

INTRODUCCIÓN A *FEDRO*

F. D. E. SCHLEIERMACHER

NOTA PRELIMINAR

DE

MARÍA GOLFE FOLGADO

Cómo ordenar los *Diálogos* ha sido una preocupación desde los inicios de los estudios platónicos. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), cuya Introducción General a los Diálogos se puede encontrar traducida en *La torre del Virrey. Revista de estudios culturales* 25 (2019/1, <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/270/237>), recuperó esta cuestión en el florecimiento del Idealismo Alemán. Su sistema consistía en organizar los diálogos por “rangos”. En el primero, encontramos los siguientes diálogos: *Fedro*, *Protágoras*, *Parménides*, *Teeteto*, *Sofista*, *Político*, *Fedón*, *Filebo*, *República*, *Timeo* y *Critias*; la autenticidad de los de segundo rango, depende de sus conexiones con los del primero (e. g., entendemos el *Banquete* por el *Fedón*); en el tercer rango, encontramos los espurios o dudosos, como *Alcíbiades Mayor*.

Desde 2021, el seminario permanente de *Los diálogos de la torre del Virrey* emprendió el proyecto de leer el corpus platónico de acuerdo con la propuesta –expuesta a lo largo de su pentalogía dedicada a Platón el maestro– del último intérprete que ha abordado este asunto: el profesor William H. F. Altman, cuyo Orden de Lectura (al que Altman llama, en su Introducción a *Ascenso a lo Bello*, dedicada a Schleiermacher, “la verdadera versión platónica de una unidad sintética”) empieza por el *Protágoras* y termina con el *Fedón* y tiene en su núcleo la *República*. Con esta perspectiva, y teniendo en cuenta que cualquier “orden de lectura” de los diálogos ha de asegurarnos un diálogo *entre* los diálogos, es cuanto menos llamativo que Schleiermacher –como Alfarabi– considere que el diálogo apropiado para empezar a leer a Platón sea el *Fedro*, que ingenuamente podría leerse como una “crítica de la escritura” y que, por tanto, pondría en duda el *quid* de cualquier diálogo *escrito* que le siga. Sin embargo, la preocupación principal de Schleiermacher es la dialéctica y la propia filosofía. “El objeto principal de la dialéctica [reside en] las ideas, que [Platón] presenta también aquí con todo el calor del primer amor [...] precisamente porque la filosofía aparece aquí en su totalidad [...] de acuerdo con su naturaleza, como algo con expresión y comunicación propia”. También con el calor del primer amor hemos de leer a Schleiermacher y tratar de entablar una relación dialéctica (filosófica) entre su introducción, el *Fedro* y nosotros mismos.

Seguimos el texto establecido en FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Kritische Gesamtausgabe*, Band 3 *Platons Werke* I, 1, Berlín 1804, 1817. Einleitung, *Phaidros*, *Lysis*, *Protagoras*, *Laches* (ed. de L. Käppel y J. Loehr, con la colaboración de M. Günther, De Gruyter, Berlín, 2016).

Este diálogo suele llevar un subtítulo: “O de lo bello”; también se ha llamado a veces “Sobre el amor” y “Sobre el alma”. Indudablemente, todos estos subtítulos secundarios que se encuentran en varios diálogos platónicos pueden haber surgido

posteriormente de manera accidental y, en la mayoría de los casos, han tenido el efecto perjudicial de desviar a los lectores por un camino equivocado, favoreciendo así opiniones tanto demasiado limitadas como completamente erróneas sobre la intención del filósofo y el significado de la obra. Esto es especialmente válido para los subtítulos adjuntos a esta conversación, que en casi todas partes se han considerado como indicativos del verdadero contenido de esta, traduciéndolos y utilizándolos en citas, a pesar de que el amor y la belleza solo aparecen en una parte de la obra y, por lo tanto, no podrían considerarse el contenido principal por alguien imparcial. Sin embargo, la omisión de esta engañosa etiqueta apenas es suficiente para devolver al lector a su imparcialidad original y, tanto por este motivo como para presentar de la manera más clara posible el método educativo platónico desde este primer diálogo, esta introducción debe extenderse de manera casi desproporcionada.

Aparte de la rica introducción, el conjunto consta de dos partes bastante similares en extensión, pero, a simple vista, ya bastante diferentes. De hecho, la primera parte consta de tres discursos sobre el amor: uno de Lisias, quien aboga por la idea de que un joven debería otorgar su favor al amante menos apasionado y extasiado en lugar del amante apasionado; y dos discursos de Sócrates. El primero de ellos es un discurso complementario para defender la misma causa, similar a los que también se usaban en los tribunales, mientras que el segundo es un discurso de oposición al amante apasionado que fue duramente acusado en el discurso anterior. Sin embargo, la segunda parte, tan indefinida como sea posible por ahora, contiene diversas observaciones sobre el estado de la retórica en aquella época, así como referencias a sus principios fundamentales, los cuales no se retoman en investigaciones técnicas más detalladas sobre el tema que se aborda en los discursos. Con este breve bosquejo, se puede ver que no solo esta particular cuestión erótica no pudo haber sido el tema principal para Platón, sino que tampoco lo era el amor en general. En ambos casos esta bella obra, elaborada con gran diligencia, podría parecer deformada de manera censurable, en total contradicción con las instrucciones de que debería ser moldeada como un ser vivo y tener un cuerpo adecuado con partes proporcionales a su sentido. Toda la segunda mitad no sería entonces más que una adición caprichosa, ni siquiera hilada con habilidad, que, en sí misma y especialmente por su posición, no podría tener otro efecto que desviar la atención tanto como sea posible del tema principal. En este último caso, sin embargo, el propósito en sí estaría muy mal ejecutado. Y es que se da la circunstancia de que, pese a que en los dos primeros discursos la relación entre los amantes se trata con la perspectiva de la conveniencia y el beneficio, y en el último se hace desde un punto de vista ético y místico, dejando este tratamiento diferente abierta la vía al verdadero núcleo de la disputa sobre la naturaleza del amor y su esencia más elevada, sin embargo, en la posterior evaluación de los discursos este hecho no se hace mención alguna de ello, y nada se hace para reconciliar las opiniones contradictorias. Por tanto, un tema tratado de forma tan negligente tampoco podría ser el verdadero contenido de la obra y no quedaría más remedio que atribuir todo su valor, por un lado, al mito de la naturaleza del alma y de su existencia previa, contenido en el tercer discurso, sin duda el más célebre de los que presenta este diálogo; y, por otro, a lo que se dice en relación al sentido superior y la gran influencia de la belleza, dejando todo lo demás como divagaciones maravillosamente confusas, desordenadas y sin sentido alguno, si es que uno quisiera comprender el conjunto solo a partir del contenido de esos discursos.

