

POÉTICA Y DIDÁCTICA EN LA ANTIGÜEDAD
A PROPÓSITO DE «CÓMO EL JOVEN DEBE LEER LOS POEMAS» DE
PLUTARCO Y «A LOS JÓVENES, SOBRE LA MANERA DE SACAR PROVECHO DE
LA LITERATURA GRIEGA» DE SAN BASILIO

Jorge Wiese Rebagliati*

La educación de los jóvenes en la *polis* griega y, luego, en la *civis* romana, poseía —como señala Julio Picasso— una dimensión filosófica, general, en tanto buscaba formar, más que informar. Dentro de esta línea pedagógica, debe inscribirse el objetivo de los dos opúsculos que ha traducido Picasso y ha editado la Universidad Católica Sedes Sapientiae¹. En efecto, *Cómo el joven debe leer los poemas* de Plutarco (h. 50 ó 46-h.120 d. C.) ilustra la *paideia* griega en acción durante el siglo II d. C.; a su vez, *A los jóvenes, sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega* de San Basilio (329-379 d. C.), del siglo IV d. C., reinterpreta a la luz del cristianismo esa misma *paideia*. Concretamente, las dos obras buscan justificar filosóficamente el valor de la poesía o de la literatura para la educación.

* Docente e investigador de la Universidad del Pacífico y de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

¹ *Plutarco. Cómo el joven debe leer los poemas/San Basilio. A los jóvenes, sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega*. Traducción, presentación y anotación de Julio Picasso Muñoz. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2010, 165 pp. Cf. la «Presentación» de Picasso (p. 21).

¿Era necesaria esta justificación? Es evidente que sí lo era para estos dos autores, probablemente porque lo que necesitaba justificarse era la literatura o la poesía, no la filosofía. Si esto puede ser así, es porque Plutarco y San Basilio manejan la misma idea de literatura –y de filosofía–. ¿Cuál es esta? ¿Cuál es la relación entre filosofía y literatura que subyace a estas dos reflexiones? ¿Es una idea adecuada (es decir, hace justicia a la filosofía y a la literatura)? ¿Qué consecuencias pedagógicas pueden derivarse de ella? ¿Soporta un contraste con la reflexión contemporánea? Aunque no exhaustivamente, son preguntas que quizás valga la pena responder, pues sus respuestas pueden ayudarnos a precisar una relación no necesariamente obvia (la relación entre literatura y filosofía) y, a partir de esta precisión, a esbozar perspectivas didácticas que puedan sernos útiles hoy.

Una cita de Plutarco resume su idea acerca de la relación entre filosofía y literatura:

Como en el campo la abeja busca las flores, la cabra los retoños, el cerdo las raíces y los otros animales semillas y frutos, así, al leer los poemas, uno liba la historia, otro la belleza y la disposición de las palabras [...] hay quienes buscan las frases morales para sacar provecho y es a ellos a quienes hablamos ahora. (Plutarco, p.74)

Tanto como una comprobación de los distintos propósitos de la lectura que puede actualizar el destinatario del discurso, la cita anterior supone un juicio. Como se aprecia a lo largo del opúsculo de Plutarco (y también a lo largo del de San Basilio), son las frases morales extraídas de las obras las que pueden usarse con provecho para propósitos didácticos, lo que deja a la libación de la historia y de la belleza de las palabras (y aquí podría agregarse también a la invención de personajes o a la creación del narrador o del yo poético) en situación disminuida.

Esta jerarquía, derivada de un juicio, supone una visión de la obra de arte particular. Conviene aclarar en este punto que además de considerar la poesía como un género de transmisión oral –lo recuerda Julio Picasso: el nombre de la obra de Plutarco en latín es *De audiendis poetis* (Plutarco, p.33)–, poesía es toda obra mimética en verso, lo que explica por qué los ejemplos que cita el sabio antiguo pueden venir de la épica o la tragedia, y no de la lírica². Una imagen representa esta particular visión de la poesía y de la filosofía: la poesía «envuelve» bellamente un contenido filosófico; basta desenvolverla para descubrir la sustancia de la verdad filosófica. Plutarco y San Basilio despliegan varias imágenes que pueden vincularse con la ya enunciada: la mandrágora que comunica su virtud al vino (Plutarco, p. 43), la máscara (Plutarco, pp. 86-87), la luminosidad mediana, «donde la verdad suaviza su resplandor al mezclarse con mitos» (Plutarco, p. 87), la luz en el agua (San Basilio, p. 137), las hojas y el fruto (San Basilio, p.138).³

