

LAS INVESTIGACIONES SOBRE ORALIDAD Y ESCRITURA Y SU APORTE AL TRABAJO FILOSÓFICO*

JUAN FERNANDO MEJÍA M.*

RESUMEN

Este texto, escrito como *Lectio Inauguralis*, intenta mostrar los aportes que las investigaciones realizadas sobre la relación entre oralidad y escritura pueden ofrecer a tres cuestiones cruciales para la filosofía: 1) El problema de la relación entre poesía y filosofía, tal como se manifiesta en la definición de arte que Platón hizo canónica en Occidente; 2) la cuestión del origen de la filosofía y 3) la pregunta por la filosofía como género literario.

* *Lectio Inauguralis* de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana correspondiente al segundo semestre de 1997. Se mantiene el tono coloquial de dicha *Lectio*.

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

RESEARCH ON ORALITY AND LITERACY AND ITS CONTRIBUTION TO THE PHILOSOPHICAL WORK

JUAN FERNANDO MEJÍA M.*

ABSTRACT

This paper, which was read as a *Lectio Inauguralis*, intends to point out the contributions the research on orality and literacy can offer to three main problems in philosophy: 1) The problem that deals with the quarrel between philosophy and poetry as it appears in Plato's definition of art, for centuries the western canon; 2) the question regarding the origins of philosophy and 3) the question concerning philosophy as a literary genre.

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

1. INTRODUCCIÓN-DEDICATORIA

EL TEXTO QUE leo ante ustedes es el balance de un camino recorrido en el filosofar, el anuncio de nuevas direcciones y la invitación a sondear las posibilidades de que las herramientas empleadas en este proceso puedan ser de utilidad para la comunidad filosófica en que tal proceso ha tenido lugar.

Asimismo este texto es un saludo, una bienvenida para todos los que se integran al trabajo en filosofía en esta comunidad durante el segundo semestre del año de 1997. Pero dicho saludo no es un saludo cualquiera porque también se enmarca dentro de un ritual que hace parte de nuestra tradición universitaria académica. Este texto, su lectura y la ocasión en que ella se lleva a cabo delatan, pues, múltiples rasgos que no sólo son distintivos de la ocasión sino del carácter y el modo de realizar el trabajo que tenemos quienes nos hemos dado cita en este salón. Realizar este acto de bienvenida muestra que somos una comunidad que realiza un trabajo en unas condiciones típicas del espacio universitario. Nos hallamos aquí maestros y aprendices de un oficio al que le es propio desarrollarse tanto de cara a una tradición cuanto de cara a un futuro abierto. Nos encontramos aquí viejos amigos que hemos compartido muchas conversaciones y tímidos amigos nuevos a quienes estamos dispuestos a acoger en el calor de muchas nuevas conversaciones. Nuestro filosofar depende hoy, entonces, de reconocer el espacio en el que nos hallamos, sus muros y los susurros centenarios que conservan el eco de conversaciones antiguas, las hondas huellas de maestros idos y los pasos frescos de quienes curiosean por primera vez en estos corredores.

Ahora bien, este espacio, estos pasos y estas huellas, estos gestos y estos ritos, reclaman para sí un gran número de títulos nobiliarios, extensos linajes venerables que los hacen tan ilustres que sustentan a veces pretensiones supremas: para muchos de nosotros que paseamos desde hace años por estos pasillos parece olvidado el día en que lo hicimos por vez primera. Así sucede con la sociedad y la cultura: imaginan que sus ritos y sus gestos no son sólo antiguos, sino eternos, afincados desde siempre en la naturaleza humana. La sociedad y la cultura construidas sobre ritos y gestos milenarios no imaginan que la vida sea o haya sido posible sin ellos o de modos distintos a los conocidos y trasegados por generaciones anteriores. Así, muchos de

nosotros hemos creído alguna vez, y tal vez creemos ahora, que el filosofar mismo es algo que nos es propio en tanto hombres, que filosofar es cumplir del modo más exelso con nuestra característica distintiva: el pensamiento racional. Se trata de una convicción de carácter muy singular pues resulta vigente para los maestros y los aprendices: en unos por la presencia y en otros por la ausencia del mismo elemento, con efectos muy similares.