Si, por el contrario, se otorga prioridad a la segunda parte, a costa de la primera, parece deducirse que, puesto que la segunda parte trata del arte, los discursos de la primera deben ser valorados más por su propio tratamiento formal y

por su valor artístico que por su contenido; de aquí surge un intento, contrario al anterior, de situar el propósito principal de la compilación en el contenido de la segunda parte, esto es, en los conceptos más correctos que allí se presentan, respetando así la verdadera esencia del arte de la oratoria. Este punto de vista, que ya ha sido adoptado por muchos otros, se ve respaldado por una declaración que hace el propio Sócrates, al menos parcialmente en serio, en la que presenta los discursos solo como ejemplo, de forma que, si uno hace caso omiso del método correcto observado en ellos, todo lo restante debe tomarse como una broma. Según esto, habría que prestar especial atención a lo que es paradigmático en estos discursos de principio a fin, y habría que tratar de comprender plenamente su relación con la teoría presentada en la segunda parte, que consiste esencialmente en los tres puntos siguientes. En primer lugar, Platón quiere dejar bien claro cuál es el verdadero cometido de la oratoria. Pues, como se ve claramente a través de las reglas mencionadas en la segunda parte y de las invenciones de los oradores más célebres de la vieja escuela, este arte era tratado de forma exclusivamente empírica por los artistas y profesores de la época. Su propósito principal era deslumbrar el intelecto de los oyentes mediante artificios sofistas, para después despertar sus emociones de manera apasionada en pasajes específicos; asimismo, todo el secreto radicaba en un insuficiente y monótono método de instrucción sobre la composición, consistente en inútiles acumulaciones de subdivisiones y tecnicismos, además de en algunas normas sobre el uso del lenguaje que se dirigían, casi exclusivamente, a lograr una amplitud y armonía melódica, o a producir efectos llamativos y brillantes. De este modo, el arte carecía por completo de todo aplomo. Todo esto, que hasta aquel momento había sido considerado la verdad del arte mismo, es relegado por Platón al rango de una suerte de manipulaciones técnicas. A la vez que expone en su desnudez el principio de los oradores sofistas, esto es, que aquel que pretende persuadir no necesita conocer él mismo lo que es verdadero y correcto, Platón muestra que para persuadir realmente, es decir, para forzar a otros a ciertos pensamientos y juicios, si es que esto hubiera de hacerse en absoluto, sin tener en cuenta la verdad, pero con ese grado de certeza que solo puede reclamar el nombre del arte, se requiere una habilidad de engaño y desengaño, un arte de apariencia lógica que, a su vez, solo puede basarse en un método científico que agrupe los mismos conceptos bajo otros superiores; por ello, es precisamente el conocimiento de las diferencias entre los conceptos, la dialéctica y todo aquello relacionado con sus principios, lo único que debe constituir el verdadero fundamento de la retórica, lo que pertenece propiamente a dicho arte. Así pues, la segunda postura está más relacionada con esto. Todos esos tecnicismos que se hacían pasar por arte habían sido tomados del ejercicio judicial en las cortes y de las asambleas populares, y remitían a ellas, de modo que su valor insignificante era evidente, incluso cuando se presentan ya no como todo el ámbito del arte, sino como tipos individuales de dicho arte. De ahí que Platón afirme que el arte de hablar es universalmente el mismo para todos los ámbitos, que no se limita a ninguno de ellos, sino que es aplicable a las producciones escritas y a las discusiones orales de todo tipo, tanto científicas como civiles, e incluso, al uso común de la vida social. Con esta ampliación de la definición de retórica fuera de las fronteras de su ámbito, que ahora abarca toda comunicación filosófica, la retórica, por una parte, se libra de muchas acusaciones y se ve obligada a buscar con mayor profundidad principios para todas estas ramas. Y por otra parte, el artista se desvela a sí mismo en el propio proceso, puesto que el gran arquetipo, emblemático para el género que está a punto de crear, flota ante él en su mente, de forma que dicho artista se somete a sí mismo a estrictas exigencias que, según la opinión general, podría haber rechazado. Pero, puesto que esta misma extensión destruye en cierta medida el sentido en el que se