En realidad, una figuración de este tipo se basa en el prejuicio racionalista de que todo conocimiento es necesariamente conceptual (más precisamente: podrá existir conocimiento por imágenes, por percepciones

² Afirma al respecto Antonio López Eire: «Si no hay imitación [*mimesis*] de una acción ejecutada lingüísticamente entre el emisor y el receptor del mensaje que aparecen representados actuando, hablando y operando dramáticamente, de forma directa mejor que a través de una narración, no hay poesía [para Aristóteles]. Los poetas que monologan o cuentan, pero no hacen actuar a sus personajes a través de las palabras no hacen poesía. Serán muy sentimentales o muy sabios o ambas cosas a la vez, pero no son poetas. Para hablar de poesía, debemos toparnos ante la imitación de una acción humana envuelta en palabras, es decir, ante una dramatización que se refleje lingüísticamente en el uso del “tú” por parte de personajes que ejercen mutua interacción los unos sobre los otros.» (López Eire 1991: 89)

³ «[...] el *fruto esencial* del alma es la *verdad*, pero hay gracia en *envolverla* con *sabiduría profana* como *las hojas*, que al tiempo que *abrigan el fruto*, ofrecen también *oportuno espectáculo*.» (San Basilio, p.138). La cursiva es mía. Repárese en la expresividad de las imágenes que ilustran la dicotomía dentro («la verdad»)/ fuera (la «sabiduría profana», o sea la poesía).

o por sensaciones, pero este es deleznable, por ser de menor nivel que el conceptual), que todo discurso debe reducirse al filosófico (y, aun dentro de este, al lógico⁴) y que, consecuentemente, la utilidad de la poesía para la formación del individuo, para su *paideia*, se reduce a extraer sentencias que puedan generar debates éticos. Es lo que parece proponer Plutarco cuando recomienda procedimientos didácticos como los siguientes:

Para afirmaciones inconvenientes, no refutadas de inmediato, hay que encontrar el contrapeso en las afirmaciones contrarias que en otro sitio den los autores, sin indignarse con el poeta ni irritarse por palabras “que no expresan su pensamiento”, pero concuerdan con el carácter de sus personajes sin ser tomadas en serio. (Plutarco, p. 53)

¿Y qué pasa si el poeta formula solo «afirmaciones inconvenientes»?

Sigue Plutarco:

Si los poetas, empero, no proveen ellos mismos la solución de sus declaraciones inconvenientes, es también válido oponerles las de otros autores como para que la balanza se incline hacia el bien. Por ejemplo, cuando Alexis inquieta a ciertas mentes con esto: *El hombre sabio debe gozar todos los placeres, pero hay tres que poseen la virtud de contribuir útilmente a la vida: comer, beber y conocer a Afrodita. Todo lo demás hay que llamarlo accesorio*, es indispensable

⁴ Suponiendo que el lenguaje filosófico se centre en el concepto y descarte por completo el recurso a la imagen, supuesto negado por las imágenes a las que recurrieron filósofos notables, como recuerda Antonio Machado: «el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant etc., etc.» (Machado 1985: 134). Considérese también el refinamiento del uso de la metáfora en Ortega y Gasset (véase el artículo de Ángel Pérez Martínez: «La metáfora en el pensamiento de Ortega y Gasset». En *Lienzo*. Revista de la Universidad de Lima. N.º 31, 2010, pp. 115-163).

recordar lo que decía Sócrates: Los hombres depravados viven para comer y beber, pero los buenos comen y beben para vivir. (Plutarco, p.55)

Dentro de una perspectiva más actual, estas recomendaciones trasuntan una visión más bien pobre de la obra literaria, que es valorada «filosóficamente» solo como un conjunto de sentencias, sentencias que pueden completarse o contradecirse con otras obras (incluso no literarias) si no se encuentran en la obra original. Se trata de un atomismo de ideas o de proposiciones que va contra una intuición fundamental de lo literario y aun de lo artístico: su captación como mundo cerrado y completo, tal como se refrenda en la experiencia de los lectores y se elabora, por ejemplo, en la filosofía de Martin Heidegger, para mencionar solo a un filósofo moderno importante.