Dicha convicción ha llegado a anidar en quienes cumplimos la función profesoral, por el hábito de hacer filosofía durante años, y obra en nuestros discursos, en nuestra pedagogía y en nuestra vida cotidiana aún a pesar de nosotros mismos y de nuestra avisada sospecha del concepto de naturaleza humana y sus derivados. Mientras que en los aprendices la misma convicción proviene de no haber fortalecido dichos hábitos y de no haber ejercido prolongadamente una sana sopecha sobre las ideas que se van haciendo verdades familiares.

Hoy quisiera sostener, como una especie de corolario derivado de la hipótesis principal, que la filosofía no es el ejercicio de la facultad racional del hombre, que no somos capaces de hacerla por naturaleza, que no cualquiera accede a ella y que su existencia y su práctica dependen de una costumbre que se ha transformado durante siglos. Que filosofamos porque por un conjunto de azares grandiosos padecemos, en palabras de Rilke: "la mimada lealtad de una costumbre, que se placía con nosotros y así permaneció y no se fue"¹. Esa costumbre es la de hablar entre amigos.

Tal vez ahora se comprenda mejor por qué esta parte del texto no se llama sólo introducción sino también dedicatoria. Voy a hablar un instante, entonces, de mis amigos y de los encuentros en que el asunto que hoy trato ante ustedes ha surgido. Aclaro que no hago esto para avergonzarlos o imputarles responsabilidad alguna por mis palabras sino para partir de que eso de hablar entre amigos es algo que se hace tratando con gente que tiene rostros singulares con la que uno se

1. RILKE, RAINER MARÍA, "Primera Elegía", en *Elegías de Duino*, traducción de Hanni Ossott, Edición bilingüe, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, p.17.

encuentra en circunstancias singulares, y que esto vale tanto para Sócrates y Alcibíades como para la profesora Urrea y para mí.

Así pues, esta lección está dedicada de modo muy especial al profesor Ferrán Lobo de la Universidad Politécnica de Cataluña quien desarrolló, en cursos impartidos en esta casa y en la Universidad de los Andes, muchos de los temas que me incitaron a esta investigación. A los miembros del seminario conjunto de profesores de las Facultades de Arquitectura y de Filosofía. A mis amados y pacientes compañeros del Área de Investigación en Estética, a los alumnos del curso de Origen de la Filosofía, al padre Enrique Gaitán S.J., profesor del Departamento de Literatura y huésped habitual de la Facultad de Filosofía, y, de un modo muy especial a los estudiantes del Seminario sobre Mímesis y Escritura, quienes durante todo el semestre pasado fueron valiosísimos interlocutores y a quienes debo tanto claridades como preguntas importantes concernientes a este asunto. Deseo que este reconocimiento a las personas con las que he conversado sobre el tema que me ocupa hoy sea la primera prueba de mi hipótesis y una evidencia de que las distintas formas de la vida universitaria y filosófica de nuestra facultad están vivas y en vías de robustecimiento.

En esta intervención intentaré mostrar los aportes que las investigaciones realizadas sobre la relación oralidad-escritura pueden ofrecer a tres cuestiones cruciales para la filosofía: 1. El problema de la relación entre poesía y filosofía, tal como se manifiesta en la definición del arte que Platón hizo canónica en Occidente; 2. la cuestión del origen de la filosofía y 3. La pregunta por la filosofía como género literario.

Estos temas, junto a la exposición de la hipótesis general, bien podrían desarrollarse en sendos volúmenes, o series de volúmenes. Lo que hoy pretendo es realizar una somera introducción a la cuestión y, sobre todo, hacer tentadora para varios de ustedes, una conversación en curso en la que son bienvenidos.