utilizaba la palabra retórica hasta ese momento, Platón se libera proféticamente de la acusación de deshacerse de ella y de dejar que se desvanezca en lo indeterminado, acusación que podrían imputarle fácilmente al menos los hombres modernos que aportan a esta investigación la habitual concepción incorrecta de que Platón tenía un odio generalizado hacia el arte. Su mejor defensa la hace declarando su visión sobre los fundamentos de la propia retórica como arte en un sentido superior, a pesar de su dependencia de la dialéctica, e incluso en virtud de esta dependencia. Para él, el verdadero arte no es más que aquella práctica de la que se puede hacer a su vez una verdadera ciencia o, como nuestros compatriotas usualmente la llaman, una teoría: es así como Platón distingue el arte de aquello que es despachado sin arte. Ahora bien, la consecuente ciencia surge solo cuando la ordenada multiplicidad, que se representa dialécticamente a partir del concepto central del arte, se combina de manera sistemática y completamente exhaustiva con lo que resulta de toda la gama de los medios y los objetos. Consiguientemente, Platón exige del arte de la oratoria que enumere todos los tipos de discursos diferentes y que haga corresponder cada uno de ellos con cada uno de los diferentes tipos de alma, para así determinar cómo puede y debe formarse cada discurso en determinadas circunstancias, de acuerdo con las reglas del arte.

Desde este punto de vista, gran parte de lo que contiene este trabajo puede entenderse más correctamente. En primer lugar, de ello se desprende, al menos para una composición viva semejante a la platónica, la necesidad de utilizar ejemplos que solo podrían ser discursos completamente terminados o tan buenos como si lo estuvieran. De ahí que los ejemplos aparezcan antes de llegar a la parte teórica, así como que se haga necesaria una ficción para introducirlos. Sin embargo, para facilitar esta comparación, Platón necesitó no menos que recurrir a un ejemplo del común e ilógico método no dialéctico, y tras esto, se vio de nuevo obligado a llevar a cabo otros propósitos de naturaleza opuesta a la suya, dado que quería mostrar la influencia que poseía la peculiar tendencia de aquel periodo sobre toda la discusión y, al mismo tiempo, deseaba producir esa apariencia lógica que conduce imperceptiblemente de una contradicción a otra. Por ello nadie, en nuestra opinión, querría pasar por alto el primero de los dos discursos socráticos por preferir el segundo, porque solo a través de la comparación exacta pueden ser entendidos ambos correctamente. Así, el tono completamente diferente entre ambos se hará claro según su propósito. En el uno, a saber, la dirección continua del discurso hacia el intelecto y la serena sabiduría de la vida, además, a pesar de toda la acumulación rítmica, la expresión se mantiene, sin embargo, transparente y fría; así, indiscutiblemente, debe interpretarse un alma a la que se quiere conducir al desprecio de la pasión a través de la mirada a un futuro tardío. En el otro, por el contrario, el entusiasmo, la elevación de la belleza al mismo rango que las más altas ideas morales y su exacta conexión con lo eterno e infinito; luego, la manera en la que se exige indulgencia a la sensualidad sin ocultar, no obstante, que solo es indulgencia; así, en favor de la fantasía, debe ser trabajada un alma joven y noble, la cual surge, como la de un niño helénico en crecimiento, recién salida de la escuela de poesía. Ciertamente no podría demostrarse mejor que a través de esta compilación la necesidad de calcular siempre de antemano por qué medios podría moverse un alma dada a algo dado. Así, desde este punto de vista, parecerá natural que estos ejemplos se hayan tomado de una materia perteneciente a la filosofía, porque Platón era el que más se ocupaba de ese tema en su propio campo, y porque esto era al mismo tiempo necesario para certificar con hechos tanto la ampliación del arte de la oratoria más allá del círculo de los negocios civiles, como también para proporcionar un criterio adecuado para la comparación entre aquel ámbito más estrecho y este otro más

amplio, en el que se mueve el bello recital de obras filosóficas. Si Platón quisiera partir de un ejemplo realmente dado y que ya se hubiese sometido al arte de la oratoria, no sería nada precipitado decir, dado el alcance de sus conocimientos y erudición de aquel entonces, que sus elecciones eran muy limitadas. Entonces, fuera de los pomposos discursos de los sofistas, que probablemente eran obras tan insustanciales que no hubiera traído honor ponerse a su lado teniendo tales opiniones y principios, y que, además, tan pronto como la retórica y la sofística empezaron a separarse, perdieron cada vez más su reputación desde ese punto de vista, a Platón no le quedaba mucho más que estos ensayos eróticamente retóricos de Lisias, quien, además, poseía ciertos principios fundamentales y era un oponente más digno que cualquier orador de la escuela de poetas de Gorgias.

Solo aquí es donde la inadecuación de este punto de vista debe llamar la atención de todos. ¿Por qué iba Platón a querer limitarse a sí mismo mediante una ley autoimpuesta y, de hecho, totalmente opuesta a sus maneras? ¿O no es habitual en él poner en boca de sus portavoces lo que ellos nunca han dicho, con la única condición de que les sea afín y adecuado? ¿Y qué debería haberle impedido escribir también un discurso en nombre de cualquiera si es que no hubiera encontrado un tema en el que no solo tuviera un interés peculiar, sino que además estuviera en la más exacta relación con el propósito inmediato de esta conversación? Pues que el amor sea, sin embargo, también un objeto moral y que aquí en su tratamiento haya todavía algo de apologético para Sócrates, el cual fue acusado en sentido indigno por ese motivo, sería suficiente motivo para introducir uno de esos propósitos de segundo orden, que también encontramos por todas partes en la introducción, en las transiciones y en diversas alusiones; pero, como sucede con cualquier cosa que está en relación con el conjunto, como es el caso de estos discursos, debe buscarse también una necesaria conexión con la idea principal del conjunto. Si aquí esta idea fuera únicamente la corrección del concepto de retórica, entonces el amor y la belleza, que son los contenidos de esos discursos, serían algo meramente accidental para este propósito. Pero esta es justamente la manera de Platón y el triunfo de su criterio artístico: nada está vacío en sus grandes y variadas formas, y nada queda al azar o al ciego albedrío, sino que con él todo debe ser también adecuado y colaborativo según la medida de su extensión. ¿Y cómo podríamos perder de vista esta comprensión justo aquí, donde se expresan con mayor claridad los principios que señala?