La recomendación de Plutarco, sin embargo, no resulta totalmente descabellada como procedimiento didáctico, e incluso como procedimiento de crítica literaria (¿por qué no oponer, por ejemplo, la visión freudiana de la infancia que propone *El señor de las moscas* de William Golding a la más edulcorada de Rousseau?, dos referentes legítimos a los que se puede ligar la citada novela), pues la comparación –en cualquier nivel, aunque con restricciones⁵– es procedimiento válido para analizar cualquier texto o fragmento de texto de una obra literaria. Lo que sí parece cuestionable (por reductor) es la imagen del fenómeno literario que subyace a las referidas recomendaciones. Si se quiere comprender adecuadamente al objeto (en este caso, la obra de arte literaria), no puede sostenerse la visión de la literatura

⁵ Cf. Eco, Umberto. «La sobreinterpretación de textos». En Eco, Umberto et al. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 48-71.

como mera filosofía disfrazada. Y podría haber razones para pensar que incluso el valor formativo de la primera podría enriquecerse si se basa en su propia especificidad como conocimiento imaginativo y no solo en el desvelamiento de sus contenidos conceptuales.

No es que esta perspectiva sea la única que puede encontrarse en la Antigüedad, ni que sea siquiera privativa de la Antigüedad⁶. Aristóteles, por ejemplo, aun afirmando la condición preeminentemente (y hasta exclusivamente) intelectual de la experiencia de la poesía, reconoce aspectos no intelectuales en ella⁷. En efecto, quizás porque la considera desde el

⁶ Platón podría considerarse como el representante del ala radical del pensamiento filosófico que niega el valor cognitivo y formativo de la poesía para la educación de los ciudadanos de la *polis*: expulsa a los poetas de la república y sostiene que el conocimiento ofrecido en las obras literarias es siempre de menor calidad que el que podrían ofrecer los especialistas: un auriga sabe más de carros de guerra que Homero (Ión, 537 a). Antonio López Eire resume: «Pitágoras [...] aseguraba haber visto en el Hades a Homero y Hesíodo castigados por las blasfemias y calumnias contra los dioses vertidas en sus poemas (Diógenes Laercio VIII, 21). Y también Heráclito, filósofo que floreció hacia el 500 a. C., censuraba a Homero y Arquíloco y negaba a Hesíodo el título de maestro o poeta didáctico (B 40 y 42 D-K). La polémica entre poesía y filosofía, que encontrará en Platón a un excepcional combatiente, está servida. La poesía, para los poetas-filósofos que acabamos de mencionar, estaba colmada de impías inmoralidades y por ello había dado lugar a lo que Platón llamará “la vieja querrela entre la poesía y la filosofía” (*República* 607B). Todavía en el siglo IV a.C., Platón tenía muy clara la diferencia que mediaba, y debe en todo tiempo mediar, entre la poesía y la filosofía. Pero incluso dos siglos antes, en el siglo VI a.C., Solón declaraba sin ambages lo mucho que mienten los aedos, y poco más tarde Heráclito oponía su racional y filosófico sistema conceptual de la unidad de los contrarios a la absurda y vulgar creencia hesiódica de separar como entidades distintas al Día de la Noche (B 57 D-K). *La poesía era bella y cautivadora, pero falsa e inmoral; la filosofía, empero, era el único camino seguro hacia la verdad y la ética.*» (López Eire 2002: 64) La cursiva es mía.

⁷ Me baso en las aseveraciones de Antonio López Eire: «Hay en la poesía, sin embargo, a decir verdad, otros placeres subsidiarios, el estético y el psicológico. Ambos placeres son, al igual que el primero y fundamental, o sea el del reconocimiento de la acción imitada, asimismo de índole cognitiva. El estético se debe al hecho de que el ser humano, a diferencia de los animales, posee como regalo de los dioses el instinto del ritmo y la armonía (Platón, *Las leyes* 653E; Aristóteles, *Poética* 1778b20) y la capacidad de reconocerlos. El psicológico sería el resultante de la purificación o purgación o *kátharsis*

punto de vista del espectador, puede encontrar en ella no solo aspectos representativos o simbólicos (la *mímesis*), sino también «apelativos» o «conativos» (la *catarsis*) y hasta «poéticos» (el ritmo, la música)⁸. Como sostiene Antonio López Eire, para Aristóteles la poesía es mimética, estética y catártica (cf. López Eire 2002: 119). O sea que, agreguemos, aun como placer intelectual, la poesía es más que su traducción a proposición lógica o a enunciado factual.

