamiento de Platón

* Doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor del Departamento de Filosofía y miembro del grupo de investigación Problemas de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: alflorez@javeriana.edu.co

¹ La *Iliada* se cita por Homero, *Iliada*. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo (Madrid: Gredos, 1991); la *Odisea*, por Homero, *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón (Madrid: Gredos, 1982); la *República*, por Platón, *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006). Con un asterisco (*) se señalan pequeñas correcciones o tomas de distancia de estas traducciones.

² La obra platónica se aborda desde una perspectiva dramatológica, tal como en Altman (William H. F. Altman, *Plato the Teacher. The Crisis*

es iliádico, puesto que la *República* lo es³. Se trata de una formulación más tajante que la mera afirmación del carácter homérico del pensamiento de Platón, que predominantemente sería iliádico, pero, en alguna medida, también odiseico⁴. En este ensayo va a

of the Republic. Lanham, MD: Lexington, 2012), Zuckert (Catherine H. Zuckert, *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009).

³ En diversas interpretaciones de la *República* se toma la *Odisea* como su hilo interpretativo: "Plato's *Republic* can be read as an innovative re-performance of significant moments in Homer's *Odyssey*" (Richard Klonoski, "The Preservation of Homeric Tradition: Heroic Re-Performance in the *Republic* and the *Odyssey*". *Clio*, 22, 3, 1993: 251); "In particular, the homeward quest of Odysseus is woven into the dialogue as a mythical subtext of its philosophic action" (Jacob Howland, *The Republic. The Odyssey of Philosophy*. Philadelphia: Paul Dry Books, 2004, 32); "Plato invests his characters with this further dimension of significance by projecting them onto the gigantic figures of myth. The *Republic* depends for this projection primarily on one story from each of the two founders of the Greek tradition of epic poetry, Homer and Hesiod: Homer's story of Odysseus' descent to the underworld (*Odyssey*, Book 11), known as 'The Visit to the Dead'; and Hesiod's story of 'The Golden Age of Cronus and the Races of Metal' (*Works and Days*, 109-121)" (David K. O'Connor, "Rewriting the Poets in Plato's Characters". En *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Edited by G. R. F. Ferrari. Cambridge: Cambridge University Press 2007, 56). Este último texto trae una útil colación bibliográfica de comentaristas que se mueven en esta dirección interpretativa.

⁴ "En los *Diálogos** la determinación de la relación entre la acción y sus consecuencias es de naturaleza más iliádica que odiseica" (Alfonso Flórez, *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019, 203). Nótese que Hobbs (Angela Hobbs, *Plato and the Hero. Courage, Manliness and the Impersonal Good*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000) adopta una posición contraria a esta, es decir, la de concederle alguna importancia a la figura de Aquiles, pero establecer un compromiso decisivo con la de Odiseo: "Book 3, although it does not expressly mention his ambition, has nevertheless made it clear that an entirely unreconstructed Odysseus is still problematic: he is, for example, too prone to physical indulgence (390a8-b2). Nevertheless, there is no doubt that in the *Republic* Socrates regards him as much more suitable

perfilarse el contraste entre las dos vías homéricas, en consonancia también con pasajes platónicos cada vez más elocuentes. El compromiso actual, pues, consiste en afirmar y justificar el carácter iliádico de la *República*, lo que conlleva una crítica de cualquier adscripción odiseica que quiera verse en ella. En consecuencia, se ofrece, en primer lugar, una caracterización de los dos poemas homéricos, lo que sirve de marco interpretativo para elaborar, en segundo lugar, la interpretación propuesta de la *República*. Dados los límites marcados por este ensayo, el acercamiento a estos tres textos fundamentales es por necesidad general y amplio.

Homero, délfico y ateneico

MÁS ALLÁ DE los intrínquilos de la cuestión homérica, en esta investigación se constata una diferencia fundamental entre los dos grandes poemas homéricos. La *Iliada*, en efecto, se entiende como délfica, mientras la *Odisea* se caracteriza como ateneica. En cada caso, la respectiva determinación indica que el enfoque, la organización y el desarrollo de cada canto se dan bajo la tutela de una divinidad, Apolo para la *Iliada*, Atenea para la *Odisea*. Como puede anticiparse, entre el dios y la diosa existe una cierta rencilla, a veces encubierta, a veces abierta, querella que se traslada, por supuesto, a la poética homérica, donde la *Odisea* —el poema posterior— no se basta con la sola construcción de su obra, sino que incluye como parte de su proyecto el sometimiento de la poética iliádica, que se corresponde con la subyugación de Aquiles por parte Odiseo.

También hay que hacer mención en este punto de la razón que ha llevado a denominar como délfico un poema que se establece bajo el patrocinio de Apolo. El que había de ser el oráculo central de Grecia apenas si existe en tiempos homéricos, pero, bajo la lectura propuesta, esa función mántica la cumple el propio poema iliádico en relación con Aquiles. Por eso, siguiendo la declaración del propio héroe, de que “para mí no hay nada que equivalga

for emulation than Achilles, calling him 'the wisest of men' and praising his exemplary self-control and endurance in difficult and dangerous situations; suitably purified, he could well be a useful model" (239).

a la vida / ... / ni cuanto encierra en su interior el pétreo umbral / del arquero Febo Apolo en la rocosa Pito” (Homero, *Ilíada*, IX, 401, 404-405) –único personaje que hace alusión a Delfos en el poema–, aquí, desde la perspectiva que marca el propio Aquiles, se entiende a Apolo como divinidad délfica. Con esta denominación se hace alusión al dios Apolo en su actividad profética y poética, discernible con dificultad por dioses y hombres, sobre todo por los mortales, que no comprenden cómo ellos mismos cursan las vías indirectas y ocultas del dios. En relación con Atenea, no hay ninguna dificultad en caracterizar su ascendiente como ateneico, pues ella es diosa de los saberes múltiples y directos, que se cumplen en acciones equivalentes, sin reparo alguno por tomar las medidas que estime necesarias para lograr su objetivo de un modo claro, preciso y efectivo. En suma, y como corresponde, lo délfico oculta a Apolo, mientras que lo ateneico muestra a Atenea.

La *Ilíada*, poema délfico

EN HOMERO EL oráculo de Delfos apenas si aparece⁵, y no hay razones para pensar que tendría que tener una presencia más

⁵ En la *Ilíada* hay dos referencias a la Pitia. La primera (II, 519) es una simple mención en el Catálogo de las Naves: los focidios “poseían Cipariso y la pedregosa Pitón”; en la segunda (IX, 405), a partir de la declaración del propio Aquiles, se sientan las bases para la consideración preeminente de Apolo como délfico. En la *Odisea* hay dos referencias a la Pitia, en el libro VIII y en el libro XI. La segunda ofrece la descripción del castigo de Ticio, “por su ultraje a Latona, la augusta consorte de Zeus, / cuando el valle cruzaba de Pánopes, yendo hacia Pito” (XI, 580-581), de donde se deriva también la antigua relación entre Apolo y Delfos, pues Ticio encuentra la muerte en su intento de abusar de Leto (Lato-na), madre de Apolo y Artemisa (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981, 514). En la primera, se dice que Agamenón consultó el oráculo de Apolo, que le anunció por boca de la Pitia la reyerta que iba a darse entre Odiseo y Aquiles (VIII, 79-80), clara referencia a la querrela meta-poética entre los dos poemas (Alfonso Flórez, *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019, 140-144), que se inscribe así también bajo el signo délfico.

sustantiva, dado que Homero es la piedra fundante de la cultura griega, incluido el propio oráculo. En efecto, no deja de ser intrigante que el sitio oracular por excelencia de los pueblos griegos, el centro del mundo, se hubiese conformado bajo el patrocinio de Apolo, dios que en la *Iliada* ha tomado partido por el bando troyano. Pueden ofrecerse, por supuesto, muchas explicaciones de índole mitográfica, literaria, histórica o arqueológica de este desarrollo⁶, pero aquí interesa ante todo entender este fenómeno en

⁶ Sobre estos aspectos del oráculo de Delfos, Parke y Wormell (Herbert William Parke y Donald Ernest Wilson Wormell. *The Delphic Oracle*. 2 Vols. London: Blackwell, 1956) sigue siendo texto de referencia; una presentación reciente se encuentra en Scott (2014). Nótese que sobre el pasaje decisivo de *Iliada* IX, 405 –la asociación que Aquiles establece entre Apolo y Delfos–, la actitud general es de desconfianza, pues en un texto homérico todavía no se hubiera podido exponer dicha relación, que habría sido más tardía; sin embargo, el pasaje se interpreta en términos ambiguos: “The only other allusion in the *Iliad* comes in a rhetorical context, where Achilles is replying to the embassy. He says that ‘not even all the treasure which the stone threshold of Phoebus Apollo, the archer, keeps within at rocky Pytho’ is sufficient to outweigh the value of his life. The ‘stone threshold’ appears to be part of the structure of the temple, but its exact meaning is somewhat obscure and the title translated ‘archer’ (*aphétor*), here applied to Apollo, is a unique epithet whose real meaning is quite uncertain. The whole passage looks as if it was made up of some conventional epic phrases inserted to supply picturesque colouring to Achilles’ speech [...] The oracle is not mentioned here as such nor elsewhere in the *Iliad*” (Parke y Wormell, *The Delphic Oracle*. Vol. 1, 312-313). En definitiva, se trataría de un mero recurso decorativo, aunque llama la atención que pueda derivarse una conclusión tan fuerte, “aquí el oráculo no se menciona como tal”, a partir del desconocimiento exacto del epíteto de Apolo, que bien podría significar ‘profeta’ (Franco Montanari, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Leiden: Brill, 2018, 354). “A further sign comes from the references to Delphi in Homer’s *Iliad* (9.401) and *Odyssey* (8.79-81). Both these epics are thought to have coalesced into their near final forms during the course of the eighth century BC, and, while they do not refer to the oracular importance of Delphi (*the references to Apollo Pythios are thought to be later interpolations in the text*), they do give a sense of an acknowledgment that Delphi was (already by this time) a recognized place of wealth and importance” (Michael Scott, *Delphi. A History of the Center of the*

sí mismo, es decir, cómo y por qué la propia *Iliada* alberga en su interior esta posibilidad.

Para iniciar esta indagación hay que decir que en la *Iliada* Apolo cumple tareas decisivas en lo que tiene que ver con la conformación general del poema. Estas pueden enunciarse como de apertura, culminación y clausura argumentativa. La tarea de apertura del poema consiste en la acción por la que el dios exige del ser humano que se acoja a la justicia divina. El insolente proceder de Agamenón con el sacerdote del templo de Apolo, Crises, constituye la razón de que el dios, ofendido, dispare sus flechas contra el campamento aqueo. Como ante la divinidad no hay ningún tipo de transacción que el ser humano pueda hacer, el disgusto del dios se traslada a los cuarteles de los hombres, en la disputa entre Agamenón y Aquiles. Aquí se encuentra la razón de que la cólera de Aquiles se caracterice en términos casi divinos, pues no es solo que se trate del mejor de los aqueos, hijo de Zeus, sino que su ira tiene la motivación de la justicia divina. En el duro intercambio que va a darse en la asamblea entre los dos paladines aqueos, se trasluce un motivo decisivo de la composición del poema. El conflicto desatado por la posesión de la muchacha, Criseida, la hija de Crises, revela que no se trata de un desacuerdo nuevo, sino que es el último episodio de una serie de desencuentros entre el jefe máximo del contingente griego, Agamenón, y algunos de sus generales más destacados, Aquiles ante todo, pero también Ayante (*Il.*, I, 138) –la mención aquí de Odiseo por parte de Agamenón es estratégica–; en efecto, no deja de llamar la atención que, tras diez años

Ancient World. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014, 49); mi resaltado: "se cree que las referencias a Apolo Pítico son interpolaciones tardías del texto"). Es decir, aunque las referencias a Delfos serían interpolaciones, con ellas busca reconocerse que ya en época de la composición del poema se trataría de un lugar reconocido por su riqueza e importancia. Desde Bergk estos versos se ven como superfluos en relación con las riquezas de Delfos ("entbehrlichen Verse über die Tempelschätze von Delphi", Theodor Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. 1872, 597), sin decir nada de la presencia de Apolo délfico. West (Martin L. West, (Ed.), *Homerus. Ilias*. 2 Vols. Berlin: De Gruyter, 2016) los mantiene en su edición crítica.

de combates alrededor de Troya, todo el saqueo de las ciudades se halle repartido y no haya un depósito común del cual satisfacer las exigencias de Agamenón (*Il.*, I, 124-125). Así, la insistencia del poeta de que la acción que tiene lugar transcurre en el décimo año de la guerra indica que durante todo este tiempo se ha venido gestando una animosidad entre Aquiles y Agamenón, de la cual la disputa por la joven Criseida es solo el último capítulo, que opera como desencadenante tanto de los eventos que van a narrarse como de la propia acción poética donde aquellos van a recogerse. Ante la insolencia de Agamenón, la diosa Palas Atenea tiene que intervenir para que Aquiles no vaya a tomar medidas de fuerza contra el jefe supremo, en la primera de dos acciones decisivas de la diosa en relación con Aquiles. Hay que llamar la atención a que sea la diosa Atenea quien apacigüe la cólera homicida suscitada en Aquiles por el dios Apolo, ya que con ello se apunta a una sorda confrontación entre los dos dioses⁷, confrontación que se anida en el ánimo de Aquiles, émulo humano de Apolo. Salvado por Atenea, Agamenón da rápido cumplimiento a sus planes: sustrae a la esclava Briseida de la tutela de Aquiles y envía a Odiseo al templo de Apolo, para restituírle la hija al sacerdote y hacer las debidas ofrendas al dios, de modo que esta, la primera peregrinación a un santuario, se cumple, así sea estratégicamente, en honor de Apolo.

⁷ Hay que hacer notar que la querrela entre Apolo y Atenea se recoge así mismo en Delfos, en donde, a los pies del magnífico santuario dedicado a Apolo, se encuentra también el templo de Atenea Pronaia ('anterior' o 'primera', es decir, 'anterior a Apolo'), con lo que el propio ámbito de Delfos opera consigo mismo de una misteriosa forma délfica. Este conflicto entre las dos divinidades puede rastrearse, en la *Odisea*, en las laderas del monte Parnaso, con la referencia a la famosa cicatriz de Odiseo (*Odisea* XIX, 394-466), herida que recibió, según la tradición, en el espacio sagrado del templo de Atenea Pronaia (Scott, *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*, 158-159). Así, desde el principio, Odiseo, en territorio délfico, quedó marcado por Atenea. En este orden de ideas, no puede aceptarse la lectura sobre la presencia en Delfos del santuario de Atenea Pronaia como algo inocuo en relación con Apolo ("what had probably been the site of the Earth goddess's shrine was dedicated instead to Athena Pronaia, a harmless ally of Apollo", Parke y Wollmer, *The Delphic Oracle*. Vol. 1: The History, 9).