Solo con esto queda claro que incluso este punto de vista no es el correcto todavía, y no se toma en cuenta el punto desde el cual se pueda tener una vista del todo y donde cada parte aparezca en su forma y luz correctas. Debemos buscar un punto de vista que conecte todo de manera más precisa. Pero también hay otras razones que no nos permiten quedarnos aquí. Porque ¿podría haber sido una de las principales intenciones de Platón redactar un tratado sobre la técnica de la retórica? ¿Y estaría esto conectado de alguna forma con sus otras intenciones como escritor? ¿O es que en ninguna otra parte ocurre algo similar, y el *Fedro* estaría entonces tan aislado como difícilmente podría estar una obra de menor importancia para este artista filósofo? Lo que es más, incluso dentro de la segunda parte, en la que se defiende este punto de vista, todavía hay muchas cosas inexplicables y extrañas. Esta segunda parte no solo va más allá del amor y la belleza, como el contenido de la primera, sino también en cuanto a su forma y la retórica en general. Pues todo lo que se dice de la retórica se extiende repentinamente también a la poesía y a la política, ya que también son artes, y en realidad nadie puede ignorar que la retórica misma se presenta y se trata solo como un ejemplo, y casi tal como se dice en los discursos que pronuncia, exceptuando las leyes superiores, las cuales deben manifestarse en ella,

toda su actividad es solo un juego. De este modo, pues, se nos conduce de un exterior a un interior, y como este pronto vuelve a ser exterior, somos conducidos cada vez más lejos hasta el alma interna completa de toda la obra, que no es otra cosa que el conjunto de esas leyes superiores, es decir, el arte del pensamiento libre y de la comunicación creativa, o la dialéctica. Para lo cual todo lo demás presente en el diálogo es solo una preparación dirigida a descubrirlo de manera socrática a través de la demostración de su espíritu en un ejemplo conocido, específicamente aquello en lo cual se reconocía ampliamente una forma científica generalmente aceptada o fácilmente demostrable. Ahora bien, Platón quiere enaltecer este arte situándolo no simplemente como la raíz de cualquier otra técnica derivada, sino como algo que debemos reconocer en todas las demás artes, puesto que aparece como algo mucho más elevado y completamente divino, que debe ser aprendido y practicado no por el bien de aquellas técnicas, sino por su propio bien y por el bien de la vida divina. El objeto principal de la dialéctica son, sin embargo, las ideas, las cuales presenta también aquí con todo el calor del primer amor, siendo la filosofía misma, y totalmente, lo que Platón ensalza aquí como lo más elevado y como la base de todo lo digno y bello, para la cual sabe reivindicar triunfalmente que sea así reconocida universalmente. Y precisamente porque la filosofía aparece aquí en su totalidad, no solo como un estado interior, sino, de acuerdo con su naturaleza, como algo con expresión y comunicación propia, también habría que traer a la conciencia y representar el impulso que la empuja desde el interior hacia el exterior, y que no es precisamente otro que ese amor genuino y divino que se eleva por encima de cualquier otro amor que aspire a algún beneficio, al igual que la filosofía, según su naturaleza, supera a esas artes subordinadas que también se conforman con un placer o un beneficio sin esfuerzo. Aunque lograr la satisfacción de ese impulso deba ser el trabajo del arte y de la reflexión que lo organiza, el impulso mismo aparece, sin embargo, como algo original y siempre activo en el alma de un ser formado y completo, que busca su objeto fuera de sí mismo como una pasión y una inspiración divina. Así todas las tareas se resuelven, y esto se demuestra como la verdadera unidad vivificante y vinculante de toda la obra, siendo la fuente creadora de todo.

Ahora bien, este propósito, considerado en combinación con la forma en que es llevado a cabo, asegura para el *Fedro* el primer lugar entre todas las obras de Platón. Esto lleva en primer lugar a la observación de que en esta representación de la filosofía, la conciencia del impulso filosófico y del método es mucho más íntima y fuerte que la del contenido filosófico, el cual por lo tanto aparece como mítico, por un lado, como si aún no estuviese lo suficientemente maduro para la representación dialéctica, y por otro lado, reprimido de alguna manera por esa conciencia todopoderosa. Ese fue naturalmente el primer estado en el que un digno estudiante reflexivo, y que ya había sido cautivado por el arte de Sócrates, debía ser conducido por ese método de enseñanza. Pues ambos, el impulso y el método, eran constantes en todas sus conversaciones, siempre iguales a sí mismos, por los que también el espíritu fue el más conmovido de manera aislada y sin intención de establecer conexiones significativas. Sin embargo, en épocas posteriores, a medida que los objetos de la filosofía se revelaban más claramente ante Platón, y a medida que a través de todas sus producciones también practicaba y honraba el método, él mismo habría evitado hacer de dichos objetos el centro de una composición de tal amplitud, tal y como lo hace en este discurso. Además de eso, se refiere al gran placer casi petulante y ostentativo del asunto, que ya de por sí es lo suficientemente evidente como para indicar una nueva adquisición, y el *Fedro* demuestra menos habilidad adquirida en la práctica de este método que cualquier otro diálogo. Asimismo, el discurso señala repetidamente hacia los intentos poéticos de Platón que precedieron