La didáctica que propone extraer sentencias de ella para la discusión –podríamos decir: la dialéctica– continuó en la Edad Media y fue un rasgo importante de la recepción de la literatura sapiencial medieval, que buscó, fundamentalmente, educar a príncipes y a nobles en general. Una obra como *Calila e Dimna*, por ejemplo, servía para polemizar acerca de los contenidos morales expresados en sus historias, y un texto tan tardío como el de *La Celestina* necesitó justificarse por la gran cantidad de sentencias que podían encontrarse en él⁹.

En la raíz de la discusión acerca de la naturaleza de la relación entre poesía y filosofía está la idea de la inadecuación entre poesía y realidad; el poeta es, para sus detractores, mentiroso, y cuando no lo es, ofrece información

de emociones o pasiones que se da contemplando la tragedia y la comedia –aunque esto sólo lo suponemos, pues nos falta el definitivo y fehaciente testimonio del fundador del Liceo– [...]» (p. 93)

⁸ Aprovecho, sin mucho rigor y con carácter evocativo, los términos de las funciones del lenguaje de Bühler y Jakobson. (Cf. Jakobson, pp. 352 ss.)

⁹ En un famoso paratexto de *La Celestina*, «El auctor a un su amigo», se lee lo siguiente: «Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de sus particularidades salían *deleitables fontecicas de filosofia*, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Vi que no tenía firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota. Pero, quienquier que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, *por la gran copia de sentencias entretnejidas que so color de donaires tiene. Gran filósofo era.*» (*La Celestina*, pp. 6-7) La cursiva es mía.

de segunda, pues no es un especialista en los temas que trata. ¿Cuál es la verdadera naturaleza de la verdad en la obra de arte? ¿Dice esta última algo del mundo, de la realidad, aunque sus enunciados no coincidan puntualmente con este, con esta?

Para dar cuenta de esta naturaleza, conviene precisar que, siguiendo a K. Jaspers y a G. Marcel, la realidad admite dos modos fundamentales: «las realidades objetivas –delimitables, mensurables, asibles, ponderables, verificadas por cualquiera– y las realidades inobjetivas –relacionales, dialógicas, ‘ambientales’–». (López Quintás 1991: 38) Como sostiene Alfonso López Quintás en relación a estas últimas: «Una realidad ambital no es un mero objeto; es un campo de posibilidades de juego creador. Es real, pero no tiene una delimitación precisa, abarca cierto campo, más o menos amplio, y no puede ser dominada por el hombre como lo son las cosas manipulables. Constituye un ámbito de realidad, un espacio de iniciativa.» (López Quintás 1991: 38) El hombre es un ser ambital, «atmosférico». En este sentido, son acertadas las afirmaciones de Moustaki («Je ne ne sais pas ou je finis.») y de Buber («El hombre, en verdad, no limita.»). (López Quintás 1991: 66)

Las obras de arte participan de este carácter inobjetivo de muchas de las realidades humanas. Piénsese, por ejemplo, en el caso de la interpretación musical. En ella, dos realidades ambientales, atmosféricas –la partitura y el intérprete–, se vinculan, se entremezclan, en juego creador. El juego es dialógico, en tanto se presenta como apelación y respuesta. Como sostiene López Quintás:

El fruto de la actividad creadora del compositor es la obra musical. Esta posee una estructura propia, un espíritu singular, una lógica interna, una vida independiente, una condición irreductible que la sitúa en un plano trascendente a cada una de

las interpretaciones de que haya de ser objeto. En la partitura, la obra no se halla en acto; existe solo virtualmente. Es uno de los polos que se requieren para que exista de modo cabal. Ya en la partitura, sin embargo, la obra, pese a su menesterosidad, presenta un carácter soberano, por cuanto, de una parte, es la meta que persiguen los intérpretes y el impulso que los guía hacia ella; y de otra, pende para existir de la actividad de tales intérpretes, pero se mantiene independiente en cuanto a su modo de ser, a su estructura esencial. Un intérprete puede equivocarse y falsear una obra. Esta no queda falseada en sí. Tiene que esperar a que otro intérprete acierte con el tempo justo, el fraseo adecuado, la acentuación debida [...] Pero puede esperar, no queda herida en su núcleo. (López Quintás 1991: 80)

