

Un libro nunca comienza por la primera línea ni acaba con la última. Si hubiera que comenzar por la primera línea, nadie podría escribir (¿por dónde empezar?, ¿de dónde sacar fuerzas suficientes?). Un libro comienza siempre antes de haber empezado o después de haber terminado, siempre va adelantado o retrasado con respecto a sí mismo. Comienza antes de haber empezado, sin que nadie –y menos que nadie quien lo escribe– sepa que ha comenzado. Hablando en general, los libros de filosofía comienzan todos ellos el mismo día: al día siguiente de la muerte de Sócrates. Es difícil calcular el tiempo transcurrido entre la muerte de Sócrates y la redacción del primer diálogo de Platón, lugar de nacimiento de la filosofía, pero cuando Platón convierte a Sócrates en protagonista de ese primer diálogo escrito señala que aquel libro, lugar de nacimiento de la filosofía, ya había comenzado antes de que empezase a ser escrito, cuando Sócrates aún estaba vivo o acababa de morir. Desde entonces, se discute en vano si la escritura falsea –y hasta qué punto– esa experiencia anterior a ella que constituye su inadvertido punto de comienzo, la experiencia nombrada con la expresión «la muerte de Sócrates»¹.

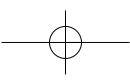
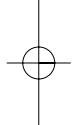
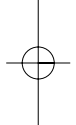
1. Hablando en particular, este libro comienza una tarde en que sopla un viento inhóspito y absurdo, de esos vientos que, en algunos pueblos, se utilizan para explicar el mal que aqueja a ciertos habitantes diciendo que «se quedaron» así *de un aire*. Yo estaba lejos de mi casa y, en un gesto que no puedo imaginar sin cierta perplejidad y cierta sensación de ridículo –el de alguien que se llama a sí mismo a sabiendas de que no recibirá respuesta–, marcaba de vez en cuando el número de teléfono de mi domicilio para escuchar, si los había, los mensajes del contestador automático. Aquel día

Pero un libro termina siempre antes de haber acabado, porque si tuviera que acabar con la última línea nadie se atrevería a escribirla y el libro sería infinito. Un libro acaba siempre después de haber terminado, sin que nadie –y menos que nadie quien lo lee– sepa que ha acabado. Hablando en general, todos los libros de filosofía acaban el mismo día: el día antes de la muerte de Aristóteles (cuando quizá ya estaba agonizando). Es imposible determinar el tiempo exacto que transcurre desde ese día hasta el primer comentario en que «la filosofía» se convierte en un *corpus* endurecido de terminología técnica, pero es seguro que cuando esto sucede, allí donde sucede y mientras sucede, los libros de filosofía dejan de tener lectores y sólo tienen guardianes, guardianes que mantienen una interminable disputa acerca de su derecho de custodia sobre lo guardado. Así que los libros de fi-

había uno, pero repetido tres o cuatro veces: era un mensaje equivocado (estaba destinado a otra persona) y, en él, se escuchaba casi todo el rato un fragmento de música ambiental en el que Frank y Nancy Sinatra cantaban *Something Stupid*. Unos minutos antes, me había enterado por la radio de la muerte de un hombre, uno de los mejores poetas que ha habido en nuestros días. Durante sus últimos tiempos, este hombre había estado escribiendo un libro, un libro que llevaba siempre consigo, que él sabía que sería el último, y del cual sólo la muerte decidiría –como decidió– cuál sería la última página, aunque el hombre siempre decía que su libro no tenía última página, y que ni siquiera su muerte sería capaz de terminarlo y convertirlo en libro. Así que podría decirse que este libro comienza con la muerte de un hombre, aunque ese día yo no supiese que había comenzado. Igual que las personas, los libros, cuando comienzan, están, como un poco cínicamente se dice, «llenos de posibilidades». El día en que se pone la primera línea esas posibilidades empiezan a restringirse, y el día en que se pone la última ya no queda posibilidad alguna, el libro ya no puede ser otro libro más que el que es, el que «ha sido». Así como se habla a menudo de «la angustia de la página en blanco», podría hablarse también de la angustia de la página en negro, de todas las páginas posibles que se han arrojado a la papelera para que esa precisa página fuera real. La noche que siguió a aquella tarde fue muy sombría, como si todas las *páginas en negro* posibles se abigarrasen en la espesura del paisaje, más allá del círculo de luz blanca que salía de mi balcón. Como yo entonces no podía saber que se trataba del bosque de un libro que estaba comenzando, veía en aquella *summa* de papeles oscuros los restos de un libro ya escrito, las cenizas de un libro anterior. Ni siquiera imaginaba que, en aquellas hojas descartadas de un libro acabado, había comenzado otro.

lososofía son cosa extremadamente frágil: comienzan antes de que esté decidido en lo más mínimo a qué pueda llamarse «filosofía», y acaban un momento antes de que todo el mundo sepa ya demasiado bien lo que significa esa palabra.

Que un libro sólo pueda comenzar con la muerte de un hombre, no siendo una novela policíaca ni una historia de fantasmas, parece algo bastante triste. Lo parece, a menudo, la escritura, por esa impresión ya evocada de que traiciona aquello mismo que quiere expresar y que siempre, necesariamente, la precede. Como si la escritura llegase tarde (por la tarde, en el momento del ocaso), cuando aquello que se intenta atrapar ya ha pasado, como si se refiriese a una anterioridad que indica, pero que nunca puede acoger. Para los libros de filosofía, ésta no es una observación cualquiera, porque, dado que la filosofía nació como una cierta práctica de la escritura –la que acontece en los *Diálogos* de Platón–, aquélla parece ser perfectamente inseparable de ésta.



Primera aporía del aprender, o de leer y escribir²

Love was such an easy game to play...

De ciertos diálogos platónicos acostumbra a veces a decirse que son *aporéticos* (o sea, que plantean una dificultad que no llegan a superar). Pero lo verdaderamente curioso es que los estudiosos hayan podido encontrar alguno de ellos que no lo sea. Porque es casi inevitable notar la paradoja en la cual se encuentran envueltos: que un diálogo, que es esencialmente palabra viva e informal, pueda estar escrito. Un diálogo *escrito* –se diría– es un falso diálogo, una refutación de su propio título. Algunos eruditos han llevado esta sospecha hasta el punto de suponer que aquello que Platón encierra en un formato «literario» es el residuo, al mismo tiempo refinado y degradado, y en cualquier caso ya «culturalizado» y desprovisto de su fuerza original, de lo que alguna vez fue la práctica viva del saber entre los griegos, una práctica de la cual el texto platónico sería la genuina sentencia de muer-

2. Este libro es una suerte de «folletín por entregas» –que, como todos los escritos por entregas, contiene frecuentes repeticiones a modo de recapitulación de «lo sucedido»– en las cuales se va desarrollando el tema del subtítulo: *la dificultad de aprender*. En otro orden de cosas, debo advertir de entrada la necesidad de desprenderse de inmediato del prejuicio, que lo leído hasta ahora y lo que viene después podría inducir, de que éste sea un libro sobre «filosofía antigua», o sobre «filosofía griega», o sobre «Platón y Aristóteles» pues, aunque más tarde o más temprano quedará en evidencia que no es así, conviene que desde el principio se reconozca que éste pretende ser simplemente un libro «de filosofía», y que la mención insistente de Platón y de Aristóteles no obedece sino a que sus escritos muestran la trama misma de lo que podemos entender bajo ese nombre y que es nuestra obligación hacer visible a los que hoy leen y escriben.

te, la conversión de la filosofía en «literatura». En el otro extremo hay quienes, para escapar de la dificultad, dicen que, en lo que tienen de diálogo, los *Diálogos* de Platón son obra de ficción (como lo son los diálogos que podemos encontrar hoy escritos en cualquier novela), pero que esto es solamente una cobertura externa de los textos de Platón, un artificio retórico o una licencia poética, mientras que el contenido «teórico» de los mismos está afectado por una indiscutible pretensión de verdad, y que el lector interesado en la filosofía —y no en la literatura— debe hacer abstracción de la ficción literaria y concentrarse en el discurso teórico. Esta segunda hipótesis, sin duda más tranquilizadora, es, sin embargo, completamente insostenible. Primero, porque si se tratase de una mera cobertura sin relación con el contenido, la morosidad y parsimonia con la cual Platón escenifica sus argumentos e identifica a sus personajes resultaría poco verosímil. Segundo, y sobre todo, porque Platón no pudo nunca proponerse «envolver» la filosofía teórica en un envase literario por la sencilla razón de que no existía, antes de que él escribiera, nada que pudiera llenar de significado preciso la expresión «filosofía teórica» (ni «filosofía» a secas ni, por añadidura, nada que pudiera llamarse «literatura» en el sentido que hoy damos a este término). Tercero, y en definitiva, porque cualquier lector de Platón puede experimentar por sí mismo la absoluta imposibilidad de separar la *forma* de expresión filosófica que en sus *Diálogos* se plasma, del contenido mismo de lo que allí se expresa. De modo que parece imponerse la primera hipótesis, la de la degradación de un saber arcaico. El inconveniente de esta hipótesis no es su injustificabilidad —que sólo lo sería en el ya mentado sentido de que Platón no pudo convertir la filosofía en literatura porque, cuando él comenzó a escribir, no había aún nada designable unívocamente como «filosofía» y, cuando terminó de hacerlo, seguía sin haber nada parecido a la «literatura» en el sentido moderno de la expresión—, sino el hecho de que, al contrario, resulta *demasiado verosímil*. Tanto que es la misma hipótesis que encontramos a menudo en los propios textos de Platón, la de una sabiduría antigua y firme que la escritura habría venido a corromper, produciendo su

olvido, y asentando así la mencionada sospecha de que la filosofía se funda sobre la renegación de sus orígenes. Leyendo especialmente uno de estos *Diálogos*, el *Fedro*, en el cual Platón se expresa con contundencia *en contra de* la escritura y parece declararla culpable de la pérdida social de la memoria colectiva, del patrimonio cultural heredado de la antigüedad, algunos pensadores han llegado a tomar este discurso como indicación en el sentido de que toda filosofía está bajo sospecha, de que su propia pretensión de verdad, por encontrarse escrita, trabaja contra sí misma y se deslegitima igual que Penélope destejía cada noche lo que había tejido durante el día.