a su filosofar. Porque aquel que tenga en consideración a Platón adecuadamente, no querrá creer que solo escribió poesía en su juventud despreocupada, sino más bien que la tomó muy en serio y que desde muy temprano tuvo en cuenta todos los efectos que se producen en las almas humanas desde el punto de vista del arte. Así la fuerza que Sócrates poseía para convencer y conmover el ánimo a pesar de la falta de arte de sus discursos debió parecerle, sin embargo, un gran poder artístico, insuperable en cualquier parte, el cual lo llenó de admiración y amor. En tales circunstancias y con una disposición natural dirigida hacia la unidad de ambos, esto se expresó de manera muy natural por medio de una relación entre la filosofía y el arte, que contenía tanto la explicación como la defensa de su transición de una al otro. No obstante, que eligiese la retórica, que no era su arte, como ejemplo inmediato, se debe en primer lugar, a que esta se enfoca más en la persuasión que la poesía, y porque lo que Sócrates lograba a través de la ciencia de la dialéctica no podía compararse con lo que los sofistas y retóricos intentaban lograr mediante la mera experiencia empírica.

Sin embargo, a quien tales razones no le parezcan suficientes, a pesar de que se encuentren estrechamente relacionadas con el verdadero punto central de la obra, para determinar su época, también debería prestar atención a las innumerables pruebas de juventud presentes en el discurso en general. En primer lugar, estas se encuentran en todo el estilo y color de la obra en sí, que tiene una gran propensión hacia lo epideíctico, es decir, hacia la exhibición de superioridad y maestría: no solo se vence fácilmente al oponente presentado y se le supera en cada oportunidad posterior que se presta a ello, sino también se alaba la filosofía misma para acrecentar su brillo y admiración, porque deja tras de sí todo lo que los seres humanos más alaban y admiran generalmente. Esto se encuentra en el contenido; pero en Platón el contenido y la ejecución resultan necesariamente el uno a través del otro, y sin duda el sentido con el que utiliza este nexo es juvenil y se lleva a cabo con un aumento constante hasta la arrogancia. Solo hay que ver, antes que nada, el segundo discurso, que destruye a Lisias, y luego la contraargumentación que derriba los dos discursos precedentes todavía con más fuerza; se observa cómo en ellos Platón se apropia ostentosamente el gran triunfo de los sofistas de defender argumentos contradictorios, uno detrás de otro, y también aquí, en este proceso, Platón muestra parte de su celo por el exceso de material, despreciando todo lo que refuta directamente el diálogo mismo y solo usándolo como preludeo en la conversación. También se puede apreciar la terquedad apologética, que no solo rechaza el nombre de Eros para referirse a Sócrates, sino que escoge uno aún más suave, y termina con una oración por la salud y la felicidad que concluye en el amor. Acto seguido viene la discusión, que considera que lo más hermoso de este último discurso es un simple juego y lo desecha junto al primero como si no hubiera sido nada. El desafío burlón de Lisias, la divertida y casi confusa polémica contra los rétores anteriores, cuyos buenos esfuerzos también ridiculiza sin miramientos porque no derivan de la causa correcta, todo ello Platón lo hace con una amplitud que difícilmente habría considerado adecuada en un periodo más tardío y que, a su vez, vuelve a hacer algo de alarde con la erudición. Finalmente, como cumbre de esta epideixis, está el desprecio genuinamente socrático y sublime por toda escritura y por todo discurso oratorio. También se delata este espíritu juvenil en la forma exterior: por medio de una abundancia de temas secundarios que se renuevan constantemente en cada punto de descanso, a través de una desprotegida vivacidad del diálogo frente a todos los reproches del acusado y, finalmente, por uso algo desmedido de lo solemne, así como por medio de una cierta torpeza en algunas transiciones, no en los discursos, sino en la mitad dialogada.

Así mismo, las alusiones históricas de la propia obra se corresponden exactamente con la época en la que se desarrolla la conversación, lo que no deja lugar a dudas. Ciertamente, sería inútil considerar cualquier argumento histórico como una prueba fiable y, en general, exceptuando aquellos pocos casos en los que se hace evidente que la composición no ha podido producirse en un momento anterior, sería una necedad concluir el momento en el que ha sido escrita una obra de Platón a partir de la información histórica, especialmente si reconociéramos la afirmación que hace Ateneo de que Fedro no pudo haber sido contemporáneo de Sócrates de ninguna manera. ¿Acaso qué escritor decente podría permitirse tal libertad, a menos que fuera alguien a cuyos ojos nada resulta improbable? No es que Platón deba comprometerse a una fidelidad histórica exacta, como si nunca cometiera ninguna infracción del orden temporal. Más bien al contrario, se aleja de sus motivos hipotéticos en aquellos diálogos que se remontan a un tiempo remoto con respecto al momento de su composición, ya sea por un descuido o negligencia, o ya sea a sabiendas de sacrificar lo histórico en virtud de lograr un determinado efecto. Sin embargo, otra cosa muy distinta es lo que sucede aquí: que los dos únicos hombres representados, tal y como todo el mundo sabe, no coexistieron en el tiempo. ¿Qué podría haber movido a Platón a hacer esto? Porque de ser así, este aspecto del *Fedro* carecería de valor en la conversación, ya que no podía faltar entre los jóvenes atenienses un confidente y admirador de Lisias, y a cualquiera de ellos a quien él asignara el papel de Fedro también habría podido pronunciar el discurso que hizo en el *Banquete*. Es más, ¿qué es lo que podría haberle llevado a hacer que este mismo interlocutor imposible aparezca en el *Protágoras* como un mero espectador mudo que contribuye impasiblemente a engrosar la muchedumbre? Por lo tanto, tampoco debemos confiar en la palabra de Ateneo, a menos que él nos proporcione información más precisa sobre *Fedro*, y una acusación tan infundada no debería impedirnos tratar esta conversación como si fuese posible extraer conclusiones a partir de sus alusiones históricas. Suponiendo esto, habría que añadir que se representan de una manera muy decisiva dos reconocidos personajes, a saber, Lisias e Isócrates. Lisias había viajado a Turios a la edad de quince años, en el primer año de la octogésima cuarta olimpiada,¹ y regresó, como narra Dionisio, a la edad de cuarenta y siete años, en el primer año de la nonagésima segunda olimpiada, momento a partir del cual comenzó su gran fama como orador. Si dejamos pasar algunos años antes de que pueda decirse que se reconoce a Fedro como uno de los mejores escritores entre sus contemporáneos, este diálogo no podría haber tenido lugar antes de la nonagésima tercera olimpiada. Pero ciertamente tampoco podría haber tenido lugar más tarde, ya que Lisias no tendría más de cincuenta años para escribir y exponer asuntos amorosos sin vergüenza, e Isócrates, veintidós años más joven, no superaría la treintena para poder ser presentado como un joven. A esto se le añade que aparece Polemarco como alguien que estaba vivo en ese entonces, pero que, según Plutarco y el autor de la *Vida de los diez oradores*, pereció durante la anarquía. Todo esto señala directamente al momento histórico en el que tuvo lugar el diálogo. Sin embargo, si lo observamos más de cerca, se deduce que tampoco pudo haber sido escrito mucho más tarde, en cuyo caso se entenderá por sí solo que Platón, quien en ese momento y durante mucho tiempo no había sido alumno de Sócrates todavía, no podría haber escrito nada de este género, sino que el *Fedro* fue la primera manifestación de su entusiasmo por Sócrates. Porque, en primer lugar, cada uno sentirá que la forma en que Platón introduce el discurso de Lisias solo

¹ Unidad temporal que comprende cuatro años, que son los que transcurren entre los sucesivos Juegos Olímpicos.

pueda tener su efecto correcto si este ensayo todavía estaba fresco en la memoria de los lectores del *Fedro*, y en el caso contrario, no solo resultaría algo torpe, sino también difícil de entender cómo Platón podría haber incurrido en algo así. Si se añade la dureza con la que trata a Lisias, habría cargado sobre sí la mayor acusación de injusticia si hubiera basado su juicio sobre él en un antiguo escrito casi olvidado y superado desde hace mucho tiempo por muchos otros más completos. Además, ¿por qué hacer mención de la transición de Polemarco a la filosofía? Puesto que murió poco después de escribirlo, difícilmente podría haberse convertido en un ejemplo brillante para tiempos posteriores. Sin embargo, lo que más habla a favor de que se haya escrito simultáneamente con los datos mencionados es la profecía sobre Isócrates hacia el final del diálogo, la cual no puede haber sido hecha retrospectivamente, y en la que se dice que Isócrates superaría con creces a todos los oradores anteriores y se elevaría a un género superior. Si el agotamiento que este orador ha experimentado en consecuencia hace que, como mínimo, la expectativa de Platón parezca irrisoria, entonces era ridículo dejar que esto se predijera desde mucho antes. Pero si Isócrates después no llegó a la altura de aquellas expectativas, entonces Platón lo habría sabido y habría deliberadamente narrado o atribuido una profecía falsa a Sócrates. Pero parece, sin embargo, que esa profecía se refiere a un pensamiento que surge en varias partes de esta conversación, a saber, que Platón habría querido profetizar la creación de una escuela ateniense de retórica sobre los fundamentos de la dialéctica, en contraposición a la corrompida y perjudicial escuela siciliana, y que, a ser posible, también atraerá a Lisias, quien se encontraba entre ambas. Si se ve desde este punto de vista la manera en que son nombrados Anaxágoras, Pericles e Hipócrates, entonces esta suposición pudo encontrar la aprobación, y también este pensamiento solo puede atribuirse a la juventud de Platón, al menos en lo que concierne a lo patriótico.

Frente a todas estas razones, que convergen en un mismo lugar desde puntos muy diversos, probablemente lo que Tennemann enseña sobre una redacción mucho más tardía del *Fedro*, casi al final del periodo literario de Platón, tenga poco peso. En cuanto a lo que narración egipcia se refiere, si bien no hay ninguna razón para suponer, como Ast, que se trata de un dicho proverbial, Platón nos da un chivatazo bastante claro de que él mismo la creó y, para hacerla, probablemente no necesitó haber estado en ese país más que para traer, como menciona en el *Cármides*, la hoja de Tracia con la filosofía envuelta que realmente obtuvo de allí. En cuanto al segundo motivo, a saber, entre lo que se dice en esta conversación sobre el efecto de la escritura y lo que se menciona en la séptima de las cartas platónicas, parece que Tennemann mismo no ha querido interpretar las declaraciones en el *Fedro* en el mismo caso particular, el cual subyace a las discusiones de esa carta, y por lo tanto, no ha afirmado que el *Fedro* fuera escrito tras la estancia de Platón con el joven Dionisio. Sino que solo en general, él piensa que aquí también deben haber antecedido molestias de los escritos para tales declaraciones. Sin embargo, no parece haber ninguna evidencia de eso; y, sea lo que sea de esa carta, aquí la detracción de la escritura, en comparación con la verdadera comunicación filosófica viva, es completamente comprensible por sí misma, como justificación de Sócrates por no escribir y como entusiasmo por su manera de enseñar, de la cual Platón en aquel momento todavía se desesperaba de que se asemejara a los escritos de la época; después aprendió y no terminó creyendo en la total inmediatez de la filosofía, aunque, como se puede ver, él supo desde el principio que no podía ser aprendida históricamente. Pero quizás, en realidad ese escritor se aferra detrás de las razones expuestas a otro, a saber, que en el *Fedro* hay tantas ideas platónicas, ya que solo considera como obras tempranas aquellas que se adhieren en primer lugar a Sócrates

y que todavía carecen de la peculiaridad de Platón, pero cree que una obra tan grande y con tanto contenido solo es adecuada para tiempos posteriores. Sin embargo, es seguro que cualquier experto y experimentado en la materia admitirá que la verdadera filosofía no comienza con algo individual, sino con una intuición al menos del todo, y que así como el carácter personal del hombre, también la peculiaridad de su pensamiento y visión del mundo debe encontrarse desde el primer comienzo de sus expresiones verdaderamente libres y autónomas. ¿Por qué no podría también el proceso de comunicar el conocimiento comenzar de la misma manera? ¿O se quiere creer que Platón también fue simplemente un aprendiz pasivo no solo durante un tiempo, sino que también escribió como tal? Entonces, tendría que ser posible identificar una sección específica entre estos tipos opuestos de sus obras, pero nadie será capaz de hacerlo. Porque el germen de toda su filosofía se puede encontrar casi sin duda en el *Fedro*, pero también su estado incipiente es igualmente claro, y al mismo tiempo, la imperfección se revela en esa guía indirecta de la conversación, que constituye la verdadera maestría de Platón, a través del camino directo e ininterrumpido de la segunda mitad, tan claramente, que después de una cuidadosa consideración, con suerte, los expertos estarán de acuerdo en la ubicación que se le debe asignar a esta conversación.

Entre las razones mencionadas aquí para esta disposición, es justamente que, dada la importancia del asunto, no se ha considerado la antigua tradición que designaba al *Fedro* como la primera obra de Platón. Esto se debe a que Diógenes y Olimpodoro no pueden remitirse a un buen testimonio al respecto. Más bien, lo que dicen sugiere que esta creencia solo se mantenía como una presuposición antigua para rechazar algunas de las críticas hechas a este diálogo, como si el lenguaje no se mantuviese dentro de los límites de la prosa pura o como si el análisis en su totalidad solo fuese excusable dada la juventud del escritor. Lo que se quiere decir con el último es, a saber, la cuestión erótica; pero en la primera acusación, uno de los más destacados conocedores de arte de la antigüedad, Dionisio, coincide de manera nada prudente. El significado de esto se aclara mejor a partir de lo que aún nos queda, es decir, agregar algunas aclaraciones preliminares sobre las partes individuales de la obra.

Dionisio alaba la introducción sin encontrar ninguna objeción en la calidad de la descripción de la naturaleza que en ella se encuentra. También considera que el estilo de la escritura es confidencial y sobrio, y lo estima como el único campo de la escuela socrática donde, según él, Platón alcanza la excelencia. Dionisio reconoce que el primer discurso que Fedro lee a Sócrates es un trabajo del famoso orador, algo que nadie dudará, aunque un erudito del lenguaje inglés hubiese establecido un castigo para quien lo creyese. Si tan solo nos hubieran quedado más escritos eróticos de la colección de ensayos de Lisias, entonces podríamos opinar mejor sobre las relaciones entre el arte y el carácter por lo que respecta a otros discursos de este escritor. Sin embargo, este discurso no es muy elogiado en sí mismo porque la monotonía en la construcción de las frases individuales, así como en su manera de conectarse, difícilmente podría haber sido transmitida de la manera tan pesada en la que está, y la expresión ambigua, que casi siempre permite varias interpretaciones, es una carga para el intérprete. Si los otros discursos eran similares a este, entonces el conjunto habría sido un intento fallido de ampliar el arte de la oratoria, si bien no completamente irreflexivo. El primer discurso socrático, además, lleva a cabo la proposición de Lisias de un modo más reflexivo y vívido. Aquí Dionisio critica la invocación previa de las Musas, diciendo que llega de repente como una tormenta y una tempestad, destruyendo la prosa pura, una poesía antiartística. Agrega que este tipo de habla grandilocuente y de ditirambos, que contenían mucha pomposidad de

palabras, pero poco sentido, serían reconocidos pronto por Platón mismo, cuando le diga a Fedro que no se sorprenda por nada en el futuro, porque lo que está diciendo ahora mismo, casi sería un ditirambo. En cuanto a la invocación de las Musas podría parecer algo adornado por un juego de palabras derivadas, pero si se considera la estructura completa, difícilmente alguien podría negar que es prosaico. Sin embargo, con su asombro por lo ditirámbico de su discurso, Platón ciertamente no quería dar testimonio en contra de sí mismo. Para el que esté atento a la sección donde esto aparece, encontrará fácilmente que no se refiere a ningún tipo de inspiración poética, sino que Platón solo, y ciertamente no en detrimento propio, quería remarcar la diferencia entre su ritmo y el de Lisias. En este último todos los periodos están uniformemente torneados, cortados en contrastes uno tras otro, y en todo el discurso hay una misma y muy sobria melodía. En la de Platón, sin embargo, el ritmo va en constante aumento, de modo que comienza con oraciones cortas y rápidas para las ideas más exacerbadas, y conforme el discurso avanza de lo general a lo particular, también las frases se desarrollan y estructuran más, hasta que finalmente el orador, cuando llega a un punto crucial, se suspende en un periodo que gira lentamente en círculos sobre él como inmóvil. Sin embargo, estos periodos aparecen, al menos para nosotros, contruidos de manera completamente prosaica, al igual que los epítetos en su totalidad se toman del ámbito filosófico y no del poético del objeto. De modo que ver hasta qué punto puede estar fundado el reproche de Dionisio, que solo puede referirse estrictamente al flujo de las palabras, sería un privilegio exclusivo de los oídos griegos, puesto que es evidente que la teoría de Platón sobre este tema es diferente a la de Dionisio. Para aquellos de nosotros que no nos lo cuestionamos tanto, parece que solo la plenitud de la expresión realmente llega a alcanzar los límites de la oratoria libre, en cuyo sentido también Platón quería ser epidíctico. En el segundo discurso de Sócrates, sin embargo, ese mito muy elogiado es lo más importante, por lo cual a menudo, injustamente, todo lo demás en esta conversación se ha relegado a un segundo plano sin que se haya entendido correctamente. Porque el amor se ha tomado de manera demasiado abstracta y limitada y se ha pasado por alto mucho o se ha tratado de manera infantil. Este hecho, posiblemente, ha sido el menos notado de todos, que se trata del mito fundamental a partir del cual se desarrollan todas las intervenciones posteriores en el conjunto de la filosofía platónica, de tal manera que cada vez más su contenido mitológico se transforma en científico, mientras que lo demás se forma cada vez más sencilla y vívidamente en términos mitológicos. De qué manera Platón parece estar tomando explícitamente el privilegio de entrelazar mitos en sus representaciones. Todo esto no puede demostrarse aquí en realidad, sino a través de la propia consecuencia. Sin embargo, por lo que respecta al contenido real del mito, todavía no se puede aportar nada lo suficientemente específico para aclarar su naturaleza figurada, y sobre todo, las concepciones cosmográficas que subyacen en él son aún más difíciles de revelar, ya que el mito se encuentra en el límite entre lo natural y lo sobrenatural. Una explicación más detallada al respecto sería más bienvenida que el descubrimiento que Heyne ya había comunicado hace mucho tiempo, según el cual los caballos en este mito se habrían tomado del *Parménides*, lo cual difícilmente podría ser encontrado al leer el fragmento en cuestión. Pues la igualdad de una metáfora no reside no tanto en la imagen en sí, sino más bien en su aplicación uniforme al objeto. Además, en la afirmación hay más de lo que probablemente ese erudito quiso decir, a saber, que Platón tomó prestada su clasificación del alma de Parménides. En la admitida ignorancia sobre lo particular, se puede decir en general que diversos tipos de representaciones parecen trabajar en este mito unas a través de otras, y que, puesto que muchos términos provienen de los misterios, un conocimiento más

completo de estos quizás nos ilustraría en gran medida. Por esta razón, no se debe presuponer aquí que una comprensión más precisa de los temas filosóficos pitagóricos sean la verdadera clave aquí, ni siquiera para la teología, y mucho menos para la del alma humana, ya que incluso la doctrina platónica de la reminiscencia difícilmente podría ser explicada a partir de Pitágoras. Además, la mayor parte parece haber sido tratada como un complemento para aumentar la magnificencia del conjunto y mantener unidas las partes estrictamente alegóricas. Este es el motivo por el que también se debe tener cuidado de no profundizar demasiado en la interpretación de los detalles, y más bien conformarse solo con entender correctamente las indicaciones filosóficas que Platón mismo señala como tales a través del discurso. Como consecuencia bastante directa pero poco advertida, se podría alegar que el carácter de cada persona no surge en el transcurso de la vida, sino que la acompaña originalmente. Pero en esto, lo que Tiedemann vio probablemente no sea encontrado en el hecho de que lo realmente existente no se ve en el cielo, sino en el lugar fuera del cielo. Pero lo más difícil de interpretar sería lo que se dice de la diferente vocación de los humanos en la Tierra, dependiendo de si están más o menos impregnados de lo eterno, de lo cual se habla con bastante detalle. Por lo tanto, si no hay errores mayores ocultos detrás de las considerables diferencias de la lectura, quizás todo el pasaje pertenezca a las decoraciones en las que no se debe buscar demasiado. En general, no se puede remarcar lo suficiente el hecho de que en esta disertación todo es manejado de manera retórica; por lo tanto, justo aquí, donde a menudo se ha encontrado la fantasía indómita que parece arrastrar la sabiduría como un caballo salvaje del arte platónico, Platón parece más bien un artista totalmente prudente y sensato. Y aunque esta poesía lo debió llevar en algunos puntos cerca de un territorio extranjero, como Dionisio incluso recopila un pasaje junto a uno de Píndaro, el tratamiento en general sigue siendo totalmente prosaico. Porque una imagen como la aquí mostrada, primero con unos pocos trazos en contorno y luego completada pieza a pieza según sea necesario, no debería tolerarse en un poema.

No hay mucho más que recordar a parte de lo que se ha dicho ya sobre la segunda parte de la conversación, excepto que, aunque no se aprovecha completamente, se convirtió en el origen de esa mejor retórica que comienza con Aristóteles y que le debe mucho a esta obra. Los detalles serán aclarados en las notas, y así el lector no será retenido por más tiempo en la antesala de esta bella e ingeniosa obra.

Traducción de Francisco Rodríguez Broch