Dentro de la línea de lo dicho por López Quintás, la relación entre el hombre y la realidad puede admitir modos muy diversos. La relación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido es variada y rica, en primer lugar, porque hay realidades «inobjetivas»; en segundo, porque dentro de estas, pueden reconocerse modos, niveles. López Quintás se pregunta: «¿Qué modo de realidad presenta la obra de arte? ¿Cuál es la articulación interna de la relación del hombre con la obra de arte, es decir, en qué consiste la estructura de la experiencia artística?» (p. 142). En términos esquemáticos, su respuesta es la siguiente:

La obra de arte integra diversos planos de realidad y alberga, consiguientemente, virtualidades expresivas diversas. A través de esta diversidad muestra una estructura unitaria, coherente, perfectamente inteligible por el que reúne las condiciones necesarias para inmergirse cocreadoramente en ella.

Esta unidad de integración se la debe la obra de arte al hecho decisivo de que el artista, al instaurarla, no intentó primariamente reproducir objetos, sino plasmar ámbitos, ámbitos de realidad fundados mediante el entreveramiento de diferentes entidades. Al dar cuerpo a tales ámbitos, la obra de arte ilumina de modo especial la vertiente de realidad que surge mediante la interacción de diversos elementos. Al presentar la obra de arte varios planos de realidad, la relación del hombre con ella en la experiencia artística pone en juego diferentes actitudes. Todas ellas culminan en la relación de encuentro con la realidad ambital que la obra encarna. Tal encuentro da lugar a una tercera realidad de carácter relacional (“intérprete-instrumento”, “intérprete-obra interpretada”), como sucede con la relación osmótica entre el piloto y el avión, el conductor y el coche. Esta tercera realidad surge porque la relación de encuentro es una relación de participación activo-receptiva. (López Quintás 1991: 142)

Es dentro de este contexto donde debe considerarse el problema de la verdad del arte:

Tanto la experiencia artística como la obra de arte se muestran dotadas de interna inteligibilidad y capaces de arrojar luz sobre el sentido de las realidades relacionales. *Esta patentización luminosa de la obra de arte en sí misma, de la realidad a través de la obra de arte, y de la lógica de la creatividad a través de la experiencia artística constituye la verdad peculiar del arte.* (López Quintás 1991: 142, la cursiva es mía)

La verdad artística no surge de la correspondencia entre lo representado por la obra de arte y la realidad. Asumir la obra de arte así sería no reconocerle su valor inobjetivo, atmosférico, ambital. La verdad en la obra artística es una verdad «relacional», creativa («poética»), en su sentido

más original): surge del encuentro entre el contemplador y lo contemplado. En términos de lo ya propuesto por López Quintás:

El arte produce lo real en un estado de entreveramiento y, por lo tanto, de desarrollo cultural. Lo real va adquiriendo modalidades inéditas a medida que se fundan entidades nuevas sobre la base de las ya existentes. La patentización luminosa de este acrecentamiento de la realidad constituye la verdad poética, en el sentido etimológico de creadora de ámbitos. (López Quintás 1991: 42)

En este sentido, la verdad del arte no es «de correspondencia»¹⁰, sino «de patentización», «de manifestación», como se desarrolla ampliamente en la estética de Martin Heidegger. Con palabras de López Quintás:

El arte verdadero no reproduce figuras; plasma los ámbitos a que da lugar el entreveramiento de unas realidades con otras. Pone, con ello, al descubierto, de modo luminosamente patente lo que es cada realidad y lo que está llamada a ser, es decir: descubre su “verdad”. Esta verdad [es] alumbramiento de sentido (aletheia) [...] (López Quintás 1991: 19)

¹⁰ Solo si se piensa en este sentido –casi positivístamente– puede entenderse la concepción de la literatura como «la verdad de las mentiras», tal como la propugna Mario Vargas Llosa: «En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero esa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones.» (Vargas Llosa 2007: 16) Sorprende (por su calidad como crítico y como narrador) que Vargas Llosa confunda la trampa y la mentira con la ficción y que le asigne al autor un papel tan declaradamente manipulador y poco respetuoso con su lector.