2. LA HIPÓTESIS GENERAL DE LA RELACIÓN ORALIDAD-ESCRITURA

DESPUÉS DE VARIOS años de tener a mi cargo la cátedra de Origen de la Filosofía todavía me sorprende cuando algún estudiante muestra algún gesto de agrado al escuchar los nombres de Hesíodo y de Homero. Una vez cada tanto aparece un estudiante que me dice que es muy bello el pasaje que acabo de leer², mientras la gran mayoría de sus compañeros bostezan. El joven entusiasta está conmovido por las imágenes, asombrado por la irrupción de la divinidad en el paisaje frecuentado por un simple mortal, la divinidad esparce sobre él una gracia, el canto, y el joven sueña por ser tocado algún día por la inspiración. Esos estudiantes no entienden lo que sucede. Los jóvenes de las últimas bancas, los que bostezan, no saben qué puede llamarles la atención de un texto donde encuentran frases que dan la misma información cientos de veces:

—Ya sabemos que las musas son hijas de Zeus, ¿por qué tiene que decirlo otra vez? ¿Cuántas veces va a decir que viven en el Olimpo?

Esos estudiantes son los que obligan a los profesores a poner atención a teorías como la que quiero exponer hoy ante ustedes en sus líneas mas generales. ¿Por qué? Porque hacen evidente una extrañeza, una separación, una discontinuidad entre ellos, entre nosotros, y esos grandes hombres del pasado que insisten en atribuirse la paternidad de nuestra cultura. Esos estudiantes ven extraño algo de lo que hemos comenzado a aprender mucho, justo cuando dejamos de pretender que nos sentíamos a gusto en su familiaridad, nuestra incomodidad en lo que pasa por propio es la fuente de nuestra investigación y el mejor motivo para encarar su complejidad.

Durante siglos, las obras de Hesíodo y Homero fueron "esencialmente" libros. Para cientos de generaciones de estudiantes, lectores e intérpretes, no serían parte de nuestra vida si no fueran ante todo libros. Tal creencia pone a estas obras en la primera página de la historia de la literatura, hace de los nombres que se asocian a ellas

2. Por razones editoriales, se suprimieron los versos iniciales de la *Teogonía* con la que el profesor Mejía dio inicio a la Lección Inaugural (N.E.).

una marca de autoría y nos hacen pensar en un sujeto autor, escritor, legando su obra a una posteridad de lectores. En este orden de ideas, adquieren dichas obras un carácter monumental: objetos materiales en los que se funda la memoria de otros hombres y de otros tiempos, objetos que conmemoran la muerte de esos hombres y de esos tiempo, huellas inscritas en medios sólidos, referencias... Por todo ello venerables... Lo que hallamos en ellos conforma nuestra historia y dentro de ella brilla como uno de sus tesoros. Lo que más nos llama la atención de ellos es su belleza, el contento que producen al ánimo, la serenidad que emana de su lectura. Pero no son las cosas bellas las que importan. El mundo de los libros es algo permitido pero no fundante de la vida para el mundo en que vivimos, estos monumentos tienen en los tiempos de la escritura la suerte funesta de ser "sólo literatura". En ese sentido, su valor es estético y lo que admiramos en ellos es su estilo, la precisión y gracia de sus imágenes... Creo que esta vía, pese a la relativización del valor de lo bello en las decisiones efectivas de nuestro mundo, tuvo la fuerza suficiente para garantizar la sobrevivencia de los registros literarios, la fuerza de impulsar a muchos hombres a intentar explicar la maravilla que ocurría en sus almas al entrar en contacto con ellas.

Sin embargo, en este siglo hemos comenzado a preocuparnos por ciertas características que los hacen únicos como textos, por las peculiaridades de un estilo que las distinguen de otros libros y de la literatura. De esta inquietud surgió la pregunta por la oralidad en su primera etapa. Dicha pregunta puede expresarse como una variación del comentario de los estudiantes de la última fila:

—¿Por qué se repiten ciertas expresiones al modo de fórmulas una y otra vez a lo largo de toda la obra?