De lo imposible...

Hey, you've got to hide your love away

¿Se puede escribir contra la escritura sin caer en flagrante contradicción? Los antiguos griegos –podría alguien decir como excusa– eran aficionados a la aporía y a la paradoja, incluso a los juegos de palabras y a los enigmas. Pero si estos griegos a quienes nos referimos son Platón y Aristóteles (y sus fuentes), como sin duda lo son, entonces habría que reconocer que su afición no lo es a las aporías en general, sino a *una* aporía que, para ellos y por alguna razón, parece constituir el modelo y el nudo de *todas* las dificultades intelectuales³, así como el *motivo* fundamental para hacer eso

3. «El mismo misterio del origen, del comienzo, se transparenta a un tiempo, con diferencias que no deben ocultar la unidad de sus fuentes, a través de unos versos de Píndaro, una aporía clásica de la sofística y la distinción aristotélica entre acto y potencia. ¿Cómo llegar a ser lo que no se es? ¿Cómo aprender lo que no se sabe? El problema del comienzo se les planteó a los griegos en primer lugar bajo la forma de ese asombro ante la más concreta experiencia humana: la del crecimiento, y más precisamente el crecimiento espiritual, la *máthesis*. En la fuente de la problemática del

que, por su culpa, hemos dado en denominar *filosofía*. Podríamos llamar a este problema *la imposibilidad de aprender*. Aunque formalmente (por ejemplo, en el argumento en el cual Menón la presenta en el diálogo platónico que lleva su nombre) la imposibilidad en cuestión se formula sin referencia a ningún tipo especial de aprendizaje⁴, la inmensa mayoría de sus contextos de aparición (empezando por el propio Menón) nos hacen ver claro que la dificultad surge a la hora de explicar cómo es posible aprender (y, por tanto, enseñar) *la virtud*, sea cual sea el significado de esta última palabra (lo cual es seguramente formular una tautología ya que, en estos contextos, «aprender» es siempre aprender la virtud, o sea aprender a hacer algo *bien*, cosa que, siempre en estos mismos contextos, es sinónimo de simplemente «aprender a hacer algo», que es lo que en realidad se resume diciendo solamente «aprender», ya que «aprender» no es posible sino como «aprender *algo*»).

Y se trata, naturalmente, de contextos polémicos, en los cuales Sócrates cuestiona precisamente la competencia de

origen, hay lo que podemos llamar la angustia existencial ante el comienzo. No se trata de saber cómo es posible el movimiento en general, sino de saber si, y cómo, puedo desplazar mi cuerpo, mover el meñique, ir de Atenas a Megara, alcanzar y adelantar a la tortuga y, sencillamente, echar a andar. ¿Cómo puedo crecer en ciencia, en habilidad práctica, en virtud? El pensamiento griego no escapará nunca del todo a esta dificultad, a esta aporía fundamental del comienzo, que detiene la marcha, prohíbe todo avance, inmoviliza el pensamiento en un estancamiento indefinidamente incoactivo» (Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Vidal Peña [trad.], Madrid, Taurus, 1974, p. 426).

4. Como se sabe, el argumento se desarrollaría esquemáticamente así:

a) Es imposible aprender lo que no se sabe, precisamente porque *no se sabe qué* habría que aprender.

b) Pero es igualmente imposible aprender lo que se sabe, puesto que ya se sabe.

c) Luego aprender es totalmente imposible.

Expresado de este modo, parece un juego de palabras no demasiado brillante, pero el trabajo constante que Platón y Aristóteles realizan en torno a él –si es que en realidad realizan algún otro trabajo– prueba que, al menos para ellos, esconde una dimensión no solamente seria, sino incluso trágica.

aquellos que se dicen *maestros de virtud* (o sea, capaces de enseñarla), que son casualmente los mismos que están especializados en *escribir* discursos. Nótese, pues, lo enmarañado del asunto: los mismos que se presentan como capaces de enseñar, formulan la imposibilidad de aprender. Y, para terminar de complicar las cosas, parece como si Sócrates, a quien imaginamos en las antípodas de los sofistas, se aliase con ellos y estuviera defendiendo la imposibilidad de enseñar, al menos y sobre todo –como veremos–, la imposibilidad de enseñar filosofía. Sin embargo, el mentado argumento no tiene para los sofistas ningún carácter reflexivo: sin la menor vergüenza, ellos se declaran *capaces de hacer lo imposible* (o sea, enseñar la virtud) y, además, de hacerlo en poco tiempo y por poco dinero. Sócrates no va tan lejos; se diría que él se toma la aporía más en serio que sus competidores, lo suficiente como para intentar escapar de ella.

En el *Menón*, se esfuerza por sobreponerse al argumento sofístico –y, por tanto, virtualmente por contraponerse a quienes se autoproclaman «maestros de virtud»– oponiendo a esa supuesta «maestría» de los sofistas nada menos que la *memoria*: tomando como interlocutor a un esclavo –es decir, a uno que no tiene por qué saber *escribir*–, Sócrates muestra que para aprender no hay que entrar en contacto con algo completamente desconocido (porque en tal caso, según reza el argumento sofístico, aprender sería imposible) ni tampoco contentarse con lo ya conocido (pues en tal caso, como también sostiene el argumento sofístico, no habría aprendizaje alguno), sino *recordar* algo que ya se sabía, pero sin saber que se sabía. Enseñar sería, en ese caso, ayudar a otros a hacer explícito un saber que implícitamente ya poseen. La «solución» de la imposibilidad reside en que sólo es posible aprender (explícitamente) *porque ya se sabía* (implícitamente). No hay transición posible –pues en la idea misma de esa transición reside la imposibilidad o la contradicción– de la ignorancia al saber, como no la hay de la nada al ser. De modo que quienes se pretenden capaces de «enseñar la virtud», como si enseñar fuese introducir en el alma algo que no había en ella (lo desconocido), están condenados al fracaso, porque no hay paso de la nada

(de saber) al ser (sabio): la virtud se sabe *de memoria* o no se sabe en absoluto. Es más: quienes aseguran que enseñan la virtud escribiendo discursos, además de fracasar y precisamente por fracasar, engañan a quienes contratan sus servicios. La reiterada obstinación de Sócrates en declarar que no hay maestros de virtud podríamos traducirla a la jerga contemporánea diciendo mejor que no hay *expertos* en virtud, que de ciertas cosas (como la virtud o sabiduría en general, sea lo que sea) no puede haber profesionales o especialistas (sino sólo *amateurs*, amantes de la sabiduría, *philo-sophoi*) y que, por tanto, quienes dicen serlo no pueden ser otra cosa que farsantes.

La cara negativa de este mismo argumento, en la que vemos más claramente su relación con la escritura, es la que aparece en el *Fedro*. Allí, el joven que da su nombre al diálogo acompaña a Sócrates en una de sus raras excursiones más allá de los muros de la ciudad (230 c-d), y la relación entre ambos, que es la del discípulo y el maestro, aparecerá en muchas partes del texto como análoga a la existente entre el amante y el amado (243 e). Fedro lleva *tapado bajo su manto* (228 d) un escrito que contiene la doctrina de un tal Lisias *sobre el amor*, que suscita la conversación. Que el discurso de Lisias lo lleve Fedro *escrito* es perfectamente coherente con el hecho de que Lisias es un escritor profesional de discursos, un *logógrafo* de los que también se dedican a redactar alegatos y a venderlos a particulares para su uso ante los tribunales de justicia. Algunos años después de esta escena, Lisias intentará venderle a Sócrates uno de sus discursos para que se defienda ante quienes han de juzgarle en el tribunal de Atenas; Sócrates no aceptará la oferta: por así decirlo, considerará –como siempre había considerado– ridículo y absurdo que alguien a quien un tribunal reclama la verdad no sepa decirla *de memoria* y tenga que llevar un discurso escrito para responder a las acusaciones; por este motivo, lo escrito aparece como vergonzoso, como algo que hay que llevar tapado bajo el manto, porque delata un lamentable olvido de la verdad.

El discurso de Lisias es, como ocurre con todos los productos de la sofística, un discurso *práctico*. No es un trata-

do (teórico) sobre el amor sino un *arte de amar*, orientado a la eficacia (al logro de los favores del amado por parte del amante). En él, tal y como se desprende de la lectura que hace Fedro, se defiende que es más afortunado en el amor (y preserva mejor su fama pública) quien persigue los favores de alguien de quien no está enamorado (o al menos no lo está de modo encendido y apasionado). Inmediatamente hecha esta lectura, Sócrates se apresta a emular a Lisias (sin necesidad de «recordatorios» escritos), pero lo hace con la cara tapada para que la vergüenza –esa misma vergüenza que le hacía a Fedro llevar su discurso cubierto bajo el manto– no le haga enmudecer (237 a). Lo cual nos avisa, ya en ese momento tan temprano, de que lo vergonzoso no es tanto la escritura en sí misma como una cierta manera de escribir. Y, aunque aparentemente este discurso de Sócrates es muy semejante (en sus argumentos) al que ha leído Fedro, en él se pone de manifiesto lo que tiene de vergonzoso o inconfesable (por mucho que sea la regla implícita mediante la cual, mayoritariamente, los varones adultos libres practican el juego del amor con los muchachos en la *polis*) el arte de Lisias: lo que da buenos resultados en la caza del amado no es el no estar enamorado, sino el *fingir* no estarlo (237 b), porque quien declara su amor se vuelve inmediatamente vulnerable ante su amado, como por otra parte cualquiera puede comprender. De modo que, más que rivalizar con Lisias, Sócrates ha hecho explícita la regla de un juego que hasta ese momento permanecía totalmente implícita. Y, como suele suceder, cuando lo implícito se hace explícito adopta un aspecto insostenible. De ahí que llegue un momento en que el *daimon* de Sócrates le impida continuar esta comedia y le obligue a descubrir su rostro (243 b): no puede ya estar de acuerdo con el juego de Lisias después de haberlo puesto al descubierto.

Hay una película de Claude Goretta, *L'invitation*, que comienza con una secuencia en la que se descubre a los distintos empleados de una oficina, cada uno en su puesto de trabajo más o menos dedicado a sus tareas. En ese establecimiento se juega a un juego de reglas explícitas (la actividad mercantil a la que la oficina está dedicada); pero Goretta

pone en seguida de manifiesto que, además de ese juego explícito, los empleados y el jefe juegan a un juego de reglas implícitas, hecho de intrigas amorosas, celos profesionales, afectos inconfesados o inconfesables, ambiciones, expectativas y rencores, un juego más o menos secreto (pero por ello mismo sagrado para la comunidad constituida por los jugadores) cuya existencia revela el director de la película por el procedimiento de introducir entre los nativos a una *extranjera*, es decir, a una secretaria nueva en la oficina, cuyas perplejidades y «torpezas» van evidenciando (para ella misma y para el espectador) ese sutil juego secreto y subterráneo cuyas reglas va ella descubriendo y aprendiendo *en los otros*, a quienes el tiempo ha convertido en maestros del juego implícito. La prueba definitiva que ha de consagrar a la extranjera como nativa, es decir, que decidirá su inclusión o su exclusión en/de tal juego, es la invitación que da título a la película, la que siempre, en el día de su cumpleaños, cursa el jefe a sus empleados para que acudan a festejarlo en su casa con su familia. Tras la comida (y la generosa bebida), tiene lugar «el juego de los oficios»: cada empleado tiene que representar, gesticulando, una determinada profesión, y los demás (sin que pueda haber preguntas o respuestas explícitas) tienen que *adivinarlo*. El juego transcurre según la costumbre (cada empleado representa el mismo oficio que representó en la anterior fiesta de cumpleaños, y los demás titubean, ríen y, al final, lo *adivinan*, porque lo *recuerdan*), hasta que le llega el turno a la nueva empleada. Desinhibida por el abuso del alcohol, ella comienza a hacer movimientos insinuantes, a contonearse y exhibirse de modo muy *sugestivo*, ante la perplejidad del jefe y del resto de sus compañeros de trabajo, que naturalmente son incapaces de *adivinar* el oficio del que pueda tratarse; harta ya de dar más y más pistas mímicas, la extranjera pregunta: «¿No lo adivináis?», y ellos responden, angustiados: «¡No!»; así que ella da la respuesta *explícita* (lo que significa perder en ese juego) quitándose el suéter y quedándose semidesnuda mientras dice, resolviendo el enigma: «¡Bailarina de *striptease*!». La siguiente secuencia de la película –que es la última– es de nuevo el plano de la oficina con sus empleados, cada uno en su puesto, más o

menos dedicados a sus tareas, salvo la extranjera, cuyo sitio ha quedado vacante y ha sido ocupado por una sustituta. Esto nos pone en la pista de que estos juegos de reglas implícitas no lo son necesariamente porque sus jugadores desconozcan la escritura, sino porque sus reglas no podrían (por ser inconfesables) escribirse, ya que de hacerlo así es posible que incurrieran en algún delito *explícitamente* tipificado como tal por las leyes explícitas o, en el mejor de los casos –como suele sucederle a lo implícito cuando se explicita–, que no significasen absolutamente nada. Éste es, desde luego, el efecto que a menudo parece causar Sócrates en sus interlocutores: que aquello de lo que creían (implícitamente) estar seguros, de pronto (cuando es objeto de un interrogatorio explícito) se queda sin sentido.

Pero, cuando es Sócrates quien se destapa, el ejemplo que pone para *desdecirse* es muy ilustrativo: el poeta Estesícoro fue privado de su vista *por su maledicencia contra Helena* (para quien había construido un poema); a diferencia de Homero, que ignoraba la causa de su ceguera, Estesícoro la descubrió –el haber hablado *mal* de Helena– y compuso una palinodia para desdecirse de sus anteriores palabras, tras lo cual los dioses le devolvieron la vista (243 a-b). De este modo, Sócrates indica que lo que ha habido en el discurso de Lisias y en su primera exposición ha sido, pues, *maledicencia*, un mal-decir el amor (y eso hacía que tanto Sócrates como Lisias estuviesen tapados bajo el manto, tan ciegos como Estesícoro). Como tenemos tan oído lo de que Platón consideraba verdadero sólo aquello que «coincidía» con no sé qué hiper-cosas situadas en un mundo supracelste, creemos que Sócrates está diciendo que cuando el poeta Estesícoro dice mal es porque sus palabras no se adecúan a una «super-Helena» que estaría en ese cosmos idílico; pero, escuchando con más atención, resulta que Sócrates no ha dicho eso. Claro que la palabra del poeta hace ver a Helena, pero no porque haya una «Helena visible» anterior a la palabra del poeta y de la cual el poeta tenga que copiar sus palabras (¿cómo lo haría?, ¿cómo se hace una copia en palabras de una cosa visible?). No, el poeta no ve nada (Homero estaba ciego), el poeta *adivina* (también estaba ciego Tiresias, el

adivino) y *recuerda* (Homero tenía que poseer una memoria prodigiosa para recitar la *Iliada*). No es un deportista concursando en una prueba de tiro con arco, a quien se le presenta la diana bien visible para que él la acierte con su pericia, es un cazador en el bosque («más allá de los límites de la ciudad») que tiene que adivinar dónde se encuentra su pieza sin poder verla, y disparar su palabra y acertar: la visibilidad de lo dicho no pre-existe como una evidencia a la palabra del poeta, es ella (la palabra, cuando es acertada, cuando «dice bien») la que hace visible aquello que dice, y lo hace visible como algo anterior a su palabra —algo recordado—, así como es la flecha del buen cazador la que hace visible a la presa en el momento mismo en que la captura (para los demás era invisible, pero cuando aparece saltando para intentar esquivar el tiro, todos la *presencian*, atravesada por la flecha, como algo que ya estaba allí antes de que el arquero lanzase su flecha). Un mal poeta es un poeta que no puede ver ni «hacer ver», no en el sentido de que sea ciego (aunque algo de malicia contra Homero hay, por parte de Platón, quien a menudo acusa a Homero de «no decir del todo bien»), no en el sentido de que no pueda ver, sino en el sentido de que no puede *adivinar* (adivinar la palabra exacta que hará visible aquello de lo que habla). Equivocarse de palabra es perder la evidencia más que la vista, perder el poder de adivinar, errar el tiro. La vergüenza que hace taparse la cara a Sócrates (y que debería obligar a Lisias a ir tapado por la calle, escondido bajo el manto) es la vergüenza de no haber dicho bien (el amor) y, por tanto, de no haber podido verlo ni hacerlo visible.

La asociación no puede ser más clara: quien no *dice bien* (lo que es) algo no puede *verlo*, no da en el blanco, no da a entender aquello de lo que habla, no lo *adivina*. Esto prueba que ya, desde el primer momento de este diálogo, lo que se discute son los modos de *decir* el amor, precisamente porque en ellos reside su ser, porque quien dice bien (el amor o cualquier otra cosa) dice *lo que es* (el amor o cualquier otra cosa), lo hace aparecer o presentarse, y lo dice como siendo lo que es ya desde antes de que nadie lo dijera (como quienes ven aparecer la presa atravesada por la flecha del caza-

dor la ven aparecer como habiendo estado allí ya antes de que el cazador la atrapase). El «ver» del poeta ciego es un «pre-ver», como su decir es un «pre-decir», el poeta no dice lo que ve, sino que adivina lo que predice, como el cazador adivina el futuro (el futuro lugar en donde su flecha alcanzará a su presa) cuando dispara a un blanco en movimiento, para lo cual tiene que apuntar al porvenir, al lugar en donde la presa no está *aún*, y al cual tardará en llegar exactamente esa ínfima cantidad de tiempo que la flecha empleará en desplazarse desde el arco, esa ínfima –y al mismo tiempo infinita– cantidad de espacio que separa a Aquiles de la tortuga. Discursos como el de Lisias son malos discursos, como los disparos que no dan en el blanco son malos disparos, fallos de la *imaginación*. A la pregunta acerca de cómo puede el poeta ciego *adivinar* con sus palabras el ser de las cosas se responde igual que a la pregunta de cómo puede, en general, el cazador acertar a la presa a la que quiere cazar: porque lo *recuerda* (recuerda lo que significa *ser* cazador). De modo que los fallos de la imaginación son también fallos de la *memoria*: delatan un olvido de lo que significa ser cazador, es decir, de la virtud que califica a un cazador como tal, virtud que no consiste en otra cosa que en la exhibición práctica de su aptitud para cazar, de su *saber* cazar o de su *poder* de cazar. Aunque, para seguir el uso, acabamos de decir hace un momento que el discurso del sofista –es decir, el discurso que nace del olvido de lo que es (el amor, la caza o cualquier otra cosa)– persigue la eficacia, ahora se pone de manifiesto que sólo un discurso que posee la verdad (o sea, la memoria de lo que es aquello de lo que habla, ya sea el amar, el cazar o cualquier otra cosa) puede alcanzar eficacia, aunque este conocimiento sólo se tenga con retraso y cuando el saber en cuestión se pone a prueba, es decir, cuando se dispara una flecha (o se dice una palabra) y se acierta o se falla. Pero ¿es la escritura la causa o el agente necesario de los fracasos, de los olvidos o de las cegueras?

Después de relatar la anécdota del poeta que recupera la vista, el propio Sócrates se aplica a *hacer visible* el amor mediante su elogio de aquello de lo cual Lisias precisamente abominaba: el amor como locura, como delirio, como pose-

sión, como pasión, y a defender el *decir* inspirado frente a la mera técnica verbal:

Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y toda obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos⁵.

Estar enamorado y decir bien el amor son una sola y la misma cosa: así como no es posible aprender sin aprender *algo*, y no es posible aprender algo si no se aprende ese algo *bien*, así también el decir (bien) el amor no es algo que haga un «sujeto» (sea o no poeta) reuniendo palabras de forma más o menos afortunada, sino algo (el decirse, el declararse, el hacerse visible) que hace el amor mismo con aquellos a quienes posee, sin necesidad de que los poseídos lo declaren con sus palabras. Y por eso mismo parece que hemos topado con una virtud que no se podría aprender (es cuestión de posesión, no de arte) ni enseñar (no parece ser «matemática» en el sentido etimológico), que se relacionaría con la «inspiración», es decir, con una suerte de *juego* cuyas reglas, implícitas, no se pueden explicitar al modo en que Sócrates ha hecho con el juego de Lisias porque, si las reglas se explicitan (es decir, si se quiere convertir el arte de amar en una colección de reglas explícitas que pudieran «inculcarse» en la mente de un discípulo), el juego queda arruinado: pero no, como en el caso de Lisias, porque se haya convertido en público algo que hasta entonces tenía la naturaleza de un secreto privado compartido únicamente por los interesados, sino porque se ha hecho explícito aquello que por su propia condición no puede explicitarse sin degradarse a la condición de discurso sofístico. Sin embargo, y en esto mismo reside la dificultad, nadie nace con la memoria de lo que amar, o cazar, o cualquier otra cosa, *es*, sino que *tiene que aprenderlo*.

5. Platón, *Diálogos*, E. Lledó (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1986, vol. III.

Todo lo que se aprende *de memoria* se aprende, en efecto, *por contagio* (se aprende a cocinar con un buen cocinero, o a pintar con un buen pintor, etc.), mirándose en el Otro (el cocinero, el pintor) como en un espejo. El buen cocinero *enseña* a cocinar (muestra cómo se cocina), no da un manual de instrucciones, contagia el arte. El buen amante («un amante que no finge, sino que siente la verdad», 255 a) *enseña* a amar (muestra cómo se ama), no da un manual de instrucciones, contagia el amar, exhibe su amor como un demente (en lugar de ocultarlo como un cazador astuto), es decir, *enamora*. Cuando se produce el contagio, entonces uno ya sabe amar o cocinar (de memoria), ya sabe cuánta sal es «una pizca», ya sabe lo que significa en la práctica «una cucharada de azúcar» o «remover cuidadosamente» (cosas que no puede explicar un manual de instrucciones, que tiene que limitarse a decir explícitamente: *añádanse 5 cl de agua o 175 g de jamón, esperar 15 minutos*, etc.), lo sabe implícitamente, de memoria, *by heart*, sin saber que lo sabe y sin saber que ya sabe cocinar, como el amado ama de verdad cuando se le contagia el amor del amante, sin saber que ama y sin saber qué es lo que ama: *ni sabe qué le pasa ni expresarlo puede*, escribe Platón; está loco de contento porque los platos que cocina, de pronto, *le salen bien* (como si repentinamente se hubiera acordado de algo que nunca supo). Sócrates le compara con las bacantes en la fuente de Zeus: es *un amigo enloquecido del amor*, un entusiasta, un perturbado. Parecería que, una vez logrado este «contagio», el amor se cumpliría en el abrazo del amante y el amado, en el cual los que antes eran *dos* se convertirían en *uno*. Sin embargo, Sócrates rechaza por dos veces esta «solución»: *primero* cuando, al relatar el mito de los caballos alados, en el momento en el cual el caballo que tira enloquecidamente de las riendas hacia la posesión del amado ve algo que le hace caer de rodillas, aterrorizado, y cesar en su empuje; *después*, cuando el amado, una vez conquistado por el amante, se rinde a sus deseos y se entrega incondicionalmente, y entonces, incomprendiblemente, el amante rechaza su abrazo. ¿Qué significan estas extrañas *detenciones* del movimiento? ¿No son la escenificación misma de una dificultad *insuperable*?

... a lo difícilísimo

*[There's] nothing you can say but you
can learn how to play the game...*

La palabra de los poetas, como es sabido desde antiguo, tiene un secreto parentesco con la música y, a través de ella, con la aritmética. La poesía es un arte de precisión ejercido con palabras sopesadas, medidas, contadas con rigurosa exactitud, de tal modo que el poema logrado es aquel que da la impresión de que no podría ser modificado ni en un acento, ni siquiera en un espacio en blanco, sin ser totalmente destruido. Un poema, como una fórmula aritmética, como un *aria*, es un ejercicio de suprema claridad, es la mejor manera en la que algo puede ser dicho, una forma perfecta y perfectamente cerrada sobre sí misma. Por eso carece de sentido pedirle a un poeta explicaciones sobre lo que significa tal o cual poema: él ya ha encontrado la mejor manera de decirlo, y cualquier intento de decirlo de otra manera conduciría a empeorarlo. Ante esas peticiones de explicaciones no se puede responder sino lo que Rimbaud contestó a su atribulada madre, cuando le preguntaba qué había querido decir con *Una temporada en el infierno*: «Exacta y literalmente lo que dice». Por eso, también, es tan difícil traducir poesía: como sucede con los teoremas o las melodías, un poema sólo se puede traducir convirtiéndolo en otro poema, del mismo modo que una fórmula matemática se puede expresar en otra fórmula o una pieza musical en otra (variando el tono, la velocidad, los timbres o las distancias entre las notas). En alguna ocasión, el filósofo Fichte se quejaba del plagio; decía, entonces, que nada tenía en contra de que le copiaran sus ideas, porque no eran suyas, pues las ideas son patrimonio universal de la humanidad: lo que le molestaba es que le copiasen su *manera* de decir las, que era lo único

que le pertenecía. En el caso de la poesía, la manera de decir es el todo de la cuestión, porque se trata en ella de decir algo que en cuanto tal se agota en su manera de ser dicho, que no es sino una manera de decir o de decirse algo. Por eso, la gran poesía sólo puede ser plagiada (repetida), pero no imitada.

De ahí, en suma, la dificultad del oficio de poeta, y de nuevo la sospecha de que se trata de un arte inenseñable. No se pueden tomar notas o apuntes, no se puede uno esforzar por decir esto o aquello, no se puede hacer otra cosa más que esperar. En silencio. Esperar ese golpe de espíritu en que un momento del mundo se hace palabra como se espera a que un niño se haga hombre o a que un fruto madure, sin que sea posible acelerar el proceso por mucha urgencia que uno tenga de esa palabra, y con el temor constante de que el asunto se malogre, pero con mucha mayor dosis de azar, porque aquí no se sabe nunca de antemano lo que puede uno esperar, porque es preciso aprender, como sugería el viejo Heráclito de Éfeso, a esperar lo inesperado. Cuando lo inesperado llega, debe ser sin embargo implacable; de nuevo: como una fórmula aritmética, como un mecanismo de precisión, como una figura que, aunque sea producto del viento, una vez dibujada ya es inmutable, necesaria e invariable como las ecuaciones de la relatividad o las *Variaciones Gold-berg*. Entonces, ya sólo puede repetirse, sin pedir explicaciones. El poeta ha quedado cegado por esa visión implacable, y el poema la expresa sin que el poeta (ni el lector, cuando la fórmula le hace efecto) pueda ya volver sobre sus pasos al instante anterior al que esa forma perfecta materializa, al estado del mundo anterior al poema. Así, cada poema debe ser como un corredor por el cual el poeta se interna en la profundidad de esa ceguera; una ceguera, como la de los adivinos, preñada de palabra.

Y todos los poemas que he escrito
vuelven a mí nocturnos.

Me revelan

sus más turbios secretos.

Me conducen

por lentos corredores
 de lenta sombra hacia qué reino oscuro
 por nadie conocido.
 Y cuando ya no puedo
 volver, me dan la clave del enigma
 en la pregunta misma sin respuesta
 que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas⁶.

Hay que estar loco –poseído por la *imaginación*– para disparar a ciegas, pero hay que estar inspirado por los dioses –o sea, hay que tener *memoria*– para hacerlo y acertar (o bien: hay que estar loco para arriesgarse a decir la primera palabra, pero hay que estar inspirado por los dioses para que esa palabra acierte con la cosa). ¿Cómo puede algo así aprenderse? El caso es que poseemos un saber de esta clase: sabemos andar poniendo un pie después del otro, como sabemos cuándo pega y cuándo no pega reírse, llorar o hacer carantoñas, cuándo hay que hablar y cuándo que callar, qué hay que decir en cada caso y con qué palabras: no se pueden dar explicaciones de por qué sabemos eso (como el poeta, según Sócrates, *no sabe lo que dice*), como no se puede explicar por qué se anda poniendo un pie después de otro, o por qué sabe uno cuándo pega o no pega reírse o llorar, etc. (aunque es manifiesto que no hemos nacido sabiendo caminar ni ninguna de todas esas otras cosas, y que hemos tenido que aprenderlas). A quien no sabe algo así –algo que tiene que ver con el «gusto», con el «tacto», con la «sensibilidad»–, ¿cómo se le podría explicar? Estas cosas nos parecen naturales porque no recordamos haber aprendido doctrina alguna en la que se basaran (hemos aprendido cómo vestir cuando aprendíamos a vestirnos, hemos aprendido cómo hablar a la vez que aprendíamos qué es lo que hay que decir en cada caso, hemos aprendido cómo había que andar según aprendíamos a andar, etc.), aunque sean técnicas. Para expresar esta condición habla Sócrates, por ejemplo en el *Sofista*, de una técnica *divina* que se distingue de la humana, es

6. J. A. Valente, *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001.

decir, de un cierto modo de *ser* las cosas o de *estar hechas*, de una cierta hechura o armadura más allá de la cual es imposible remontarse porque, si uno se remonta, ya no hay tales cosas (el amor ya no es amor). Es una técnica que ninguna técnica humana puede imitar o fingir sin caer (como Estesícoro) en el ridículo y la maledicencia, sin perder (como Lisias) la memoria y el poder de adivinar. Los poetas sabios, «depositarios de esa técnica» (maestros del bien decir, del decir lo que nos «suenta bien», lo que nos «hace ver»), no son teóricos (un poema no es una teoría), pero son ejemplares (un poema es un paradigma) de todo aquello que no se puede fingir; cuando se intenta fingir, decimos que se trata de imitaciones «sin vida» o a las cuales les falta el espíritu, como a los malos poemas.

Sería fácil, entonces, añadir: *de eso no se puede escribir* (un poco como se suele repetir que «sobre gustos no hay nada escrito»), no se puede escribir lo que cada uno es, no se pueden dar instrucciones por escrito a uno para que «sea quien es» o para que «sea lo que es», no hace falta ninguna (como a Sócrates no le hace falta el discurso escrito por Lisias para recordar la verdad que tiene que decir ante el tribunal), lo es y basta. Asimismo sucede con el amor. No es de nacimiento, pero se *adivina* por inspiración. Como se adivina dónde va a aparecer la presa antes de que aparezca, como el buen bailarín adivina cuál va a ser el siguiente movimiento de su pareja y *se adelanta a él* («¿Por qué has hecho ese movimiento?» «No sé, *sabía* que tenía que hacerlo, no me preguntes cómo»). No, el poeta, el artesano, el enamorado, el bailarín, *no saben lo que hacen ni lo que dicen*, pero saben hacerlo y decirlo a la perfección (lo cual es prodigioso, y sólo puede comprenderse como siendo cosa de locura y de inspiración o técnica divina). Si alguien quiere aprender a bailar, tiene que ponerse bajo la tutela de un bailarín ejemplar, no se puede aprender con un manual *escrito* de instrucciones o, como hoy diríamos, *por correspondencia*. A bailar se aprende bailando... con un buen bailarín.

«Manuales de instrucciones escritas acerca de cómo hay que comportarse cuando se está enamorado»: esto es lo que son la mayoría de las *artes de amar*. Las de los griegos y las

nuestras (*¿Es usted un buen amante?, ¿Estás perdiendo a tu pareja?, Cómo recuperar a tu pareja, Cómo convivir con un hipocondríaco, Cómo conquistar al profesor de filosofía de tus sueños, Cómo aprender a seducir a una chica, ¿Qué es lo primero que haces cuando alguien se te acerca en una discoteca?, ¿Quieres ligar por Internet? TODO SOBRE EL CIBERNOVIAZGO*, y tantos y tantos títulos que llenan las estanterías a propósito del «arte de amar», aunque ahora no se llamen así). Esto, desde luego, según Sócrates, es algo vergonzoso que debe uno llevar si es posible *bajo el manto* (sería inapropiado que al abrir la cartera se le viera a uno el manual de autoayuda sobre «cómo reconquistar a tu pareja», o «cómo combatir la frigidez», o «instrucciones para tu primera cita», o «cómo luchar contra la eyaculación precoz»). Sí, son cosas vergonzosas, cosas que sus autores y lectores deberían escribir, decir y leer *con la cara tapada*, como Sócrates su primer discurso del *Fedro*.

Las palabras de Thamus al final del diálogo son inequívocas: la escritura, lejos de conservar la memoria, la corrompe y promueve el olvido. Pero estas palabras –y la crítica de la escritura que comportan– sólo parecen contradictorias (es decir, sólo parece contradictorio que alguien escriba en contra de la escritura) si no se ponen en relación con el principio del diálogo y con sus antecedentes (es decir, con la dificultad de aprender la virtud y con la posibilidad de enseñar a amar): lo que Sócrates quiere *recordarle* a Fedro *al final*, citando la diatriba de Thamus contra la escritura, es lo mismo que había creído *adivinar* cuando, *al principio*, criticaba el escrito de Lisias sobre el arte de amar, y esto es, a saber, que quien no sabe *de memoria –by heart*, de corazón– lo que es la virtud, no podrá aprenderlo en ningún escrito de *logógrafo* alguno, que la virtud no se aprende sino practicándola, siendo virtuoso, que un saber acerca de la virtud que no consista en ser uno mismo virtuoso no es un saber digno de ese nombre, así como quien no ama *de memoria* (de corazón) no aprenderá a amar por mucho que lea el escrito de Lisias.

Sin embargo, esto no es todo lo que Sócrates dice (no se limita a denunciar a los sofistas o a los malos poetas): también ha de explicar por qué sus discursos –a los que reiteradamen-

te califica de «ridículos»— se han vuelto creíbles (¿cómo puede alguien dar crédito a quienes afirman ser capaces de hacer lo imposible?) y, por tanto, peligrosos. Sócrates *denuncia* a los vendedores de manuales de instrucciones porque, en lugar de dispensar fármacos para la memoria, lo que hacen es expender un veneno que hace que la perdamos aún más (porque tenemos esperanza de arreglárnoslas sin necesidad de ella, como si alguien quisiera aprender a amar en un libro); sin esa *sabiduría antigua* no hay nada que hacer. Pero —y éste es el punto en el cual Platón parece haber hablado tan bien que ha seducido y engañado a sus historiadores— no se trata, entonces, de una «época anterior» (anterior a la escritura, a la ciudad), sino de algo aún más antiguo, algo que está antes de todo lo que podemos recordar, como el haber aprendido a caminar calzados o a hablar en español, o a sonreír como sonreímos, o a alzar las cejas como las alzamos, porque es la memoria de lo que significa ser lo que somos, escritores, lectores, herreros, cantantes o poetas. De modo que, cuando Sócrates dice que *hemos perdido la memoria*, que aquella «antigüedad» en la cual *todo el mundo sabía lo que significaba ser* (ser herrero, cantante, poeta, tejedor, estudiante, etc.) ya no es la nuestra (porque nosotros vivimos en la ciudad, y no en el «afuera» en donde habitaban los sabios y poetas), no está dando pistas a los investigadores para que hagan arqueología de la cultura oral de la Grecia arcaica o expresando su nostalgia de la edad de oro de sus antepasados, está remitiendo a una anterioridad cuya pérdida va unida al nacimiento, al hecho mismo de haber nacido o, lo que es igual, de ser mortales, de tener que aprender.

No se trata, pues, en la crítica platónica de la escritura, de ningún pasado por cuya pérdida haya que lamentarse, como tampoco se trata en la reminiscencia platónica de recordar una vida anterior del alma en otros cuerpos, ni en sus apelaciones a la virtud de ser fiel a un modelo pre-existente que habría que copiar. La memoria que hemos perdido al nacer no es más —ni menos— que la memoria de lo que somos. La idea de que nadie aprende sino lo que ya sabía (como el esclavo de Menón a quien Sócrates «enseña» geometría sólo aprenderá, *después*, lo que ya sabía *antes*) permite escapar

de la imposibilidad sofística sólo para plantear una dificultad que no es menos sorprendente: que pueda uno recordar algo que jamás ha percibido o guardar memoria de una anterioridad que no es ninguna «época precedente». Con respecto a la memoria, la tentación inmediata –al menos para un lector moderno– es la de la *comparación*: si lo de *ahora* (lo ahora recordado) coincide con lo de *antes* (con lo antes vivido), entonces el recuerdo es fiel, fiable. Toda la cuestión se desplaza, pues, hacia el *antes*: habría que acudir a ese *pasado desconocido* para contrastar lo *ahora recordado* con lo *entonces vivido* y así poder pronunciarse acerca de la calidad del recuerdo. *Pero eso es precisamente lo que no puede hacerse*. No puede hacerse, para empezar, por un motivo general: lo pasado, precisamente por serlo, sólo existe en cuanto recordado o rememorado, no es posible –no es verosímil⁷– «viajar» hacia el pasado porque el pasado *ya no es*, está definitivamente perdido o es irreversiblemente pasado. No hay vuelta atrás, y el recuerdo no es una vuelta atrás, sino algo que siempre tiene lugar (como todo lo demás) en el presente. Pero, sobre todo, la comparación no puede hacerse en este caso por un motivo particular que acabamos de indicar: y es que ese *antes* al que remite el uso socrático de la memoria no es el tiempo de una experiencia anteriormente vivida sino, en rigor, algo que *nunca* ha sido vivido (pues el comienzo de la vida es ya, irreversiblemente, el comienzo del olvido de ese *antes*) y, por tanto, algo que ni siquiera está en el tiempo, si por «estar-en-el-tiempo» entendemos el alojarse en uno de esos instantes que se suceden unos a otros formando un curso serial de fechas del calendario. En caso de poseer una «máquina del tiempo» como la fabulada por H. G. Wells y luego tan explotada por la fantasía cientifizoide, de esas que permiten retroceder minuto a minuto, segundo a segundo, hasta cualquier *fecha* (es decir, hasta cualquier instante) que se elija de la serie crónica, tampoco sería posible alcanzar esa anterioridad reclamada por Platón. Imposible de corroborar y ausente del tiempo, ¿se trata, quizá, de una

7. Sobre esta matización véase, más adelante, la *séptima aporía del aprender, o del contar historias*.

fantasía más fantástica aún que las ficciones más inverosímiles? ¿Qué sentido tiene invocar algo que está, por su propio concepto, más allá de todo alcance?

Así expuesto, podría llegar a pensarse que se trata de «un problema de Platón», de la desmedida imaginación platónica y de su acreditada costumbre de alejarse del mundo carnal hacia las cumbres astrales de la eternidad. Pero no es Platón quien tiene un problema, sino nosotros, cuando tenemos que explicar, como sucede en la primera parte del *Fedro*, qué es eso de amar a alguien. Aquí es donde brilla la *aporía del aprender* o lo que Aubenque llamaba unas páginas atrás «el misterio del origen». Cualquiera respuesta que se dé a la pregunta «¿Cuándo comencé a amar?» en términos de algún momento asignable de la serie temporal («El 27 de octubre de 1993 a las 19.46», por ejemplo) caerá, necesariamente, como según Sócrates caen las «enseñanzas» de los sofistas, en el más absoluto de los ridículos. Y, por otra parte, la única manera de soslayar el ridículo sería decir algo semejante a lo que frecuentemente dicen los amantes, a saber, que no comenzaron a amarse el día en que se declararon su amor, sino que ya habían comenzado a amarse antes, antes incluso de darse cuenta de que se amaban, sin que sea posible situar ese comienzo en la serie del tiempo (y algo parecido ocurre, obviamente, con el comenzar a hablar, o a escribir, o con el aprender); el *giro* que toma la situación cuando el amor se declara posee de modo tan completo y perfecto al enamorado que ya no puede concebirse a sí mismo *antes* de amar a quien ama, y por ello tiende a expresar esta imposibilidad diciendo que su amor es «eterno» (*siempre te quise y siempre te querré*, etc.), a pesar de que manifiestamente sepa que ha tenido que «aprenderlo» en algún momento. Del mismo modo, quien rompe a hablar una lengua ya no puede concebirse a sí mismo cuando aún no sabía hablar en ella, le parece que ésa ha sido su lengua *toda la vida*, aunque no tenga duda de que hubo un tiempo en que no tenía lengua alguna y en el que tuvo que dedicar su esfuerzo a aprender una. Lo que en esas expresiones, con mayor o menor acierto, se llama «eternidad», «siempre» o cosas similares, no es un orden situado en el tiempo (una época histórica anterior)

ni tampoco más allá del tiempo, en una anterioridad mítica (aunque la anterioridad mítica le sirva privilegiadamente de imagen), sino más simplemente una experiencia del tiempo que no se deja pensar como serie de instantes, de horas o de fechas del calendario y que es, sin embargo, el tiempo de todas las cosas que importan, como la virtud, el aprender o el amar. Y es la memoria *de ese tiempo* la que invoca Sócrates al hablar de «reminiscencia», la que se necesitaría para responder a sus preguntas y la que el modo de escribir de los sofistas impide y devasta. Esto nos permite, al menos, captar la gigantesca magnitud de la dificultad que implica el aprender filosofía.

La escritura plantea *siempre* este problema: ¿por qué es necesario aprender a leer y a escribir una lengua *que ya sabemos hablar*? ¿No equivale eso exactamente a aprender algo que ya se sabía? Y el tener que aprender (a escribir y leer) lo que ya se sabe (hablar y escuchar), ¿no es un modo de rechazar (o al menos de ponerse a distancia de) aquello que ya sabíamos, de poder *ver* lo que sabemos, de la misma manera que el caballo enloquecido del mito platónico se detiene de pronto ante el objeto que perseguía o que el amante rechaza el abrazo del amado? Lo que hemos olvidado —mejor: aquello cuyo olvido *somos*— no está perdido o borrado del mapa, sino que permanece resguardado por el propio olvido, latente en ese olvido que nosotros somos, que todo nuestro comportamiento es. El haber olvidado lo que somos es, para nosotros los mortales, una condición indispensable de nuestro modo de existir. *No sabemos cómo lo hacemos* (hemos olvidado el lugar, el día y la manera en que lo aprendimos), *pero lo hacemos*. Por eso, cuando Sócrates nos pregunta qué significa «amar», cuando nos invita a decir *qué es* aquello que, resguardado por el olvido, no deja de dirigir nuestros pasos, nos quedamos tan perplejos y mudos como el bailarín a quien preguntan por qué ha dado ese paso o a quien se pide que explique en qué consiste bailar, y no menos que el escolar que de pronto tiene que aprender la ortografía y la gramática de la lengua que ya sabe usar de forma competente. No se podría aprender a leer y a escribir si no se supiera ya desde antes hablar, pero 1) sólo cuando

aprendemos a leer y a escribir nos damos cuenta de que ya antes sabíamos hablar, aunque no recordemos haberlo aprendido nunca en ninguna escuela, y 2) sólo entonces nos damos cuenta de lo que aún nos falta para saber hablar (o sea, también leer y escribir) bien. La escritura no «traduce» (ni, por tanto, puede traicionar) una oralidad precedente sino que, por así decirlo, la *completa*, la perfecciona o la acaba.

Así pues, los sonidos concuerdan con las afecciones del alma, y la escritura concuerda con los sonidos (Aristóteles, *Acerca de la interpretación*, 16 a)⁸.

Lo que Thamus critica al final del *Fedro* no es tanto la escritura como una cierta forma de escribir que desemboca en la imposibilidad de leer, es decir, de entender lo escrito. Y es eso mismo lo que critica Sócrates al principio del diálogo a propósito del escrito de Lisias: la imposibilidad de entender a partir de él lo que *es* el amor, la imposibilidad de *leer* el amor en ese escrito. «Hablar o escribir bien» es algo que sólo pueden hacer quienes *entienden* (de) aquello de lo que hablan o escriben, quienes saben de qué hablan. Y, una vez más, este «entender» no significa contemplar místicamente unas hiper-cosas situadas más allá del Olimpo, sino tener *memoria* de aquello de lo que se escribe, saber de qué se habla. Ésta es una *lección de escritura* que los historiadores modernos han tenido que aprender de Platón, con urgencia y a contratiempo, bajo el celebrado y ambiguo título de *her-*

8. Atendiendo a las razones de Franco Lo Piparo (*Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma/Bari, Laterza, 2003), no traducimos *symbola* por «símbolos», como viene siendo usual en las ediciones castellanas (véase, por ejemplo, la de M. Candel en Aristóteles, *Tratados de lógica [Organon]*, Madrid, Gredos, 1988, vol. II), para no contaminar las intenciones de Aristóteles (en cuya lengua «símbolo» denota una concordancia entre dos aspectos «complementarios» de una misma cosa o dos dimensiones de una sola realidad) con el significado moderno de lo «simbólico», en donde lo simbolizante y lo simbolizado mantienen relaciones de tipo diferente. La opción por la «concordancia» indica, por tanto, que la escritura «complementa» la oralidad (y viceversa), pero no la «simboliza» o la «representa» en el sentido moderno.

menéutica: que las letras –por ejemplo, los documentos conservados en los archivos– no garantizan significado alguno a menos que sean *leídas*, y que tal cosa (leer entendiendo) sólo es posible si se *recuerda* el sentido de lo que ha de leerse, produciéndose entonces la mentada dificultad –paralela a la de que sólo pueda aprenderse lo que ya se sabe– de que pueda uno *recordar* algo que no ha vivido, que todavía no sabe, que sólo sabrá después, cuando haya comprendido el texto hasta el final. Pero no por ser difícil deja de ser un hecho que sólo es posible que un texto tenga sentido para quien lo lee si el lector le adelanta un significado que aún no tiene, que sólo tendrá *después* (como se adelanta un préstamo a crédito en espera de recibir más tarde la compensación con intereses), y que a tal acto de anticipación (sin el cual no habría sentido alguno en los textos) tampoco sería descabellado llamarlo *adivinación* (que es otro de los nombres que usa Platón para esa sabiduría antigua que había antes de empezar a escribir). Y sólo por una especie de milagro –de ahí la dificultad– puede ocurrir que el sentido que nosotros hemos adelantado al texto que leemos acabe siendo, *después*, el sentido que ya tenía *antes*, cuando nos parecía no tener ninguno, sumido en ese terrible mutismo de lo escrito que tan crudamente evoca Sócrates (*olvido es lo que las letras producirán en las almas de quienes las aprendan*). Por eso en el *Fedro* hace Platón también una defensa de la adivinación, invocando el íntimo parentesco entre la *manía* y la *mántica*. Enamorarse de alguien desconocido sólo es posible porque no es del todo desconocido, porque le *recordamos* aunque no sepamos de cuándo ni de dónde (le hemos conocido en nuestros sueños), y sólo por ese preconocimiento, que parece completamente inverosímil, puede producirse el milagro no menos increíble de que la elección amorosa, enloquecida y fortuita, resulte un acto de adivinación del alma gemela, es decir, termine saliendo bien o siendo un amor correspondido. Por lo mismo, un buen escrito sobre el amor es aquel que nos permite a la vez *adivinar* y *recordar* lo que el amor *es*: lo adivinamos porque lo recordamos (nadie podría reconocer en un escrito el amor, por muy bien escrito que estuviese, si no tuviese alguna memoria de lo que el amor *es*), y lo recor-

damos porque lo adivinamos (sólo porque lo escrito nos dice lo que el amor *es* podemos darnos cuenta de que ya lo habíamos sentido antes, sin saber que lo sentíamos, pues la adivinación opera mediante *pre-sentimientos*).

Se aprende, pues, a amar, como se aprende a cantar o a bailar, como se aprenden a jugar todos los juegos cuyas reglas son implícitas, es decir, practicándolos hasta sabérselos *de memoria*. Y como no se parte de una lista de instrucciones escritas y explícitas, el aprendiz tiene que *adivinar* las reglas en la práctica, en la práctica del Otro. El amante tiene que fijarse en el amado hasta en sus más mínimos movimientos, tiene que *aprendérselo de memoria*, porque él —el amado, el Otro— es la regla y es quien da la regla, sin que al amante le quepa capacidad alguna de cuestionamiento. El buen amante adivina los deseos de su amado antes de que éste los pronuncie y recuerda sus gustos sin que tenga que explicitarlos ni se los haya explicado nunca, como el buen bailarín presagia los movimientos de su pareja, adivina sus pasos, recuerda sus hábitos y se adelanta a ellos, *sabe* (implícitamente) cuándo tiene que apresurarse y cuándo que esperar, presiente *antes* lo que vendrá *después*, sin que su pareja tenga que *decir* (explícitamente) nada y sin que pueda *explicar* por qué lo sabe, cómo lo adivina o de qué lo recuerda, puesto que jamás lo ha *preguntado*. Esta imposibilidad de explicación es la que puntúan los mitos y alegorías que recorren la literatura platónica, que por tanto jamás deben tomarse como explicaciones. El esclavo que ha aprendido geometría sin saber cómo lo ha hecho (o sea, practicándola) sólo puede comprender algo tan sorprendente invocando una *anterioridad* (ya lo sabía antes, aunque no supiera que lo sabía), anterioridad que, figuradamente, se presenta en el diálogo como una (inverosímil) «vida anterior del alma en un tiempo precedente»: pero, en sentido propio (verosímil), el *antes* al que remite esa anterioridad *no es* —y de ahí la persistencia de la aporía— *ningún tiempo precedente*, ni siquiera algo que esté «antes del tiempo» o fuera de él (algo como la eternidad, o como unos supuestos modelos intelectuales situados en el «mundo de las Ideas», o como unos presuntos arquetipos anímicos del inconsciente colectivo, imágenes

que son otros tantos mitos o alegorías, pero no explicaciones), aunque tampoco esté exactamente «en el tiempo» ni, por tanto, pueda ser susceptible de recuerdo alguno en el sentido ordinario del término. La *idea* del amor –la que adivinamos en el amado o la que nos hace recordar el amor en un escrito inspirado, en el sentido de que podamos en ambos casos *hacernos una idea* de lo que es el amor– debe estar *antes*, para que podamos adivinarla o recordarla, pero su anterioridad es la anterioridad del Otro –de ese Otro que es la regla y que siempre está antes que nosotros, como el amado es para el amante primero que él mismo y como Sócrates está antes de Platón–, pues para aprender a amar hay que tomar al Otro como maestro y someterse incondicionalmente a su autoridad. Esto, y no alguna inclinación de Platón hacia la «literatura», es lo que explica el carácter insustituible del Otro y la necesidad de la forma *diálogo*.

Sin esa capacidad de memoria y de anticipación no se podría ni hablar ni escribir, ni escuchar ni leer, puesto que sólo podemos entender una frase –hablada o escrita– porque *anticipamos* su conclusión cuando escuchamos su comienzo, y porque al escuchar su final aún *recordamos* su principio. Y a esa capacidad llama Sócrates *inspiración* cuando señala la superioridad de los poetas inspirados, de los adivinos delirantes o de los amantes enamorados sobre los patéticos imitadores que intentan suplir con arte (*téchne*) «humana» lo que no les sale del alma, poner a la venta lo que no puede ser objeto de comercio o fundar escuelas de aquello de lo que no hay maestros. La aporía de la escritura tampoco se allana, pues, pero se desplaza en este sentido que recordábamos aún más al comienzo, pasando de ser imposible a ser difícil: la escritura que pretende *partir de cero*, escribir o leer como si no hubiera un *antes*, como si no hubiera Otro, como si no hubiera una regla implícita sino que se pudiera inventar explícitamente y de la nada, sin memoria de *aquello de lo que* escribe (y que necesariamente la precede), la escritura de quienes pretenden escribir acerca de la virtud sin recordar lo que la virtud era, o acerca del amor sin tener idea de qué cosa sea el amor, la que se pretende *solamente* escritura y quiere *inventarse* el amor o la virtud despreciando esa arma-

dura o hechura fuera de la cual las cosas dejan de ser lo que son y nosotros dejamos de ser quienes somos, es forzosamente ininteligible e inútil, además de imposible y ridícula, como esas silenciosas letras que tanto ofenden a Thamus o como las *logografías* que Sócrates desdeña. La escritura que no tiene *antes*, que no escribe de algo que la precede, tampoco tiene *después* (no podrá ser leída y entendida). Porque esa escritura que quiere partir de cero (enseñar a amar a quienes no recuerdan ni adivinan qué es el amor, dar instrucciones a alguien para enamorarse) quiere lo imposible (precisamente aquello cuya imposibilidad muestran los sofistas en sus juegos): jugar a un juego cuyas reglas sean todas ellas explícitas. Y nadie puede empezar a leer o a escribir, a hablar o a escuchar si no se parte de un sentido implícito, recordado o adivinado, presentido o reminiscente, por muy inverosímil que esto (como el cuento de los amantes que se conocieron en sueños) sea, porque de otro modo –si hubiera que explicar el significado de cada palabra que se dice, o si los amantes tuvieran que pactar el acuerdo matrimonial antes de enamorarse– nadie podría nunca entender lo que dice otro ni él mismo, ni leer lo que ha escrito otro o uno mismo, ya que la explicación del significado de una palabra es siempre otra palabra cuyo significado hay que explicar (y en eso consiste, en definitiva, la *aporía del aprender*), y así hasta el infinito. Porque el infinito es eso: lo que nunca llega a comenzar.

Sobre todo, es preciso no confundir las supuestas «quejas» de Sócrates contra la escritura con el discurso que, luego, se ha repetido una y mil veces siempre que ha hecho aparición en la historia un determinado artefacto técnico: la imprenta de Gutenberg, la fotografía, el cine o el ordenador; ese discurso que opone lo «mecánico» a lo «espiritual» y que llevó a Baudelaire a denigrar la cámara fotográfica y a Bergson a denostar la cinematográfica. Como Walter Benjamin notó señaladamente, en este desprecio hacia lo «mecánico» y «fácil» (en beneficio de lo «espiritual» y «difícil») late a menudo el desprecio presuntamente aristocrático hacia las masas (y no en vano la fotografía y el cine son artes de masas, como también los diarios y los libros impresos frente al elitismo de los manuscritos) por parte de quienes in-

tentan utilizar las técnicas de las «bellas artes» como signos de distinción social⁹. Por ejemplo, cuando Baudelaire expresaba sus quejas contra la cámara fotográfica, lo hacía utilizando la palabra mágica que ha servido siempre para la descalificación de las «artes mecánicas» frente a las «espirituales»: *reproducción*; la fotografía se limitaría a «reproducir» la naturaleza y, de acuerdo con los fundamentos estéticos más asentados, el espíritu (y lo que él le añade a la naturaleza) es la única fuente de la belleza, pues las cosas, privadas de esa mirada que las eleva y dota de un suplemento de alma del cual carecen por su origen, no pueden ser objeto del arte. Algo parecido se ha dicho a menudo de la escritura. Es curioso lo poco que ambas –fotografía y escritura– se han rebelado contra este estatuto de arte menor, con intenciones únicamente reproductivas (y no productivas o creativas), lo bien que se han plegado a ese rótulo y lo amablemente que se han adaptado a su inferioridad. O, mejor dicho, sería curioso si no comprendiéramos que de ese presunto «desprestigio» es de donde extraen, en realidad, todo su prestigio: si la fotografía no tiene intención artística alguna, si no pretende añadir nada a la naturaleza ni contaminar de espíritu lo retratado, si su ambición no es la de producir sino simplemente la de reproducir, entonces puede pasar por una representación de la realidad *completamente fiel*, idéntica a la realidad misma y, por tanto, virtualmente no-representativa (sino, como mucho, amplificadora o aproximadora). La admonición de Platón sobre la escritura está hecha para combatir esta «ilusión de reproducción»: quienes creen que

9. Pierre Bourdieu lo ha expresado con gran crudeza: «Matriz de todos los *lugares comunes*, que se imponen tan fácilmente por tener a su favor todo el orden social, la red de oposiciones entre alto y bajo, espiritual y material, fino y grosero [...], tiene como principio la oposición entre la “élite” de los dominantes y la “masa” de los dominados [...]. Es suficiente con dejar jugar estas raíces míticas para engendrar [...] cualquiera de los temas [...] de la eterna sociodicea, como las apocalípticas denuncias de todas las formas de “nivelación”, “trivialización” o “masificación” que, al identificar la decadencia de las sociedades con la de las casas burguesas, ponen de manifiesto una preocupación obsidional [...] por la multitud siempre dispuesta a inundar los espacios reservados del exclusivismo burgués» (*La distinción*, M. C. Ruiz [trad.], Madrid, Taurus, 1988, pp. 479-480).

escribir algo es un modo de conservar su espíritu o su memoria para poder reproducirlo a voluntad no saben lo que dicen: «El que piensa que al dejar un arte por escrito [...] deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa de ingenuidad [...] sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios... si alguien les pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a lo mismo» (275 c-e). Muchas veces se ha interpretado esta sentencia de Platón como una «descalificación» de la escritura, cuando en realidad es una descripción de su principal aliento: lo escrito no dice nada, permanece en silencio, pero no manifiesta con ello un defecto o una carencia, pues simplemente se exhibe a sí mismo como garantía fehaciente de su propia verdad¹⁰. Esto es lo que advertía Platón cuando intentaba «desilusionar» a sus contemporáneos: que la escritura no *imita* lo real ni quiere *reproducirlo*, aspira más bien –y en ello reside su carácter prodigioso y a la vez terrible– a *sustituirlo*. El mutismo de las letras, al que una y otra vez alude Sócrates en el *Fedro*, está sin duda emparentado con el mutismo de lo real: lo real no dice nada, simplemente *está ahí*, con la solidez y obstinación de los hechos, y así mismo es como se presenta la escritura, hasta el punto de que el fajo de escritos que contiene la materia de un proceso

10. En el dominio de la palabra, la escritura ha monopolizado durante mucho tiempo el registro de la fiabilidad (como lo prueba el hecho de que, aún hoy, los tratos entre particulares tengan que ser elevados a la condición de *escrituras* para alcanzar rango jurídico), y ello por razones que se remontan a los obvios vínculos sellados entre la Escritura y la Fe (ambas con mayúsculas), pero que continúan en la idea de *documento* que subyace a la metodología *historiográfica* –la escritura se basta, por sí sola, para definir el subsuelo que separa taxativamente lo «histórico» de lo «pre-histórico» o «primitivo»– y, virtualmente, a todas las ciencias sociales o humanas, por no hablar del hecho de que la *firma* (que no puede ser sino escrita) o la inscripción «de puño y letra» bastan para autenticar un documento como original y, por tanto, como irrefutablemente válido en tanto *prueba*, allí donde se trate de emitir una sentencia verdadera (un *vere-dicto*): la escritura terminó por volverse determinante para todo decir verdadero, como si, misteriosamente, la palabra escrita valiese como justificación de su propia verdad.

judicial se designa a menudo como «los hechos». La fotografía es, en el orden de lo visual, lo mismo que la escritura es en el orden de la palabra. ¿Qué *dice*, en efecto, una foto, cuando no soy yo quien la ha tomado ni reconozco el paisaje o las figuras, cuando no puedo contar nada a propósito de ella? Tenemos, a todas luces, la sensación de que no *dice* nada, porque tenemos la sensación de que simplemente reproduce lo real, sin añadidos (ya que decir es siempre añadir algo: un predicado a un sujeto, para empezar). Pero —ésta es la cuestión— esa impresión de fidelidad reproductiva no se basa en un previo conocimiento de la realidad desnuda que, al compararlo con la fotografía, resulte en su plena coincidencia, sino en el hecho de que nuestra propia percepción de la realidad es percepción *de* fotografías, de que son las fotografías las que configuran nuestra realidad visual como «real», y en ello consiste precisamente su imperio sobre la mirada: no observamos las fotos como «representaciones» de la realidad, sino como esa misma realidad, y por eso las encontramos tan parecidas a ella. Lo que se fotografía es, en la inmensa mayoría de las ocasiones, ya una fotografía, algo que se había convertido en fotografía antes de ser expuesto al objetivo de una cámara. Como las letras, las fotos tampoco se conforman con reflejar una realidad, sino que pretenden suplantarla¹¹. «Está escrito» es una expresión que se utiliza a menudo para designar una clase de infalibilidad que sólo puede compararse con la que parece acompañar a quien tiene una foto de aquello de lo que se disputa. Tener algo por escrito, como tenerlo fotografiado, equivale a tener *pruebas* de ello. Ahí reside la ingenuidad y la «falta de inspiración» de ese tipo de escritura-impostura que, en lugar de hacer visible, impide ver.

Y todo esto parecería querer decir —como lo parece la pertinaz costumbre de Sócrates de mostrar a quienes se dicen sabios o maestros de virtud que en realidad *no saben qué*

11. Gilles Deleuze, cuyos textos están frecuentemente animados por una inspiración platónica, lo ha escrito así: «La fotografía, incluso la instantánea, tiene una pretensión completamente diferente que la de representar, ilustrar o narrar [...] pretende *reinar sobre la vista*» (Francis Bacon, *Logique de la sensation*, París, De la Différence, 1981, vol. I, p. 14).

es aquello de lo que hablan— que la filosofía (en cuanto género de escritura) sería precisamente esa «escritura inspirada», memoriosa y adivina y, por tanto, sabia. Pero notamos que la aporía no se ha resuelto, sino que se ha desplazado, al darnos cuenta de que Sócrates —quien, precisamente, *no escribe*— rechaza una y otra vez el título de sabio y, cuando ya no está polemizando con *logógrafos* o sofistas, sino positivamente hablando con aquellos a quienes ama y con el objetivo común de *aprender*, frustra una y otra vez la posibilidad de alcanzar esa sabiduría que, por lo que se ve, se puede *amar* pero no *poseer*, y lo hace precisamente lamentándose de que él (él mismo, y no ya sus adversarios en el ágora, en el gimnasio o en los tribunales) también ha perdido la memoria y la capacidad de adivinar, como si esa sabiduría que nadie mejor que él nos ha hecho presentir fuese, ya para él mismo (y, por tanto, con mayor razón, para nosotros, que venimos después), algo que sólo es posible echar de menos. ¡Tantos son los diálogos en los que Sócrates echa por tierra las aspiraciones de sus interlocutores (y de los lectores de Platón) cuando creen estar a punto de alcanzar —de aprehender y de aprender— esa sabiduría¹²! ¡Tantos son los diálogos que parecen auténticamente echados a perder¹³!

12. Véase. F. Martínez Marzoa, *Ser y diálogo*, Madrid, Istmo, 1996.

13. Sócrates no escribía, en efecto, pero Platón sí. Sócrates está antes que Platón (es aquel de quien Platón escribe), pero nosotros sólo hemos sabido después (porque Platón lo ha escrito) quién era Sócrates. Adivinamos (porque realmente no conocemos) quién era Sócrates sólo porque Platón lo recuerda. Y quizá recordamos quién era Platón porque ya Sócrates lo adivinaba cuando aún estaba vivo y podía conversar con él. La filosofía, como género de escritura, no parte de cero (aunque en cierto modo se origina en el trágico *cero* de la muerte de Sócrates) sino siempre de *uno*, uno que había antes, según hemos sabido después (por lo cual ese *uno*, para nosotros, ya siempre será *otro*). He aquí otra dificultad para que la filosofía pueda llegar a ser *primera*, como se dice que pretenden tanto Platón como Aristóteles: que ella siempre viene después, en segundo lugar, cuando los sabios que conservaban la memoria de la virtud ya son historia, cuando de los poetas inspirados sólo quedan las cenizas, es decir, los poemas. El filósofo ya no es aquel *uno* que, como Pitágoras, conservaba la memoria a través de las estaciones, las generaciones y las corrupciones o podía, como Tales de Mileto, predecir eclipses; y aunque actúe como tábano de quienes se fingen sabios y escriben discursos artificiosos, no es más capaz que ellos de sabi-

duría o de inspiración. Entonces, ¿cabe lamentarse de que los atenienses condenasen a Sócrates confundiéndole con un sofista? ¿No era ésa –la identificación entre filosofía y sofística– la concepción más extendida entre los contemporáneos de Sócrates, como parece sugerirlo una breve conversación de Critón con un interlocutor anónimo al final del *Eutidemo* («¡Y qué otra cosa quieres que digan –contestó–, sino lo que uno siempre podría oír de boca de tales charlatanes que ponen tan trivial empeño en cosas que sólo trivialidades son! [...] Lo cierto es, Critón, que tanto el asunto mismo como los hombres que se dedican a él son unos nulos y unos ridículos» [304 e-305 a.])? ¿No sucede que la filosofía tiene serios problemas para aspirar a ser, no ya *primera* sino incluso *una* –y no sólo por ser *muchas*, como insistentemente se recuerda cada vez que se repite que no hay filosofía sino filosofías, sino ante todo por no ser ni siquiera una, por ser *ninguna* o, como decía el interlocutor de Critón, *una nulidad*? Si no hay maestros de virtud, y los filósofos tampoco lo son, ¿por qué las enseñanzas sofísticas son ridículas y no lo son la Academia o el Liceo? ¿No sería esa nulidad la que impedía a Sócrates *escribir*?