En los acontecimientos culminantes de la acción argumentativa de la *Iliada*, Apolo también cumple una función central. Se trata de las dos escenas donde mueren Patroclo y Héctor, aquél, amigo de corazón de Aquiles y su propio *alter ego*, que cae a manos precisamente de Héctor, quien deviene así enemigo mortal de Aquiles, objeto de venganza furibunda y de odio insaciable. El primer evento se da cuando, tras haber causado una gran mortandad entre los troyanos, Patroclo, revestido de las armas invictas de Aquiles, se propone, ofuscado, lo imposible: conquistar él solo a Troya. Tres veces lo intentó, pero en la cuarta arremetida, Apolo, defensor de la ciudad, lo despojó de la armadura, dejándolo inerme frente al ataque conjunto de Euforbo, primero, y de Héctor, después, que le asestó el golpe de gracia. Sin embargo, al día siguiente será el propio Héctor quien sufra la pérdida de su vida a manos de un enardecido Aquiles. Este segundo evento ocurre cuando Héctor –impulsado en frenética carrera por el ardor que Apolo implanta en sus miembros– ha rodeado ya tres veces los muros de la ciudad, siendo perseguido de cerca por Aquiles, mas, cuando comienza el cuarto giro, Zeus pone en la balanza las parcas de la muerte de los dos guerreros, “y el día fatal de Héctor / inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó” (*Il.*, XXII, 212-213). Con ayuda precisamente de Atenea, Aquiles mata a Héctor.

Se prepara así el espacio para la última intervención estructural de Apolo en el argumento de la obra. Durante once días, el héroe aqueo, sin lograr saciar su furor, somete el cadáver de su jurado enemigo a vejámenes y humillaciones; “pero Apolo, apiadado de él, / apartaba de su cuerpo toda clase de descomposición incluso después de muerto, y lo cubría entero con la égida / áurea, para evitar que Aquiles lo lacerara al arrastrarlo” (*Il.*, XXIV, 18-21). Pero en el día doce de este abuso, Apolo ya no resiste más, y con duras palabras se dirige a sus compañeros de inmortalidad, especialmente a Hera, Poseidón y Atenea: “¡Dioses crueles y maléficos!” (*Il.*, XXIV, 33), para anunciar lo que va a ser el final de la obra, que él, como dios de la profecía ya vislumbra, y como dios de la poesía ya compone:

Ni ahora que no es más que un cadáver habéis osado salvarlo, para que lo contemplaran su esposa, su madre, su hijo, su padre, Príamo, y sus huestes, que pronto lo habrían

incinerado al fuego y le habrían tributado exequias fúnebres (*Il.*, XXIV, 35-38).

Tras denostar de Aquiles, reprocha su actitud y descalifica los viles actos con los que ofende el cuerpo de Héctor, en un hermoso discurso que presenta en orden inverso los acontecimientos centrales de que se compondrá este último libro. Como diosa que es, esposa de Zeus, Hera no se amilana con las palabras de Apolo, y le responde con no menos dureza, poniendo en duda no solo su lealtad, sino el valor de su arte, que expuso en la boda de Peleo, padre de Aquiles: “Todos los dioses presenciasteis la boda; y también tú asististe al banquete con la fórminge, ¡cómplice de malhechores, traidor!” (*Il.*, XXIV, 62-63). Queda claro que la divina reyerta por los actos de Aquiles en relación con el cuerpo de Héctor amenaza no solo la despreocupada y feliz vida de los dioses, sino también la composición del propio poema. Por eso, en este momento se requiere la intervención de Zeus, único con la autoridad para mediar entre las potencias divinas, que, en consecuencia, diseña el plan de la entrega del cuerpo a cambio de un rescate. Apolo ya no aparece más en el poema, pero este se cumple tal como el dios ha profetizado y ha poetizado. Así, pues, en la *Iliada* el dios Apolo tiene una presencia puntual, pero determinante para el desarrollo de la acción narrada y de la acción poética.

Contra este trasfondo puede abordarse ahora el núcleo de la obra. Como es de reconocimiento general, este viene expresado por las primeras palabras del poema: “La cólera canta, oh diosa, del pelida Aquiles” (*Il.*, I, 1). La cólera de Aquiles constituye el tema del poema. La cólera expresa, por supuesto, el estado de ánimo del mejor de los aqueos ante la afrenta que le inflige un jefe mediocre, ambicioso, avaro, contempORIZADOR. No son muchas las opciones de que dispone Aquiles para hacer valer su honor en esta situación. Al ser el guerrero más destacado, apela a este motivo como recurso para forzar a Agamenón a una revocación de su decisión. Aquiles no se marcha del campamento, pero se retira del combate, junto con sus temibles tropas beocias. Agamenón, siendo como es, no cede ante la presión, incluso si la situación de los aqueos en el campo de batalla comienza a deteriorarse ante la ausencia del máximo paladín. En un intento por conciliar, el rey envía una legación a la tienda de Aquiles, con el ofrecimiento de

unos regalos si depones la ira y regresa a la batalla, pero se trata de un vulgar intento de sometimiento que, por supuesto, Aquiles rechaza indignado, lo que no obsta para que el taimado Odiseo confunda aún más el estado de cosas con el reporte que le rinde a Agamenón. En esta situación, los aqueos retoman con denuedo la lucha, pero, poco a poco, y ante la baja por heridas de sus principales guerreros, comienzan a ser desbordados por los troyanos, que ya amenazan con llegar hasta las naves. Como estrategia bélica, el anciano consejero Néstor le propone a Patroclo, el camarada más próximo a Aquiles, que entre en lid revestido del armamento de Aquiles. Este acepta la proposición con cierto recelo y le encomienda a Patroclo no adentrarse en territorio enemigo más allá de lo necesario para rechazar a los troyanos. Sin embargo, con las victorias que va enlazando, Patroclo comienza a llenarse de una falsa seguridad, desestima sus propias limitaciones y termina por ser aniquilado en las condiciones que ya se mencionaron. De esta manera, la cólera de Aquiles, que él quiso encauzar con su retiro del combate, termina volviéndose contra él mismo. Al enterarse de la muerte de su gran amigo, Aquiles cambia su resolución: ahora quiere entrar de inmediato en liza para vengar con la muerte de troyanos, en especial, de Héctor, la pérdida de su camarada.

A pesar de su impaciencia, primero hay un par de asuntos que deben resolverse. Ante todo, la consecución de una nueva armadura, pues la suya, que vestía Patroclo, fue rapiña de Héctor. De esto se encarga su madre, la nereida Tetis. Pero también las tropas tienen que organizarse y alimentarse, y lo principal, el contencioso con Agamenón debe solucionarse. El rey reconoce su equivocación y le devuelve a Aquiles la muchacha que le había sustraído. Después de estos preliminares, Aquiles retorna al combate —aunque dentro del poema, es la primera vez que está en batalla—, causando una gran mortandad entre los troyanos, exacerbando en sí mismo sentimientos crueles y atroces, que no se sacian ni siquiera cuando da muerte a su mayor enemigo, el homicida de Patroclo, Héctor, insignia del bando troyano. Los funerales de Patroclo se cumplen con mucha solemnidad, pero se mancillan también con actos desmedidos de Aquiles, sacrificios de jóvenes troyanos, más el incesante ultraje del cuerpo de Héctor. Los juegos funerarios anticipan el desarrollo de eventos de la guerra de Troya que ya no tendrán lugar dentro de las páginas

del poema, por lo que, en cierto sentido, representan el final narrativo de la obra. En este momento queda pendiente, empero, como ya se indicó, la resolución de la cólera de Aquiles, que tiene lugar en su tienda, en un encuentro cargado de una gran tensión emotiva entre el héroe aqueo y el rey troyano, que cubierto por los velos de la noche, y con la protección de Hermes, ha acudido con un rescate por el cuerpo de su hijo. Tras los saludos de rigor, y la limpieza y ornamento del cuerpo, “el propio Aquiles lo alzó en vilo y lo depositó sobre un lecho” (*Il.*, XXIV, 589), y luego sus compañeros lo subieron al carro de Príamo. A continuación, Aquiles ofreció una cena, más que ceremonial, pues ninguno de ellos había tomado alimento desde la muerte de su ser querido. En la conversación que sigue, los dos hombres se brindan un reconocimiento mutuo, extraño, pues el guerrero ve en el anciano rey a su padre, mientras que el rey ve en el vigoroso guerrero a su hijo. Aquiles ordena preparar el lecho para Príamo y su criado y, tras asegurarle que le dará el tiempo que se requiera para que los troyanos preparen y lleven a cabo los funerales de Héctor, así como el banquete funerario, se acuestan en lugares diferentes, Príamo en el vestíbulo, con el heraldo, mientras que “Aquiles se durmió al fondo de la bien claveteada tienda; y a su lado se acostó Briseida, la de hermosas mejillas” (*Il.*, XXIV, 675-676). Aquiles sale, pues, del poema en medio del sueño, con la compañía de la joven cuya pérdida causó su terrible ira; en el vestíbulo duerme el padre de quien fuera su enemigo; más allá, reposa el inerme cuerpo de Héctor, olvidado de sus acciones heroicas, símbolo vivo de reconciliación entre los hombres.

Así, cabe entender la *Iliada* como un poema delfico porque en la iniciación, culminación y resolución de su estructura el dios cumple una función fundamental mediante la cual, en consonante confrontación con el personaje central, suscita en él sus más fuertes emociones, en las que el ser humano ejerce un reconocimiento inmediato de sí, pero cuya radical afirmación va a ser causa paradójica de dolores mayores para sus amigos y de funestas consecuencias para quien le es más querido, y en ello para sí mismo, lo que desata sus más bajas pasiones, con cuya insaciable satisfacción busca con violencia una vana redención, que va a darse solo cuando, en un encuentro cercano, le otorgue en acto y palabra su propio reconocimiento al anterior enemigo.

En esta apretada comprensión del poema pueden discernirse motivos esenciales del oráculo délfico. Hay que señalar, primero, que la relación del dios con el ser humano no puede entenderse en términos simples de armonía o conformidad, sino como expresión de una tensión, de un ceder que se resiste. Sin embargo, el ser humano no sabe leer la indicación divina cuando asume la respuesta inmediata que él le da al dios como si fuera la verdad definitiva sobre su situación; desestima así las advertencias que después recibe, por lo que se asegura con mayor fuerza en su primera decisión. Por esta vía causa indecibles males a otros, incluidos aquellos que le son más cercanos, lo que también es un modo de vulnerarse a sí mismo; todo esto lo lleva a asumir actitudes aún más intransigentes y acciones más desconsideradas, hasta violar los límites de la razón y de lo humano. Sólo entonces, amonestado por fuerzas superiores, se abre a la reconciliación con su contrario, que también es consigo mismo, en un reconocimiento que acontece en el ámbito de la intimidad por medio tanto de actos como de palabras. Llegar a conocerse a sí mismo es una tarea práctica donde el ser humano, imbuído de sus propias seguridades, va a herir a otros y va a herirse a sí mismo, antes de poder acceder al espacio en el que pueda salvarse.

Quizás pueda elaborarse un poco más este carácter délfico de la *Iliada* en relación con el conocimiento de sí mismo que va a lograr el protagonista del poema. Se ha hecho notar con frecuencia que Patroclo opera como una figura anticipatoria del propio Aquiles dentro del poema, por lo que, en un sentido preciso, la muerte de Aquiles sí se da dentro del poema, a saber, en la figura de Patroclo. Sin embargo, esta duplicidad de Patroclo y Aquiles puede entenderse también dentro de un esquema délfico. La situación es la siguiente: el médico Macaón, hijo de Asclepio, ha sido herido por Paris (*Il.*, XI, 504-507). Dada su importancia para el contingente, los aqueos disponen su salida inmediata del campo de batalla, tarea que Idomeneo le encomienda a Néstor, pues “un hombre que es médico vale por muchos otros” (*Il.*, XI, 514); es así que “las yeguas nelidas iban sacando a Néstor del combate / sudorosas y transportaban a Macaón, pastor de huestes” (*Il.*, XI, 597-598). Observando desde la popa de su nave, Aquiles se percata de la situación; llama entonces a Patroclo, “pronunciando su nombre desde la nave” (*Il.*, XI, 603). Éste “lo oyó desde la tien-

da / y salió semejante a Ares, y así dio comienzo a su desgracia” (*Il.*, XI, 603-604). Ahora Patroclo va a responder al llamado de Aquiles, y si bien no es la primera vez que aparece en el poema, sí es la primera vez que toma la palabra. El estrecho vínculo entre Aquiles y Patroclo se recoge en esta escena, donde Patroclo accede al habla cuando es convocado por Aquiles con su nombre propio. “Y esto le fue el principio del mal” (*kakou̓... arkhē*) (*Il.*, IX, 604*), informa el poeta, en una de esas escasas intervenciones como autor, que, por ende, van cargadas de sentido. Aquiles –le indica a Patroclo– no está seguro de quién es el herido que acompaña a Néstor: “Verdad es que por detrás en todo se parece a Macaón, / el asclepiada, pero no le he visto los ojos, / pues las yeguas han pasado muy presurosas delante de mí” (*Il.*, XI, 613-615). Nótese que Aquiles formula la precisión de que Macaón es hijo de Asclepio, y si bien en el poema nunca se dice que Asclepio es hijo de Apolo, se trata de una filiación que puede derivarse del trabajo de Apolo con las yeguas de Eumelo (*Il.*, II, 766), hijo de Admeto, en cuya casa Apolo cumplió la condena que le impuso Zeus por haber matado a los Cíclopes, acto que a su vez Apolo perpetró en venganza por la muerte de Asclepio a manos de Zeus. Parece claro que, más allá de la humillación de tener que servir durante un año a órdenes de un mortal, Apolo puede asumir dicho servicio como un precio que tuvo que pagar por amor a su hijo Asclepio, lo que permite explicar su particular cercanía con Eumelo, tal como se ve en los juegos, episodio en el que, por cierto, sale de nuevo a la luz la rencilla entre Apolo y Atenea (*Il.*, XXIII, 375-397).