El trabajo de Milman Parry³ permitió descubrir algo sorprendente: Homero y Hesíodo necesitaban de los epítetos formularios (Zeus que lleva la égida, las musas que moran en el Olimpo) porque dichas partículas son definitivas en muchos momentos para conseguir el admirable efecto que más nos hechiza frente a los poemas épicos: el ritmo. Este artificio hace que los versos sean siempre regulares, y

3. Cfr. PARRY, MILMAN, *The Making of Homeric Verse*, Adam Parry compilador, Clarendon Press, Oxford, 1971.

que el sonido y la imagen por ellos transmitidos puedan tocarnos como si la acción misma lo hiciera. Dispone al lector a admitir de modo continuo toda la extensión del contenido... En términos mágicos: de ellos depende el encanto por el que logra seducirnos. Explica, además, por qué se aburren los que se aburren: porque al no acceder al sonido, el poema se antoja un objeto seco y sin vida. Los buenos maestros intentarán entonces crear un gusto peculiar, una sutileza que les lleve a percibir lo que no es perceptible de manera inmediata; a crear un deleite por medios artificiales; a hacer de los estudiante seres excepcionales, capaces de percibir lo que los legos no pueden sentir. La literatura sigue así replegada al margen de la vida social.

¿Eran auditorios especiales los que en tiempos de Homero accedían a la belleza de su canto por medios artificiales? En absoluto. El dato principal que se deduce de la relación entre el epíteto formulario y el ritmo de hexámetro oral es el siguiente: la construcción del poema épico homérico y hesiódico puede pensarse como una técnica independiente de la escritura. Las características del estilo de esas obras están determinadas por el modo en que el ritmo hace posible la memorización de grandes cantidades de información: unidades completas se articulan entre sí, variando su lugar y relación contra unidades completas en una estructura ella misma invariable. El epíteto y la fórmula son la estructura mnemotécnica de la épica. Pero si la cosa terminase allí correríamos el riesgo de definir estas obras desde la contradictoria fórmula, asombrosamente de moda en nuestro tiempo, de la literatura oral: habríamos resuelto el problema de la improvisación y del recuerdo que seres especialmente dotados realizan cuando preservan ciertas partes del folklore de sus comunidades.

Los estudiantes de la última fila se aburren cuando una les habla de las investigaciones por medio de las cuales Milman Parry logró demostrar empíricamente que ciertos cantores yugoslavos podían recitar enormes poemas épicos gracias al epíteto y al ritmo del verso. Permitásemse poner un ejemplo que muestra al mismo tiempo el valor y el límite de estas hipótesis.

Los cantantes negros de *blues* de principio de siglo acuden a un tipo de lenguaje formulario, a un repertorio limitado que permite

combinaciones casi infinitas en múltiples cantos que se adaptan no sólo a la ocasión en que se interpretan, sino a los sentimientos que mueven al cantante y a la pena que nos va a relatar. Las letras de los *blues* son formularias. Podemos descubrir muchos versos típicos que aparecen en múltiples y diversas melodías que comparten asimismo un ritmo común: elementos finitos invariables sometidos a variaciones infinitas dentro de una estructura invariable que se adapta de un modo natural al contenido. Así, puede escribir un célebre crítico musical:

Los *blues* están repletos de tales fragmentos poéticos que son montados por los cantantes o por los coros: son estrofas y versos particularmente usados, que el trovador puede insertar, siempre que no tenga otro recurso, o cuando quiere volver a terreno conocido (...) Sin embargo, detrás del aparato poético elemental del *blues* hay una visión de la vida que debe ser expresada de la manera más directa y con la mayor economía de medios posible.

Gracias al conjunto de sus recursos poéticos, los *blues* expresan una visión de la vida. Esto es, un conjunto de conductas y valores que funda la identidad de grupos humanos concretos, los transmite, mantiene su memoria, los contagia, produce y preserva modos de vivir.

Una de las principales limitantes del argumento "folklorista" que hemos ejemplificado con el *blues* es que los cantores son, y esto es evidente con la comercialización que afecta a nuestro ejemplo, excepciones, marginales que adaptan sus versiones de la memoria cultural de sus comunidades a las expectativas del investigador o del comprador. La oralidad no se ha comprendido cuando se la reduce a una técnica de la memoria, por asombrosa y eficaz que sea: la oralidad es un modo de ser en el mundo propio de culturas que no requieren de otros métodos que los orales para conservar sus pautas de comportamiento, sus costumbres más veneradas, sus actos ritualizados, sus instrucciones sapienciales, sus oraciones y conjuros a la divinidad, sus instrucciones técnicas.