En una obra literaria se entrecruzan distintos modos de realidad –los diversos planos de lo lingüístico, desde las materialidades (los varios modos de lo sonoro) y lo significativo hasta lo retórico y aun lo pragmático, y los diversos planos no lingüísticos (lo referido, los vínculos sugeridos entre los diferentes referentes y descubiertos por los intérpretes etc.)– y se reúnen en una totalidad de sentido a la que debe enfrentarse el contemplador, el lector, que llega al encuentro con su propia carga ambital, constituyéndose él mismo en polo de una dialéctica de ámbitos generada por las incitaciones de la obra. A diferencia de la imagen que proyectaban San Basilio y Plutarco de una verdad filosófica envuelta en galas retóricas o poéticas, lo que sugería la escisión entre la belleza literaria y la verdad filosófica, lo que aquí se afirma es que la verdad se desvela al captar la obra literaria como obra literaria: en el mismo acto de captar la belleza, se descubre su verdad, de tal manera que se aprecia, realmente, sensible, intelectual y afectivamente, el *veritatis splendor*.

Es de esta experiencia de entrecruzamiento de ámbitos de donde parte el valor «formativo» del arte (si se entiende el término «formativo» tal como lo propone Luigi Pareyson¹¹), pues la experiencia artística puede tomarse como modelo para la experiencia ética, en tanto juego libre y reversible con la realidad y sus posibilidades. Nuevamente, López Quintás ilustra el fenómeno recurriendo a la música:

Recordemos –a fin de facilitar metodológicamente el análisis– que la obra musical apela al ejecutante, al expresarse a través de la grafía de la partitura, lo apela a una tarea de inmersión

¹¹ «Si todo acto humano requiere para su logro un empeño creador, un ‘ejercicio de formatividad’ [en categorías de Pareyson], diremos que la eticidad es la formatividad creadora de la vida en nivel personal [...]» (López Quintás 1991: 227). El subtítulo de la *Estética* de Pareyson es revelador al respecto: *Teoría de la formatividad*.

participativa que ella –la obra– abre. Al abrirlo, se distiende con un aire de poder, de autoafirmación poderosa, de realidad que se manifiesta verazmente como es, y es lo que debe ser. Este modo de realidad –afirma Fichte– no es simplemente un ser, sino un debe-ser. Todo valor debe ser (*soll sein*), y este deber no implica una mera necesidad de existir, necesidad meramente fáctica, sino una cualidad de su ser interno. Es un ser que se distiende al constituirse, y al distenderse expresivamente, apela al sujeto humano a fundar con él ámbitos de interferencia. En estos, el sujeto –el ejecutante– se inmerge, se deja llevar por su ritmo impulsor, y entonces es cuando gana su libertad, la libertad de ejecución. El ejecutante configura la obra al dejarse configurar por ella. Es una libertad en ob-ligación.

Algo semejante ocurre, según Fichte, en la experiencia de la obligación moral. El bien no se presenta a la conciencia moral como mero ser, sino como un debe-ser, como algo que pide realización. Y la realización de un valor no puede ser sino realización-en-libertad. (López Quintás 1991: 256)

Felizmente, y a pesar de las declaraciones y las imágenes, que delatan el sesgo profilosófico de ambos opúsculos, es posible encontrar intuiciones de genuino valor literario. Por ejemplo, Plutarco reconoce la distinción, clave para cualquier experiencia literaria, entre denotación y connotación:

Por ejemplo, οἶκος, que significa a veces la casa: A su excelsa mansión (Od., V, 42); otras veces, los bienes poseídos: Mi mansión se consume (Od., IV, 318) (Plutarco, p.57)

En el primer caso, *οἶκος*, está usada denotativamente; en el segundo, connotativamente, es metonimia (*pars pro pars*) por ‘los bienes’.

Plutarco se preocupa porque sus destinatarios—los alumnos—entiendan causalmente el fenómeno literario cuando dice que es útil siempre buscar la causa de cada palabra pronunciada (Plutarco, p.69). De aquí a postular la importancia de la relación final para interpretar un texto literario hay un paso. La finalidad es la que mueve a imaginar un sentido, necesariamente metafórico, del texto¹².