En definitiva, el interés de Aquiles por el guerrero que es llevado herido en el carro de Néstor, interés que es el principio del mal de Patroclo, y del propio Aquiles, viene suscitado por el propio dios Apolo. Patroclo, por supuesto, se apresura a cumplir el encargo de su amigo, visitando a Néstor en su tienda, que con el recurso a Peleo, el padre de Aquiles, y mediante una cierta identificación con él, le pide a Patroclo, si Aquiles se mantiene en su decisión de no luchar, que él mismo entre en combate: “Y que te dé sus bellas armas para llevártelas a la batalla, / a ver si te confunden con él y renuncian al combate / los troyanos” (*Il.*, XI, 798-800). Tras varios incidentes, Patroclo regresa donde Aquiles, y, en medio de lágrimas por sus camaradas heridos –y, aunque no lo sepa,

también por él mismo y por el propio Aquiles—, le pide a Aquiles autorización para entrar en combate, con las tropas y con sus armas, expresando como propia la idea que le ha infundido Néstor. Entonces, se oye de nuevo la voz del poeta: “Así habló suplicando el muy insensato; pues su destino / era el de suplicar para sí mismo la muerte cruel y la parca” (*Il.*, XVI, 46-47).

El desarrollo de los acontecimientos ahora es imparable. Importa hacer notar en este punto que Apolo, por intermedio de su nieto, Macaón, ha establecido ese vínculo simbólico entre Aquiles y Patroclo —entre un Patroclo que es Aquiles, y un Aquiles que es Patroclo—, y que la muerte hacia la que ahora se dirige Patroclo, arrastrando consigo la de Aquiles, es un designio del dios. Se trata del motivo quizás más célebre de la obra, motivo del cual el propio poeta se enorgullece, mas, una vez se ha establecido que el propio dios se encuentra detrás de esta sustitución vicaria, ¿cómo entender en ella su naturaleza délfica? El dios Apolo, como se ha visto, obra por vías indirectas y ambiguas, poéticas y proféticas, cuya elucidación pide finas dotes interpretativas, no sólo, no tanto de los acontecimientos, sino ante todo de sí mismo, de aquél a quien se dirige la palabra del dios. Pero, ¿cómo interpretarse a uno mismo? ¿Cómo conocerse a sí mismo? Para esta pregunta, la pregunta decisiva de la existencia humana, el sublime canto que es la *Iliada* ya dio la respuesta hace miles de años, respuesta que aún aguarda oídos que la sepan oír.

El motivo central de la *Iliada*, la sustitución vicaria de Aquiles por Patroclo, no puede entenderse, entonces, tan solo como un brillante recurso poético, mediante el cual se anuncia la muerte de Aquiles, que ocurre así simbólicamente en el poema. También, y quizás ante todo, en este remplazo se cumple la admonición délfica, que viene a explicar el conocerse a sí mismo como un conocerse a través de la figura del otro, como si se dijera: “obre con usted mismo como usted mismo obraría con otro”, en este caso, en su obrar con Patroclo, Aquiles descubrirá lleno de estupor su obrar con él mismo, con lo que el héroe va a hundirse en la tristeza y la soledad, la cólera desenfrenada, la crueldad y el horror, antes de estar condiciones de recobrar a sí mismo, siguiendo un mandato divino, por medio de la reconciliación con su enemigo. Únicamente en la exterioridad de sí mismo se hace patente no

solo lo que cada uno es, sino lo que cada uno puede llegar a ser. El propio Aquiles lo reconoce así, reconociéndose a sí mismo, en la angustiada escena con Licaón:

Antes que el día fatal alcanzara a Patroclo,
grato de algún modo era para mi alma perdonar la vida
a los troyanos [...]
Pero ahora no ha de escapar de la muerte ninguno de todos
los troyanos [...]
Por esa razón, amigo, vas a morir (*Il.*, XXI, 100-104, 106).

Aquí es fundamental entender que detrás de la sentencia de Aquiles no se halla el mero sentimiento de venganza, sino que, más bien, de ella se extraen las consecuencias últimas del reconocimiento que Aquiles hace de sí mismo en Patroclo:

También Patroclo ha muerto, y eso que era mucho mejor que tú.
¿No ves cómo soy yo también de bello y de alto?
Soy de padre noble, y la madre que me alumbró es una diosa.
Mas también sobre mí penden la muerte y el imperioso destino
(*Il.*, XXI, 107-110).

Aquiles le descubre a Licaón que su verdadero yo, su ser más profundo, solo viene a hacerse patente ahora, en el momento en que se identifica con Patroclo, y anuncia que en esta relación se aloja ya su inexorable destino, tal como un día él se alojó en el vientre de la diosa. Hay que anotar, eso sí, que esta lucidez de Aquiles sobre sí mismo solo es parcial, pues aún no alcanza a entrever los fondos que va a recorrer ni la vía para recobrarlos de ellos. En cierto sentido, Aquiles nunca lo sabrá como tal, sino que lo vivirá en sus acciones y sus decisiones, pues el conjunto que implica el conocerse a sí mismo, es decir, la vía hacia ello, su culminación y su resolución, no puede entenderse como un saber temático, directo, claro, sino que se trata de un conocimiento práctico, indirecto y opaco. El dios de la profecía y el dios de la poesía es uno y el mismo dios, el dios délfico.

La *Iliada* no es una *Aquileida*, ni puede serlo, porque no se trata de cantar a Aquiles y sus gestas, sino de mostrar el espacio donde, por su propia grandeza —en un momento quizás justifica-

da, pero después excesiva—, Aquiles va a perderse y va a perder a otros, hasta resbalar hacia la brutalidad y la sinrazón, condición de la que no puede salir sino con ayuda de fuerzas superiores que le permitirán abrirle la puerta de su intimidad a su opositor, símbolo de él mismo, alcanzando así la reconciliación.

La *Odisea*, poema ateneico

En este ensayo se reconoce que, en cuanto obra literaria, la *Odisea* admite, en realidad, muy pocos parangones, pero en su relación con la *Iliada* hay que decir que, más allá de una mera comparación de sus respectivos méritos literarios, la *Odisea* se propone efectuar una apropiación de sus estructuras formales, por un lado, y una subordinación de sus motivos temáticos, en particular, de Aquiles a Odiseo, por el otro lado. Hay que admitir que, en ambos aspectos, el triunfo de la *Odisea* sobre la *Iliada* ha sido casi definitivo. Por razones de extensión y de pertinencia, aquí se toma en cuenta solo el segundo de los aspectos mencionados, esto es, el argumentativo y temático.

A diferencia de la *Iliada*, donde la tensión entre el dios y el personaje principal obra como motivo estructurador del canto, a lo largo de todo el poema de la *Odisea* la diosa se encuentra del lado del personaje principal y protagonista. Con sus intervenciones, Atenea acompaña, protege y fortalece a Odiseo en los momentos decisivos de la trama. En efecto, ya desde su primera intervención (*Od.*, I, 45-62), Atenea aboga ante Zeus para que ponga fin a la larga estadía del héroe en la isla de la ninfa Calipso en mitad del océano. Tomando en cuenta que Poseidón, dios hostil a Odiseo, asiste a una hecatombe en su honor en las lejanas tierras de los etíopes, Zeus accede a la petición de su hija, añadiendo que Poseidón tampoco podrá oponerse a la totalidad de los dioses. El plan que entonces elabora Atenea consiste en enviar a Hermes a la isla de Calipso para transmitirle la orden de Zeus, mientras ella va a Ítaca para motivar a Telémaco, el joven hijo de Odiseo, para que visite a Néstor en Pilos y a Menelao en Esparta e indague por su padre, con lo que también comenzará a hacerse su propio nombre. De este modo queda delineado el proyecto de los primeros cinco libros, hasta que Odiseo arribe seguro a Esqueria, la isla de los feacios, lo que logra con la salvadora ayuda de la diosa.

La estancia donde los feacios es placentera y fácil, y ellos mismos se encargan de depositar al héroe, en medio de un profundo sueño, en su tierra de Ítaca. Se inicia, entonces, la segunda mitad de la obra, donde las intervenciones de Atenea son constantes, sea para encubrir a Odiseo, haciéndolo irreconocible, sea para enaltecer sus cualidades, haciéndolo irresistible. En el momento decisivo del regreso, cuando Odiseo elimina a los pretendientes, Atenea también se hace presente, insufiéndole a su protegido una fogsidad y una ferocidad fuera de lo común. En el cierre del poema, las acciones de Atenea son también determinantes, protegiendo y animando a Odiseo y los suyos frente al ataque de los habitantes de Ítaca que sufrieron la pérdida de sus familiares a manos del héroe y, en últimas, manifestándoseles directamente a todos e instándolos a una vida de convivencia y paz, intervención divina a la que ya nadie puede resistirse. En conclusión, puede afirmarse que la función de Atenea en la *Odisea* es estructural, pues tanto la primera parte, marina y preparatoria, como la segunda, térrea y realizativa, se planean, se adelantan y se cumplen a instancias de la diosa y con su apoyo irrestricto al héroe, a veces, incluso, con su intervención directa.

Ahora es preciso examinar en qué consiste la tarea del héroe en la *Odisea*. En conformidad con la fórmula épica, el primer verso anuncia ya su tema: “Del varón muy versátil, cuéntame Musa” (*Odisea*, I, 1*). El poema versará sobre Odiseo. Ahora, que su nombre se mencione apenas en el verso 21 es resultado de la poética odiseica, que ofrece a un héroe presente, pero que se sustrae, que se disfraza, que se oculta. De hecho, aunque se trata de su canto, como lo acaba de anunciar el vate, en un calculado retardo argumentativo, el protagonista hará su aparición apenas en el libro V, para ya no volver a salir de escena. La acción narrada comienza en el año décimo después de haber concluido la guerra de Troya, tiempo del cual Odiseo ha pasado los últimos siete años en la isla de Ogiqia, morada de la ninfa Calipso, que lo retiene con la idea de hacerlo su esposo. Durante los primeros tres años de su periplo, tal como se lo cuenta a Alcínoo, el rey de los feacios, Odiseo y sus hombres atraviesan por una serie de peripecias que van diezmando el contingente, hasta que al final solo sobrevive Odiseo, que es arrojado por la marea a la isla de Calipso, donde ahora se encuentra. Según lo expone Zeus en su respuesta a Atenea, el retorno de

Odiseo a su patria ha sido obstaculizado por Poseidón, dolido con el héroe por haber dejado ciego a su hijo, el cíclope Polifemo. En efecto, en su cruce final con el héroe, y azuzado por él, el cíclope ha invocado a su padre para que impida el retorno de Odiseo a su patria y, si lo logra, “que sea tarde, en desdicha, con muerte de todos sus hombres, / sobre nave extranjera; y encuéntrase allí nuevos males” (*Od.*, IX, 534-535). Así, sin una presencia identificable de Poseidón en cada nueva desventura que le acaece al protagonista, hay que entender que su poderoso tridente se encuentra detrás de todas ellas. Es comprensible, entonces, que solo la voluntad del padre de los dioses pueda desatar el decreto de Poseidón. De todos modos, este motivo divino ofrece apenas la perspectiva más amplia desde la cual van a desarrollarse los acontecimientos, que, como se ha visto, y con la decisiva contribución de Atenea, se hallan centrados en la figura de Odiseo, que así terminará imponiéndose no a meras fuerzas de la naturaleza ni a la simple mala voluntad de seres mortales, sino incluso a las celadas de un dios.

La *Odisea* presenta a su héroe, precisamente Odiseo, como versátil, ingenioso, sagaz, pues con la sola fuerza no habría podido sobreponerse nunca a adversidades naturales y humanas que sobrepasan las posibilidades del mayor de los guerreros. No que no pueda combatir, llegado el momento se batirá contra más de cien, pero incluso en ese caso se impondrá gracias a la astucia. Ahora bien, ese talento polivalente del héroe se encuentra al servicio de un objetivo muy claro, que puede expresarse, en general, como el regreso a la patria, que en su caso comprende la recuperación de su hacienda, de su espacio doméstico como padre y como esposo, y de su título real. Así, entre las cualidades del protagonista y el fin que busca se interponen adversidades de toda índole, en mar y en tierra, tanto de una naturaleza personificada en diversas figuras, cuanto de diosas seductoras y de una pandilla de hombres codiciosos. El carácter multiforme de Odiseo le sirve, pues, para superar todo tipo de pruebas en su propósito indeclinable de volver a su patria y a su hogar. La distancia entre su portentosa figura y la de los demás mortales se muestra de una manera muy nítida en el hecho de que todos sus hombres perecieron en las mismas circunstancias en las que él sobrevivió, amargo desenlace que se dio aun con el consejo y la ayuda que el héroe les brindó. El conjunto es claro: Odiseo resulta triunfador ante todo tipo de pruebas que lo

asaltan *desde el exterior*. No es perfecto, y el poeta lo presenta en un par de situaciones comprometedoras, en primer lugar, cuando tras haber podido escapar de Polifemo, no satisfecho con ello, hostiga de palabra al cíclope, poniendo en gran peligro su nave y tripulación, pero, con más gravedad, ganándose la enemistad de Poseidón, con lo que arriesga su propio regreso y el de sus hombres; en segundo lugar, con la maga Circe y también, hasta cierto punto, con la ninfa Calipso, donde cede por un tiempo a la voluptuosidad y compañía femeninas, flaqueza que también alcanza a poner en cuestión sus reiteradas declaraciones de indeclinable fidelidad a Penélope, su esposa y madre de su hijo.

El héroe, pues, capaz de vencer todos los obstáculos, es más quedo para vencerse a sí mismo, en su autocomplacencia, en su incontinencia. Se trata de un par de sombras con las que el poeta pinta un perfil más cercano del héroe, haciéndolo más humano, incluso más atrayente. Lo interesante es constatar que se trata de debilidades de la temperancia del carácter del héroe, es decir, de motivos de dominio sobre sí mismo, pues de ningún modo puede darse la impresión de vacilación, confusión u oscuridad en el sobrepujamiento de los peligros exteriores. Uno de los pasajes más célebres del poema muestra que, incluso cuando se refiere a sí mismo, el héroe se considera en términos de exterioridad:

Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste
como el día que el cíclope, de fuerza sin par, devoraba a
mis valientes amigos; tú allí te aguantaste y, al cabo,
con la muerte a la vista, mi ardid te sacó de la cueva
(*Od.*, XX, 18-21).

El conocimiento, pues, que Odiseo tiene de sí mismo es el de sus propias hazañas, trenzadas de sufrimientos, pero victoriosas al final. En ello, el ser del protagonista es expresión cabal de la poética narrativa de su canto. En conformidad con eso, el poeta ha dispuesto que la paulatina manifestación del héroe se dé por pruebas exteriores. La primera, también primera en su vida, la herida infligida por un jabalí, la lleva impresa en su cuerpo como marca indeleble de quién ha sido y de quién es él. Ante los pretendientes, la prueba de su identidad consiste en armar y disparar su propio arco, metonimia absoluta que expresa lo arduo de su tra-

vesía y la recta orientación hacia la meta, tal como el arco perfecto lanza una saeta perfecta, que en tan solo instantes alcanzará el blanco más difícil, la garganta del líder y, tras él, a todos los demás pretendientes. Este procedimiento poético que mira a lo exterior se ejerce incluso en el ámbito de la intimidad conyugal, donde el lecho, artísticamente elaborado por el héroe –en el tronco de un olivo, árbol de Atenea–, y ahora anhelosamente buscado, obra como prueba de identidad y como medio de su consumación. Por último, desde la perspectiva poética, que aquí se impone a la mera composición argumentativa, se requiere también de una prueba vegetal –el cultivo del olivo– que haga patente la continuidad terrígena del héroe con su padre. Esta conformidad en lo exterior lleva, en fin, a que se dé una concordancia entre el ámbito de lo público y el ámbito de lo privado, toda vez que es Odiseo padre quien obra como juez y verdugo de los acosadores pretendientes de su hacienda, de su esposa y de su reino, y este Odiseo ya prácticamente rey es quien debe ser reconocido por su mujer y por su padre, base sobre la cual obtendrá, con mediación divina, el pleno reconocimiento real de la comunidad.

La exterioridad, en suma, determina tanto el transcurso doloroso y victorioso del héroe de la guerra a la paz como la comprensión de sí mismo para él y para otros, en una necesaria confluencia de lo privado y lo público. Así, la figura del héroe se construye en conformidad con las intervenciones de la diosa, donde por medio del recurso logra vencer los obstáculos que lo asaltan desde el exterior y conseguir el fin que se ha propuesto. Esta construcción se expone en su propia poética, que le es correlativa, y que se orienta a una meta que va a alcanzar por medios narrativos donde se suprime cualquier forma que le sea adversa. Esto es lo que significa que la *Odisea* es un poema ateneico.

La *República*, diálogo délfico

LA ESTRATEGIA SEGUIDA en este ensayo ha consistido en examinar las grandes líneas estructurales trazadas por la divinidad, dentro de las cuales se inscribe la figura del personaje principal, cuyo conjunto de acciones expresa, entonces, no solo una conformidad con la guía divina, sino también una forma correspondiente de cons-

trucción del desarrollo argumentativo, esto es, una poética propia. En lo que sigue, se busca adelantar una lectura de la *República* que se oriente según esta comprensión de la obra.

Ya en el comienzo de esta investigación llama la atención la enorme disparidad que se da en la *República* entre las dos figuras divinas homéricas según las cuales se organiza cada uno de los poemas, esto es, Apolo y Atenea. En efecto, la presencia comprensiva de Apolo y el lugar clave que ocupa en la estructura de la obra, que concuerda con las expectativas de interpretación, marca un fuerte contraste con el poco relieve de Atenea y, por decir lo menos, la ambigua valoración de sus apariciones. Así, Apolo es mencionado 8 veces (de las cuales, una vez como Febo), mientras que Helios aparece en 21 ocasiones, para un total de 29 referencias al conjunto de Apolo-Helios. La concomitancia de las dos divinidades ya está asentada en el período clásico y Platón hace un uso creativo de ella⁸. Hay que mencionar también las dos referencias a

⁸ El pasaje canónico que permite esta identificación en el *corpus* platónico es *Leyes* XII, 945e: "Cada año, después del solsticio de verano debe reunirse el estado entero en el recinto sagrado común de Helios y Apolo para presentar al dios a tres de sus hombres". Bilić (Tomislav Bilić, "Apollo, Helios, and the Solstices in the Athenian, Delphian, and Delian Calendars". *Numen*, 59, 2012: 509-532) estudia todo el conjunto de la evidencia y concluye que "it indeed seems as if Plato considered them [Apollo and Helios] to be identical, or at least similar enough not to think it necessary to distinguish one from the other" (513), en lo que sigue el juicio que ya había formulado Burkert (Walter Burkert, *Greek Religion*. J. Raffan (Trad.). London: Blackwell, 1985): "In the background must lie the equation of Apollo and Helios which is already attested in the fifth century" (336). Spinassi (Miguel Ángel Spinassi, "En el recinto común dedicado a Apolo y Helios (Platón, *Lg.* 945b-948b)". *Nova tellus*, 39, (2021): 73-92) da un paso más, al vincular a este Helios-Apolo, tal como aparece en las *Leyes*, con el Helios-Bien de la *República*, aunque aquí no puede seguirse su indicación de que esta identificación tiene que ver con las doctrinas no escritas. Valga señalar que no todos los estudiosos están de acuerdo con esta identidad entre Helios y Apolo: "Platons Formulierung weist nur auf eine Kultgemeinschaft hin, der keine Identität der beiden Götter impliziert" (Klaus Schöpsdau, *Platon. Nomoi (Gesetze). Buch VIII-XII*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, 538).

la Pitia y la única alusión a Delfos, esta última en unión con Apolo. Atenea, por su parte, recibe una sola mención explícita en todo el diálogo. En lo que sigue se ofrece el conjunto de pasajes donde aparecen estas divinidades⁹, para después presentar un estudio de su significado dentro de la estructura de la obra.

Apolo

- 1 (II, 383a9) [Sócrates] No aprobaremos el pasaje de Esquilo en que dice Tetis que *Apolo* cantó en sus bodas y celebró su dichosa descendencia.
- 2 (II, 383b5) [Tetis] Yo no pensé que pudiera haber mentira en la boca divina de *Febo*, sede de las artes proféticas. Pues bien, él, el que cantaba, el que asistía al festín, el que dijo todo aquello, él mismo ha sido el asesino de mi hijo¹⁰.
- 3 (III, 391a5) [Sócrates] Y tan solo por respeto de Homero me abstengo de afirmar que es hasta una impiedad el hablar así de Aquiles, e igualmente el creer a quien lo cuenta; lo mismo que cuando dice a *Apolo*: ‘Me engañaste flechero, el más funesto de los dioses todos. Pero ciertamente que me vengaría de ti si tuviera fuerzas para ello’ (*Il.*, XXII, 15,20).
- 4 (III, 394a3) [Homero] El anciano sintió temor al oírlo y marchó en silencio; pero una vez lejos del campamento dirigió una larga súplica a *Apolo* (*Il.*, I, 33-36).
- 5 (III, 399e2) [Sócrates] Y no haremos nada extraordinario, amigo mío, al preferir a *Apolo* y los instrumentos apolíneos antes que a Marsias y a los suyos.

⁹ Por exactitud, las líneas se dan aquí según Platón (*Platonis Rempublicam*. Edited by S. R. Slings. Oxford: Oxford University Press, 2003), pero se prescinde de ellas en la discusión misma de los pasajes.

¹⁰ Esquilo. *Esquilo. Fragmentos y testimonios*. Traducción de José María Lucas de Dios (Madrid: Gredos, 2008), fr. 350.

- 6 (III, 408b8) [Sócrates] Los trágicos y Píndaro cuentan, apartándose de nuestras normas, que Asclepio, hijo de *Apolo*, fue inducido por dinero a sanar a un hombre rico [...] Pero nosotros no les creeremos.
- 7 (IV, 427b2) [Sócrates] A nosotros no nos queda nada por hacer, pero a *Apolo*, el dios de *Delfos*, los más grandes, los más hermosos y primeros de todos los estatutos legales.
- 8 (VI, 509c1) [Glaucón] ¡Por *Apolo*! ¡Qué maravillosa superioridad!

Pitia

- 9 (V, 461e3) [Sócrates] En cuanto a los hermanos y hermanas, la ley permitirá que cohabiten, si así lo determina el sorteo y lo ordena también la *Pitia*.
- 10 (VII, 540c1) [Sócrates] Y así, después de haber formado cada generación a otros hombres como ellos a quienes dejen como sucesores suyos en la guarda de la ciudad, se irán a las Islas de los Bienaventurados, y la ciudad les dedicará monumentos y sacrificios públicos, honrándolos como a démones, si lo aprueba así la *Pitia*, y si no, como a seres beatos y divinos.

Helios

- 11 (IV, 422c2) [Sócrates] ¿Y si el púgil hiciera todo esto bajo el ardor del *sol*?
- 12 (V, 473e2) [Sócrates] Ni hay que pensar en que antes de ello se produzca en la medida posible ni vea la luz del *sol* la ciudad que hemos trazado de palabra.
- 13 (VI, 498b1) [Sócrates] Y al llegar la vejez, todos, excepto unos pocos, se apagan mucho más completamente que el *sol* heraclíteo, porque no vuelven a encenderse de nuevo.
- 14 (VI, 508a7) [Glaucón] Al mismo que tú y los demás, pues es evidente que preguntas por el *sol*.
- 15 (VI, 508a11) [Sócrates] No es *sol* la vista en sí, ni tampoco el órgano en que se produce, al cual llamamos ojo.
- 16 (VI, 508b9) [Sócrates] ¿Mas no es así que el *sol* no es visión, sino que, siendo causante de esta, es percibido por ella misma?

- 17 (VI, 508d1) [Sócrates] En cambio, cuando ven perfectamente lo que el *sol* ilumina, se muestra, creo yo, que esa visión existe en aquellos mismos ojos.
- 18 (VI, 509a2) [Sócrates] Y en cuanto al conocimiento y la verdad, del mismo modo que en aquel otro mundo se puede creer que la luz y la visión tienen *forma solar*, pero no que sean el mismo *sol*, del mismo modo en este es acertado el considerar que uno y otra son semejantes al bien, pero no lo es el tener a uno cualquiera de los dos por el mismo bien, pues es mucho mayor todavía la consideración que se debe a la naturaleza del bien.
- 19 (VI, 509b2) [Sócrates] Del *sol* dirás, creo yo, que no solo proporciona a las cosas que son vistas la facultad de serlo, sino también la generación, el crecimiento y la alimentación; sin embargo, él no es generación.
- 20 (VI, 509c6) [Glaucón] Y no te detengas en modo alguno. Sigue exponiéndonos, si no otra cosa, al menos la analogía con respecto al *sol*, si es que te queda algo que decir.
- 21 (VII, 515e8) [Sócrates] Y no lo dejaran antes de haberlo arrastrado hasta la luz del *sol*.
- 22 (VII, 516b1) [Sócrates] Y por último, creo yo, sería el *sol*, pero no sus imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el propio *sol* en su dominio y tal cual es en sí mismo, lo que él estaría en condiciones de mirar y contemplar.
- 23 (VII, 516b4) [Sócrates] Y después de esto, colegiría ya con respecto al *sol* que es él quien produce las estaciones y los años y gobierna todo lo de la región visible, y que es, en cierto modo, el autor de todas aquellas cosas que ellos veían.
- 24 (VII, 516e6) [Sócrates] Ahora fíjate en esto: si vuelto el tal allá abajo, ocupase de nuevo el mismo asiento, ¿no crees que se le llenarían los ojos de tinieblas, como a quien deja súbitamente la luz del *sol*?
- 25 (VII, 517b4) [Sócrates] Hay que comparar la región revelada por medio de la vista con la vivienda-prisión, y la luz del fuego que hay en ella, con el poder del *sol*.
- 26 (VII, 532a5) [Sócrates] Entonces, ¡oh, Glaucón!, ¿no tenemos ya aquí la melodía misma que el arte dialéctico ejecuta?

La cual, aun siendo inteligible, es imitada por la facultad de la vista, de la que decíamos que intentaba ya mirar a los propios animales, y luego a los propios astros, y por fin, al mismo *sol*.

27 (VII, 532b8) [Sócrates] Y el liberarse de las cadenas y volverse de las sombras hacia las imágenes y el fuego, y ascender desde la caverna hasta el lugar iluminado por el *sol* y no poder allí mirar todavía a los animales ni a las plantas ni a la luz del *sol*, sino únicamente a los reflejos divinos que se ven en las aguas y a las sombras de seres reales, aunque no ya a las sombras de imágenes proyectadas por otra luz que, comparada con el *sol*, es semejante a ellas.

28 (X, 596e1) [Sócrates] Si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el *sol* y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos.

Atenea

29 (II, 379e4) [Sócrates] En cuanto a la violación de los juramentos y de la tregua que cometió Pándaro, si alguien nos cuenta que lo hizo instigado por *Atenea* y Zeus, no lo aprobaremos.

Como se ve, las menciones de Apolo y de Helios se encuentran cuidadosamente distribuidas en el texto, de modo que las de Apolo se hallan en la primera parte (pasajes 1-6) hasta que se completa la fundación de la ciudad (pasaje 7), mientras que las de Helios comienzan en el centro de la obra (pasaje 12) para tener a continuación clara preponderancia en las dos imágenes del sol y la caverna (pasajes 14-27). De este modo, puede establecerse una matización en la identidad propuesta entre Helios y Apolo, pues queda claro que la función de Apolo tiene que ver sobre todo con el establecimiento de la ciudad, mientras que Helios se ocupa

de la formación filosófica¹¹. De las alusiones a Apolo, solamente una (pasaje 8) se sitúa dentro del conjunto de las citas de Helios, obrando con ello una especie de enlace entre las dos formas de referirse a la divinidad. Las menciones de la Pitia se dan como ordenanzas del gobierno de la ciudad en los límites de la experiencia humana, la generación (pasaje 9) y la muerte (pasaje 10).

Apolo y la fundación de la ciudad

EN EL PROCESO de purificación de las creencias de la poesía respecto de los dioses, la primera alusión a Apolo (pasajes 1-2) proviene de la tragedia, más específicamente de Esquilo¹². La referencia completa de Platón es la siguiente:

[Sócrates] Por consiguiente, aunque alabemos muchas cosas de Homero, no aprobaremos el pasaje en que Zeus envía el sueño a Agamenón, ni tampoco el de Esquilo en que dice Tetis que Apolo cantó en sus bodas y celebró su dichosa descendencia, '[Apolo exaltó en mis esponsales] mi progenie* longeva y exenta de toda enfermedad.

¹¹ Se sigue aquí, aunque de lejos, la propuesta de Dodds (Eric Robertson Dodds, *Los griegos y lo irracional*. Traducción de María Araujo. Madrid: Alianza, 2003): "De aquí, asimismo, la elección de Apolo para compartir con Helios la posición suprema en la jerarquía de los cultos del Estado: mientras Helios suministra a los pocos una forma de culto relativamente racional, Apolo dispensará a los muchos, en dosis reguladas e inofensivas, la magia ritual arcaica que demandan" (209). A diferencia del autor, aquí se propone que la función principal de Apolo es delfica, que también le corresponde a Helios, y ciertamente no se entiende a Delfos como "una fuerza conservadora de la que podía hacerse uso para estabilizar la tradición religiosa griega y contener a la vez la extensión del materialismo y el desarrollo de tendencias deformadoras en el interior de la tradición misma" (209), sino como expresión del propio núcleo del pensamiento de Platón: "conócete a ti mismo".

¹² Esquilo, fr. 350 *TrGF* = fr. 284 Mette. En Esquilo. *Aeschylus*, Vol. III: *Fragments*. A. H. Sommerstein (Ed.) (Cambridge: Harvard University Press, 2008). Esquilo. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. H.-J. Mette (Ed.) (Berlin: Akademie-Verlag, 1959).

Y después de enumerar todo esto, en honor de mi destino caro a los dioses,
entonó el peán, alegrando mi corazón.
Yo no pensé que pudiera haber mentira en la boca divina de Febo, sede de las artes proféticas.
Pues bien, él, el que cantaba, el que asistía al festín, el que dijo todo aquello, él mismo ha sido el asesino de mi hijo'.
Cuando alguien nos diga tales cosas con respecto a los dioses, nos irritaremos contra él y nos negaremos a darle coro y a permitir que los maestros se sirvan de sus obras para educar a los jóvenes, si queremos que los guardianes sean piadosos y que su naturaleza se aproxime a la divina todo cuanto le está permitido a un ser humano (*Rep.*, II, 383a-c).

Si bien la adscripción de la cita platónica a una obra determinada de Esquilo ha sido una cuestión disputada, sobre la base de tres pasajes homéricos puede defenderse que se trata de *El juicio de las armas*. En efecto, en *Iliada* XXIV, 62-63, Hera le recuerda a Apolo que todos los dioses estuvieron presentes en la boda de Tetis con Peleo; él, en particular, asistió al banquete con la fórminge, para después irse con el bando de los troyanos. Si bien Hera no lo menciona, su denuncia de la traición de Apolo puede dar a entender que con la fórminge el dios habría entonado un peán en honor de los esponsales y su descendencia, en consonancia con lo descrito en Esquilo. También se anuncia en *Iliada* XXII, 359-360, en boca de Héctor, que a Aquiles le vendrá la muerte por mano de Apolo, que dirigirá la flecha arrojada por Paris. Por último, en *Odisea* XI, 545-547, Odiseo hace alusión al enfado de Ayante, dolido por el triunfo que el primero alcanzó en el juicio por las armas de Aquiles, precisando que así lo dispuso Tetis, habiéndolo juzgado jóvenes teucros y Palas Atenea. Según una reconstrucción plausible de la acción dramática de la obra esquiliana¹³, Tetis y las Nereidas conformarían el coro, encontrándose presentes durante la disputa dialéctica que se instaura entre Odiseo y Ayante ante los comandantes aqueos y los jurados –sean ellos mismos o jóve-

¹³ Bernard Deforge, *Eschyle. Poète cosmique*. (Paris: Les Belles Lettres, 2004), 111.

nes troyanos, como dice Homero—, para determinar cuál de los dos paladines va a quedarse con las armas de Aquiles. Cuando el jurado entrega su dictamen a favor de Odiseo, con intervención decisiva de Atenea, Ayante se queja de los argumentos artificiosos que ha usado el vencedor para seducir a los jueces: “Pues simples son las palabras de la verdad (*haplá gár esti tês aletheías épe*)”¹⁴. En su amargura, que ya anuncia la locura, le echa en cara a Odiseo el ser hijo de Sísifo: “Pero muy cerca de Anticlea llegó Sísifo, de tu madre —entérate— estoy hablando, la que te engendró”¹⁵ y expresa su disgusto por vivir: “Pues ¿qué hay de hermoso en vivir una vida que acarrea pesares?”¹⁶. Aunque la mención de Sócrates de negarle un coro a aquel poeta que se manifieste en tales términos es expresión común y hace referencia a la producción con recursos públicos de una obra de teatro, también puede hacer alusión, en este punto, a que las palabras citadas de Tetis provienen del coro de la tragedia en cuestión.

Ahora bien, es pertinente mencionar que este es el último pasaje en el que, en la descripción de los temas de la educación, Sócrates habla de corregir a los poetas en sus expresiones acerca de los dioses, asunto con el que se cierra el libro II, pues desde el comienzo del libro III pasa a tratar de los héroes. La cuestión que se ha venido examinando es la de si son aceptables textos donde los dioses cambian de aspecto, se mutan o se disfrazan. La conclusión es que no hay ninguna razón para que un dios mienta, ya que “la divinidad es absolutamente simple y veraz (*haploûn kai alethés*) en palabras y en obras, y ni cambia por sí ni engaña a los demás en vigilia ni en sueños con apariciones, palabras o envíos de signos” (*Rep.*, II, 382e), donde es conspicua esa referencia a lo simple y lo veraz, que también se encuentra en las palabras de Ayante ya citadas. Por eso, después de que Adimanto concuerda con Sócrates en dictar la norma aludida, según la cual los dioses no son hechiceros, “que se transformen ni nos extravíen con dichos o actos mendaces” (*Rep.*, II, 383a), el filósofo introduce el pasaje en cuestión: “Por consiguiente, aunque alabemos muchas cosas de Homero,

¹⁴ Esquilo, fr. 176 *TrGF* = fr. 288 Mette.

¹⁵ Esquilo, fr. 175 *TrGF* = fr. 286 Mette.

¹⁶ Esquilo, fr. 177 *TrGF* = fr. 289 Mette.

etc.” (*Rep.*, II, 383a). El texto bajo examen puede entenderse, entonces, no como una mera cita que Sócrates hace de Esquilo, sino como un juicio sobre el argumento de la tragedia, donde el filósofo dictaminará a favor de la simplicidad y la veracidad de Ayante, cercano a los dioses, a la vez que censurará los artificios discursivos de Odiseo, progenie de Sísifo.

Adelantada la identificación del contexto poético y filosófico del pasaje, puede ya indagarse el sentido de la censura socrática. “Cuando alguien nos diga tales cosas con respecto a los dioses, nos irritaremos contra él”, le dice Sócrates a Adimanto, “y nos negaremos a darle coro”, es decir, que palabras tales, así provengan de Esquilo, no serán admitidas. Se trata, en este caso, de que el poeta le haga decir a la diosa que un dios la engañó, ya que, como un dios nunca puede engañar, es erróneo atribuirle a la diosa la afirmación de que un dios la engañó. Apolo, pues, nunca le mintió a Tetis y el poeta yerra en su presentación de la diosa. Es decir, la corrección de este pasaje consiste en devolverle la veracidad a Apolo, de la que nunca debió ser despojado, y menos por el expediente de una acusación divina. Como se sabe, y la propia Tetis reconoce, Apolo es el dios de la profecía, que se proclama por la Pitia en Delfos, en hexámetros simples y verdaderos, si bien de difícil interpretación. Así, pues, el pasaje que clausura la sección de la teodicea en el proceso de fundación de la ciudad obra una purificación de la palabra en relación con el dios.

Aceptando hasta cierto punto la determinación de Sócrates sobre la simplicidad y veracidad de las palabras y obras de los dioses, y que ellos de ningún modo engañan a los demás, puede, sin embargo, argumentarse todavía que Hera y Tetis, aunque no engañadas por Apolo, no aciertan a captar por completo el sentido de su canto y de su actuar. El único dios que entiende por entero y sin ambigüedad al dios de la profecía y de la poesía es Zeus, que tanto con Tetis como con Hera ha tomado decisiones respecto de Aquiles que escapan a la comprensión última de las diosas, pero que caen, empero, bajo el dominio de Apolo. Así, cuando Tetis, aludiendo a antiguos favores, le implora a Zeus que respalde la decisión de Aquiles de retirarse del combate, concediéndole la victoria a los troyanos, para que los aqueos se lamenten del mal trato endosado a su hijo, Zeus se estremece, no solo porque ello

implique un disgusto con Hera, y más por razón de una diosa, sino porque anticipa en ese desarrollo de los acontecimientos una pena insufrible para la propia peticionaria. Así, en un primer momento, el padre de los dioses guarda silencio (*Il.* I, 511), y, ante la insistencia de la nereida, no acierta sino a comprometer su invicto gesto, mas no palabra alguna: “sobre las oscuras cejas asintió el Cronión” (*Il.*, I, 528).

Por su parte, a Hera, que ha recriminado con dureza a Apolo por haber honrado a Tetis en su boda –y nótese que la acción poética ha llevado a que Hera se ponga del lado de Tetis–, mientras ahora favorece al bando troyano, el padre de los dioses le dirige palabras conciliadoras: “¡Hera, no tengas tanta ojeriza contra los dioses!” (*Il.*, XXIV, 65), ante lo cual puede asumirse la conformidad de la diosa, pues sin más tardanza Zeus dispone el rescate del cuerpo de Héctor; esto es, Hera entiende que en el obrar de los dioses, es decir, de Apolo, hay aspectos que escapan a su comprensión y que debe aceptar las determinaciones del rey del Olimpo. Apolo délfico es un dios poderoso, que proclama sentencias de difícil comprensión, lo que compromete a sus destinatarios a tomar cursos de acción igualmente arduos e intrincados. El propio filósofo reconocerá que toda su vida no ha sido más que una cierta búsqueda del sentido de las palabras del oráculo de que Sócrates es el más sabio de los hombres (Platón, *Apología de Sócrates*, 20e-23c)¹⁷. En consecuencia, no hay que ver contradicción entre la declaración de Sócrates sobre la veracidad y la simplicidad de los dioses y el modo como procede el dios de Delfos, que propone palabras y vías cuya verdad y asequibilidad solo podrán hacerse patentes al final, tras ser asumidas y recorridas. Quien así proceda se acreditará, precisamente por ello, como el mejor, el mejor de los aqueos, Aquiles (*Il.*, I, 244; I, 412; XVI, 271; XVI, 274); “el mejor hombre de los que entonces conocimos”, Sócrates (Platón, *Fedón*, 118c).

¹⁷ El carácter délfico de las palabras de Sócrates en la *Apología* se examina en detalle en Kindt (Julia Kindt, *Revisiting Delphi. Religion and Storytelling in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016). La autora, sin embargo, no hace referencia alguna a la *República*.

En el siguiente pasaje (3) se desarrolla una argumentación semejante a la anterior, donde, en lugar de Tetis, es Aquiles quien se presenta, dirigiéndose al dios en términos inadmisibles: “[Sócrates] Y tan solo por respeto de Homero me abstengo de afirmar que es hasta una impiedad el hablar así de Aquiles, e igualmente el creer a quien lo cuente; lo mismo que cuando dice a Apolo: ‘Me engañaste flechero, el más funesto de los dioses todos. Pero ciertamente que me vengaría de ti si tuviera fuerzas para ello’” (*Rep.*, III, 391a5). Aquí Sócrates hace alusión al pasaje de la *Iliada* (*Il.*, XXII, 15, 20), en el que Aquiles, engañado por Apolo, que ha tomado la figura del troyano Agénor, se ocupa de perseguir al dios en vano, lo que da oportunidad para que el grueso del contingente troyano encuentre refugio tras los muros de la ciudad. Cuando el dios se le manifiesta al héroe, echándole en cara que ni siquiera lo ha sabido reconocer, Aquiles le espeta unas breves palabras, de las cuales el filósofo cita el verso inicial y el verso final. Por supuesto, aquí el objeto inmediato de censura de Homero es que presente al mejor de los aqueos dirigiéndose en términos impíos al dios, que, con seguridad, según lo establecido en el pasaje anterior, tampoco habría podido cambiar de figura para engañar al héroe. Por cierto, este pasaje acusa también una importancia especial, por cuanto hay que entender que Apolo le manifiesta a Aquiles que todo este trayecto, no sólo alrededor de la muralla, sino, en particular, el que lo ha conducido hasta allí, es decir, todo lo que va del poema hasta este momento, es obra de Apolo, y Aquiles aún no lo ha sabido reconocer, y seguirá sin entenderlo mientras siga pensando que el dios lo engaña.

La corrección socrática al héroe puede darse desde la ventajosa perspectiva de quien habla tras la batalla, pero, como lo aceptará el propio Sócrates, él mismo se engañó en la búsqueda que le propuso el oráculo. Por eso, interesa señalar de estas tres primeras referencias a Apolo (1-3) el hecho de que se dan en conjunción con Aquiles, sea porque Tetis lamenta la muerte de su hijo por incidencia de Apolo, sea porque el propio Aquiles osa confrontarse con el dios, ámbitos todos donde el dios muestra su poder, y ante lo cual Sócrates lanza la misma advertencia del dios: no hay que dejarse confundir por el resultado inmediato de los eventos, sin disposición para reconocer en ello al dios délfico. De esta forma, más allá del tema de la censura socrática de pasajes de

los poetas, cuestión que puede resolverse de distintos modos, Platón toma nota de la tensión que se da en la referencia de Aquiles hacia Apolo, en el arduo camino que el héroe va recorriendo hacia el conocimiento de sí mismo.

Una vez que se han examinado los temas de la educación en relación con su contenido, corresponde exponer lo concerniente a su forma. En este respecto, Sócrates elabora una distinción entre narración simple, narración imitativa o mimética y narración mixta. Para esclarecerle a Adimanto de qué se trata, el filósofo recurre al comienzo de la *Iliada*, donde “dice el poeta que Crises solicitó de Agamenón la devolución de su hija, y el otro se irritó, y aquél, en vista de que no lo conseguía, pidió al dios que enviara males a los aqueos” (*Rep.*, III, 392e-393a), y, tras una referencia a los versos del canto –haciéndole notar a su interlocutor que en ellos el poeta habla como si fuese el sacerdote Crises, que así se asimila a otro, es decir, que lo imita–, expone cómo luciría ese mismo pasaje si el poeta hubiese hablado de modo simple, sin ayuda de la imitación, aclarando, eso sí, que va a hablar en prosa, no en verso, pues no es poeta. Sócrates presenta, entonces, una paráfrasis de *Iliada* II, 17-42, que concluye con el pasaje (4), ya mentado: “El anciano sintió temor al oírlo y marchó en silencio; pero una vez lejos del campamento dirigió una larga súplica a Apolo, invocándolo por todos sus apelativos divinos, y le rogó que, si alguna vez le había sido agradable con fundaciones de templos o sacrificios de víctimas en honor del dios, lo recordase ahora, y a cambio de ello pagasen los aqueos sus lágrimas con los dardos divinos” (*Rep.*, III, 393e-394a). A partir de aquí, Sócrates determina la inconveniencia de que los guardianes de la ciudad que se funda se dediquen a la imitación en general, pero –precisa– “si han de imitar, que empiecen desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes” (*Rep.*, III, 395c).

En orden a captar la hondura de esta indicación, hay que hacer notar que en la versión en prosa que Sócrates ha dado de Homero, el filósofo está imitando al poeta, con la única salvedad de que no se expresa en metro; es decir, Sócrates aplica a sí mismo la pauta establecida para los guardianes, de donde cabe colegir que justamente considera a Crises, el sacerdote de Apolo, como alguien digno de imitar, así: valeroso, por presentarse

solo donde los temibles jefes aqueos; sensato, porque su petición se orienta a recobrar un bien que le es propio; piadoso, pues va con la protección del dios; magnánimo, ya que se presenta con inmensos rescates para liberar a su hija. De hecho, el narrador del diálogo, el propio Sócrates, reconoce que esta es la situación, pues –concluye– el verdadero hombre de bien empleará “el tipo de narración que estudiábamos ha poco con referencia a los poemas de Homero, y su dicción participará de ambos procedimientos, tanto de la imitación como de la narración simple*”; pero la imitación constituirá una pequeña parte con respecto a los largos trozos de narración” (*Rep.*, III, 396e). Para la construcción de la ciudad en la palabra, que también es una especie de producción poética (*Rep.*, II, 369c), y en conformidad con las determinaciones de la propia investigación, el filósofo, en cuanto verdadero hombre de bien (*Rep.*, III, 396b-c), recurre a Homero y, específicamente, al pasaje donde el sacerdote se enfrenta a los poderosos Atridas, de modo que, cuando recibe la afrenta de Agamenón, invoca a Apolo por todos sus nombres, poniendo de presente que en su honor ha erigido agraciados templos (*Il.* I, 39), pidiéndole que le cumpla el deseo de pagar con dardos sus lágrimas.

La mayor distancia que en la restitución de este pasaje toma el filósofo respecto del poeta tiene que ver con los títulos del dios, en lo que parece una mera simplificación, pero que alberga un hondo sentido. Homero señala, en efecto, que el sacerdote se dirige a Apolo como “¡Óyeme, oh tú, el de argénteo arco, que proteges Crisa / y la muy divina Cila, y sobre Tenedos imperas con tu fuerza, / oh Esminteo!” (*Il.* I, 37-39), mientras que Sócrates indica que el sacerdote invocó al dios “por todos sus apelativos (*eponumías*) divinos” (*Rep.*, III, 394a), en apretada síntesis de lo que dice el canto. Estos títulos homéricos del dios tienen que ver con santuarios y lugares de la geografía troyana, lo que explica en parte que se pasen por alto en un contexto ateniense. Ahora, si bien el término ‘apelativo’ (*eponumía*) tiene una gran presencia en Platón (47 veces), en la *República* solo aparece aquí, y, en concomitancia con Apolo, se encuentra solo en un pasaje que vale la pena recordar. En efecto, en el diálogo *Eutidemo*, ante las insidias del sofista Dionisodoro, que le indaga a Sócrates si tiene un Zeus patrio, el filósofo, fastidiado, le replica:

–¡Terminemos, Dionisodoro!, exclamé, modera tu lenguaje y no trates de enseñarme con torpeza antes de tiempo. Tengo yo también mis altares y mis cultos domésticos y patrios y todas las demás cosas de esta índole que tienen los atenienses.

–¿Cómo –dijo–, los demás atenienses no tienen un Zeus patrio?

–Esa denominación (*ep̄numía*) –aclaré– no la usan ni los jonios, ni quienes emigraron de esta ciudad para establecerse en nuestras colonias, ni nosotros. Tenemos, en cambio, a Apolo patrio, porque descendemos de Ion. Entre nosotros, Zeus no es llamado 'patrio', sino 'protector de la casa' y 'fratris', y también Atenea es llamada 'fratria' (Platón, *Eutidemo*, 302c-d).

Así, pues, Sócrates precisa que para los atenienses y los jonios el apelativo de Apolo es patrio, ya que descienden de Ion, mientras que Zeus y Atenea son fratris, esto es, que en términos divinos con ellos se da una relación más de hermandad que de filiación. Dada la cercanía de toda índole entre Atenea y Atenas y también el ascendiente indisputado de Zeus, esta insistencia del filósofo en la filiación de atenienses y de jonios respecto de Apolo, hasta el punto de que es su divinidad epónima, sirve para establecer un criterio que hay que tener en cuenta en el contexto actual, cuando se trata de determinar la comprensión que Sócrates les da a los apelativos divinos de Apolo. A partir de lo dicho en el *Eutidemo*, no puede descartarse que en esa sustitución que obra Sócrates sobre el pasaje homérico haya una alusión a Apolo como dios patrio de los atenienses. Hay que advertir que sobre esta eponimia de Apolo aún queda un capítulo por explorar.

En suma, en la determinación de la forma de narración que debe utilizarse en la educación, más allá de la conclusión de que el modo mixto es aceptable para que lo adopte el verdadero hombre de bien, importa señalar que en el estudio adelantado se hace uso del valor intrínseco del pasaje homérico, donde el sacerdote de Apolo, como hombre virtuoso, invoca al dios para que dirija sus dardos contra quienes obran hacia él con injusticia. Así, ya que la fundación de la ciudad en la palabra, según la *República*, sigue la expresión del sacerdote de haber erigido templos en honor del dios, según la *Ilíada*, es comprensible esperar una mayor presencia de Apolo en relación con esta ciudad que se funda. Del mismo

modo, hay que insistir en que las apariciones de Apolo son concordantes con los pasos que van tomándose sobre la educación de los guardianes en esta ciudad.

En relación con la educación musical, Sócrates y sus interlocutores arguyen que las armonías propias para los guerreros son aquellas adecuadas al temperamento de un héroe íntegro, que se mantiene valeroso en cualquier mala circunstancia que atraviese, o también para un hombre que en una situación de paz obra frente a otros de modo razonable y sensato. Dado este principio, dice Sócrates, “la ejecución de nuestras melodías y cantos no precisará de muchas cuerdas ni de lo panarmónico” (*Rep.*, III, 399c), como tampoco se requerirá de la flauta, “el instrumento que más sonos distintos ofrece” (*Rep.*, III, 399d), por lo que no quedan más que “la lira y la cítara como instrumentos útiles en la ciudad; en el campo, los pastores pueden emplear una especie de zampoña” (*Rep.*, III, 399d), por lo que “no haremos nada extraordinario, amigo mío, al preferir a Apolo y los instrumentos de Apolo* antes que a Marsias y a los suyos” (*Rep.*, III, 399e) (pasaje 4). Con esto, admite Sócrates, “sin darnos cuenta de ello estamos purificando de nuevo la ciudad que hace poco llamábamos ciudad de lujo” (*Rep.*, III, 399e). Aparte de confirmar la presencia de Apolo en las etapas decisivas de la educación —la musical, en este caso—, con la decisión por el dios y su instrumento por antonomasia se cumple, no solo se describe, una tarea en relación con la ciudad que se funda, ya que se la purifica. Es llamativo que esta purificación se mencione a propósito de la victoria de Apolo sobre Marsias, que con su flauta osó retar al dios; recuérdese que este instrumento fue invención de Atenea, quien lo rechazó al percatarse de la deformación de su rostro mientras lo tocaba. Así, por intermedio del talento de Marsias, puede identificarse una cierta alusión a la sorda querrela entre las dos grandes divinidades. En fin, puede decirse que en estos dos pasajes sobre los modos de impartir la educación se recogen las dos facetas emblemáticas de Apolo, esto es, como dios del arco y como dios de la lira.

El proceso educativo sigue con la gimnasia, en donde se abordan muchos temas que tienen que ver con la buena formación del cuerpo y con la salud. A propósito de la medicina, el filósofo se las arregla para hacer una mención de Apolo, indirecta (pasaje 6), pero muy significativa. Así, tras la exposición de una de las normas médicas, Glaucón se expresa frente a Sócrates:

–¡Muy inteligentes los hijos de Asclepio –exclamó, a juzgar por lo que dices!

–Como tenían que ser –respondí–. Sin embargo, los trágicos y Píndaro cuentan, apartándose de nuestras normas, que Asclepio, hijo de Apolo, fue inducido por dinero a sanar a un hombre que estaba ya muriéndose, lo que le costó ser fulminado. Pero nosotros, de acuerdo con lo antes dicho, no les creeremos ambas afirmaciones. ‘Si era hijo de dios’ objetaremos ‘no pudo ser codicioso. Y si lo era, no sería hijo de ningún dios’.

–Muy bien está eso –dijo– (*Rep.*, III, 408b-c).

En el contexto del cuidado de la salud, se dan en el curso de unas pocas páginas, aquí en *República* 3, seis de las nueve menciones de Asclepio que se encuentran en la obra platónica. Del conjunto de todas ellas, la más conocida corresponde, por supuesto, a las famosas últimas palabras de Sócrates: “Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides” (*Fed.* 118a). Al amplio abanico de lecturas que se han dado de esta enigmática expresión, habría que añadir, desde el contexto actual, esta referencia indirecta a Apolo. En efecto, la alternativa frente a Asclepio que se propone en el texto recién citado (pasaje 6) –si es hijo de un dios, no es codicioso; si es codicioso, no es hijo de un dios–, se resuelve, con las últimas palabras de Sócrates, en el sentido de que Asclepio es hijo de Apolo, ni puede ser codicioso Asclepio con el dinero, como tampoco Sócrates ha sido codicioso con su propia vida. Por medio del gallo, animal de Apolo (Plutarco, *De Pythiae Oraculis*, 400c), que anuncia la salida de Helios¹⁸, la muerte de Sócrates anuncia la inmortalidad de su alma. Tras esta petición a su amigo de toda la vida, Critón, ya el filósofo no dialoga más: “Así se hará –dijo Critón–. Mira si quieres algo más. Pero a esta pregunta ya no respondió” (*Fed.*, 118a). Así, pues, respecto del cuerpo, el proceso educativo se asocia con Asclepio, dios de la salud, y, por su intermedio, con su padre, el dios Apolo.

Como colofón de esta doble instrucción, musical y gimnástica, Sócrates les precisa a sus interlocutores que no se trata de que

¹⁸ Pausanias, *Descripción de Grecia*, V, 25.9. Traducción de María Cruz Herrero (Madrid: Gredos, 1994).

la música sea para el alma y la gimnasia para el cuerpo, sino que ambas le corresponden al alma, pues son

(...) estos dos principios los que, en mi opinión, podríamos considerar como causa de que un dios* haya otorgado a los hombres otras dos artes, la música y la gimnástica, no para el alma y el cuerpo, excepto de una manera secundaria, sino para lo impulsivo y lo filosófico*, respectivamente, con el fin de que estos principios lleguen, mediante tensiones y relajaciones, al punto necesario de mutua armonía (*Rep.*, III, 411e-412a).

Es decir, y aunque no lo mencione con nombre propio, Sócrates estima que de Apolo procede esa armonía mayor entre música y gimnasia, que es la razón de que las dos artes sean sobre todo para el alma.

Después de la educación, Sócrates y sus interlocutores investigan cuál ha de ser la índole de los guardianes de la ciudad y cómo deben criarse, cuidando de no dar en este momento un exceso de leyes, que seres humanos bien dotados y bien educados pueden determinar en cada situación concreta. Visto eso, Adimanto pregunta qué les queda por hacer en materia de legislación, a lo que Sócrates responde así (pasaje 7): “A nosotros nada, de cierto; a Apolo, el dios de Delfos, los más grandes, los más hermosos y primeros de todos los estatutos legales” (*Rep.*, IV, 427b), y pasa a hacer la dedicación de la ciudad al Apolo Pítico: “ni nos serviremos de otro intérprete* que el propio de nuestros padres; y, sin duda, este dios, intérprete* patrio acerca de ello para todos los hombres, los rige sentado sobre el ombligo de la tierra en el centro del mundo” (*Rep.*, IV, 427c). Como una colonia, la ciudad que acaba de fundarse queda consagrada al dios Apolo.

El último texto donde se menciona a Apolo en la *República* (pasaje 8) se considerará en su lugar propio, cuando se hable de Helios. Quizás pueda recordarse en este momento que hay dos pasajes adicionales (9-10) que se refieren, no a Apolo, sino a la Pitia, la profetisa que transmite los oráculos del dios. Llama la atención que estos dos textos hagan referencia a los matrimonios (*Rep.*, V, 461e) y a los funerales (*Rep.*, VII, 540c), comienzo y final de la vida humana, respecto de lo cual las indicaciones legales que aquí se dan quedan bajo el dominio interpretativo de la Pitia, en con-

formidad con las palabras consagratorias al dios en el último acto de fundación. Se alude con ello, quizás, al carácter intrínsecamente abierto tanto de la generación como de la muerte, imposible de captar por una mera ley humana, por lo que en estos asuntos es sabio escuchar siempre, en cada caso, la palabra del dios.

Helios y la educación del filósofo

DE LOS 18 lugares (pasajes 11-28, con 21 menciones en total) donde Helios se encuentra en la *República*, puede decirse que en 14 de ellos (pasajes 14-27, con 17 menciones) tiene una significación decisiva; se trata de todas sus apariciones, con una sola excepción, en los libros 6 y 7, específicamente en las imágenes del sol (pasajes 14-20, con 7 menciones) y de la caverna (pasajes 21-27, con 10 menciones). Esta equilibrada distribución orienta de un modo natural la discusión sobre Helios hacia estas dos brillantes imágenes. Antes de entrar en eso, quizás haya que indicar que los demás textos donde se encuentra Helios no son irrelevantes en absoluto, sino que en ellos se obra ya una cierta preparación para la magnífica aparición central del astro (pasajes 11-13) o se deriva una conclusión sobre el modo como el sofista considera el conjunto de la realidad, dentro de la cual está incluido, por supuesto, el sol (pasaje 28). Por economía argumentativa y para centrar el estudio en el tema principal, no se ahonda en estos pasajes accesorios.

Los 7 lugares (pasajes 14-20) donde Helios aparece en la imagen del sol en *República* VI pueden agruparse en tres secciones: la primera, preparatoria (pasajes 14-17); la segunda, culminante (pasajes 18-19); la tercera, conclusiva (pasaje 20).

En la sección preparatoria, Sócrates lleva a Glaucón a reconocer la divinidad del principio que rige el ámbito de lo sensible, que el propio Glaucón nombra por primera vez (pasaje 14): “Es evidente que preguntas por el sol” (*Rep.*, VI, 508a). A partir de este reconocimiento, Sócrates y sus interlocutores se ponen de acuerdo en que el sol no es la visión ni el órgano en que esta se produce (pasaje 15) (*Rep.*, VI, 508a), pero sí su causa, por lo que, en tal sentido, puede afirmarse (pasaje 16) que, “siendo causante de esta, es percibido por ella misma” (*Rep.*, VI, 508b) y los ojos mismos son capaces de ver por la iluminación que el sol les da (pasaje 17) (*Rep.*, VI, 508d). En suma, que el sol sea el productor y regente

del ámbito de lo visible quiere decir que el medio, la facultad y el órgano correspondientes se constituyen todos gracias a él y para él, con lo que el sol manifiesta su poder al darle su forma (“helio-formar”) aquello que cae bajo su dominio.

Sobre esta base, en la sección culminante la discusión se desplaza al ámbito de lo inteligible, donde la idea del bien cumple funciones análogas a las del sol en el ámbito de lo visible (pasaje 18):

[Sócrates] Y en cuanto al conocimiento y la verdad, del mismo modo que en aquel otro mundo se puede creer que la luz y la visión tienen *forma solar*, pero no que sean el mismo sol, del mismo modo en este es acertado el considerar que uno y otra son semejantes al bien, pero no lo es el tener a uno cualquiera de los dos por el mismo bien, pues es mucho mayor todavía la consideración que se debe a la naturaleza del bien (*Rep.*, VI, 509a).

Así, pues, el conocimiento y la verdad hacen relación al bien (*ágonon*), al haber sido formados por él mismo (“agatoformados”), que correspondientemente ocupa un lugar de eminencia dentro de dicho ámbito, como el sol en el mundo visible. Preciando la analogía, Sócrates enuncia la enseñanza central del platonismo (pasaje 19, ampliado):

–Del sol dirás, creo yo, que no solo proporciona a las cosas que son vistas la facultad de serlo, sino también la generación, el crecimiento y la alimentación; sin embargo, él no es generación.

–¿Cómo había de serlo?

–Del mismo modo puedes afirmar que a las cosas inteligibles no solo les adviene por obra del bien su cualidad de inteligibles, sino también se les añaden, por obra también de aquél, el ser y la esencia; sin embargo, el ser no es esencia, sino algo que está todavía por encima de aquélla en cuanto a dignidad y poder (*Rep.*, VI, 509b).

Es decir, el bien es el sol del ámbito inteligible, otorgándoles a los seres propios de este campo su inteligibilidad, asociada al ser y a la esencia, sin que el propio bien, como tal, sea esencia, pues se sitúa en un lugar de eminencia respecto de ella. Así, pues, tal

como el examen comenzó con la identidad divina del sol, concluye con la identidad divina del bien, mucho mayor que la del sol, ya que aun este produce efectos buenos al estar también sometido al bien. Ante esta sublime declaración, Glaucón no puede contener su asombro (pasaje 8): “¡Por Apolo! ¡Qué maravillosa superioridad!” (*Rep.*, VI, 509c). Esta expresión de Glaucón ha sido objeto de numerosas interpretaciones, pero en el contexto actual queda claro, al menos, que la declaración de Sócrates, por la cual eleva el bien al lugar del sol inteligible, se asocia con Apolo, asociación que el filósofo no niega, por el contrario, confirma: “Tú tienes la culpa –dije–, porque me has obligado a decir lo que opinaba acerca de ello” (*Rep.*, VI, 509c).

Tras esta gloriosa culminación de la presencia de Helios en la imagen del sol, en la sección conclusiva un entusiasmado Glaucón le pide a Sócrates que no pare, sino que siga contándoles todo lo que sepa de ello (pasaje 20): “Y no te detengas en modo alguno. Sigue exponiéndonos, si no otra cosa, al menos la analogía con respecto al sol, si es que te queda algo que decir” (*Rep.*, VI, 509c). A lo que Sócrates responde que le queda mucho por exponer y, ante la insistencia de Glaucón, hace pie en la conclusión de la imagen del sol para introducir la imagen de la línea, con lo que ofrece un relato articulado de las dos imágenes, así el sol, casi que de propósito, no se mencione en la línea. El filósofo precisa, entonces, lo siguiente, en una última alusión al sol, ya sin nombrarlo:

Pues bien –dije–, observa que, como decíamos, son dos, y que reinan, el uno en el género y región inteligibles, y el otro, en cambio, en la visible; y no digo que en el cielo para que no creas que juego con el vocablo. Sea como sea, ¿tienes ante ti esas dos especies, la visible y la inteligible? (*Rep.*, VI, 509d)

Así, es patente que las dos secciones, la inteligible y la visible, en que se divide la línea, se ofrecen como continuación natural del bien y del sol, y es en ese respecto, a instancias de Glaucón, que Sócrates presenta esta segunda imagen, como preparación para el curso de estudios que va a determinarse a continuación para el filósofo.

Tras las reflexiones de índole geométrica de la imagen de la línea, y seguramente en conformidad con su compromiso de no guardarse nada en relación con el sol, Sócrates le propone a Glau-

cón la conocida imagen de la caverna, en cuya introducción hace énfasis que se trata de un símil relativo a la educación y la falta de ella. Una vez que se describe la situación de los prisioneros dentro de la caverna, se libera a uno, a quien se llevaría hacia arriba obligado y, (pasaje 21) si “no lo dejaran antes de haberlo arrastrado hasta la luz del sol” (*Rep.*, VII, 515e), es evidente que no podría distinguir ninguna de las cosas de allá afuera; por el contrario, si se lo condujera poco a poco, de modo que tuviera tiempo de acostumbrar la vista, podría ir distinguiendo las sombras, las imágenes, las cosas, de noche los astros y el cielo mismo, (pasaje 22) “y por último, creo yo, sería el sol, pero no sus imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el propio sol en su dominio y tal cual es en sí mismo, lo que él estaría en condiciones de mirar y contemplar” (*Rep.*, VII, 516b). A partir de allí, (pasaje 23) podría colegir “ya con respecto al sol que es él quien produce las estaciones y los años y gobierna todo lo de la región visible, y que es, en cierto modo, el autor de todas aquellas cosas que ellos veían” (*Rep.*, VII, 516b); es decir, que la contemplación del sol no significa tanto mirarlo de hito en hito, cuanto entender cuál es su función y su principalidad en el ámbito de lo visible.

Una vez que el antiguo prisionero se ha hecho cargo del mundo visible y de su gobernante, Sócrates propone llevarlo de vuelta a la caverna, de modo que (pasaje 24), pregunta, “si vuelto el tal allá abajo, ocupase de nuevo el mismo asiento, ¿no crees que se le llenarían los ojos de tinieblas, como a quien deja súbitamente la luz del sol?” (*Rep.*, VII, 516e). En tal condición se mostraría sumamente inepto en medio de los demás prisioneros, tanto que estos desbarrarían de su aventura de ascenso como algo fútil y perjudicial, hasta el punto de que tratarían de “echarle mano y matar a quien intentara desatarlos y hacerlos subir” (*Rep.*, VII, 571a). Con esto, el filósofo anuncia ya el destino de aquel prisionero ilustrado que regrese a la caverna.

Pues bien, pasando de la imagen a su interpretación, Sócrates le aclara a Glaucón que hay que aplicarla toda ella a lo que se ha dicho antes (pasaje 25): “Hay que comparar la región revelada por medio de la vista con la vivienda-prisión, y la luz del fuego que hay en ella, con el poder del sol” (*Rep.*, VII, 517b), que ahora se declara sin ambages como la idea del bien, que, en el ámbito de lo inteligible, es “lo último que se percibe, y con trabajo, pero, una

vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de esta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento” (*Rep.*, VII, 517b-c).

Se entiende, así, que la imagen de la caverna retoma casi en los mismos términos la imagen del sol, solo que aquí sí se hace explícita la relación de dependencia del sol respecto del bien. Sobre la base así extendida, Sócrates y sus compañeros pasan a examinar el curso de estudios que tendrá que seguir quien sea guiado así “desde el Hades hasta los dioses” (*Rep.*, VII, 521c), de modo que a las diversas estaciones del ascenso van a corresponderles distintas disciplinas, a saber, justo aquellas que se han establecido en la imagen de la línea, la aritmética, la geometría, la estereometría, la astronomía y la armonía, disciplinas que en su conjunto obran como proemio de la verdadera melodía que hay que aprender, la dialéctica, (pasaje 26) la cual, “aun siendo inteligible, es imitada por la facultad de la vista, de la que decíamos que intentaba ya mirar a los propios animales, y luego a los propios astros, y por fin, al mismo sol” (*Rep.*, VII, 532a), y que consiste nada menos que en “intentar dirigirse, con ayuda de la razón y sin intervención de ningún sentido, hacia lo que es cada cosa en sí, y cuando no desiste hasta alcanzar, con el solo auxilio de la inteligencia, lo que es el bien en sí, entonces llega ya al término mismo de lo inteligible, del mismo modo que aquél llegó entonces al de lo visible” (*Rep.*, VII, 532a-b). Así, el significado del sol es el de marcar el límite en la región de lo visible, y en ello no es sino imagen de lo que se da en la región más verdadera de lo inteligible, cuyo límite viene marcado por el bien en sí mismo. El ascenso en su conjunto (pasaje 27) (*Rep.*, VII, 532b) es lo que se llama dialéctica, cuyo estudio “eleva la mejor parte del alma hacia la contemplación del mejor de los seres, del mismo modo que antes elevaba la parte más perspicaz del cuerpo hacia la contemplación de lo más luminoso que existe en la región material y visible” (*Rep.*, VII, 532c-d).

Para la reflexión actual importa destacar el cuidado con el que el autor ha separado la tarea fundacional de Apolo de la tarea educativa de Helios, como imagen del Bien. El sol es divino, pero más divino, si puede decirse, es el Bien, el verdadero Helios, que en cuanto tal se relaciona, al paso, con Apolo (pasaje 8). Después de

esta identificación del ascenso del prisionero con la educación de la dialéctica (pasajes 26-27), ni Apolo ni Helios vuelven a ser mencionados, lo que muestra la claridad del propósito de su aparición: Apolo, como dios fundacional de la ciudad; Helios, como meta de la educación, tanto en su imagen, como en su realidad verdadera en cuanto Bien. De modo general, quizás pueda decirse tentativamente que, al versar sobre la degeneración de la ciudad, no hay lugar para Apolo ni para Helios en los libros 8 y 9, mientras que en el libro 10 se obra una sutil defensa de la presencia de la poesía en la ciudad, con muchas referencias a la persona de Homero, pero sin ninguna cita directa de su obra, defensa que concluirá performativamente en esa respuesta anti-odiseica que es el mito de Er, mito del inframundo, donde no entran Helios ni Apolo.

Atenea polícroma

EN CONTRASTE CON la exuberante presencia de Apolo en la *República*, la de Atenea se halla reducida a una sola aparición, al parecer insignificante. Esta se da cuando Sócrates va guiando a Adimanto en el tipo de mitos mayores que pueden enseñárseles a los niños como parte de la primera educación. Tras haber censurado los pasajes donde los dioses no respetan a sus padres, se rechazan también aquellos que muestran a los dioses como origen de los males, entre los cuales, en particular, se destaca la violación que hagan los hombres de los juramentos. Así, señala Sócrates (pasaje 29), “en cuanto a la violación de los juramentos y de la tregua que cometió Pándaro, si alguien nos cuenta que lo hizo instigado por Atenea y Zeus, no lo aprobaremos” (*Rep.*, II, 379e). Se trata, por supuesto, del rompimiento de la tregua pactada entre aqueos y troyanos, cuando acordaron que en un duelo entre Paris y Menelao se resolvieran todas sus diferencias, sin necesidad de enzarzarse en más luchas con la consiguiente pérdida de vidas (*Il.*, III, 92-94). Es esencial destacar que, más allá de que el vencedor se quede con Helena y las riquezas que le correspondan, con este pacto las partes se comprometen a establecer entre sí amistad y leales juramentos; es decir, la violación del pacto equivale a la afirmación de la guerra, negando la paz. Ante la situación instaurada por el pacto, los dioses se muestran un poco

desconcertados. Zeus, en particular, hablando con ironía (*Il.*, IV, 6), propone dejar así las cosas, de modo que se establezca amistad entre los contendientes (*Il.*, IV, 16). Hera y Atenea se enfadan muchísimo con estas palabras –eso pretendían–, pero mientras Atenea guarda respetuoso silencio, Hera increpa con dureza a su marido, ante lo cual Zeus, mañoso, determina, por insinuación de Hera, que Atenea se interne entre los troyanos y los incite a quebrantar el juramento. La diosa cumple al punto el encargo de su padre; busca en medio de la tropa a un troyano que cumpla con las condiciones técnicas y de carácter que se requieren para la tarea. Lo encuentra en Pándaro, hijo de Licaón, que recibió el don del arco del propio Apolo (*Il.*, II, 827); si bien se dice que Pándaro es de Zelea, población vecina de Troya, también se lo identifica como procedente de Licia (*Il.*, V, 105, 173). No sorprende, pues, que, en su discurso de persuasión, Atenea busque comprometer al arquero para que eleve “votos a Apolo, nacido en Licia, ilustre por su arco” (*Il.*, IV, 101), todo lo cual cumplirá el insensato guerrero (*Il.*, IV, 119). Con el amargo lanzamiento de Pándaro a Menelao se rompe el pacto de una posible amistad, reinstaurándose la contienda.

La cita, entonces, que Sócrates hace de Homero en este punto, es decir, con el ánimo de sustraer a los dioses de la acusación de incitar a un comportamiento vicioso, tiene un alcance mucho más amplio, pues no solo queda establecido que la violación de un juramento a los dioses equivale a la ruptura de la amistad entre los hombres, que caen así en una irracional confrontación bélica, sino que esta advertencia se inserta dentro de la insidiosa querrela que Atenea mantiene con Apolo. La persuasión de Atenea a Pándaro no deja de ser un baldón para Apolo, y hasta una derrota, toda vez que la flecha, por intervención de Atenea, no le causa sino una herida superficial a Menelao. Cuando Hera acuse a Apolo de traidor (*Il.*, XXIV, 63), recogerá en ello el propósito que se buscaba alcanzar con el disparo de Pándaro: los troyanos son traidores, pues ellos rompieron el pacto.

En consecuencia, que Sócrates repruebe este pasaje no tiene tan solo el significado superficial de afirmar la benevolencia de los dioses; en estratos más profundos, ello implica sustraer a Apolo de ese espacio de confrontación con Atenea, y puede verse incluso como una decisión a favor de la amistad y la lealtad entre los

hombres y en contra de la guerra. Con esta última anotación no se asevera, de ningún modo, que la *República* no sea iliádica, sino, más bien, que, para Platón, aquí por lo pronto, la *Iliada* no es primordialmente un canto de guerra. Siguiendo este enfoque interpretativo, cabe pensar que, más allá de la censura de pasajes particulares de Homero, Platón se propone establecer los lineamientos que van a guiar la constitución de la ciudad, que, con el recurso a Homero, se establece bajo la clara luminosidad de Apolo, a la vez que con discreción se retira de la sombra de la égida de Atenea.

Como corresponde a la sutileza de su arte literario, el nombre de Atenea no vuelve a aparecer en el diálogo, si bien puede rastrearse todavía una alusión a la diosa precisamente al inicio de la sección que acaba de ser objeto de consideración. La cuestión es que no se les va a permitir a los poetas que canten acciones donde los dioses “guerrear, se tienden asechanzas o luchan entre sí –lo que, por otra parte, tampoco es cierto–” (*Rep.*, II, 378b). Empero, no satisfecho Sócrates con esta referencia general a enemistades entre los seres divinos, se adentra en detalles que revisten el mayor interés para la actual discusión. Así, sostiene el filósofo, a los futuros vigilantes de la ciudad “en modo alguno se les deben contar (*muthologetéon*) o representar* (*poikiltéon*)¹⁹ las gigantomaquias o las otras innumerables querellas de toda índole desarrolladas entre los dioses o héroes y los de su casta y familia” (*Rep.*, II, 378c). De este pasaje es preciso destacar tanto la alusión a Atenea como el vínculo que se establece entre poesía y artes figurativas. Hay que indicar que en el *corpus* platónico se encuentra otro lugar donde se hace referencia a la diosa en términos parecidos, esto es, en asociación con el ritual y la iconografía atenienses respecto de Atenea²⁰. Así, en el diálogo *Eutifrón*, Sócrates le formula a Eutifrón

¹⁹ “*poikillein* is used of depicting in a variety of colours (8.557c), not necessarily by embroidery. There is a special reference here to the *péplos*”, Adam (James Adam, *The Republic of Plato*. 2 Vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1902, 113).

²⁰ En *Sofista* 246a también se habla de “una gigantomaquia por el ser”, “combate interminable” (246c) que se da entre los materialistas puros y los idealistas puros. En esta mención de la gigantomaquia puede verse una alusión al peplo de Atenea y al Partenón, pero su justificación excede el marco de la presente reflexión. Véase, sin embargo, Flórez

la siguiente pregunta: “¿Luego tú crees también que de verdad los dioses tienen guerras unos contra otros y terribles enemistades y luchas y otras muchas cosas de esta clase que narran los poetas, de las que buenos artistas han llenado los templos y de las que precisamente, en las grandes Panateneas, el peplo que se sube a la Acrópolis está lleno de bordados con estas escenas?” (Platón, *Eutifrón*, 6b-c). Se trata de un pasaje muy ilustrativo, pues no solo se menciona el manto bordado por ilustres jóvenes atenienses, que, con ocasión de las grandes fiestas de la ciudad, era llevado cada cuatro años a la Acrópolis para presentárselo a Atenea, sino que de modo indirecto se establece la relación con el Partenón, el propio templo de la diosa, que ostentaba así mismo escenas de gigantomaquias y luchas entre sí de dioses o héroes²¹. Se trata, por cierto, de la única mención de la Acrópolis en el *corpus* con el significado contemporáneo de que allí se sitúa el gran templo de la diosa de Atenas.²² Importa señalar que en este pasaje también se establece una asociación entre lo que cuentan los poetas y lo que producen los artistas, así como el tono crítico frente a tales representaciones.

Para el propósito actual es esencial destacar que se hace alusión a Atenea y sus representaciones como polícroma (*poikilía*, *Rep.*, II, 373a), seguramente por los motivos bordados en el peplo que se le ofrecía, por las variadas escenas coloreadas de las esculturas de su templo y por la monumental y vistosa escultura

(Alfonso Flórez, “Entre la semejanza y la apariencia. La reflexión sobre la imagen y la captura del sofista en el *Sofista* de Platón”. *Pensamiento*, 68, (2012): 357-371).

²¹ Las metopas del Partenón exhibían las siguientes escenas de combate: oriental, entre dioses olímpicos y gigantes (Gigantomaquia); sur, entre lapitas y centauros (Centauromaquia); occidental, entre amazonas y soldados griegos (Amazonomaquia); norte, entre griegos y troyanos (Caída de Troya). Véase Katherine Schwab, “Celebrations of Victory: The Metopes of the Parthenon”. En *The Parthenon. From Antiquity to the Present*, Edited by Jenifer Neils, 159-197 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

²² Las otras menciones de la Acrópolis de Atenas se encuentran en *Menón* 89b, en una alusión a que allí se guardaba el tesoro de la ciudad; y *Critias* 111e, 112c, donde se describe cómo era la Acrópolis de la ciudad antigua, que “no era entonces como es ahora”. El peplo solo aparece en este pasaje del *Eutifrón*.

de la propia diosa. Este modo de referirse a la diosa y su peplo se encuentra ya en Homero, que describe así tanto a la misma divinidad en su intimidad (*Il.*, V, 735, VIII, 386), como los presentes que se le ofrecen (*Il.*, VI, 294). No sorprende, entonces, que el propio Odiseo, en cuanto protegido predilecto de la diosa, ostente también, en exclusiva, el calificativo de tener una variada (*poikilos*) habilidad (*mêtis*), un variado ingenio (*poikilómêtes*) (*Il.*, XI, 482, pero en particular *Od.* III, 163; VII, 168; XXII, 115; XXII, 202; XXII, 281 y especialmente: XIII, 293)²³. Ahora bien, puesto que, en la *República*, la variedad se identifica en distintos momentos como causa de degeneración e injusticia, tanto para el alma como para la propia ciudad (*Rep.*, III, 404e, X, 611b), puede inferirse que la asociación de la diosa con la policromía va más allá de la mera descripción y se asocia críticamente con la nota más odiseica de la *Odisea*, la astucia, la maña, la variedad de recursos, de planes y de ideas, con el propósito de alcanzar una meta visible. No sorprende, pues, que en el diálogo Platón adopte una posición de discreto silencio frente a Atenea, junto con una abierta distancia ante sus representaciones icónicas, como expresión clara e inequívoca de que la *República* de ningún modo participa de una vía ateneica.

Conclusión

La clara identificación de Apolo como dios tutelar del plan de la *República* ofrece la clave para el abordaje del diálogo en clave délfica. Esto significa que el cumplimiento del proyecto esbozado pasa por el conocimiento de sí mismo, logro que, empero, no es directo, ni inmediato, ni está exento de contratiempos y hasta de fracasos. La acción comienza tomando distancia de propuestas utilitarias y egoístas de la justicia (libros I-II), lo que lleva a proponer una nueva fundación. Ahora, si bien el dios obra como fundamento de esta nueva ciudad (libros II-IV) y como fin último de aquellos que cubran la totalidad del camino de ascenso (libros V-VII), no evita que gobernantes y ciudadanos desbarren, hun-

²³ Véase Richard J. Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect* (University of Oklahoma Press, 1963), 334.

diéndose en modos de vida y de dirección cada vez más viciosos (libros VIII-IX). De esta forma se reconoce que quizás la ciudad propuesta solo exista en el cielo (libro IX), lo que abre el último espacio de reconciliación consigo misma del alma virtuosa (libro X). Se trata, por supuesto, de una estructura y de un recorrido que pueden reconocerse como iliádicos, pero, más allá de dicho motivo cultural y poético, es preciso insistir en su naturaleza délfica, que esclarece la propuesta filosófica fundamental de conocerse a sí mismo como una tarea sobre todo *interior*, larga, llena de desvíos y contrariedades, pero que, en últimas, puede alcanzarse con esfuerzo y perseverancia. En este itinerario se descarta, por cierto, y desde el mismo comienzo, todo intento de alcanzar la meta propuesta de manera expedita, mediante cualquier tipo de recursos, como una empresa meramente *exterior*. Este distanciamiento de una política ateneica se lleva a cabo, empero, con la mayor discreción, tanto por respeto a la diosa y a lo que aún pueda enseñar el poema de su protegido, como porque este diálogo clave del *corpus* se presenta ante todo como propositivo, por ende, en clave délfica.

Referencias

- Adam, James. *The Republic of Plato*. 2 Vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1902.
- Altman, William H. F. *Plato the Teacher. The Crisis of the Republic*. Lanham, MD: Lexington, 2012.
- Bergk, Theodor. *Griechische Literaturgeschichte*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. 1872.
- Bilić, Tomislav. "Apollo, Helios, and the Solstices in the Athenian, Delphian, and Delian Calendars". *Numen*, 59, (2012): 509-532.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. J. Raffan (Trad.). London: Blackwell, 1985.
- Cunliffe, Richard J. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. University of Oklahoma Press, 1963.
- Deforge, Bernard. *Eschyle. Poète cosmique*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Traducción de María Araujo. Madrid: Alianza, 2003.
- Esquilo. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. H.-J. Mette (Ed.). Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

- _____. *Aeschylus*, Vol. III: *Fragments*. A. H., Sommerstein (Ed.). Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- _____. *Esquilo. Fragmentos y testimonios*. Traducción de José María Lucas de Dios. Madrid: Gredos, 2008.
- Ferrari, G. R. F. (Ed.). *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Flórez, Alfonso. "Entre la semejanza y la apariencia. La reflexión sobre la imagen y la captura del sofista en el *Sofista* de Platón". *Pensamiento*, 68, (2012): 357-371.
- _____. *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981.
- Hobbs, Angela. *Plato and the Hero. Courage, Manliness and the Impersonal Good*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Homero. *Iliada*. Traducción de Emilio Crespo. Madrid: Gredos, 1991.
- _____. *Iliada*. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- _____. *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1982.
- _____. *Odisea*. Traducción de Pedro C. Tapia. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Howland, Jacob. *The Republic. The Odyssey of Philosophy*. Philadelphia: Paul Dry Books, 2004.
- Kindt, Julia. *Revisiting Delphi. Religion and Storytelling in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Klonoski, Richard. "The Preservation of Homeric Tradition: Heroic Performance in the *Republic* and the *Odyssey*". *Clio*, 22, 3, (1993): 251-271.
- Montanari, Franco. *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Leiden: Brill, 2018.
- Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Neils, Jenifer (Ed.). *The Parthenon. From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- O'Connor, David K. "Rewriting the Poets in Plato's Characters". En *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Edited by G. R. F. Ferrari, 55-89. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Parke, Herbert William y Donald Ernest Wilson Wormell. *The Delphic Oracle*. Vol. 1: The History. Vol. 2: The Oracular Responses. London: Blackwell, 1956.

- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Traducción de María Cruz Herrero. Madrid: Gredos, 1994.
- Platón. *Diálogos*, I: *Apología*, *Critón*, *Eutifrón*, *Hippias Menor*, *Hippias Mayor*, traducción de Julio Calonge; *Ion*, *Lisis*, *Cármides*, traducción de Emilio Lledó; *Laques*, *Protágoras*, traducción de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981.
- _____. *Diálogos*, II: *Gorgias*, traducción de Julio Calonge; *Menéxeno*, traducción de E. Acosta; *Eutidemo*, *Menón*, traducción de F. J. Olivier; *Crátilo*, traducción de José Luis Calvo. Madrid: Gredos, 1983.
- _____. *Diálogos*, III: *Fedón*, traducción de Carlos García Gual; *Banquete*, traducción de Marcos Martínez Hernández; *Fedro*, traducción de Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 1986.
- _____. *Diálogos*, V: *Parménides*, *Político*, traducción de M. I. Santa Cruz; *Teeteto*, traducción de A. Vallejo Campos; *Sofista*, traducción de N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. *Diálogos*, VI: *Filebo*, traducción de M. Á. Durán; *Timeo*, *Critias*, traducción de F. Lisi. Madrid: Gredos, 1992.
- _____. *Diálogos*, VIII-IX: *Leyes*, traducción de F. Lisi. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. *Platonis Rempublicam*. Edited by S. R. Slings. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____. *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.
- Schöpsdau, Klaus. *Platon. Nomoi (Gesetze). Buch VIII-XII*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Schwab, Katherine. "Celebrations of Victory: The Metopes of the Parthenon". En *The Parthenon. From Antiquity to the Present*, Edited by Jenifer Neils, 159-197. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Scott, Michael. *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Spinassi, Miguel Ángel. "En el recinto común dedicado a Apolo y Helios (Platón, *Lg.* 945b-948b)". *Nova tellus*, 39, (2021): 73-92.
- West, Martin L. (Ed.). *Homerus. Ilias*. 2 Vols. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Zuckert, Catherine H. *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.