Si nos percatamos, todas estas características aparecen en el himno de Hesíodo a las musas con el que inicia la *Teogonía*: las musas cantan y danzan en coros. Mientras lo hacen, su encanto lo llena todo: desde los corazones de los hombres y los dioses hasta los

terrenos por los que se mueven. Lo celebrado por ellas abarca todas los registros posibles de la experiencia de mundo: la genealogía de los dioses, las normas veneradas por la sociedad, las costumbres observables, las cosas pasadas, las presentes y las futuras. La oralidad ha de comprenderse pues como una experiencia de mundo, como un modo específico de ser de una cultura. Si se quiere como un lenguaje efectivo, un lenguaje del poder, y no como una expresión marginal del folklore. Así ha de comprenderse que por la oralidad se expliquen las funciones de comunicación de información fundamental, la memoria de la tradición y las técnicas de ejercicio del poder.

En la misma medida en que se marca la importancia de la constitución de un mundo según una experiencia del ritmo (en su forma y su contenido) puede entenderse la trascendencia que tiene una invención como la de la escritura alfabetica. A partir de esta forma de comunicación experimentaremos un cambio en la experiencia del cuerpo, en el orden de la relación de nuestros sentidos, se abren nuevas ventanas de contacto con el mundo y, de hecho, mundos que no habíamos imaginado antes. El ritmo que nos había encantado al poseernos por vía acústica, va a dar lugar, paulatinamente, a una experiencia visual, gráfica. El mundo, la sociedad, la información a nosotros para ser observados como un objeto distinto de nosotros mismos. En este proceso nace la filosofía, del que ya hablaremos.

Aunque la formulación suena muy drástica, lo que llamamos proceso de alfabetización fue algo paulatino, la entrada del uso de las letras, de los usos literarios de la escritura tuvo que abrirse paso en una sociedad que estaba fundada en la oralidad y que la miraba con desconfianza de esto dan testimonio los primeros textos escritos que tenemos los cuales se consagran al registro de obras elaboradas según tecnologías orales de composición: característica que vale tanto para Hesiodo y Homero tal como los leemos hoy, para los primeros filósofos, los poetas líricos y los grandes trágicos atenienses. La musa de la poesía aprendió a escribir.

Esto fue posible gracias a la peculiaridad de un alfabeto capaz de representar de modo gráfico el sonido del lenguaje, dice Havelock:

El arte de la escritura en Oriente Próximo había promovido lentamente, a lo largo de milenarios, la invención de signos que poseían

valores fonéticos, a diferencia de los valores visuales simbolizados por los jeroglíficos egipcios primitivos. El progreso en esta dirección había llegado al punto de identificar las sílabas de una lengua hablada y asignarles caracteres. El número de sílabas era enorme, y cada sistema de signos que resultaba de ello se hizo difícil de memorizar y su manejo era trabajoso.

Tratando de economizar, los fenicios redujeron el número de signos inventando una taquigrafía que agrupaba las sílabas por conjuntos, cada uno de los cuales tenía un denominador -o signo-común que representaba la "consonante" inicial del conjunto: así, por ejemplo, los cinco miembros del conjunto "ka, ke, ki, ko, ku" se representan mediante el signo "k". El signo representaba el conjunto consonántico, pero no la consonante aislada "k". El lector que usaba el sistema tenía que decidir, por tanto, él mismo qué vocal debía elegir entre las cinco (o cualquiera que fuese el número o la variedad de vocales usadas en una lengua particular). Se lograba una drástica economía (pues era fácil memorizar los nombres de semejante "alfabeto") al precio de una no menos drástica ambigüedad.

Es fácil ver por qué los sistemas anteriores al griego no fueron nunca más allá de la sílaba. Este trozo de sonido lingüístico es efectivamente pronunciable y, por tanto, empíricamente perceptible. Las consonantes de por sí son, por definición estricta, "mudas" e "impronunciables" (*aphona, aphthonga* eran los términos de Platón, tomados, según se dice, de fuentes anteriores). El sistema griego fue más allá del empirismo, abstrayendo los elementos impronunciables e imperceptibles contenidos en las sílabas. Hoy en día llamamos a esos elementos "con-sonantes" (*sum-phona*, el término griego más exacto, que sustituye a *aphona* porque "suenan en compañía con"). Con su creación se aisló un componente impronunciable del sonido lingüístico y se le dio una identidad visual. Los griegos no "añadieron las vocales" (un error frecuente: los signos vocálicos habían aparecido en el cuneiforme mesopotámico y en el lineal B sino que inventaron la consonante pura. Y con ello proporcionaron a nuestra especie por primera vez una representación visual del ruido lingüístico que era a la vez económica y exhaustiva: una tabla de elementos atómicos que agrupándose en una variedad de combinaciones pueden representar cualquier ruido lingüístico efectivo. El invento suministró el primer y último instrumento que estaba perfectamente construido para reproducir el entero alcance de la oralidad previa⁴.

4. HAVELOCK, ERIC, *La musa aprende a escribir*, Paidós, Barcelona, pp. 91-92.

Entendemos que este proceso significa alteraciones fundamentales para la configuración del pensamiento: la aparición de una representación visible para un fenómeno audible, el hecho de que esta representación dependa de unidades mínimas que sin ser empíricas ellas mismas produzcan un código que pueda representar por combinación todas las posibilidades del sonido lingüístico. Asimismo ocurre aquí una innovación en el campo gráfico: el correlato del signo no es más una imagen, una vista de lo visible. Nos encontramos ante la primera evidencia de lo abstracto.

El surgimiento del alfabeto tiene como su correlato la experiencia del sonido lingüístico. Así pues no lo reemplaza ni intentará reemplazar los modos de comunicación que en un principio trata de representar; sin embargo, paulatinamente será la escritura la que, dominando las tecnologías de la comunicación y la preservación de las referencias sociales y culturales, determine la naturaleza de las prácticas lingüísticas y las técnicas del pensamiento.

A continuación mencionaremos tres ejemplos que resultan significativos para la filosofía:

3. EL PROBLEMA DE LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA

AL INICIO DE la *Poética*, Aristóteles trata de distinguir las artes según los medios que utilizan para realizar la actividad que les es propia, la mimesis. Anota:

Pero el arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas, no por la imitación sino en común por el verso.

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada hay de común entre Homero y Empédocles, excepto el verso⁵.

Esta anotación de Aristóteles trata al mismo tiempo de explicar el uso de un término en el habla común y de dar una razón adecuada para dicho uso diferente de la aducida comunmente. La gente cree que los poetas son tales por hacer versos, pero lo son por realizar mimesis. ¿Qué mentalidad se muestra en esta afirmación? ¿Qué relación con la poesía expresa?

El mundo de Aristóteles y el de Homero tienen muchos rasgos comunes pero en otros son ya totalmente distintos. Aristóteles, por ejemplo, puede prescindir del sonido para definir lo que la poesía es de suyo. Ya no se trata de una experiencia de encanto generada por la sensibilidad dentro de la cual se transmiten contenidos culturales sino de una experiencia intelectual, de la generación de una forma consistente que produzca determinadas emociones en virtud de sí misma. Recordemos que Aristóteles se concetra en la elaboración de la fábula para estudiar la tragedia y que para él la experiencia de la representación escénica es prescindible, ya que en nada reduce el poder de la verdadera tragedia el hecho de que sea narrada por un hombre a otro en sus líneas argumentales: en ellas está la clave de la producción de pasiones. Aristóteles consuma la abstracción en el concepto de poesía que había iniciado Platón.

Cuando este último realizaba su crítica de la poesía en la *República*, censuraba a los poetas por dos motivos: agitaban las pasiones de los hombres hasta la desmesura y mentían al dar su versión de la realidad. Platón juzgaba la poesía en términos de exactitud representativa y de efectividad técnica. En ambos casos la poesía salía mal librada con respecto a otro modo de explicar, de hablar y de comprender la realidad; en ambos casos la poesía delataba su falta de idoneidad como referencia moral y política con respecto a otro modo de usar el lenguaje: la filosofía.

El mundo que había custodiado el poeta, la tradición que había preservado, encontraba un rival dispuesto a reemplazarlo. El filósofo

5. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a29-47b18.

proclamaba su verdadera cercanía con las cosas reales, sustentaba su idoneidad para ser el guía social en virtud de un saber que podía dar cuenta de sí mismo.

En ese orden de ideas, las actividades artísticas eran señaladas como ineficaces porque se ocupaban de representar la experiencia sensible y porque sus medios lo eran también, lo cual dejaba, para Platón, a la verdadera realidad, a las cosas en sí, fuera de su discurso. Las artes se definían por la creación de imágenes tan impresionantes y peligrosas como inexactas.

Platón allanó el camino de la definición Aristotélica de arte al señalar a la mimesis, la producción de imágenes, como el rasgo distintivo de poetas, pintores, músicos, etc. Y lo logró después de dedicarse a demostrar *in extenso* cómo la commoción pasional a la que la poesía somete al hombre lo convierte en algo privado de razón, incapaz de pensamiento y de comportamiento moral.

Platón se tomó el trabajo de pensar la mimesis en su aspecto sensible para que Aristóteles pudiera construir tranquilamente un concepto de arte en el que ésta fuera conciliable con la filosofía y su orden de valores, su técnica del pensar. Pensó la oralidad como experiencia y como mentalidad total y diferenció con respecto a ella la mentalidad de la filosofía, producto excelsa de la escritura que iba a tomar posesión del mundo a partir de ese momento.

La mimesis poética en Platón tiene varios aspectos: implica la recitación del poeta; el efecto de ésta sobre su auditorio; su modo de propagar pasiones y comportamiento y sus contenidos morales. Platón veía claramente cómo la experiencia poética generaba cierto tipo de comportamientos y referencias que se caracterizaban por el hecho de que el individuo, y su grupo con él, eran incapaces de dar razón de sí mismos, se volvían otro, otros bajo el encanto de aedo. La experiencia colectiva del canto, el poder de ella sobre el cuerpo y las pasiones, la mezcla fundamental con el grupo, son las pistas que Platón nos da de la experiencia del arte en la oralidad. El arte no es un lugar ni una sección de la actividad cultural, no es un elemento para conformar la identidad de la comunidad, no es una sección de la vida, no es una visión entre otras visiones del mundo. Es una configuración de la vida en sentido total.

Desde este punto de vista, la definición aristotélica de arte nos muestra cómo éste entra a ocupar un lugar en el sistema de la racionalidad, dominada de allí en adelante por la lógica. El arte es verosimilitud, versión parcial, perspectiva que se articula con otras a cierta distancia de la verdad, el hombre ya no habita poéticamente el mundo.

4. LA CUESTIÓN DEL ORIGEN DE LA FILOSOFÍA

EN EL PÁRRAFO anteriormente citado, Aristóteles hace una afirmación que debió arrancar a sus alumnos una sonrisa cómplice: nada hay de común entre Homero y Empédocles, excepto el verso.

Si comprendemos el chiste, el verso es un medio indiferente que sirve circunstancialmente a la expresión de un contenido fundamental, que constituye, además, la diferencia específica entre las actividades de los autores citados. El discurso en prosa podría reemplazar tranquilamente al verso y la Física de Empédocles sería la misma, Homero podría convertirse en novela y la épica estaría intacta. ¿Qué los separa entonces? El interés por el mundo físico que se opone a la pasión por las hazañas de dioses y héroes de su antecesor. Pero sobre todo, Empédocles filosofa mientras que Homero poetiza, imita. Para éste el mito, para aquél el *logos*.

¿Por qué el verso en Empédocles sí es un medio indiferente? Por qué el verso y no más bien la prosa?

Hasta hace sesenta años se creía que en Grecia había ocurrido un milagro, que un buen día la capacidad de formular enunciados universales abstractos había caído del cielo para encarnarse en Tales de Mileto. La aparición de las opiniones filosóficas se mostraba como una excepción con respecto a sus antecedentes culturales.

Sería fácil aceptar esa proposición si no fuera porque los filósofos anduvieron más de doscientos años haciendo versos, relatando sus sistemas y expresándolos con metáforas e imágenes que no tenían otra fuente que la enorme despensa lingüística de la épica homérica.

De nuevo, ¿por qué el verso en Empédocles? Porque no estaba hablando para lectores de tratados entrenados en la lectura de la

prosa; porque si su palabra hubiese de tener un lugar público no podría acceder a él a menos que dominara la técnica con la cual se constituía la memoria de su sociedad. Una técnica oral al interior de la cual podemos registrar innovaciones tan audaces como la sofisticación de la sentencia en Heráclito. La primera filosofía nace como experimentación de alternativas críticas al interior de la oralidad; emprende nuevos usos de antiguos medio; busca nuevos modos de ser para distanciarse del dominio generalizado de la tradición. En todos estas luchas, la oralidad deja su impronta en el cuerpo de su oponente.

5. LA PREGUNTA POR LA FILOSOFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

NO PODEMOS PENSAR que si la filosofía nació como algo griego lo hizo en medio de disputas y que reclama un lugar para sí misma combatiendo con otros modos de pensamiento que pretenden ser el centro vacío donde se fija la referencia, la guía de la vida.

La actividad filosófica, como se puede concluir por lo dicho, llegó a un punto en el que no se anduvo con rodeos y reclamó no un lugar, sino la clave misma del espacio; no un lenguaje, sino su naturaleza y sus obras. Como si el lenguaje, el espacio y el saber hubiesen realizado su epifanía. Pero es fácil advertir que se trata de modos concretos de tratar el lenguaje y el pensamiento, modos concretos que muestran su emergencia singular en cuanto se enfrentan a otros que no lo son menos, en cuanto muestran ser torsiones del flujo con respecto a caudales dominantes: la filosofía nace como una turbulencia al interior de la oralidad y paulatinamente va hallando un cauce en el dominio de la escritura. Se crea a sí misma como género.

Para decirlo de un modo concreto pensemos, en el caso de Sócrates y en su pervivencia en la memoria que Platón le guardó.

Sócrates renuncia sistemáticamente a la escritura, permanece en el terreno de la oralidad pero la subvierte. La conversación socrática rompe el ritmo del poema, vuelve sobre él, pregunta su significado, pide que su interlocutor lo examine, detiene, retarda lo que fluía con un velocidad avasalladora. Separa al joven del colectivo y le pide su, propia, opinión. Antes de Sócrates no teníamos semejantes opiniones,

opiniones propias, tampoco las analizábamos. Los que pensaban cosas nuevas se refugiaban en el manto de las experiencias con la divinidad o guardaban sus obras en los templos. Sócrates se para en una sola pierna y medita, y de pronto todos están parados en una pierna, median, detienen el flujo, retardan el ritmo. Así surge la pregunta por el alma, por el cuidado que ha de dársele, por la referencia que puedo conocer para guiar la vida.

¿Acaso a Platón sólo le quede la sencilla tarea de poner todo por escrito? El discípulo recuerda muy bien cuántas veces los amigos de Sócrates pensaban que habían adquirido una maestría especial, un poder que venía de lo que ellos pensaban ser la maña, la estrategia del viejo Sócrates. Alcibíades desfallece como pensador y como político lejos de su mentor, nada funciona con la magia que lo hace en las cercanías del embrujo socrático ¿Por qué? ¿Cuál es el secreto que Sócrates no transmite? ¿Qué es lo que ha inventado que no se puede aprender con la memoria?

Los jóvenes amigos creían que había que pararse en una pierna, preguntar con malicia, jugar al ignorante o a la contradicción, pero no veían que el gesto era signo de otra cosa, como las letras. Platón está detrás de eso otro. Su maestría en el género del diálogo contrasta con su desdén por el texto escrito. Lo que buscamos no está en el texto, como no está la sabiduría en el gesto socrático. Si la oralidad era unánime, la escritura filosófica debe mostrarse como excepción, como distancia. La escritura que crece con el modelo de la dialéctica, la escritura que retrasa, que detiene hace lugar a lo otro: así se descubre el alma y se descubren las ideas. Rompiendo la continuidad del flujo primero de la oralidad que nos arrastraba en la experiencia de la totalidad.

Dejemos pues el texto escrito y tratemos de saber cómo se crea una turbulencia en la oralidad. Vamos a charlar.