También observa que los mismos hechos narrados o descritos (y no las opiniones del autor) pueden generar sentido:

Estas indicaciones y opiniones así formuladas pueden ser notadas por un lector atento. *Pero en otras ocasiones los poetas proponen enseñanzas deducibles de los hechos mismos* (La cursiva es mía). (Plutarco, p.51)

De esta manera, Plutarco parecería coincidir con la tendencia originada en cierta narrativa anglosajona que propugna «mostrar, no decir», «show, not tell» como procedimiento de verosimilitud (las observaciones de Plutarco sobre lo verosímil resultan perspicaces e inteligentes; sería largo comentarlas).

Finalmente, sus reflexiones sobre el matiz (significativo, aunque centrado en lo moral) delatan a un profundo gustador, gozador, del personaje literario y de su psicología. Obsérvese, por ejemplo, esta viñeta sobre Nausícaa y Ulises:

¹² Jürgen Trabant sostiene que la literatura debe leerse con «actitud metaforizante», en tanto el texto se debe tratar como metáfora, pues el descubrimiento o la asignación del sentido lleva la lectura «más allá» de la literalidad del texto (Trabant, p. 125). Para Eugenio Coseriu, la literatura es el terreno privilegiado de la hermenéutica del sentido, que siempre está «más allá» del significado y la designación (cf. Coseriu 1990: 197).

Si Nausícaa, simplemente viendo la belleza de Ulises, siente la pasión de Calipso por tener costumbres relajadas y la edad de casarse y suelta estas palabras insensatas a sus sirvientes: ¡Ojalá que así fuera el varón a quien llame mi esposo, que viniendo al país le agradara quedarse para siempre! (Od., VI, 244-245), se debe censurar su descaro e impudor. Pero si ella ha entrevisto el carácter del héroe en sus palabras, admirado su conversación inteligente y, si por ello desea tener a tal hombre por esposo en vez de un marino o un danzante de la región, ello merece nuestra admiración. (Plutarco, pp. 66-67)

En realidad, a Nausícaa le basta haber oído las pocas palabras que Ulises le dirigió para intuir el valor de Odiseo, puesto que lo encuentra desnudo y cubierto del caliche marino en la boca del río del país de los feacios, luego del naufragio de su precaria embarcación. Resulta interesante notar que Plutarco ha captado que Nausícaa, un personaje, puede interpretar a otro, Ulises. Que puede inferir rasgos de su personalidad sencillamente observando su manera de hablar. Y que, al hacerlo, pueda ella también revelarse como persona, como personaje, pues Nausícaa, a pesar de su juventud, muestra su buen juicio escogiendo —aunque fuera solo como posibilidad— a un varón de multiforme ingenio y no a un marino o a un danzante de la región.

Podrían agregarse más observaciones y más comentarios a estas observaciones, pero creo que estas bastan para demostrar que nos enfrentamos a textos cuyo valor es superior a muchas de sus propias declaraciones o afirmaciones.

BIBLIOGRAFÍA

COSERIU, Eugenio

1990 «Información y literatura». En *Comunicación y sociedad*. Madrid: Universidad de Navarra III, 1 y 2, pp. 185-200.

1997 *Lingüística del texto. Introduzione a una ermeneutica del senso*. Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Eco, Umberto

1995 *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Cambridge: Cambridge University Press.

JAKOBSON, Roman

1975 «Lingüística y poética». En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, pp. 347-395.

LÓPEZ EIRE, Antonio

2002 *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso

1991 *La experiencia estética y su poder formativo*. Estella: Verbo Divino.

MACHADO, Antonio

1985 *Juan de Mairena. Sentencias, decires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo 1936*. Edición de José María Valverde. Madrid: Castalia.

PÉREZ MARTÍNEZ, Ángel

2010 «La metáfora en el pensamiento de José Ortega y Gasset». En *Lienzo*, revista de la Universidad de Lima. N.º 31, pp. 115-163.

PLATÓN

1972 «Ión, o sobre la Ilíada». En *Obras completas*. Traducción del griego, preámbulo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, pp. 137-152.

PICASSO MUÑOZ, Julio (traductor, presentador y anotador)

2010 *Plutarco. Cómo el joven debe leer los poemas / San Basilio. A los jóvenes, sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Sedes Sapientiae.

ROJAS, Fernando de (y “antiguo autor”)

2000 *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

VARGAS LLOSA, Mario

2007 *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana.