

# Concepciones de la poesía en Platón

Un análisis comparado de las relaciones  
entre poesía y filosofía en República y  
Fedro

Autor:

Soares, Lucas

Tutor:

Santa Cruz, María Isabel

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la  
obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Posgrado

## *Concepciones de la poesía en Platón*

Un análisis comparado de las relaciones entre poesía y filosofía en

*República y Fedro*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas  
Tesis de Doctorado

**Directora:** Dra. María Isabel Santa Cruz

**Doctorando:** Lic. Lucas Soares

## INTRODUCCIÓN

«Si recorremos con la mirada la totalidad de la filosofía de Platón que ha llegado hasta nosotros, notaremos que se trata de diálogos y de ámbitos singulares. En ninguna parte se encuentra un "sistema" en el sentido de una construcción proyectada y desarrollada de modo unitario que abarque equilibradamente todas las cuestiones y asuntos esenciales. [...] Las más diversas cuestiones se plantean desde diferentes puntos de partida y a diferentes niveles, se las despliega con diferente amplitud y se las responde con diferente amplitud»

Heidegger (1961: 181-182)

El presente trabajo tiene por objeto relevar y analizar las concepciones que Platón desarrolla respecto de la poesía en *República* y *Fedro*, dos diálogos pertenecientes al período de madurez de su obra. Hablamos de concepciones en plural, ya que en estos diálogos la evaluación platónica de la tradición poética griega (que abarca desde Homero hasta Eurípides) excluye, a nuestro entender, la posibilidad de pensar una concepción unívoca acerca de la misma. El problema de cómo evaluar el rol que la poesía tradicional cumple en la obra de Platón se suscita sobre todo -y las diferentes posturas interpretativas que traeremos a colación en el transcurso del trabajo dan cuenta de ello- cuando se pretende hallar *una* concepción sobre ella<sup>1</sup>. Si partimos, en efecto, de tal presupuesto, se torna claramente difícil comprender la tensión que se suscita entre las consideraciones contrapuestas que Platón vierte respecto de la tradición poética a lo largo de sus diálogos y, de forma paradigmática, en *República* y *Fedro*.

<sup>1</sup> Uno de los intentos por encontrar este tipo de valoración unívoca respecto de arte puede verse en Murdoch (1977: 38, 63 y 156), quien precisamente por partir de esa premisa y prescindiendo de pasajes centrales formulados en *Banquete* y *Fedro* (por citar sólo dos casos), concluye sorprendentemente que «Platón quiere excluir el arte de la belleza, porque la belleza le parece un asunto demasiado serio como para ser requisado por el arte. [...] La belleza como agente espiritual, en Platón, excluye el arte [...] Platón nunca le hizo justicia a la capacidad única que tiene el arte de comunicar la verdad». En una línea contraria, y poniendo sobre todo el énfasis en la diversidad de juicios que suscita la cuestión de la poesía en Platón, Vicaire (1960: 76, 261) señala acertadamente que la apreciación que éste tiene sobre la poesía en general no puede traducirse en una fórmula sumaria.

En los libros II, III y X de *República* Platón nos presenta, por un lado, una concepción *negativa* de la tradición poética, según la cual ésta, cuyo rol primordial fue ser la base de la educación religiosa, ético-política y literaria de la juventud griega, se revela como un obstáculo para la instauración del nuevo tipo de *pólis* que proyecta como paradigma regulativo a seguir. De allí el origen de la propuesta platónica de exclusión de los poetas tradicionales del nuevo marco filosófico-político trazado en *República*, y de la postulación asimismo de un nuevo paradigma platónico de poesía que se erige por contraposición al tradicional. Esta concepción negativa abierta en *República*, que analizaremos en la primera parte del trabajo, se articula en torno a cuatro grandes dimensiones (religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica) y tiene, a su vez, una línea de continuidad en *Leyes* II, VII y IX con la novedad de la figura del poeta legislador. Por otro lado, hallamos en *Fedro*, diálogo de madurez posterior a *República*<sup>2</sup>, la sistematización de una concepción platónica positiva acerca de la poesía tradicional que había sido excluida con anterioridad, y de reconocimiento de su fuerza normativo-educativa, concepción cuyas bases pueden rastrearse en algunos diálogos del período de juventud, transición y madurez, tales como *Apología*, *Ion*, *Lisis*, *Menón* y *Banquete*. Según esta concepción positiva formulada en *Fedro*, examinada en la segunda parte, la poesía tradicional, en tanto se revela como una de las cuatro manifestaciones de la locura (*mania*) de origen divino, se erige como guía y fuente de los mayores bienes para la humanidad.

Ahora bien, en vista de estas concepciones de la poesía tradicional que acabamos de mencionar sucintamente, se impone naturalmente una pregunta: ¿cómo explicar la tensión que se da entre la valoración negativa de la tradición poética griega trazada en *República* con la alabanza de la misma -en tanto fuente de los mayores bienes para la humanidad- que aparece en *Fedro*, sobre todo teniendo en cuenta que ambas caracterizaciones se inscriben en el marco de un mismo período de la obra platónica? Creemos que esta pregunta puede

<sup>2</sup> Sobre la relación cronológica entre estos diálogos, existe actualmente casi unanimidad en considerar la fecha de composición del *Fedro* como posterior a la de *República*. Respecto de los criterios estilométricos, históricos y doctrinales en que se apoya tal ordenación cronológica, cf., entre otros, Ross (1951: 15-25), Hackforth (1952: 3-7), De Vries (1969: 7-11), Lledó Iñigo (1981: 53-55), Brandwood (1990), Brisson (2000: 33 ss.) y Kahn (2002: 93-127). Mediante una serie de listados estos intérpretes relevan las diversas posiciones históricas asumidas por importantes especialistas (como Amim, Lutoslawski, Reader, Ritter, Wilamowitz, Cornford, Leisegang, Praechter y Taylor) en torno a dichos diálogos. En todos ellos el *Fedro* aparece ubicado entre las últimas obras del período medio, después del *Fedón*, el *Banquete* y la *República*. En contra, cf. Guthrie (1975: 382), para quien el *Fedro* pertenece mucho más al espíritu del grupo medio que al del *Sofista*.



responderse a partir de la relación que establece Platón entre la poesía tradicional y su proyecto de reforma filosófico-política de la *pólis*<sup>3</sup> y, sobre todo, del sistema educativo vigente. En este sentido, partiremos de la hipótesis de que cuando Platón piensa la poesía tradicional en estrecha relación con dicha reforma y, principalmente, el rol que aquélla desempeñaría en ésta, la concepción que se desprende de tal poesía es, como leeremos en *República*, marcadamente negativa. Veremos asimismo cómo este contraste entre el proyecto de reforma filosófico-política de la *pólis* y la poesía tradicional da lugar a un nuevo paradigma poético de corte platónico, que se empieza a perfilar gradualmente en *República* con la posibilidad de un guardián imitador, y se termina por definir en *Leyes* bajo la figura del poeta legislador. Por el contrario, cuando Platón enfoca esa misma tradición poética no desde la perspectiva de un proyecto de reforma filosófico-política, sino más bien, tal como analizaremos en *Fedro*, a la luz del tópico de la locura (*mania*) divina, la concepción que obtenemos de tal poesía es claramente positiva.

Partiendo, pues, de esta hipótesis de lectura, procuramos explicar a lo largo del trabajo la tensión entre estas dos concepciones contrapuestas acerca de la poesía tradicional que Platón desarrolla en *República* y *Fedro*. Explicación que, dada la pertenencia de ambas obras a un mismo período de producción, se vuelve netamente fecunda y necesaria para una mejor comprensión del rol que la poesía tradicional cumple dentro de la filosofía platónica. Estas concepciones contrapuestas nos permitirán, a su vez, establecer dos familias de diálogos que las expresan, y seguir las líneas de continuidad que al respecto se abren entre *República* y un diálogo de vejez como *Leyes*, así como también los planteos antecedentes sobre la tradición poética vertidos en algunos diálogos de juventud (*Apología*, *Ion*, *Lisis*), transición (*Menón*) y madurez (*Banquete*) que confluyen finalmente en la concepción positiva desarrollada en *Fedro*.

---

Respecto de la consideración antigua (e imperante hasta el siglo XIX en Schleiermacher) del *Fedro* como primera obra "juvenil" de Platón, cf. De Vries (1969: 8-9).

<sup>3</sup> Cuando hablamos de reforma filosófico-política nos referimos al hecho puntual de que en *República* la garantía de felicidad pública y privada de los ciudadanos depende de la aristocracia moral e intelectual de los filósofos, ya que nadie mejor que ellos puede determinar lo que bueno para la *pólis*. Como al respecto apunta Saunders (1998: 326): «La proposición central del pensamiento político de Platón en la *República* es por tanto que la *eudaimonia* humana depende de la posesión de la *areté*; que poseer completamente la *areté* exige una comprensión de su Forma; y comprender la Forma es una actividad filosófica. La dependencia de la moralidad y de la política sobre la filosofía es la marca distintiva de la *República*». Respecto de esta fundamentación metapolítica de la injerencia *directa* de los filósofos en el gobierno de la *pólis*, cf. asimismo Kahn (1995: 51), para quien «políticamente hablando, el estado de la *República* está fundado sobre la sabiduría de los guardianes», y Sinclair (1951: 146).

Si tenemos presente asimismo que Platón en sus diálogos pone en escena un marcado entrecruzamiento entre los géneros tradicionales de discurso, es decir, que toma en préstamo, se apropia y refunde los mismos registros genéricos a los cuales asiduamente critica, el examen que proponemos sobre la valoración y función que cumple la poesía tradicional en la obra platónica adquiere aún mayor relevancia. En una palabra, a partir de la caracterización negativa que se hace de la tradición poética en *República* y de la positiva expresada en *Fedro*, vemos cómo Platón intenta demarcar y definir el modo de discurso propio de la filosofía como opuesto al lenguaje de la poesía tradicional (así como también al de la retórica y la erística, si bien estos otros géneros de discurso quedarán excluidos de nuestro examen), pero sin dejar, paradójicamente, de incorporar importantes elementos de la misma. Es, pues, otro de los objetivos que perseguimos en el presente trabajo profundizar en esta problemática, así como también explicar por qué en el caso de *República* el nuevo paradigma poético que Platón empieza a delinear (y de definir más tarde en *Leyes* en los términos de su propio modelo dialógico-filosófico) por contraste con el tradicional, se presenta como el sustituto ideal de éste, mientras que en el caso de *Fedro* no encontramos tal sustitución, sino más bien una convivencia pacífica entre ambos paradigmas (tradicional y platónico). La relación que Platón entabla con la poesía tradicional nos permitirá comprender mejor su obra como una respuesta (en un caso negativa, y en otro positiva, según veremos a partir de nuestra lectura) a los problemas y preocupaciones humanas fundamentales puestos en escena por dicha tradición cultural. Examinar el rol que la poesía tradicional detenta en algunos de sus diálogos implicará, en suma, prestar especial atención a las diversas justificaciones mediante las cuales Platón la condena y censura en *República*, así como también a las razones que lo llevan a rehabilitarla en *Fedro*, tras asignarle allí un lugar de privilegio en tanto fuente de los mayores bienes para la humanidad.

Respecto del estado de la cuestión en el campo general de los estudios platónicos, cabe señalar que el mismo es complejo a causa, en parte, de la falta de diálogo entre las diferentes líneas o escuelas (recordemos, por ejemplo, el enfrentamiento entre esoteristas y

antiesoteristas<sup>4</sup>; evolucionistas y unitaristas, etc.) y al conflicto entre quienes sostienen la necesidad de leer a Platón en función y beneficio de la crítica moderna (desde filósofos de diversas categorías hasta conocedores del arte literario) y la esperanza de los filólogos de exponer alguna vez la verdad histórica sobre la obra platónica y sus intenciones últimas. Hay, como puede advertirse, una gran pluralidad de enfoques y de acercamientos a Platón, y los especialistas han aceptado en los últimos años la necesidad de reconsiderar y reevaluar nuestros métodos de interpretación de dicho filósofo, sobre todo en lo que respecta a dos problemas importantes que suscita la lectura de su obra: la evolución del pensamiento del autor y la forma dialogada característica de su estilo<sup>5</sup>. Por lo general, como señalamos más arriba, en la exégesis de la obra platónica suelen distinguirse claramente dos tradiciones interpretativas: una de carácter evolutivo, según la cual el período socrático de los primeros diálogos debe enfocarse desde la perspectiva de la madura teoría de las Ideas, y donde la diversidad de los diálogos no haría más que reflejar la *evolución* intelectual del

---

<sup>4</sup> El pensamiento platónico se sustenta fundamentalmente en estas dos tradiciones en tensión: la “directa” de los diálogos escritos y la “indirecta” basada en las llamadas “doctrinas no escritas”. Estas últimas remiten no sólo a diversos pasajes de los diálogos en los que leemos referencias a lo “no escrito” y a la tensión entre escritura y oralidad, sino también a los testimonios transmitidos por Aristóteles (y otros autores) sobre las lecciones no escritas, impartidas en el interior de la Academia, acerca de la teoría de los principios. A mediados del siglo XX la Escuela de Tubinga (fundada por H. Krämer y K. Gaiser, y continuada por Th. A. Szlezák) y más tarde la de Milán (cuyo principal representante es G. Reale) reivindicaron la importancia de las doctrinas no escritas para la reconstrucción del sentido último del conjunto de los diálogos, inaugurando una nueva tendencia en la exégesis de Platón. La escuela esoterista de Tubinga se levantó así contra el paradigma hermenéutico romántico impuesto en el siglo XIX por Schleiermacher, quien, desacreditando por completo el significado de la tradición indirecta, sostuvo que el pensamiento de Platón era accesible únicamente a través de sus diálogos, además de postular la absoluta autonomía de éstos al identificarlos con la filosofía platónica. Sobre la conflictiva relación entre dichas tradiciones, cf., entre otros, Krämer (1986: 21-34), Reale (1993: 135-154) y Kühn (2000). Este último examina sobre todo el lugar y significado histórico del *Fedro* dentro del pensamiento platónico, diferenciándose en su enfoque de la *nueva imagen* de Platón que la escuela esoterista supo extraer de ese diálogo, concebido como el «manifiesto programático» del pensamiento platónico, en tanto pondría de relieve una estrecha vinculación entre la filosofía y un saber oral *de mayor valor* que nunca podría ser confiado a la escritura.

<sup>5</sup> Respecto de estos problemas, Nussbaum (1986: 133-134) apunta: «Platón es un filósofo valientemente autocrítico; no sólo revisa sus concepciones formuladas en obras anteriores, sino que también somete a crítica dentro de cada diálogo las tesis expuestas en él. Ello acarrea un cierto peligro cuando se intenta elaborar una síntesis partiendo de distintas obras; no obstante, la tarea puede resultar muy fecunda y, en ocasiones, se hace imprescindible. [...] El segundo problema que surge cuando se estudia a Platón es la forma dialogada de su obra. Platón la utiliza para mostrarnos los motivos de una tesis, hacernos sentir la fuerza de un problema y explicar las raíces y consecuencias prácticas de una solución. El plan consiste en mostrarnos diversas respuestas a una dificultad, dejando que se “examinen” unas a otras conforme avanza el diálogo. Si esto se hace correctamente, al final veremos con claridad tanto la naturaleza del problema como la índole de las opciones a nuestro alcance. Ahora bien, no siempre percibimos con facilidad la opción que “Platón” pretende que suscribamos. En ese caso, es arriesgado referirse a las “tesis de Platón”, a menos que ello signifique sólo su visión de las diferentes posibilidades y de la pérdida que cada una entraña. Sin embargo, a menudo deseamos ir más allá y hablar de la postura defendida por el mismo Platón. Sería un error abandonar este objetivo».

pensamiento de Platón; y otra tradición de carácter unitario, según la cual cada diálogo debe leerse como una unidad autónoma que se enmarca dentro de su propio espacio literario, y donde las diferencias entre los diálogos se explican no en términos de una evolución intelectual, sino sobre bases literarias y pedagógicas que revelan el mismo problema bajo diferentes direcciones o niveles de reflexión<sup>6</sup>.

Paralelamente a la forma tradicional de leer los diálogos como tratados o conjuntos de argumentos que pueden estudiarse fuera de contexto o bien como reflejando directamente los cambios de Platón desde sus intentos tempranos hacia posiciones más maduras y definitivas, se ha tendido más recientemente a hacer lecturas dramáticas de los diálogos. Entre ellas se destacan las interpretaciones panirónicas que apuntan a demostrar, como pretende Arieti<sup>7</sup>, la tesis del diálogo platónico como un drama en el que los argumentos filosóficos sólo tienen una función subordinada. Creemos, en este sentido, que deben criticarse tanto los excesos de los intérpretes de línea analítica que son proclives a leer los diálogos como si fueran tratados, en los que la forma literaria es accidental y hasta incluso perjudicial, como también a quienes, en el polo opuesto, prestan excesiva atención a las motivaciones dramáticas en detrimento del contenido filosófico de los diálogos. En ambos casos, se está desdeñando la compleja unidad entre contenido filosófico y forma dramática que hace a la naturaleza de los diálogos platónicos. No cabe en este sentido rechazar la dimensión dramática como si se tratase de pura ornamentación, ya que cada diálogo representa una obra independiente de arte, con su escenario y atmósfera propios<sup>8</sup>, ni tampoco desligar los argumentos filosóficos de su contexto literario a fin de examinarlos de manera autónoma.

Como es sabido, los diálogos socráticos (*sokratikoi logoi*) como género literario no son una creación de Platón<sup>9</sup>, pero es éste, a diferencia de los demás, el que eleva tal género

<sup>6</sup> Cf. especialmente Kahn (1996: 38-42 y, más recientemente, 2000: 29-42). Guthrie (1975: 152) ya había demarcado tales escuelas con anterioridad: «Siempre habrá dos escuelas entre los lectores de Platón, una de ellas se niega a leer en los primeros diálogos la enseñanza de los posteriores, a menos que se exprese abiertamente, mientras la otra mantiene que deben interpretarse a la luz de esa enseñanza, partiendo de los indicios que deja Platón, cuando no quería introducirlos expresamente por razones dramáticas o de otra naturaleza».

<sup>7</sup> Arieti (1991).

<sup>8</sup> Guthrie (1975: 401).

<sup>9</sup> Cf. especialmente *Poética* I 1447b10-15, donde Aristóteles caracteriza los diálogos socráticos compuestos por Platón y por otros discípulos de Sócrates (como Jenofonte) como obras dramáticas en prosa y los encuadra junto con los mimos (breves piezas realistas, en tanto representaban escenas de la vida cotidiana urbana), de Sofrón y Jenarco, ambos del siglo V. a. C. Según Diógenes Laercio (III, 11), los mimos del

a una dimensión artística relevante y el que lo convierte en el instrumento mismo de la filosofía. Una interpretación comprensiva de los diálogos exige prestar atención tanto al trasfondo histórico-cultural como a la compleja estructura filosófico-literaria que pone en escena cada uno de ellos<sup>10</sup>. El diálogo platónico resulta del entramado de procedimientos literarios y estrategias argumentativas que dan lugar a, como ya lo había señalado Nietzsche en el siglo XIX, el prototipo de una nueva forma de arte<sup>11</sup>. No hay, en efecto, ningún otro autor en el que sea tan esencial la cuestión de la forma literaria en que son encauzados los contenidos filosóficos y, asimismo, la cuestión del método al que debe recurrir el lector para aprehender tal forma particular<sup>12</sup>. La adecuada comprensión de la forma dialógica y del concepto platónico de filosofía se condicionan recíprocamente. No es casual que en

---

primero eran del agrado de Platón. Siguiendo a la vez el testimonio de este último (III, 1, 2), Nietzsche (1872: 120) fecha la joven renuncia platónica a la tragedia a partir de su ingreso en el círculo de Sócrates, quien según él exigía a sus discípulos que se abstuvieran y apartaran rigurosamente de los atractivos no filosóficos propios del arte trágico: «[...] con tal éxito, que Platón, el joven poeta trágico, lo primero que hizo para poder convertirse en alumno de Sócrates fue quemar sus poemas».

<sup>10</sup> Nussbaum (1986: 19). Esta intérprete, por lo demás, explica su reticencia a asumir una distinción tajante entre obras filosóficas y literarias en el pensamiento griego: «Por lo general, se piensa que ambos tipos de textos tienen poco en común y tratan las cuestiones éticas de maneras muy diferentes. Sin embargo, los griegos estaban muy lejos de compartir esta opinión. Para ellos existían las vidas humanas y sus problemas, y por otra parte, diversos géneros en prosa y verso en cuyo marco se podía reflexionar sobre tales asuntos. De hecho, los poetas épicos y trágicos eran tenidos por pensadores éticos de importancia fundamental y maestros de Grecia; nadie juzgaba sus obras menos serias, menos consagradas a la verdad que los tratados especulativos en prosa de historiadores y filósofos. Para Platón, los poetas no eran colegas de otro departamento que perseguían fines distintos, sino peligrosos contrincantes. Su propia creación de una forma de escribir que consideramos "filosófica" se relaciona con determinadas ideas sobre la vida buena y el alma humana; cometeríamos una grave injusticia con sus argumentos contra la tragedia si diéramos por sentada la distinción entre filosofía y literatura y supusiéramos sin más que es posible prescindir de las obras literarias en una investigación que busca la verdad ética. [...] Sin embargo, se distinguía entre los autores de textos en prosa y los poetas y, en el seno de estas dos grandes categorías, se delimitaban otros géneros» (pp. 40 y 179).

<sup>11</sup> Nietzsche (1872: 120-121), en efecto, se anticipaba en el siglo XIX a la lectura contemporánea del género dialógico platónico como intertextualidad, polifonía o conversación entre los géneros tradicionales de discurso (cf., entre otros autores, Nightingale, 1995: 1-12), al destacar que, a pesar de su dura condena de la tragedia y del arte en general, Platón tuvo que crear, no obstante, por pura necesidad artística, una forma de arte cuya afinidad precisamente con las formas de arte vigentes y rechazadas por él es íntima: «Mas con esto el Platón pensador había llegado, a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar y desde el cual Sófocles y todo el arte antiguo protestaban solemnemente contra aquel reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria [...]. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos [...]. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Esa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates».

<sup>12</sup> Santa Cruz, Marcos y Di Camillo (2004: 8-9).

Schleiermacher<sup>13</sup> o en Gadamer<sup>14</sup> se entrecruzan la hermenéutica de las obras de Platón con la disciplina misma de la hermenéutica filosófica. La estructura y las cualidades dramáticas del diálogo hablado son parte intrínseca del significado del discurso en el diálogo. Si existe algo así como un significado o sentido en el diálogo platónico, creemos que éste no puede alcanzarse prescindiendo del contexto dramático.

Platón, en efecto, ilustra magistralmente la atmósfera intelectual del siglo V, el rol de Sócrates y sus polémicas con los sofistas. Todos los diálogos pueden ser leídos como imitación escrita de las vivas discusiones que Sócrates sostuvo con los sofistas más célebres de su tiempo. Pero esa recepción elaborada por Platón no es el mundo real en el que él mismo vive y actúa. El mundo intelectual en el que se inscribe su obra está definido no por los personajes de sus diálogos, sino por el pensamiento y los escritos de sus contemporáneos y rivales, como Isócrates y los diferentes seguidores de Sócrates<sup>15</sup>. Es un error leer las creaciones filosófico-literarias de Platón como si fueran meros documentos históricos, puesto que la literatura socrática es de naturaleza esencialmente ficticia. El propio Platón jamás habla por sí mismo, sino por boca de sus personajes, y así la exposición de su propia filosofía en los diversos diálogos es deliberadamente indirecta e incompleta (recordemos al respecto la clara utilización del estilo *indirecto* en los comienzos del *Banquete* y *Parménides*, entre otros diálogos). Como bien señala Nussbaum, la elección misma de la forma dialogada apunta a mostrarnos una confrontación de posturas y a poner de manifiesto la pérdida que puede entrañar cualquier “solución”<sup>16</sup>. Hay que distinguir entonces en ellos dos niveles: el diálogo entre Sócrates -o el personaje central- y sus interlocutores (diálogo ficticio), del diálogo que, en un nivel más profundo, mantiene Platón con figuras precedentes y sus interlocutores contemporáneos. Entre esas figuras, podemos ubicar a los poetas tradicionales. Diversos intérpretes como Steven<sup>17</sup>, Schuhl<sup>18</sup>, Webster<sup>19</sup> y, más recientemente, Villela-Petit<sup>20</sup> se ocuparon de resaltar cómo la conceptualización de la *mimesis* artística (ya sea visual o literaria) en Platón es claramente

<sup>13</sup> Schleiermacher (1804).

<sup>14</sup> Gadamer (1934).

<sup>15</sup> Kühn (2000: 10-11).

<sup>16</sup> Nussbaum (1986: 36).

<sup>17</sup> Steven (1933).

<sup>18</sup> Schuhl (1933).

<sup>19</sup> Webster (1939).

<sup>20</sup> Villela-Petit (1991: 56, 65; 67-74).

dependiente del desarrollo y los cambios experimentados por el arte griego de su tiempo entre los siglos V y IV a.C. Otros, como Nussbaum<sup>21</sup>, destacan cómo la escritura de Platón implica una alusión continua al contexto poético tradicional, tanto en lo que se refiere a su elección de imágenes como en los relatos que contiene y en su estilo literario, hasta el punto de señalar que el significado de muchos de sus aspectos importantes se nos escaparía si nouviésemos en cuenta dicho contexto. Es precisamente este diálogo oculto o latente el que debe comprenderse a través del manifiesto.

Platón mismo se ocupa en el libro III de la *República*<sup>22</sup> de la discusión y distinción entre géneros o tipos narrativos (simple o ditirámico; imitativo o tragicómico y mixto o épico), y en más de un pasaje polemiza abiertamente contra retóricos, erísticos, sofistas y poetas, lo cual ha dado lugar a la caracterización por parte de Vicaire<sup>23</sup> de Platón como “crítico literario”. El debate acerca de cómo categorizar los diálogos platónicos se remonta a la Antigüedad. En las últimas décadas han aparecido numerosos e importantes estudios que abordan aspectos relacionados con la problemática de la estructura y función del discurso platónico, la unidad entre forma literaria y contenido filosófico, el empleo de estrategias o técnicas argumentativas y literarias (transposición estética, la alusión, la ironía, disposiciones intelectuales, morales y psicológicas de los personajes intervinientes, etc.), y los diversos problemas hermenéuticos que, en suma, entraña el diálogo platónico como forma literaria y cómo ésta condiciona la recepción de su contenido. Cabe mencionar, entre otros estudios, los de Vicaire<sup>24</sup>, Hyland<sup>25</sup>, Anderson<sup>26</sup>, Griswold<sup>27</sup>, Krentz<sup>28</sup>, Nussbaum<sup>29</sup>, Ambrosio<sup>30</sup>, Klagge y Smith<sup>31</sup>, Gill<sup>32</sup>, Santa Cruz<sup>33</sup> y Cossutta & Narcy<sup>34</sup>. El diálogo platónico implica así no sólo una compleja y polifónica estructura dramática, sino

<sup>21</sup> Nussbaum (1986: 41).

<sup>22</sup> *Rep.* III 392c6-398b9.

<sup>23</sup> Vicaire (1960: 77-149, 158-192).

<sup>24</sup> Vicaire (1960).

<sup>25</sup> Hyland (1968b).

<sup>26</sup> Anderson (1970).

<sup>27</sup> Griswold (1980, 1987, 1988).

<sup>28</sup> Krentz (1983).

<sup>29</sup> Nussbaum (1986: 177-178): «Tanto las críticas platónicas contra la tragedia como la propia escritura de Platón, revelan una aguda conciencia de la relación existente entre la elección de un estilo y el contenido de una concepción filosófica».

<sup>30</sup> Ambrosio (1987).

<sup>31</sup> Klagge y Smith (1992).

<sup>32</sup> Gill (1993) y, más recientemente (2002).

<sup>33</sup> Santa Cruz (1996).

también un quiebre respecto de las distinciones de género tradicionales. Nightingale<sup>35</sup> explica esta intertextualidad o las distintas “voces” que resuenan en los diálogos de Platón a la luz de la “conversación” que éste mantiene con los géneros tradicionales de discurso. Dentro del proyecto intelectual de Platón esta polifonía no sólo tiene como finalidad incorporar en sus propios diálogos esos géneros (los cuales estaban revestidos de una importante autoridad y vigencia en la democracia ateniense), sino que también le permite definir un nuevo concepto de filosofía, entendido como una disciplina nueva y especializada que consiste en una práctica discursiva y social, en oposición a la concepción tradicional (pre-platónica) de la filosofía, que concibe a ésta como formación intelectual en sentido amplio. Platón entrecruza de este modo los géneros tradicionales de discurso y traspasa, al mismo tiempo, los límites genéricos. Explícitamente define el modo de discurso de la filosofía como opuesto al lenguaje de la poesía y al de la retórica en boga en su época, y como contrario también al proceder erístico; pero en la forma del diálogo, paradójicamente, se apropia y utiliza procedimientos vinculados a esos mismos géneros que critica (épica, lírica, tragedia, comedia, erística, retórica, etc), de forma tal que puede hablarse de una *paideia*, poesía y retórica filosófica de tipo platónico (como veremos a la luz de *República* y *Fedro*)<sup>36</sup>. Intérpretes como Kuhn<sup>37</sup>, Hartland-Swan<sup>38</sup>, Patterson<sup>39</sup> y

---

<sup>34</sup> Cossutta & Narcy (2001).

<sup>35</sup> Nightingale (1995), y más recientemente (2002). Nussbaum (1986: 179-181, 183) ya había apuntado en parte esta línea interpretativa: «Si consideramos la concepción que se ha formado Platón de la tradición intelectual ante la que se sitúa, vemos que reconoce la influencia, como fuentes de enseñanza ética, de al menos seis tipos diferentes de textos: la poesía épica, lírica, trágica y cómica; los tratados científicos e históricos en prosa; y la oratoria. Todos estos géneros son mencionados, discutidos o imitados por Platón en sus escritos; todos son considerados seriamente –cuando menos en principio y de forma provisional- posibles fuentes de *phronesis*. [...] Los interlocutores de Platón, cuando quieren inspirarse para hablar de la virtud o de la elección práctica, acuden espontáneamente a las palabras de Homero, Hesíodo, Simónides, Píndaro o los trágicos. Muy pocas veces, por no decir nunca, recurren a los autores que actualmente catalogamos como filósofos [...]. Los diálogos platónicos contienen varias voces». El *Banquete*, por citar sólo un ejemplo, es uno de los diálogos que mejor ilustra la intertextualidad entre géneros que pone en escena el diálogo platónico.

<sup>36</sup> Cf. al respecto Guthrie (1975: 524), para quien, de la misma forma en que hay un arte política y una retórica verdaderas, «así también hay una poesía verdadera y el criterio que las define es el mismo: tienen que originarse del conocimiento de la *esencia* de su objeto, de la *verdad* sobre su tema»; Gaiser (1984: 103-107) y Renaud (2001: 66-67). El *Banquete* mismo es, en este sentido y como señala Rosen (1968: XXXVI), un claro ejemplo de la versatilidad estilística platónica, ya que dicho diálogo pone en escena una serie de discursos caracterizados más como ejercicios retóricos que como complejas afirmaciones filosóficas. Sobre la estructura polifónica del *Fedro*, cf. más recientemente Migliori (2005: 11-46).

<sup>37</sup> Kuhn (1941: 1-40; 1942: 37-88).

<sup>38</sup> Hartland-Swan (1951: 3-18; 99-141).

<sup>39</sup> Patterson (1982: 76-93).



Nussbaum<sup>40</sup>, entre otros, se han ocupado de resaltar que, si bien la forma dialógica platónica pretende erigirse como una alternativa frente al drama trágico (*i.e.* romper de alguna manera con tal estilo poético), la misma contrae a la vez una deuda positiva con la tragedia, en tanto que para tales intérpretes puede hablarse de los aspectos o elementos trágicos del diálogo platónico (p. ej. el debate, la interacción, el *élenchos*). En el contexto de su análisis de la aspiración a la autosuficiencia racional en el pensamiento ético griego (aspiración basada en el deseo de poner a salvo de la *túche* o fortuna el bien de la vida humana mediante el poder de la razón), la última intérprete<sup>41</sup> llega a concebir el diálogo platónico como un nuevo tipo de “literatura” o de “teatro antitrágico”, un teatro puro y cristalino del intelecto, capaz de desarrollar el potencial de racionalidad objetiva de sus destinatarios, y de salvar así la vida humana de su vulnerabilidad a la *túche*, la cual, como es sabido, cumplía un papel central en la tragedia ática clásica.

En este sentido, la manera adecuada de abordaje de textos como los de Platón en realidad debe ser producto de una indagación sobre los problemas a los que esos escritos dan respuesta. En nuestro caso particular, si nos atenemos a *República*, ese problema va a ser el de la reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional y, más concretamente, de la poesía con la que se instruía a los niños y jóvenes, poesía que, como apunta Havelock<sup>42</sup>, revestía en Grecia un carácter funcional, magistral y enciclopédico. En la actualidad se ha reabierto el problema de la lectura o de cómo leer a Platón<sup>43</sup>, y de la necesidad de responder a la cuestión de por qué escribió diálogos. Enumeremos algunas posibles respuestas: (i) Platón escribió diálogos para ilustrar la naturaleza dialógica de la filosofía e introducir a sus lectores en la práctica misma del filosofar; (ii) lo hizo para escapar a las críticas que él mismo dirige contra la escritura, particularmente en el *Fedro*<sup>44</sup> y en la *Carta VII*<sup>45</sup>; (iii) la elaboración de sus diálogos -opción en la que, retomando en parte consideraciones precedentes, nos ubicamos- tenía como finalidad última sustituir o desplazar (al respecto

<sup>40</sup> Nussbaum (1986: 177-192).

<sup>41</sup> Nussbaum (1986: 177-192, 298).

<sup>42</sup> Havelock (1963: 99). Refiriéndose a las fuentes orales del intelecto griego, dicho intérprete suscribe la tesis de que los poemas homéricos (*Iliada* y *Odisea*) y hesiódicos (*Teogonía* y *Los trabajos y los días*) fueron las primeras composiciones objeto de alfabetización, proceso que ubica aproximadamente entre el 700 y 650 a. C.: «Ello parece haber implicado la canonización de estas obras, y desde luego les ha otorgado el monopolio de hecho en cuanto representativas de la situación prealfabética» (p. 117).

<sup>43</sup> Szlezák (1997).

<sup>44</sup> Platón, *Fedro* 274b6-279c8.

<sup>45</sup> Platón, *Carta VII* 341b7-342a6.

nada más elocuente que *Leyes* VII<sup>46</sup>) a la tradición poética del lugar de privilegio que ocupaba en tanto fundamento del sistema educativo griego. De allí la dura crítica que esgrime Platón contra la función normativa de la poesía tradicional en los libros II, III y X de *República*, y sobre todo cuando la piensa a la luz de su proyecto de reforma filosófico-política de la *paideia* imperante en la Atenas de su tiempo.

Tras esta breve consideración crítica acerca de nuestro modo actual de leer y de interpretar a Platón, debemos referirnos específicamente al estado actual de los estudios atinentes al tema que nos ocupa, esto es, a las concepciones de Platón sobre la poesía tradicional. Relevemos al respecto un conjunto de líneas interpretativas. En primer lugar, entre algunos de los que niegan la existencia de una teoría platónica del arte, podemos enumerar a Wilamowitz<sup>47</sup>, Sikes<sup>48</sup>, Shorey<sup>49</sup>, Jaeger<sup>50</sup>, Crombie<sup>51</sup>, Friedländer<sup>52</sup>, Annas<sup>53</sup> y Rosen<sup>54</sup>. Según estos intérpretes, el juicio definitivo que Platón enuncia respecto de la poesía es básicamente de carácter epistemológico; de modo que una presunta teoría platónica del arte, en la medida en que Platón parte de premisas epistemológicas, quedaría excluida de su perspectiva.

En segundo lugar, una línea de interpretación contraria a la precedente sostiene que puede hallarse en el *corpus* platónico una concepción positiva respecto del arte. Entre los autores que suscriben esta línea, mencionemos, entre otros, a Greene<sup>55</sup>, Tate<sup>56</sup>,

<sup>46</sup> *Leyes* VII 811b6-812a3; 817a2-e3.

<sup>47</sup> Wilamowitz (1919).

<sup>48</sup> Sikes (1931).

<sup>49</sup> Shorey (1930).

<sup>50</sup> Jaeger (1957: 615 y 618): «[...] Platón no traza una teoría del arte poético en gracia a sí misma, sino que su poética es, simplemente, una crítica de la poesía considerada como *paideia*. [...] En la música vemos, con mayor claridad todavía que en la reducción de la poesía a ciertos "tipos", que Platón no se propone precisamente trazar una teoría completa del arte. No recarga su disquisición con detalles técnicos, sino que se limita a trazar como legislador unos cuantos trazos firmes para deslindar los campos». Si bien es cierto que no hay en Platón una teoría del arte independiente de su visión (negativa o positiva, según el diálogo) del arte tradicional, veremos a lo largo del trabajo cómo uno de los resultados de su crítica negativa al mismo en *República* es la posibilidad de un nuevo paradigma artístico, que se va configurando gradualmente (y se termina por definir en *Leyes*) por contraste con el tradicional. En este sentido sí creemos que cabe hablar de una teoría platónica del arte, aun cuando Platón no se haya propuesto deliberadamente presentar una, sino sólo como ajuste de cuentas con el paradigma artístico tradicional.

<sup>51</sup> Crombie (1962-63).

<sup>52</sup> Friedländer (1964).

<sup>53</sup> Annas (1981, 1982).

<sup>54</sup> Rosen (1988a).

<sup>55</sup> Greene (1918).

<sup>56</sup> Tate (1928, 1932).

Collingwood<sup>57</sup>, Atkins<sup>58</sup>, Webster<sup>59</sup>, Cornford<sup>60</sup>, Verdenius<sup>61</sup>, Lodge<sup>62</sup>, Guicheteau<sup>63</sup>, Grube<sup>64</sup>, Elias<sup>65</sup>, Corlett<sup>66</sup>, Aspe<sup>67</sup>, Kirby<sup>68</sup>, Stecker<sup>69</sup> y, más recientemente, Rodrigo<sup>70</sup>. Esta valoración favorable de la poesía debería, para tales autores, encontrar su lugar dentro de la filosofía platónica. La fundamentación de esta postura varía, como es de esperar, según los intérpretes. En efecto, algunos de ellos aducen (p. ej. Tate y, con ligeras variantes, Grube, Webster, Lodge y Cornford, Lassègue<sup>71</sup>, Rodrigo), en favor de la valoración positiva del arte, que, entre los múltiples usos y significados del término *mimesis* que emplea Platón, puede advertirse la presencia de una “buena” *mimesis* (la que consiste en una imitación de caracteres buenos, moderados y racionales o, para algunos, una *mimesis* ideal en tanto tiene por objeto las Ideas mismas<sup>72</sup>), por contraposición a una “mala” *mimesis* (la que implica una imitación de caracteres irracionales e impuros), ambas tematizadas en diálogos como *República*, *Sofista* y *Leyes*. Suele argumentarse también (p. ej., Collingwood, quien, al igual que Murdoch<sup>73</sup>, considera que Platón suministra material para una filosofía del arte completa, y Rodrigo) que, aparte del arte mimético y de la mala poesía, Platón reconocía la existencia de una variedad no mimética (no representacional) de buena calidad. Para esta línea interpretativa la tesis de la exclusión necesaria de la poesía o de las artes denominadas *miméticas* no implica para Platón la exclusión de toda forma de arte, sino más bien la aceptación de otro tipo de arte *no mimético* como el que él mismo practica. Otros intérpretes (p. ej., Verdenius) apelan a los diferentes pasajes que ofrece el *corpus* platónico

---

<sup>57</sup> Collingwood (1925).

<sup>58</sup> Atkins (1934).

<sup>59</sup> Webster (1939).

<sup>60</sup> Cornford (1941).

<sup>61</sup> Verdenius (1949: 21-27, 37).

<sup>62</sup> Lodge (1953).

<sup>63</sup> Guicheteau (1956).

<sup>64</sup> Grube (1970).

<sup>65</sup> Elias (1984).

<sup>66</sup> Corlett (1991).

<sup>67</sup> Aspe (1991).

<sup>68</sup> Kirby (1991).

<sup>69</sup> Stecker (1992).

<sup>70</sup> Rodrigo (2001: 140-141).

<sup>71</sup> Lassègue (1991).

<sup>72</sup> Como por ejemplo en *Rep.* VI 500c-e. Respecto de esta línea interpretativa, cf. entre otros, Greene (1918: 75) y Guicheteau (1956: 225-227). Para otros, como Lassègue (1991: 250), no necesariamente debe vincularse la posibilidad de un paradigma platónico de poesía con su ontología basada en la teoría de las Ideas. Según esta intérprete, en efecto, puede seguir hablándose de una estética platónica con independencia de su ontología.

<sup>73</sup> Murdoch (1977: 93).

respecto de la inspiración divina del poeta, concibiendo a ésta no en un sentido peyorativo (equivalente a ignorancia), sino en el sentido de un tipo de inspiración que permite un acceso directo a la verdad. Se trata así de interpretar la crítica filosófico-política de la poesía desarrollada en *República* a la luz del tratamiento de esta última en otros diálogos (como por ejemplo *Fedro* y *Sofista*). Reconstruyendo datos dispersos vertidos en los diálogos, Giuliano<sup>74</sup> ha sostenido más recientemente la elaboración por parte de Platón de una teoría general de la poesía, teorización que se desdobra, por un lado, en la doctrina de la *mimesis* (o de la imitación poética) y, por otro, en la del *enthousiasmos* (o de la inspiración divina del poeta). En una línea afin, cabe mencionar por último a Halliwell<sup>75</sup>, para quien tanto en Platón como en Aristóteles puede hablarse de una estética focalizada en la idea de *mimesis* (o estética de la *mimesis*).

Ahora bien, respecto del extenso análisis crítico de la poesía tradicional en *República*, y más concretamente de la exclusión de la misma de la *pólis* ideal, se han propuesto innumerables interpretaciones que apuntan a dar cuenta de las razones que llevaron a Platón a asumir tal gesto de exclusión. Algunas de ellas intentaron minimizar la crítica platónica con el fin de incorporar tal poesía dentro de la filosofía platónica; o, por el contrario, lecturas que tendieron a resaltar la firmeza con que Platón excluye a la tradición poética de su proyecto de reforma filosófico-política del sistema educativo. Algunos intérpretes, como por ejemplo Hegel<sup>76</sup>, Greene<sup>77</sup>, Jaeger<sup>78</sup>, Grube<sup>79</sup>, Belfiore<sup>80</sup> y Elias<sup>81</sup>,

<sup>74</sup> Giuliano (2000: 31-33).

<sup>75</sup> Halliwell (2002).

<sup>76</sup> Es interesante traer a colación la breve mención que Hegel (1955 [1833]: 228-229) hace de este problema en el marco de sus *Lecciones*, procurando justificar el gesto platónico de destierro a partir de lo que él denomina el principio de la moralidad o, en nuestros términos, desde la dimensión religiosa y ético-política de la crítica a la tradición poética griega: «La educación de los guardianes es pues la base de todo y debe llevarse a cabo, principalmente, por medio de la ciencia de la filosofía, que es la ciencia de lo general, de lo que es en sí y para sí. Platón recorre, a este propósito, los distintos medios educativos: la religión, el arte, la ciencia. Y trata también, más en detalle, de hasta qué punto sean admisibles, como medios para este fin, la música y la gimnasia. En cambio, destierra de su Estado a los poetas, a Homero y Hesíodo, por considerar indignas sus concepciones acerca de Dios. En aquel tiempo se empezaba ya, en efecto, a tomar en serio lo relacionado con la fe en Júpiter y en las historias homéricas, viendo ya en tales relatos poéticos máximas generales y leyes divinas. En una determinada fase de la formación del hombre son inocuas las fábulas infantiles; pero cuando se trata de hacer de ellas la base de la verdad de lo moral, de tomarlas por leyes actuales [...], entonces, ha llegado el momento de reducir esas fábulas al papel de algo pasado, de rebajarlas al nivel de algo puramente histórico. Platón quiere, además, que se instruya a los ciudadanos en las leyes, que se les exhorte al cumplimiento de sus deberes, se les convenza de la necesidad de ello, etc., de la conveniencia de optar por lo mejor; en una palabra, de obrar con arreglo a la moralidad».

<sup>77</sup> Greene (1918). Este intérprete remarca que la crítica platónica de la poesía en *República* descansa principalmente sobre fundamentos o intereses éticos (p. 38).

entre otros, intentaron, en efecto, minimizar y contextualizar dicha crítica argumentando la preeminencia del valor o corrección ético-política de la poesía por sobre el estético, o que, en tanto que el programa trazado en *República* es utópico, la exclusión de la poesía sólo sería factible en las condiciones ideales que una utopía supone, las cuales nunca hallarán al fin y al cabo cumplimiento en ninguna sociedad terrena previsible. Otros han partido del supuesto de que los pasajes más radicales de la discusión platónica no persiguen la exclusión de *todo* arte representacional de la *pólis* ideal, sino que se ocupan más bien de procurar un *antídoto* que prevenga a los espectadores de la *aceptación acrítica* de los placeres que suele entrañar la poesía mimética (p. ej., Belfiore<sup>82</sup>). Para otros tales pasajes están dirigidos contra una moda de crítica literaria que imperaba en aquellos tiempos, cuyos portavoces más explícitos fueron los sofistas. Éstos pretendieron, según esta línea interpretativa, efectuar un uso artificial de los poetas, presentándolos como fuentes de instrucción o enciclopedia del saber en todos los temas de índole práctica; de modo que Platón, al embestir contra la poesía, estaría más bien atacando la noción de poesía que los sofistas se habrían forjado y pretendían difundir (p. ej. Cornford y Ferguson<sup>83</sup>). Próximo a esta línea interpretativa, Guthrie<sup>84</sup> resalta que lo que Platón rechazaba, por razones intelectuales y éticas, era fundamentalmente la concepción de la poesía como una guía completa de actividad práctica y conducta moral, que tenía la mayor parte de sus

---

<sup>78</sup> Jaeger (1957: 603, 608, 613, 767): «En el estado platónico, la reforma del arte poético por la filosofía tiene un alcance puramente espiritual y sólo es política en la medida en que toda finalidad espiritual entraña en último resultado una fuerza de formación política. Esto es lo que a Platón da derecho para incluir la poesía, desde el punto de vista de la idea, en la reconstrucción de la comunidad-estado o, en la medida en que no desencadene aquella fuerza, a pesarla y encontrarla falta de peso. Platón no pretende extirpar la poesía que no corresponda a su criterio; no trata de negarle cualidades estéticas. Pero esa poesía no tiene cabida en el estado enjuto y lleno de nervios que él trata de construir, sino en otros más ricos y ampulosos. [...] Es cierto que ni la poesía ni el estado pueden descartarse como factores morales, pero en el estado platónico la filosofía, el conocimiento de la verdad, les arrebata la dirección que hasta entonces venían ostentando, al decirles en qué sentido deben cambiar para poder ajustarse a su postulado educativo. [...] Por eso el reproche que se hace a Platón de incompreensión racionalista para los poetas del pasado no deja de revelar, a su vez, cierta incompreensión histórica, por parte de los críticos modernos, respecto a lo que la tradición poética de su pueblo significaba para él y para sus contemporáneos. [...] Se recuerda pasajeramente que la poesía imitativa debiera ser desterrada del estado ideal que se pretende fundar. Y como el estado ideal tal vez no podrá llegar a realizarse nunca ni en parte alguna, la repudiación de la poesía no significa tanto su alejamiento por la violencia de la vida del hombre como una delimitación tajante de su influencia espiritual para cuantos se adhieran a las conclusiones a que llega Platón».

<sup>79</sup> Grube (1970).

<sup>80</sup> Belfiore (1983).

<sup>81</sup> Elias (1984).

<sup>82</sup> Belfiore (1983).

<sup>83</sup> Ferguson (1957).

<sup>84</sup> Guthrie (1975).

contemporáneos. Cabe, por último, mencionar otros intérpretes (p. ej. Webster) que consideran que el objetivo de Platón no debe ceñirse a la poesía como tal sino sólo al teatro o, más precisamente, a las formas teatrales concretas que por entonces seguían una moda de extremado realismo.

Por el lado de los que resaltan la severidad con la que Platón trata y excluye la poesía tradicional de su *pólis* ideal, puede mencionarse, entre otros, a Nietzsche<sup>85</sup>, Schaerer<sup>86</sup>, Popper<sup>87</sup>, Guicheteau<sup>88</sup>, Murdoch<sup>89</sup>, Annas<sup>90</sup>, Crombie<sup>91</sup>, Havelock<sup>92</sup>, Nehamas<sup>93</sup> y Cook<sup>94</sup>. Según Havelock, uno de los intérpretes modernos más representativos, debe concebirse la *República* como un enjuiciamiento llevado a cabo por Platón contra la tradición griega y, principalmente, contra el sistema educativo que sobre ella se edifica, sistema que tiene como principales autoridades normativas a poetas claves como Homero, Hesíodo y los trágicos. La *República* en este sentido plantearía un problema que no es estrictamente filosófico, sino más bien social y cultural, en tanto que apunta primordialmente a la cuestión de la condición y calidad de la enseñanza tradicional griega, es decir, al proceso mediante el cual se modelan las mentes y actitudes de los jóvenes<sup>95</sup>. Así

---

<sup>85</sup> Nietzsche (1872: 119-121).

<sup>86</sup> Para Schaerer (1938: 188) el anti-esteticismo de Platón se funda en la conciencia clara de las cualidades intrínseca del arte.

<sup>87</sup> Popper (1950: 63-64, n. 39, 40 y 41; 164-166, n. 12) tilda la actitud de Platón hacia tradición poética griega en *República* como, entre otros calificativos, "superticiosa", "retrógrada", "reaccionaria" y de tendencia decididamente "antiateniense" y "antiliteraria". Inscribe así dicha actitud dentro del marco general del programa político platónico, caracterizado según Popper como "utopista", "perfeccionista" y "esteticista". Para una discusión de la tesis de Popper, cf. Bambrough (1967).

<sup>88</sup> Guicheteau (1956).

<sup>89</sup> Murdoch (1977).

<sup>90</sup> Annas (1981, 1982).

<sup>91</sup> Crombie (1962-63).

<sup>92</sup> Havelock (1963, 1986).

<sup>93</sup> Nehamas (1982: 254-255). Para este intérprete, al igual que Hwang (1981: 29-37), habría no obstante un enfoque diferente respecto de la poesía en los libros II y III, en los que Platón critica *cierta* poesía (la tradicional), mientras que el X se ocupa de rechazar *toda* poesía.

<sup>94</sup> Cook (1996).

<sup>95</sup> Havelock no se aparta demasiado en este respecto de la postura de Jaeger (1957: 630-631), según la cual el verdadero problema de la *República* es la *paideia*: «Para mí es de una claridad meridiana que Platón no se propone en modo alguno tratar con seriedad este problema, puesto que no se interesa aquí por el estado como un problema técnico o psicológico, sino que lo aborda simplemente como marco y como fondo de un sistema perfecto de educación. Se le puede criticar todo lo que se quiera por ello y acusarle de imprimir un carácter absolutista a la educación: lo que no admite duda es que, para él, el verdadero problema es el de la *paideia*. Ésta es, a su modo de ver, la solución de todos los problemas insolubles». Jaeger llega a hablar en términos de una «filosofía de la educación» (p. 637 y 665, n. 343): «[...] Es importante, sobre todo para quien, como Platón, está habituado a concebir su filosofía como *paideia*, saber que el filósofo platónico no es sino la forma del *kaloskagathos*, es decir, la forma del ideal supremo de cultura del período griego clásico, renovada en un sentido socrático». Para otra lectura de la crítica platónica a la poesía como un gesto social e histórico más

pues, señala Havelock que la lógica de la organización interna de la *República* se manifiesta claramente sólo si concebimos esta obra como una crítica o ataque explícito contra el sistema educativo griego. Más recientemente, puede encuadrarse dentro de esta línea interpretativa a Compagnino<sup>96</sup>.

Si bien en los comentarios sobre el *Fedro*, tales como los de Hackforth<sup>97</sup>, De Vries<sup>98</sup>, Rowe<sup>99</sup> y Brisson (2000)<sup>100</sup>, entre otros, podemos relevar algunas referencias sobre la problemática de la poesía tradicional en dicho diálogo, es no obstante difícil hallar un desarrollo sistemático y exhaustivo acerca de la misma. Fuera de esos comentarios, pueden mencionarse asimismo algunos estudios que, dentro de un abordaje global del diálogo, hacen referencia a la concepción de la poesía en *Fedro*, como los de Cornford<sup>101</sup>, Jaeger<sup>102</sup>, Sinaiko<sup>103</sup>, Burger<sup>104</sup>, Griswold<sup>105</sup>, Ferrari<sup>106</sup>, Heath<sup>107</sup>, Rowe<sup>108</sup>, Nussbaum<sup>109</sup> y Coolidge<sup>110</sup> y, más puntualmente sobre el tópico de la inspiración poética en relación con la *manía* de origen divino, a Verdenius<sup>111</sup>, Partee<sup>112</sup>, Murray<sup>113</sup>, Moravcsik<sup>114</sup>, Nussbaum<sup>115</sup>, Rowe<sup>116</sup>, Asmis<sup>117</sup>, Coolidge<sup>118</sup> y, más recientemente, Giuliano<sup>119</sup>. El *Fedro*, en efecto, se anuda claramente con tal tópico que, si bien no aparece en *República*<sup>120</sup>, se dejaba entrever

---

que como un ataque al arte como tal, cf. asimismo Nehamas (1988: 279, 289), quien traza un paralelo entre dicha crítica y la que en la actualidad se dirige contra la televisión.

<sup>96</sup> Compagnino (1990).

<sup>97</sup> Hackforth (1952).

<sup>98</sup> De Vries (1969).

<sup>99</sup> Rowe (1986).

<sup>100</sup> Brisson (2000).

<sup>101</sup> Cornford (1952: 87-103).

<sup>102</sup> Jaeger (1957).

<sup>103</sup> Sinaiko (1965).

<sup>104</sup> Burger (1980).

<sup>105</sup> Griswold (1986).

<sup>106</sup> Ferrari (1987).

<sup>107</sup> Heath (1989).

<sup>108</sup> Rowe (1990).

<sup>109</sup> Nussbaum (1982 y 1986).

<sup>110</sup> Coolidge (1992).

<sup>111</sup> Verdenius (1962).

<sup>112</sup> Partee (1971).

<sup>113</sup> Murray (1981).

<sup>114</sup> Moravcsik (1982).

<sup>115</sup> Nussbaum (1986).

<sup>116</sup> Rowe (1990).

<sup>117</sup> Asmis (1992).

<sup>118</sup> Coolidge (1992).

<sup>119</sup> Giuliano (2004: 137-179).

<sup>120</sup> Guthrie (1975: 93).

en algunos diálogos tempranos (*Apología* y *Ion*) y de transición (*Menón*) que tomaremos como antecedentes del planteo vertido más tarde en aquél.

La vinculación entre el tópico platónico de la posesión divina del poeta y su incidencia en la consideración negativa o positiva de la poesía tradicional ha constituido siempre un rompecabezas en la literatura especializada, que ha dado lugar, en términos generales, a dos líneas interpretativas enfrentadas. Por un lado, una línea que refleja la opinión mayoritaria y predominante (cf., entre otros, Wilamowitz<sup>121</sup>, Guthrie<sup>122</sup>, Gadamer<sup>123</sup> y Asmis<sup>124</sup>) para la cual, evaluando en bloque dicho tópico y poniendo sobre todo el acento en las objeciones epistemológicas dirigidas contra los poetas tradicionales, sólo cabe leer en Platón una mirada irónica, crítica o negativa respecto de la posesión divina y su ejemplificación a la luz de la labor poética. Otra línea minoritaria de intérpretes (entre los cuales podemos nombrar a Vicaire<sup>125</sup>, Nussbaum<sup>126</sup> y Giuliano<sup>127</sup>) se han volcado más recientemente a reconocer, por el contrario, el respeto o estima que, a pesar de las objeciones de corte epistémico, Platón tiene por la poesía inspirada (o *maníatica*) en materia educativa. Para tal línea habría, en efecto, dos razones que van en contra de la creencia generalizada de que las observaciones de Platón sobre la inspiración divina de tipo poético tengan una clara intención irónico-despreciativa. En primer lugar, el hermoso e impresionante lenguaje poético que emplea Platón no sólo en algunos pasajes del *Ion* (como por ejemplo el de la metáfora del imán o anillos por los que pasa la influencia divina<sup>128</sup>), sino también en el *Fedro*; en segundo lugar, la alta consideración y lugar que la inspiración poética reviste en diálogos posteriores como este último que elegimos como objeto de nuestro análisis. Desligada en este sentido de razones de tipo epistémico y ético-político, y reevaluada sobre todo a la luz de su vinculación con la *mania* en su faceta divina, la teoría de la posesión divina se revela en *Fedro* como una explicación alternativa de la capacidad de los poetas para producir muchas y bellas obras, y *educar así a los que*

---

<sup>121</sup> Wilamowitz (1919).

<sup>122</sup> Guthrie (1975).

<sup>123</sup> Gadamer (1934: 187-211).

<sup>124</sup> Asmis (1992).

<sup>125</sup> Vicaire (1960).

<sup>126</sup> Nussbaum (1986).

<sup>127</sup> Giuliano (2004: 137-179).

<sup>128</sup> *Ion* 533c-534d.



*han de venir*<sup>129</sup>. De esta línea interpretativa cabe inferir, pues, un respeto, admiración o estima por parte de Platón hacia la inspiración divina de tipo poética.

Entre todas estas lecturas del *Fedro*, prestamos especial atención a las de Vicaire<sup>130</sup>, Nussbaum<sup>131</sup> y, más recientemente, Giuliano<sup>132</sup>, puesto que las mismas se ocupan en detalle y de forma original de la breve referencia que Platón, dentro del marco de su tratamiento general de las formas de *mania* divina, hace en este diálogo respecto de la poesía y del lugar asignado al poeta maniático y cuerdo (no inspirado) en la escala jerárquica de los nueve modos de vida posibles para las almas («ley de Adrastea») según su grado de excelencia. Con tales posturas tenemos al mismo tiempo importantes puntos en común y de diferencia. Si bien Nussbaum, por citar un ejemplo, reconoce (a contrapelo de la opinión predominante) una rehabilitación de la poesía tradicional en *Fedro*, para esta autora se trata tan solo de una reivindicación *parcial* y no *total* de la misma, como se desprende de nuestra lectura, en la cual tal poesía recupera su lugar de honor en tanto fuente de sabiduría para la posteridad.

Antes de pasar a la primera parte del trabajo, aclaremos tres aspectos importantes. En primer lugar, que nuestro análisis no se atenderá a una consideración de la tradición poética griega en sí misma, sino más bien a lo que Platón opina acerca de ella. Lo que nos interesa, en efecto, no son tanto los pasajes tomados de dicha tradición poética, como la gama de estrategias argumentativas que Platón despliega a partir de la apropiación crítica que hace de los mismos. El *modo* en que Platón lee aquella tradición implicará así prestar especial atención a las operaciones de préstamo, apropiación y resignificación por él empleadas. En segundo lugar, las alusiones que haremos a lo largo del trabajo sobre algunos diálogos tempranos (*Apología*, *Ion*) y de transición (*Menón*), como medios (*Banquete*) y de vejez (*Sofista* y *Leyes*), no aspiran a ser un examen autónomo de los mismos, sino sólo en función de nuestra demarcación general relativa a las dos concepciones (negativa y positiva) platónicas sobre la poesía que encontramos en

---

<sup>129</sup> *Fedro* 245a4-5.

<sup>130</sup> Vicaire (1960).

<sup>131</sup> Nussbaum (1986).

<sup>132</sup> Giuliano (2000 y 2004).

*República y Fedro*. Estudiaremos así en qué medida aquellos diálogos operan, respectivamente, como antecedentes o consecuentes de tales concepciones.

Por último, aclaremos que tampoco es nuestra intención emitir un juicio de valor acerca de la posición negativa de Platón respecto de la tradición poética, es decir, si eso, desde nuestro marco epocal, está bien visto o no, sino que simplemente nos proponemos ampliar la perspectiva de análisis sobre la forma en que Platón enfoca tal objeto (la poesía tradicional) y mostrar sobre todo la complejidad de esa relación y las diferentes respuestas (negativa y positiva) que se ofrecen como resultado, con el fin de lograr una compaginación de las distintas razones que explican tales lecturas contrapuestas de la tradición poética griega. Como bien ha resaltado Jaeger<sup>133</sup>: «En los juicios modernos no siempre se tiene en cuenta con la debida claridad la relación existente entre la crítica platónica de la poesía y la posición peculiar que el poeta ocupaba entre los griegos como educador de su pueblo. El pensamiento “histórico” del siglo XIX no fue tampoco absolutamente capaz de sobreponerse, en su modo de enfocar el pasado, a las premisas ideológicas de su propio tiempo. [...] En vista de ello, se retocaba el cuadro para evitar que Platón cayese en la vecindad de la policía artística de la burocracia moderna. Sin embargo, el interés de nuestro pensador no recae precisamente sobre el problema de cómo pueda organizarse una oficina de censura con el mayor éxito práctico posible»<sup>134</sup>. En este sentido, nuestra idea es no caer, como tantas veces ha pasado en relación con este tema, en una concepción unívoca y reduccionista del problema, poniendo a Platón en el banquillo y acusándolo de autoritarismo o de incomprensión racionalista por su gesto de censura y de exclusión

---

<sup>133</sup> Jaeger (1957: 607-608).

<sup>134</sup> En la misma línea, cf. Guthrie (1975: 201): «Aunque tenemos derecho a criticar a los griegos desde nuestro propio punto de vista, para entender a Platón debemos saber lo que se esperaba de un poeta y cómo concebían su tarea él mismo y su audiencia (porque la poesía se escribía para ser oída, no para ser leída) en los siglos quinto y cuarto a. C. Sabemos que en general su función se consideraba fundamentalmente didáctica y que hasta el siglo V el consejo moral y político se impartía normalmente en forma métrica». Esto último, por lo demás, aparece claramente atestiguado en los poemas de Hesíodo, Solón, Teognis y en el certámen poético celebrado en las *Ranas* de Aristófanes. Para uno de los intérpretes que, desde una óptica contraria a la antedicha, suscriben la elaboración platónica de una «teoría de la censura» en *República y Leyes*, cf. Popper (1950: 64, n. 40; 93): «Debe existir una severa censura de todas las actividades intelectuales de la clase gobernante y una continua propaganda tendiente a modelar y unificar sus mentes. Toda innovación en materia de educación, legislación y religión debe ser impedida o reprimida». Más recientemente, y en una línea similar a la de Popper, cf. Naddaff (2003: 1-66), quien tipifica a Platón como el padre fundador de la forma y estilo de la censura literaria en Occidente.

política hacia los célebres poetas del pasado<sup>135</sup>, o tratando a toda costa de disculpar ese gesto mediante rodeos argumentales anacrónicos que procuran minimizar a toda costa el fuerte impacto de su crítica negativa.

Tras esta Introducción, donde procuramos especificar el objetivo, hipótesis principal y estado de la cuestión del presente trabajo, resumamos a continuación los aspectos centrales abordados en cada uno de los capítulos. Como ya dijimos, el presente trabajo está dividido en dos grandes partes: la primera dedicada a la concepción *negativa* de la poesía en *República*, y una segunda a la concepción *positiva* de la poesía en *Fedro*.

La **primera parte (I)** se subdivide a su vez en once capítulos. En el primero **(I.1)** examinamos el lugar que ocupa la tradición poética griega como base de la educación religiosa, ético-política y literaria de la juventud, y como obstáculo para la instauración de la *pólis* ideal. A partir del análisis de dos pasajes claves de *Leyes* (VII 813c-d y 810e-811a), ilustramos, por un lado, la importancia que Platón le concede al tema de la educación en general, y su opinión acerca de los poetas y las obras literarias en las que tradicionalmente se sustentaba la formación básica de los niños y jóvenes griegos. Por otro lado, destacamos cómo para Platón el núcleo de la *paideía* tradicional constituye al mismo tiempo un serio obstáculo para alcanzar el ejercicio de la *areté*. Analizamos en qué medida esta poesía se presenta ante Platón como uno –si no el principal– de los obstáculos, y frente al cual, en tanto que implica una deformación religiosa, ético-política y psicológica de las futuras generaciones, procura hallar un *phármakon* adecuado para contrarrestar el violento poder de seducción que siembra la tradición sobre esas jóvenes mentes fácilmente engañables y corrompibles.

En el segundo capítulo **(I.2)**, tras señalar que la cuestión de la *paideía* y, dentro de ella, la de la poesía tradicional no es un aspecto periférico en *República*, sino que se entronca claramente con su eje principal acerca de la justicia, abordamos el tema del proyecto platónico de reforma filosófico-política de la *paideía* como fundamento de su *pólis* ideal. Explicitamos aquí que la tarea platónica apunta a *purgar* las bases mismas de la

<sup>135</sup> Como ejemplo de esta lectura de Platón como dictador o moralista autoritario respecto del arte, cf. Murdoch (1977: 133, 157): «El arte, en especial la literatura, es un gran recinto de reflexión donde todos nos podemos encontrar y donde todo lo que hay bajo el sol se puede examinar y considerar. Por esta razón es temido y atacado por dictadores y moralistas autoritarios como el que estamos discutiendo».

*paideía* tradicional (gimnástico-musical), la cual mediante sus mitos, melodías y ejercicios corporales terminó por moldear de forma negativa el carácter de los niños y jóvenes, con el fin de allanar el terreno para poder *inventar* otra que, aun siendo ficcional, fuera más acorde con el objeto de la indagación (la justicia en su doble y recíproco cumplimiento: individual y político) y con la correcta educación de los futuros guardianes. Como la crítica platónica a la tradición poética no gira sólo en torno a los contenidos y estilo de las obras tradicionales, sino también alrededor del receptor de la misma, nos ocupamos asimismo de la cuestión de la concepción platónica del niño y el supuesto de la recepción acrítica. Creemos que uno de los puntos principales de dicha crítica, tanto en su dimensión religiosa como en la ético-política y psicológica, recae precisamente en la descripción del alma y carácter de los niños y jóvenes que se nutren desde su origen de aquella tradición. Señalamos que Platón no deja de reiterar a lo largo de *República*, e inclusive en *Leyes*, el carácter acrítico de los niños, y es justamente esta falta de discernimiento la que contrasta, de manera inversamente proporcional, con la elevada capacidad crítica y neutral que Platón deposita en su paradigma de poeta (el poeta guardián) como *modelador* del alma del niño, paradigma que analizamos a la luz de *República* III, y de *Leyes* VII bajo la figura del poeta legislador.

Entramos así en el tercer capítulo (I.3) referido a la dimensión religiosa de la crítica a la poesía tradicional en *República* II y, más concretamente, al rechazo de la religión antropomórfica propia de la tradición poética griega. Señalamos que el núcleo argumental de la crítica religiosa estriba fundamentalmente en un enérgico rechazo por parte de Platón del antropomorfismo inherente a la tradición poética, el cual se ponía de manifiesto sobre todo en las composiciones de Homero, Píndaro y Esquilo, tendencia antropomórfica que podría resumirse en la operación de *transferecia* de las debilidades éticas y psicológicas propias de los hombres a las acciones de los dioses y héroes. Advertimos que la peligrosidad de ello para Platón es que los receptores de tales poemas justificarán sus eventuales juicios y actos impíos y amorales a la luz del ejemplo que ofrecen aquellos mismos dioses y héroes antropomorfizados. De aquí pasamos a la cuestión (I.3.1) de las normas básicas y primeros lineamientos del nuevo paradigma poético platónico. Tras relevar el *típos* de poesía alternativo que Platón postula y su ilustración a través de tres normas básicas que regulan los aspectos religiosos de las obras poéticas, nos detenemos en

el análisis de la mentira verdadera y, sobre todo, en la cuestión de su utilidad ético-política en el campo de la creación poética. Hallamos allí anticipadas las bases de la estrategia argumentativa que Platón emplea no sólo para incorporar y justificar en su planteo el recurso a la mentira verdadera, sino, en términos más generales, con vistas a *sustituir* las obras de la tradición poética mediante la *invención* de un nuevo paradigma de poesía. Nos preguntamos asimismo para *quién* y *cuándo* es útil tal clase de mentira. Señalamos que en el marco del libro III la mentira verdadera resulta de suma utilidad para el poeta guardián, cuando éste se apresta ya no meramente a la función de *censura* de las obras de los poetas tradicionales, sino a la propia *invención* de otras. Al término de este punto, traemos a colación uno de los ejemplos paradigmáticos que Platón ofrece en *República* III acerca de los beneficios ético-políticos de la mentira verdadera. Se trata del famoso mito fenicio, en cuyo relato Platón hace converger hábilmente el recurso a la mentira verdadera junto con las operaciones de préstamo, apropiación y reescritura del legado poético tradicional que analizamos a su vez más adelante. Notamos aquí cómo Platón insiste en resaltar como un atributo de los fundadores de la *pólis* y, sobre todo, de los futuros guardianes en el caso de que alguna vez llegaran a imitar (*i.e.* los poetas guardianes) la capacidad de *inventar*, *mentir* y *persuadir* mediante relatos, atributos que ilustramos más adelante a través de la figura del poeta legislador en *Leyes*. Nos ocupamos (I.3.2) a su vez del supuesto de la inmutabilidad de lo perfecto que aparece en *República* II, mediante el cual, extendiendo su alcance al ámbito poético, creemos que Platón aspira a establecer un paradigma inmutable de poesía que, si bien implica también una clara operación de apropiación y reescritura del legado mitológico tradicional -y, con ello una alteración-, procura, a diferencia de los poetas, refrenar las diversas e incontrolables versiones acerca del mismo que llevó a cabo la tradición poética, con el fin de instituir un modelo simple e inmutable, bajo el supuesto de que lo perfecto nunca es pasible de alteración.

En el cuarto capítulo (I.4) referido a la dimensión ético-política de la crítica a la poesía tradicional en *República* III, resaltamos la tendencia, ya pronunciada en el libro II, de *reforma* de los textos de la tradición poética, intención expresada a través de términos tales como “borrar”, “eliminar” o “tachar” determinados versos de Homero y de otros poetas afines. Examinamos así (I.4.1) la introducción de la *mimesis* como criterio de demarcación de los estilos narrativos (simple, imitativo y mixto). Nos detenemos en esta

clasificación de los tipos narrativos porque pensamos que no cumple una función menor dentro de la economía general de la obra. Platón, en efecto, la trae a colación con el fin de fijar el ideal narrativo que deberían seguir de aquí en más los futuros poetas, y sobre todo los que quieran formar parte de la *pólis* proyectada. Relevamos aquí la primera operación de préstamo, apropiación y reescritura de la tradición poética, la cual nos sirve para confirmar que las intenciones de Platón no son sólo las de asignar a los futuros guardianes una función *censora* de la producción de los poetas, sino también la de *creación* de un nuevo tipo de poesía basado en el estilo narrativo simple, que se plante -y no sólo corrija- como una alternativa pedagógica frente al tradicional. A la luz de los pasajes relevados, hallamos esbozada en *República* III (I.4.2) la posibilidad de un guardián imitador, mediante la cual Platón busca reunir en una misma persona al poeta y al guardián, si bien teniendo en cuenta las reservas que impone el principio de especialización de las funciones establecido al principio de la obra. Destacamos cómo Platón le asigna a tal posibilidad algunas restricciones, presentándonos así un importante antecedente de la figura del poeta legislador que más adelante analizamos en *Leyes* VII para confirmar aquella posibilidad esbozada en *República*. Cuando abordamos la significación ético-política de la *mimesis* afirmamos que la supervisión filosófico-política operada sobre la tradición poética descansa, en última instancia, sobre aquélla, por cuanto compromete la asimilación de modos de ser, conductas y hábitos que operan como reguladores de la praxis individual y social. Resaltamos a su vez la distinción fundamental entre buena y mala *mimesis*, ya que el poeta guardián, a diferencia del tradicional (que realiza una imitación pura de lo malo), estará obligado a realizar una imitación pura de lo bueno, o sea de los modelos de virtud encarnados en el hombre de bien. Como el plan de reforma de la *paideía* tradicional no se reduce al ámbito de lo poético, abordamos asimismo en este punto (I.4.3) la reforma de la música (cantos y melodías), sólo en la medida en que seguimos encontrando en ella elementos relacionados con la significación ético-política de la *mimesis*. A partir de la denominada (I.4.4) terapéutica pedagógica de las enfermedades que leemos en este libro III, la cual representa una mixtura de gimnástica y medicina, afirmamos que Platón a lo largo de su vida no hizo más que atender al seguimiento de esa enfermedad (la tradición poética) que, a sus ojos, afectaba intrínsecamente la *paideía* de su tiempo, con el fin de *reinventar*, tras un

cuidadoso proceso de *purgación*, un nuevo tipo de *paideía* más acorde con su *pólis* propuesta.

Nos ocupamos en el quinto capítulo (I.5) de la dimensión ontológico-epistemológica de la crítica en *República X*. Aquí relevamos los aspectos distintivos de la estrategia argumentativa platónica empleada en este libro: en primer lugar, el énfasis puesto en la estrecha vinculación entre la cuestión de la poesía y la naturaleza de la justicia en la *pólis* proyectada. En segundo lugar, el enfoque con el que Platón aborda en este libro el examen de la *mimesis* y del imitador, el cual implica la apelación a supuestos de orden ontológico-epistemológico (en relación con la teoría de las Ideas o «método acostumbrado» aplicado al argumento de las camas), y psicológico (relativos a la teoría de la tripartición del alma). La novedad de este libro aparece en relación con la significación ontológico-epistemológica de la *mimesis* y su relación con la verdad. En lo que respecta a la tan debatida cuestión acerca del rol *creador* de las Ideas que Platón le asigna aquí a dios, y asimismo la inclusión en el campo eidético de Ideas relativas a artefactos (de mesa o de cama), afirmamos que la misma se torna secundaria, si tenemos presente que la finalidad última de este argumento funcional y de índole ontológico-epistemológica es develar la naturaleza del pintor y de su producto, con lo que la novedad de la *creación* divina de las Ideas debe ser medida sólo en función de la presente demostración, sin pretender contrastarla, por tanto, con las otras exposiciones de la teoría de las Ideas vertidas en diversos diálogos del período de madurez o, para el caso, en los libros VI y VII de *República*. Analizamos después (I.5.1) la distinción entre el segundo y tercer nivel ontológico: obras (de los médicos, legisladores, estrategas y sabios) e imágenes (la palabra poética o pintura). Sostenemos aquí que Platón procura resaltar la primacía ontológica del segundo plano de las obras (*érga*) por sobre el tercero de las imágenes (*eidola*). Concluimos que a lo que apunta es a lograr una fusión entre el segundo y tercer nivel ontológicos, con vistas a que si se realizan indefectiblemente imitaciones de un objeto, éstas sean llevadas a cabo por alguien que *cónozca* realmente la naturaleza del mismo, o sea, alguien que, siendo productor de segundo orden, se sirva -si quiere- del tercero. A su vez, leemos esta oposición entre la puesta en obra del legislador y la palabra del poeta como el anticipo de una problemática que analizamos más adelante en *Leyes*, diálogo en el cual tal oposición se resolverá a partir de la fusión de ambas figuras en una sola. Para

examinar más detenidamente la *apariencia* de saber propia del imitador, nos ocupamos (I.5.2) en particular del argumento epistemológico de la utilización, fabricación e imitación, puesto que éste le sirve a Platón para desacreditar, una vez más pero desde otro ángulo, el lugar del imitador en lo que toca a su presunto saber. El sentido que extraemos de este argumento platónico es doble: por un lado, al mismo tiempo que nos prescribe la manera en que debe ser orientado y supervisado el proceso de fabricación de un objeto por parte del usuario, nos describe, por otro, lo que acontece en el ámbito de la imitación poética vigente, cuando, al no hallarse regulada, se le da vía libre al imitador en lo que respecta a los asuntos sobre los que compone. Interpretamos asimismo este argumento a la luz de la figura del poeta guardián que vimos esbozada en *República* III y, sobre todo, a partir de la configuración posterior que asume la misma en *Leyes* VII y IX bajo la persona del poeta legislador. Ello nos permite vislumbrar una posible solución para el problema del lugar epistémico que debería ocupar el imitador en *República*, así como también anticipar la resolución de esta tensión entre el usuario, el fabricante y el imitador en *Leyes* mediante la introducción del poeta legislador.

Al pasar en el sexto capítulo (I.6) al tema de los efectos psicológicos de la poesía mimético-placentera en el alma de los niños y jóvenes, señalamos dos aspectos que más adelante volvemos a ver desarrollados en *Leyes*. El primero se vincula con el agregado de otra razón más para excluir al poeta imitativo de la *pólis* proyectada, ya que éste no se ajusta ni fomenta el elemento racional del alma, sino el irracional que despliega todo el abanico de perturbaciones que la aquejan y debilitan. El segundo aspecto de esta crítica psicológico-epistemológica se vincula con el nuevo paradigma de poesía propuesto por Platón. Dicha crítica nos deja apreciar no sólo el problema central que afecta al tipo de poesía mimético-placentera que Platón terminará por expulsar de su *pólis* ideal, sino que también da cuenta de los requisitos que deberá enseñar su paradigma poético, cuyo fin apunta a sustituir el tradicional. Remarcamos aquí que el problema que trae a colación Platón no se vincula con la imitación misma, la cual es inherente a cualquier tipo de poesía (buena o mala), sino con el objeto a imitar, es decir, si tal objeto implica el conjunto de caracteres racionales o irracionales; en una palabra, con una buena o mala *mimesis*.

En el séptimo capítulo (1.7) procuramos demostrar que el cuadro general de justificaciones de índole religiosa, ético-política, ontológica-epistemológica y psicológica



estudiado, que llevó a Platón a despojar a la poesía tradicional de su influjo educativo con el fin de desterrarla definitivamente de su *pólis* ideal, apunta al fin y al cabo a explicar y convalidar la antigua batalla entre la filosofía y la poesía. Tal cuadro de situación nos sirve, a su vez, como término de comparación respecto del planteo que examinamos en *Leyes*. Prestamos aquí especial atención a una serie de pasajes que sitúan la batalla contra la tradición poética en el contexto y con la terminología específica de un tribunal y, en segundo lugar, en los términos de una vieja relación de amor hacia la tradición. Destacamos aquí el carácter ambivalente de la relación platónica con la tradición poética en *República*; en una palabra la coexistencia de dos gestos respecto de la misma: el de encantamiento y el de exclusión. Analizamos la tensión, que atraviesa estos pasajes -y, añadimos, todo el conjunto de la crítica negativa desarrollada en *República* y *Leyes*-, entre dos tipos de criterios en juego a la hora de evaluar los efectos de la tradición poética: el estético y el utilitarista. El primero en función de los aspectos placenteros o agradables, y el segundo en relación con lo provechoso que, en términos ético-políticos, puede extraerse de una lectura de la poesía tradicional. Concluimos que, aun cuando procure formalmente relativizar la severidad de su crítica, las justificaciones que aduce Platón en *República* a favor de la expulsión de la poesía tradicional sólo se entienden cuando ésta es apreciada exclusivamente a partir del criterio utilitarista, es decir, desde su mero beneficio ético-político.

Sin apartarnos de este punto de vista, en el octavo capítulo (I.8) nos ocupamos de la figura del poeta guardián en *República* como un antecedente del poeta legislador de *Leyes*, puesto que en esta última obra encontramos un tratamiento similar de la poesía y, sobre todo, *complementario* de algunos aspectos que en los pasajes relevados de *República* se mostraban aún en tensión. Partimos, en este sentido, de la hipótesis de que en *Leyes* II, VII y IX Platón logra por fin resolver la tensión entre filosofía, poesía y política abierta en *República*, al reunir en una sola persona las figuras del legislador y del poeta, fusión de la cual resulta la posibilidad de un tipo de poesía políticamente correcta. Abordamos así la vinculación de los planteos desarrollados por Platón en *Leyes* y *República* respecto del rol del poeta como educador, con vistas a demostrar cómo los de *República* representan un importante antecedente de los de *Leyes*. Veremos en este último diálogo cómo Platón termina por ungir explícitamente su forma dialógica (dramático-filosófica) no sólo como la

mejor alternativa pedagógica frente a los textos canónicos que conformaban la tradición poética griega, sino también como el más claro ejemplo de entrecruzamiento de los géneros tradicionales de discurso.

En el noveno capítulo (I.9) desarrollamos la cuestión de cómo la forma dialógica platónica se convierte en el sustituto ideal de la poesía tradicional. La prescripción misma del contenido del diálogo *Leyes* como modelo de poesía para las jóvenes generaciones es la que convierte la forma dialógica (filosófico-literaria) platónica en el mejor sustituto de la poesía tradicional en tanto base del sistema educativo. Destacamos aquí cómo se hace más explícita la contraposición fundamental entre la poesía de los trágicos y la de los poetas legisladores y, a su vez, la cuestión de su rivalidad, ya apuntada en *República* cuando Platón hizo referencia a la posibilidad de un poeta guardián y al desacuerdo radical que existía desde antaño entre la filosofía y la poesía, pero con la diferencia de que en *Leyes* introduce un principio de solución. En efecto, la estrategia platónica puesta en juego aquí no sólo vuelve a confirmarnos que una *mimesis* en estrecha relación con el placer no es la más conveniente para una *pólis* bien regulada en términos éticos y jurídico-políticos, sino que también hallamos la operación de desplazamiento del poeta tradicional en favor del poeta legislador.

En el décimo capítulo (I.10) señalamos que, así como en los puntos precedentes vimos la tarea platónica de *purgación* de los contenidos y estilo de las obras que conforman la tradición poética, en *Leyes* hallamos una perspectiva más radical de *creación* de un nuevo paradigma poético, en donde prima sobre todo la función *compositiva*. Tal perspectiva ya aparecía insinuada en *República* y tiene su línea de continuidad en la figura del poeta legislador de *Leyes*, diálogo en el cual nos detenemos exclusivamente para resaltar este aspecto, referido a la complementación de las funciones normativa y compositiva en la figura del poeta legislador. Teniendo en cuenta los planteos desarrollados, procuramos dar cuenta del antecedente que constituye para el caso *República* respecto de *Leyes* y, al mismo tiempo, de la hipótesis de que es en esta última obra donde Platón logra por fin resolver la tensión que había dejado abierta en aquella entre la filosofía y la tradición poética griega. Examinamos también aquí (I.10.1) la figura de Solón como modelo de poeta legislador. Nos preguntamos, en efecto, quién fue Solón para que Platón lo mencione frecuentemente en diversos pasajes y períodos de su obra, y en qué sentido su

poesía (sobre todo en los diálogos de corte filosófico-político como *República* y *Leyes*) representa un modelo a seguir. Al concebir a este poeta legislador como modelo, nos detenemos en el examen de su figura para llegar a comprender la razón de su influencia en el nuevo paradigma platónico de poesía forjado en *República* y *Leyes*. Aclaramos que lo que nos interesa de Solón no es su poesía en sí misma, sino sobre todo lo que Platón supo leer en ella como posibilidad. En la poesía solónica, en efecto, Platón halla de manera paradigmáticamente realizada la fusión de una dimensión jurídico-religiosa y trágica, en la medida en que algunos de los temas de sus poemas anticipan y se vinculan estrechamente con el universo espiritual de la tragedia ática clásica. Por ello es comprensible que Platón la estime como un buen modelo de referencia a la hora de formular los lineamientos generales de su nuevo paradigma poético en *República*, y más tarde en *Leyes* a la luz de la figura del poeta legislador.

En el anteuúltimo capítulo (L.11) leemos la contraposición entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) de *República* a la luz de las técnicas miméticas (*eikastiké* y *phantastiké*) que Platón desarrolla en el *Sofista*. De todos los ejes que recorren este diálogo, nos detenemos en el relativo a las definiciones y, más concretamente, en la séptima, ya que en su tentativa de cazar al sofista y de caracterizar la actividad que le es propia, Platón formula allí importantes referencias sobre la técnica de la producción de imágenes (*eidolopoiikè téchne*). Sin pretender adentrarnos exhaustivamente en el análisis de la doctrina de *mimesis* del *Sofista*, puesto que ello excedería los límites de este trabajo, hallamos aquí una mayor conceptualización y sistematización respecto del arte de la producción de imágenes y de sus especies. El drama del original y la imagen que pone en escena este diálogo y que da lugar a una nueva reelaboración en el dominio de la mimética nos permite, tras hacerla extensiva al caso puntual de la *mimesis* poética, corroborar desde otra perspectiva la contraposición entre paradigmas poéticos que se desprende de los libros II, III y X de *República*. Al enfocar tal contraposición a la luz de las técnicas miméticas (*eikastiké* y *phantastiké*) del *Sofista*, suponemos que el paradigma de poeta propuesto por Platón debería emplear más bien una técnica de tipo *eikastiké*, cuyas imágenes (*eikóna*) se caracterizan por su *semejanza* respecto de lo verdadero. Preservando a través de esta técnica la conveniente distancia que media entre el original y la imagen, tal clase de poeta produciría una copia fiel al modelo imitado. Contrariamente a ello, el paradigma de poeta

tradicional objeto de su crítica (y al cual Platón podría estar haciendo alusión en *Sofista* al hablar de la mayor parte de los artistas que se despreocupan de la verdad y de las proporciones reales), se serviría de la técnica *phantastiké* en tanto produce en sus discursos apariencias (*en toîs lôgois phantásmata*) que, al abolir su referencia al modelo, *usurpan* su lugar en vez de semejarlo. A su vez, las nuevas divisiones dicotómicas que Platón introduce en el último tramo del diálogo dentro de la técnica mimética *phantastiké* dan cuenta asimismo de una resignificación del paradigma poético tradicional desacreditado en *República*. Ubicamos dentro de tal paradigma, por un lado, una clase de poeta que, mediante el empleo de la técnica *phantastiké* y aun conociendo lo que imita (*istoriké mimesis*), altera *intencionalmente* las proporciones reales del original; por otro, un tipo de poeta que, sirviéndose de la misma técnica pero apoyándose en una opinión (*doxomimetikè*), imita *con ignorancia*. A partir de estos pasajes sobre la mimética del *Sofista*, leídos a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos de *República*, sostenemos que el poeta tradicional que *sabe* (erudito o docto) es distinto del que *no sabe* (opinativo o conjetural), aun cuando *ambos* produzcan apariencias (*phantásmata*) respecto del original. Situamos allí la principal diferencia con el paradigma platónico de poeta, puesto que éste, empleando la técnica *eikastiké* y detentando un verdadero *conocimiento* de aquello que imita, procura reproducir con la mayor fidelidad las auténticas proporciones del modelo. Así como en *República*, al mismo tiempo que arremetía duramente contra la tradición poética griega, Platón dejaba entreabierta la puerta de su *pólis* ideal para una nueva normativa poética, hallamos asimismo en *Sofista*, aun cuando la mayor parte de los poetas tradicionales pueda ser subsumida en alguna de las dos especies en que se divide la técnica mimética *phantastiké* (i.e. erudita y conjetural), la posibilidad de un tipo de poeta que, sirviéndose de la técnica mimética *eikastiké*, produzca imágenes (*eikónes*) de lo verdadero, bello y bueno. Esta breve incursión por el *Sofista* nos permite volver a corroborar que la exclusión platónica no compromete *toda* clase de poesía mimética, sino más bien la vinculada a la producción de *phantásmata*. Concluimos así la primera parte del trabajo haciendo un relevamiento general (I.12) de los rasgos característicos del nuevo paradigma poético platónico, configurado en *República* (y complementado en *Leyes*) por contraposición al paradigma poético tradicional, el cual en la segunda parte de la Tesis será

evaluado positivamente en tanto ya no se lo enfoca desde una perspectiva filosófico-política como en la primera.

En la **segunda parte (II)** de la Tesis, subdividida en siete capítulos, estudiamos la concepción *positiva* de la poesía tradicional en *Fedro*. En el primer capítulo (**II.1**) llevamos a cabo un relevamiento de los antecedentes de dicha concepción en *Fedro*. Señalamos que ésta no implica en términos estrictos una novedad en el *corpus* platónico, puesto que muchos de sus elementos ya habían sido esbozados en algunos diálogos de juventud, transición y madurez previos. La novedad del *Fedro* la encontramos más bien en la sistematización y complementación de un conjunto de ideas acerca del origen y función de la poesía que aparecían diseminadas en tales diálogos. De ese amplio conjunto traemos a colación sólo algunos pasajes de la *Apología*, *Ion*, *Lisis*, *Menón* y *Banquete*, en tanto creemos que constituyen un claro antecedente respecto del planteo de *Fedro*, que es el que principalmente nos interesa examinar para contrastarlo con el de *República*. Rastreamos así en esos diálogos el origen y desarrollo del tópico de la inspiración poética, abordado por Platón en diversos períodos de su obra e inscripto en contextos temáticos disímiles, tópico central en *Fedro* para arribar a una concepción positiva de la poesía tradicional.

En la *Apología* (**II.1.1**) Platón se enfrenta con los poetas tradicionales, quienes desde su perspectiva, a pesar de referirse en sus obras a diversas cosas y oficios, no pueden en rigor dar cuenta de todos los saberes que aperecen reflejados en ellas. Pero además de esta conocida crítica de corte epistémico, encontramos aquí el primer indicio de la temática de la inspiración divina en relación con la labor poética. Destacamos así que lo que Platón objeta no es tanto la inspiración divina que pudieran llegar a detentar los poetas (*i.e.* lo que da cuenta del discurso poético mismo), sino el hecho de que, a causa de ella, se sienten habilitados para hablar acerca de todas las demás cosas y saberes que no entran dentro del campo de su competencia. El problema -y de allí la crítica epistémica- aparece cuando los poetas trascienden los límites de su dominio específico, defecto que se repite también en el caso de los artesanos, a los cuales Platón reconoce no obstante la posesión de un tipo particular de arte (*téchne*). Si bien en la *Apología* no se pone en duda el valor positivo de sus obras en términos literarios y pedagógicos («*dicen muchas cosas hermosas*»), se los critica duramente cuando, apoyándose en su dominio específico, pretenden invadir otros saberes sobre los cuales no pueden dar cuenta. A diferencia de la mayor parte de los

intérpretes que sólo resaltan el aspecto *negativo* o *irónico* de la referencia a los poetas tradicionales en la *Apología*, señalamos aquí que ésta debe leerse más bien como un reconocimiento de las virtudes y límites del discurso poético, ya que no sólo vemos la primera apelación y análisis de la inspiración divina como su fuente, sino también los defectos de tal discurso cuando trasciende su dominio específico.

Si bien el *Ion* (II.1.2) se articula en torno a la distinción entre un saber técnico organizado (*téchne*) que puede dar cuenta de sí mismo y un decir poético inspirado por la divinidad (*theía moíra*), que no sabe realmente lo que dice, sostenemos aquí que este diálogo puede leerse no sólo -y como se lo hace habitualmente- desde el claro cuestionamiento de la capacidad del poeta y del rapsoda en términos técnico-epistémicos, sino como un intento de explicar y justificar el decir poético desde otro punto de vista o camino que lo vincula con el ámbito de lo divino, así como también de revalorización de las obras de los poetas tradicionales en tanto que expresan muchas cosas excelentes, hermosas, verdaderas y de gran valor para la humanidad.

En el diálogo temprano *Lisis* (II.1.3) volvemos a leer una caracterización del obrar poético y del status positivo de las obras de los poetas tradicionales. Los breves pasajes que tomamos se inscriben en el marco de una de las aporías en las que recae el *Lisis* al procurar definir en qué consiste la amistad (*philia*) en los términos de una relación de reciprocidad entre el amante y el amado. Se plantea aquí un nuevo rumbo que apunta a la búsqueda de un principio explicativo que pueda dar cuenta de la *philia*, tomando como base el tópico de la atracción o amistad de lo semejante por lo semejante, que aparece formulado por vez primera en Homero y en algunos filósofos de la naturaleza (como Empédocles y Anaxágoras). Pero más allá del acuerdo parcial que Platón pueda llegar a tener con la postura de los poetas acerca de la amistad, y más allá del final aporético del diálogo al respecto, encontramos en este pasaje la imprescindible apelación a la palabra de los poetas a la hora de examinar el problema de la *philia*; en una palabra, el hecho de que Platón sigue acudiendo a ellos en tanto fuentes y guías de saber para todas las cuestiones de índole práctica.

Pasamos después (II.1.4) a un diálogo de transición como el *Menón*. Casi al término del mismo hallamos un planteo similar al del *Ion* en lo que toca a la explicación de la capacidad o talento de los poetas, con la diferencia de que en el primero la oposición básica

se da entre las nociones de opinión verdadera (*dóxa alethés*) y conocimiento (*epistémé*), mientras que en el segundo se daba (como vimos en II.1.2) entre *noûs* y *theía moíra*. Nos interesa el *Menón* en tanto incluye en el marco del típico cuestionamiento socrático de los saberes tradicionales, otros discursos que, desde un punto de vista epistémico, no pueden, aun expresando verdades, dar cuenta de sí mismos, como es el caso del discurso de los poetas, a quienes vuelve a emparentar aquí, como ya lo había hecho en el *Ion*, con los vates y adivinos. En el caso puntual de los poetas, que es el que nos importa, es claro que es inherente a su labor el hecho de que la inspiración por la cual ellos obran, acontezca -por lo que Platón viene afirmando desde diálogos anteriores- como un don imprevisible e inestable. Si bien en la crítica a los políticos de su tiempo bajo el marco de la distinción opinión verdadera - conocimiento Platón trae a colación la figura de los poetas, no debemos pensar que lo que dice de aquéllos se ajusta completamente a lo que dice de éstos. Señalamos que en el caso del obrar poético no resulta necesario, pensando en términos ético-políticos, que existan poetas capaces de hacer poetas también a los demás, lo cual en el caso del obrar político sí sería sumamente deseable con vistas a lograr la estabilidad y continuidad de todo orden político. Son, como es obvio, dominios distintos que se emparentan en cuanto al origen (divino) del tipo de discurso, pero que tienen una incidencia claramente distinta en el orden de la pólis, lo que hace que el poeta pueda seguir explicando sin problemas su discurso en los términos de un don exclusivo e intransferible. Otro dato positivo que relevamos en el *Menón* es que así como Platón no niega la presencia de *areté* en hombres bellos y buenos, e incluso en grandes estadistas tanto de la actualidad como del pasado (p. ej., Temístocles, Arístides, Lisímaco, Pericles o Tucídides), lo mismo puede decirse de los grandes poetas tradicionales, los cuales se emparentan con aquéllos no sólo en que son incapaces de enseñar su respectiva *areté* a sus hijos o discípulos, sino también por el carácter bello y verdadero que poseen sus grandes obras políticas y poéticas. Destacamos así en *Menón* una concepción positiva respecto de la figura y, más concretamente, de la obras de los poetas tradicionales.

Al abordar un diálogo paradigmático de madurez como el *Banquete* (II.1.5), focalizamos nuestro análisis en el discurso de Sócrates-Diotima, en el que nos detenemos para constatar dicha valoración positiva de las obras de los poetas tradicionales. Leemos aquí cómo la dimensión erótico-poética que Platón descubre en la poesía redefine al poeta

como un tipo de creador especial que busca, por medio de su obra, alcanzar la inmortalidad. Ésta, en tanto causa final de ese impulso erótico-poiético que mueve al poeta, se traduce concretamente en obras del alma o hijos del espíritu. Platón se detiene en la descripción minuciosa del proceso de creación de estos hijos espirituales por parte de los poetas y legisladores, puesto que sus obras son más bellas e inmortales que las naturales; nos coloca ante la *poiésis* misma de un poema o de una legislación cualquiera. Encontramos así en estos pasajes del *Banquete* una clara revalorización de las obras de los poetas tradicionales (Homero, Hesíodo y otros), que sigue en la línea abierta en los diálogos previos examinados. Los más reputados poetas y legisladores no sólo nos dejaron como legado muchas obras bellas e inmortales, sino que éstas encierran un muestreo de virtudes. Si bien encontramos en *Banquete* este claro reconocimiento de las obras de los poetas, debemos destacar que sus productos constituyen *imágenes de areté* por contraposición al engendramiento de virtudes verdaderas, propio del iniciado o filósofo que eventualmente pudiera llegar a la revelación final de los grandes misterios narrados por Diotima, es decir, a la contemplación de la Idea de belleza. Señalamos finalmente una diferencia importante con *República*. En efecto, en este diálogo vimos que el poeta tradicional, en tanto se ubicaba en un tercer nivel ontológico-epistemológico respecto de la verdadera realidad (la Idea de cama), produce o engendra una *imitación de una apariencia* (*phantásmatos mimesis*), es decir, no como se afirma en *Banquete* una *imagen de areté*. Sostenemos en este sentido que al engendrar el poeta una *imagen de areté* (y no una *imitación de una apariencia*), éste puede ser ubicado, siguiendo la jerarquía ontológica-epistemológica tripartita de *República* leída desde el *Banquete*, en un segundo nivel respecto de la verdad (poeta de segundo nivel), mientras que en *República* Homero y los demás poetas tradicionales eran concebidos como ocupando el tercer nivel. Analizamos (II.1.5.1) por último la concepción del poeta tragicómico como modelo del *verdadero artista* que aparece al término del *Banquete*. En ella encontramos, sobre todo a la luz de la figura del poeta cómico Aristófanes, otra revalorización de la tradición poética en términos positivos. Examinamos puntualmente el pasaje en el que se recuerda que Sócrates les obligó [a Agatón y Aristófanes] a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico. La pregunta que inferimos de este pasaje es: ¿quién, de entre los selectos oradores



participantes del encomio a Eros, encarna en el *Banquete* a ese hombre capaz de componer tragedia y comedia a la vez? Mostramos las diferentes posibilidades interpretativas que se desprenden de esta última escena protagonizada por Sócrates, Agatón y Aristófanes: o bien para Sócrates el más claro exponente de su concepción del artista es Aristófanes; o, por el contrario, en la medida en que el poeta Agatón considera que su encomio a Eros tiene parte de broma y parte de gravedad, es este poeta el más fiel representante de la definición socrática del artista; o, en tanto eran obligados por Sócrates a admitir tal concepción, ni Agatón ni Aristófanes la representan ya que cada uno de ellos se desempeña con soltura sólo dentro de su género respectivo, y no en ambos a la vez; o bien Sócrates esgrime su definición del artista ideal ante estos dos poetas (y no ante otros) porque veía que ellos eran, en potencia, los que podían llegar a poner en acto tal concepción; o también podría pensarse que la concepción socrática no es más que una autoreferencia indirecta que Platón se hace a sí mismo, ya que al fin y al cabo es él el que, al escribir el *Banquete*, logró fundir en este diálogo diferentes géneros discursivos (entre ellos el trágico y el cómico). Al releer el discurso de Aristófanes a la luz de sus tópicos trágicos y cómicos, sostenemos aquí que es este poeta quien refleja la concepción socrática del artista ideal. Con ello nos interesa destacar que en *Banquete* se erige como modelo de *verdadero artista* a un representante cabal de la poesía tradicional en su género cómico.

Al término de este primer capítulo de la segunda parte, demarcamos, a partir de los pasajes tomados de dichos diálogos de juventud, transición y madurez, dos líneas de análisis que, en nuestra opinión, no sólo configuran un claro antecedente respecto del planteo que Platón hará sobre la poesía tradicional en *Fedro*, sino que también disponen el terreno para su definitiva sistematización en este último. En primer lugar, la aparición de una línea vinculada al tópico de la inspiración divina como origen del discurso poético (en algunos pasajes de la *Apología*, *Ion* y *Menón*); y en segundo lugar —y en relación con lo anterior— una línea de consideración elogiosa o positiva acerca de las obras de los poetas tradicionales (como vimos en los diálogos mencionados y, sobre todo, en *Lisis* y *Banquete*). Concluimos así que inspiración poética de origen divino y valoración e inmortalidad de las obras poéticas tradicionales constituyen dos ejes que confluyen en la concepción positiva de la poesía tradicional que puede leerse en *Fedro*, y que se contraponen claramente con la que examinamos en la primera parte del trabajo.

Al principio del segundo capítulo (II.2) reiteramos que nuestro abordaje del *Fedro* va a ceñirse exclusivamente a la concepción acerca de la poesía que se desprende del segundo discurso pronunciado por Sócrates. Aclaremos esto porque el *Fedro* no se circunscribe a una temática en particular, sino que a lo largo de sus páginas nos encontramos con una reflexión acerca de tópicos claves de la filosofía platónica de madurez, como el *éros*, la naturaleza y destino del alma, la técnica retórica y dialéctica. Al dividir el diálogo en dos grandes partes, tendríamos que la primera, constituida por tres discursos (el de Lisias vía Fedro y los de Sócrates), aborda el problema del *éros* y el de la naturaleza y destino del alma (segundo discurso de Sócrates), mientras que la segunda pone en escena una discusión acerca del status científico o no de la técnica retórica y de sus marcadas diferencias con la dialéctica de corte filosófico, para cerrar con un apéndice sobre la conveniencia o inconveniencia del escribir (mito egipcio de Theuth y Thamus). Antes de pasar al análisis del segundo discurso de Sócrates, que es el que particularmente nos interesa, repasamos sintéticamente los puntos básicos del discurso del Lisias (II.2.1), el cual suscribe una postura *utilitarista* sobre el amor, es decir, una concepción según la cual es más útil o provechosa (*ophéleia*) una genuina amistad, ya que conceder el favor a un ferviente enamorado trae aparejado daño o perjuicio (*blábe*). El contenido de este discurso nos llega por medio de la lectura realizada por el joven Fedro, y también a través del primer discurso de Sócrates, ya que el segundo que éste pronuncia constituye una palinodia o retractación pública ante la tesis formulada en su primer discurso y sobre todo en el de Lisias.

En el tercer capítulo (II.2.2) leemos el primer discurso de Sócrates como una radicalización del núcleo duro del escrito de Lisias. En términos contemporáneos, vemos operada una deconstrucción de los supuestos sobre los cuales descansa la tesis de Lisias. Sócrates se moverá dentro del marco conceptual ofrecido por Lisias, esto es, en la disposición de las partes pautaada por éste en lo que toca al *éros*. Marcamos así la distinción central entre disposición (*diáthesis*) e invención (*heúresis*), ya que lo que resalta Sócrates del escrito de Lisias es la buena disposición de las partes (como buen orador), en contraposición a la pobreza conceptual en términos de invención. Al ver cómo Sócrates improvisa de corrido (y con el rostro cubierto para no avergonzarse de sus palabras ante Fedro) su primer discurso sobre el *éros* partiendo de la rígida tesis sostenida por Lisias en

su escrito (según la cual el enamorado padece de un mal mayor que el no enamorado), analizamos por qué los contenidos vertidos en este primer discurso no terminarán por representar la postura socrático-platónica respecto del amor. Sostenemos que las nociones básicas de provecho y perjuicio que recorren de principio a fin todo este primer discurso socrático vuelven a situarlo dentro de la lógica utilitaria del de Lisias, pero con la clara intención de radicalizar su núcleo duro para revelar su absurdo.

En el cuarto capítulo (II.2.3) destacamos que en todo el interludio que va del primer al segundo discurso, aparecen de forma anticipada en algunos pasajes referencias a tópicos como el de la inspiración o posesión divina, la adivinación, el lenguaje de los misterios, y el de la relación entre *éros* y divinidad, que serán centrales en el segundo discurso. Afirmamos que éste va a compaginar tales tópicos en función de una nueva concepción del *éros* que se vincula en un sentido positivo con la locura (*manía*) y lo divino. En tanto que realmente inspirado por la divinidad (y no por Fedro como el primero), este segundo discurso va a dar cuenta del verdadero punto de vista socrático-platónico respecto del *éros* y, lo que nos importa, de su relación con la poesía. Examinamos cómo este segundo discurso en honor al dios Eros arranca con un ataque directo al núcleo conceptual del primero (*i.e.*, a la contraposición estructural enamorado-loco y no enamorado-cuerdo), a partir de una distinción entre dos especies de *manía* (humana y divina) y, sobre todo, de una resignificación positiva de la de origen divino. Destacamos aquí que ya no se trata de pensar la locura o al maniático como un perturbado o enfermo (*noserós*), sino como alguien que efectivamente se halla poseído por la divinidad.

Tras tipificar la *manía* en sus especies humana y divina, analizamos (II.2.3.1) la segunda, la cual, además de representar un eco de los pasajes examinados en *Apología*, *Ion* y *Menón*, se nos presenta novedosamente bajo cuatro manifestaciones o formas de posesión divina: la profética, la misteriosa, la poética y la erótica. Estas cuatro clases de *manía* enviadas por los dioses implican en todos los casos un correlato de tipo *poiético* que se expresa bajo la forma de una profecía, un rito de purificación iniciático, un poema o por medio del *éros* mismo, efectos calificados por Platón como bellos. Destacamos que en el caso de la *manía* de tipo erótica nos encontramos con el estado de posesión más excelso, el cual trae como correlato la mayor felicidad. Pero la *manía* divina que sobre todo analizamos es la poética. En su tratamiento vemos el respeto que Platón profesa en *Fedro*

hacia el linaje de la tradición poética griega, así como el rescate de su función pedagógica para la posteridad. Sostenemos que el planteo respecto de la poesía tradicional que Platón desarrolla en *Fedro* sigue, en parte, en la línea abierta por los diálogos tomados como antedecentes, pero con la diferencia de que en éste, además de sistematizar algunos elementos vertidos en aquéllos, agrega una serie de complementos que nos permiten delinear un cuadro más acabado de la relación entre *manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad, ya que sólo en estado de *manía* divina el alma del poeta puede llegar a crear (*poíesis*) bellas e inmortales obras.

En lo que respecta al segundo tramo de la palinodia socrática relativa a la cuestión de la inmortalidad y destino del alma, como a la segunda parte del *Fedro* referida a la discusión sobre el status de la técnica retórica, en el quinto capítulo (II.2.4) tomamos en consideración algunos pasajes que apoyan la relación entre *manía* divina, *éros*, poesía, belleza e inmortalidad. En ellos analizamos puntualmente dos temas: por un lado, el de la postulación en *Fedro* de un paradigma platónico de poesía (o de filósofo poeta) y, ya fuera del marco del segundo discurso de Sócrates pero en relación con ello, el célebre mito platónico de las cigarras a fin de corroborar tal posibilidad de un filósofo amante de las Musas (*philómousos*), y para precisar mejor en qué sentido Platón atribuye a la filosofía una Musa específica. Por otro lado, el tema de la nueva relación positiva que Platón establece en *Fedro* entre su paradigma poético y el de tipo tradicional, paradigmas que en *República* aparecían claramente como incompatibles. Examinamos en este sentido qué lugar le asigna Platón al poeta *maniático* o *inspirado* y al *cuerdo* (o no inspirado) en la escala jerárquica de los nueve modos de vida posibles para las almas («ley de Adrastea»), y la relación de compatibilidad entre dichos paradigmas poéticos (platónico y tradicional) que revela la anécdota del sueño relatada por Sócrates al comienzo del *Fedón*.

En el sexto capítulo (II.2.5) afirmamos que Platón es consciente de que la cuestión de la poesía y del *éros* demanda más de un enfoque analítico o, dicho de otra manera, que es difícil desprender de tal cuestión, teniendo a la vista su tratamiento a lo largo del *corpus* platónico, una concepción unívoca (para el caso del *éros*, piénsese en las diferencias que revelan *Banquete* y *Fedro*, en tanto que en el primero se le niega al Eros su condición de dios, mientras que en el segundo se la restituye; y para el caso de la poesía tradicional, vimos las concepciones negativa y positiva que, según nuestra lectura, se desprenden de los

planteos de *República* y *Fedro*, respectivamente). Analizamos al respecto un pasaje del último tramo del *Fedro* que demuestra tal conciencia platónica respecto de la complejidad del problema del éros y, consecuentemente, de la diversidad de respuestas que éste entraña. En dicho pasaje leemos que el amor es de las cosas que se prestan a discusión. Sostenemos que esto mismo puede decirse de la poesía y de su función propia, en el sentido de que al ser ella siempre algo sujeto a discusión, admite posturas contrapuestas de acuerdo con el punto de vista desde el cual se la enfoque. Por ejemplo, la postura que encontramos en *República*, según la cual la poesía tradicional es una fuente negativa (en las cuatro dimensiones relevadas: religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica), o por el contrario, la que vimos en *Fedro*, según la cual esa misma poesía tradicional, desligada en este diálogo del marco de un proyecto de reforma filosófico-política, es fuente inmortal de los mayores bienes para la humanidad. Destacamos por último que en *Fedro* (aunque en parte ya antes en *Banquete* al relacionar éros, *poiesis* e inmortalidad) la poesía aparece pensada en función de la siguiente serie conceptual: *mania* divina, poesía, belleza e inmortalidad. De allí la concepción positiva que se desprende de la poesía tradicional al no enmarcarla detrás de un proyecto de reforma filosófico-política. Concluimos de esta manera que el punto de vista desde el cual se enfoca la poesía tradicional en *Fedro* es distinto del examinado en *República* y *Leyes*, así como también con la distinción respecto de la preeminencia del criterio estético (vinculado a la belleza de la obra) en aquél y del utilitarista (ligado al provecho) en estos últimos.

En el séptimo (II.2.6) y último capítulo de la segunda parte de la Tesis, abordamos el tema de la *neutralidad* de la práctica de escribir poesía. Si bien lo que está en juego en este último tramo del *Fedro* es la clásica contraposición entre retórica sofística y *téchne* dialéctica, destacamos en el caso de la pronunciación de discursos por parte del orador (y en la crítica dirigida contra la retórica de corte sofístico) un posible punto de contacto con la práctica de escribir discursos poéticos y, más puntualmente, con la distinción examinada en *República* entre una buena y mala *mimesis*. Aun cuando en *Fedro* no hallemos de forma expresa tal distinción, en el reexamen del contenido del escrito erótico de Lisias desde el análisis del status del género oratorio, Platón deja en claro que la práctica de escribir poesía se torna asimismo tan neutral como la que implica cualquier otra acción, ya que esa práctica no es bella ni fea *en sí y por sí*, sino bella cuando se la realiza bellamente (mediante una

buena *mimesis*) y fea cuando se la ejecuta torpemente (mediante una mala *mimesis*). Vinculando este tema de la neutralidad de la práctica de escribir poesía con la distinción establecida previamente en *Fedro* entre dos clases de poetas (eminentes e imperfectos), suponemos allí que una *buena* *mimesis* debería consumarse cuando el poeta (sea el de tipo tradicional o platónico) escribe bajo el estado de inspiración divina (*manía* poética), y una mala *mimesis*, cuando se halla en el de cordura humana. Antes de pasar a la conclusión, resaltamos que el planteo de *Fedro* revela una importante diferencia respecto de lo estudiado en la primera parte del trabajo y, más puntualmente, en lo que toca a la relación entre los paradigmas poéticos en juego (tradicional y platónico). Afirmamos que tal diferencia se debe a que en dicho planteo no hallamos una rivalidad o incompatibilidad entre esos paradigmas, ni la pretensión de sustitución de uno a favor de otro (como en *República*), sino más bien una relación de compatibilidad entre los mismos. Aun cuando Platón hace referencia en *Fedro* a la necesidad de un filósofo poeta que llegue alguna vez a describir la región eidética, señalamos que en este diálogo no se advierte un gesto de exclusión de la tradición poética griega de la que resulte una concepción *negativa*, sino más bien una *positiva* acerca de la misma.

En la **Conclusión** de la Tesis analizamos el rol que –creemos– cumple la poesía tradicional dentro de la filosofía platónica, teniendo en cuenta las concepciones negativa y positiva relevadas en la primera y segunda parte, respectivamente. Sostenemos que tales concepciones implican puntos de vista contrapuestos respecto de la tradición poética griega, en tanto que en *República* se la enfoca desde la perspectiva de un proyecto global de reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional, mientras que en *Fedro* se la piensa bajo el marco de la relación entre la *manía* divina, la belleza y la inmortalidad. Relevamos asimismo cómo operan y conviven los paradigmas poéticos (*i.e.* el tradicional y el platónico) examinados en dichos diálogos.

## I. La concepción *negativa* de la poesía tradicional en *República*

«Va a librarse el gran combate: la poesía va a ser pesada en la balanza»

Aristófanes, *Las ranas*, 796-797

### I.1. La tradición poética griega como vehículo de la educación y obstáculo para la instauración del *pólis* ideal

Desde el principio hasta el final de su obra, Platón dio cuenta en reiteradas ocasiones acerca del poder educativo que ejercía la tradición poética griega sobre el conjunto de los ciudadanos y, principalmente, entre los niños y jóvenes<sup>136</sup>. En efecto, si tenemos en cuenta el arco epocal que va de la *Apología* hasta las *Leyes*, podemos hallar una serie de pasajes que le asignan a esta tradición tal autoridad normativa en lo que concierne a la formación de creencias y conductas religiosas y ético-políticas. En *Leyes*, último diálogo

<sup>136</sup> Si bien la dejamos deliberadamente de lado en este trabajo, no se nos escapa la enorme influencia educativa que, además de la poética, ejerció entre los siglos V y IV a. C la tradición sofística y retórica sobre las jóvenes generaciones, y cómo ésta a su vez aparece como trasfondo en la mayor parte de los diálogos platónicos. En el marco de su descripción del desarrollo gradual de las enseñanzas en la educación tradicional de los niños, Platón mismo se encarga en el *Protágoras* de resaltar a través del personaje homónimo la misión educativa de la poesía y su continuación en el movimiento de la sofística: «Yo, desde luego, afirmo que el arte de la sofística es antiguo, si bien los que lo manejaban entre los varones de antaño, temerosos de los rencores que suscita, se fabricaron un disfraz [πρόσχημα], y lo ocultaron, los unos con la poesía, como Homero, Hesíodo y Simónides, y otros, en cambio, con ritos religiosos y oráculos, como los discípulos de Orfeo y museo. [...] Todos éstos, como digo, temerosos de la envidia, usaron de tales oficios [τέχναις] como velos [παρὰπετάσμασιν]. [...] Yo, sin embargo, he seguido el camino totalmente opuesto a éstos, y reconozco que soy un sofista y que educo a los hombres [καὶ ὁμολογῶ τε σοφιστῆς εἶναι καὶ παιδεύειν ἀνθρώπους]» (*Prot.* 316d3-9, 316e4-5, 317b3-5). Al respecto Hegel (1955 [1833]: 11-12), al referirse en sus *Lecciones* a los sofistas, reconoce que éstos vinieron a sustituir a los poetas y rapsodas en el rol de maestros de Grecia: «La cultura, así entendida, se convierte en la finalidad general de la enseñanza; por eso surgió por doquier multitud de maestros de sofística. Más aun, los sofistas son los maestros de Grecia, gracias a los cuales, en realidad, pudo surgir en ésta una cultura; en tal sentido, vinieron a sustituir a los poetas y a los rapsodas, que habían sido anteriormente los verdaderos maestros» (el subrayado es nuestro). Cabe agregar, por lo demás, que mediante el empleo de diversos recursos estilísticos, argumentativos y persuasivos, sofistas tales como Protágoras y Gorgias (por citar solo a los más célebres), lograban también, al igual que los poetas tradicionales hechizar, narcotizar o cautivar, en términos de Platón, al auditorio. No obstante ello, cuando traigamos a colación pasajes del *Protágoras*, *Gorgias* y *Sofista*, trazaremos algunos paralelos entre la crítica platónica a oradores y sofistas y la dirigida a los poetas tradicionales.

escrito por Platón, encontramos dos pasajes claves que ilustran claramente, por un lado, la importancia que Platón le concede al tema de la educación en general y, por otro, su opinión acerca de los poetas y de las obras literarias en las que tradicionalmente se sustentaba la formación básica de los niños y jóvenes griegos<sup>137</sup>. La elección de estos pasajes de *Leyes* no es casual, puesto que nos interesa remarcar a través de ellos el hecho de que Platón, aun en la vejez, continuaba pensando igual respecto de la *paideía* ofrecida por la tradición poética (en sus diferentes géneros: épico, lírico, trágico y cómico)<sup>138</sup>.

El primer pasaje hace referencia a la función específica del educador o encargado de los niños, quien «*conoce la importancia de su magistratura y está familiarizado con el razonamiento de que si los jóvenes se educaron y se educan bien, todo nos funciona correctamente*»<sup>139</sup>. En el segundo, Platón trae a colación la opinión arraigada sobre la educación impartida por los poetas: «*Muchísima gente afirma que los jóvenes bien educados deben alimentarse [τρέφειν] con ellos y hartarse y que hay que hacérselos escuchar a menudo en las lecturas y convertirlos en conocedores profundos a través del aprendizaje de memoria de las obras enteras de poetas. Otros, por el contrario, eligiendo muestras de todos y reuniendo algunos parlamentos enteros en un centón, dicen que deben aprenderlos de memoria, si alguien ha de llegar a ser bueno y sabio de mucha experiencia y conocimiento*»<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> Tanto en *Rep.* V 450c2-4 como más tarde en *Leyes* VII (794c, 795d-796d) Platón calcula seis años entre el nacimiento y la educación: «[...] y cómo se criará a éstos [hijos] mientras sean aún pequeños, en el periodo intermedio entre el nacimiento y el comienzo de la educación, durante el cual parece ser más penosa que nunca su crianza». Cf. asimismo *Prot.* 325c5-e1. Respecto de la educación primaria tradicional, Marrou (1948: 109-114) afirma que para Platón, como para todos los griegos, la misma comienza a los siete años: «Comprende, por tanto (las *Leyes* reproducen la distinción de la *República*): gimnasia para el cuerpo, “música” (traduzcamos: cultura espiritual) para el alma» (p. 110).

<sup>138</sup> Respecto del término *paideía* y, sobre todo, de su relación con la literatura, recordemos brevemente lo que señalaba Jaeger (1957: 2) en su estudio homónimo: «[...] como otros conceptos muy amplios (por ejemplo, los de filosofía o cultura), [el de *paideía*] se resiste a ser encerrado en una fórmula abstracta. [...] Es imposible rehuir el empleo de expresiones modernas tales como civilización, cultura, tradición, literatura o educación. Pero ninguna de ellas coincide realmente con lo que los griegos entendían por *paideía*. Cada uno de estos términos se reduce a expresar un aspecto de aquel concepto general, y para abarcar el campo de conjunto del concepto griego sería necesario emplearlos todos a la vez. [...] Los antiguos tenían la convicción de que la educación y la cultura no constituyen un arte formal o una teoría abstracta, distintos de la estructura histórica objetiva de la vida espiritual de una nación. Esos valores tomaban cuerpo, según ellos, en la literatura, que es la expresión real de toda cultura superior».

<sup>139</sup> Platón, *Leyes* VII 813d1-3. Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de Lisi (1999), y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. V).

<sup>140</sup> *Leyes* VII 810e9-811a5.



Estos pasajes constituyen un buen punto de partida para introducirnos en el análisis de la crítica platónica a esta forma de educación poética tradicional o, en una palabra, a la concepción del poeta como educador de los jóvenes<sup>141</sup>. Verdenius destaca al respecto que los griegos tendían a considerar a sus grandes poetas como fuentes fidedignas y autoridades infalibles para toda clase de sabiduría práctica<sup>142</sup>. En las obras de los grandes poetas épicos, líricos y trágicos los griegos encontraban paradigmas de conducta en lo que respecta a un amplio abanico de cosas, personas y técnicas, lo cual aparece claramente señalado al inicio del *Ion*, cuando al rapsoda homónimo Sócrates quiere hacerle entender que si aquél es, como dice insistentemente, sólo un especialista o experto en Homero, también debería serlo de Hesíodo, Arquíloco y de los demás poetas, ya que todos al fin y al cabo poetizan sobre los mismos temas (*i.e.* del nacimiento de los dioses y de los héroes, de los fenómenos del cielo y del infierno, de la guerra, de las mutuas relaciones entre dioses y hombres, entre hombres buenos y malos, entre artesanos u hombres sin oficio, etc.)<sup>143</sup>. La palabra o voz ético-religiosa del poeta, como la del historiador, orador o filósofo, constituye, en tal sentido, una expresión de las verdades comunales que estructuran una determinada sociedad. Para comprender contextualmente la fuerte crítica de Platón, debemos tener siempre presente la supervivencia en su época de la concepción de los poetas como educadores morales: «Debemos saber lo que se esperaba de un poeta y cómo concebían su tarea él mismo y su audiencia (porque la poesía se escribía para ser oída, no para ser leída<sup>144</sup>) en los siglos quinto y cuarto a. C. Sabemos que en general su función se consideraba fundamentalmente didáctica y que hasta el siglo V el consejo moral y político

<sup>141</sup> *Leyes* XII 964c4-5.

<sup>142</sup> Verdenius (1949: 6)

<sup>143</sup> Cf. Platón, *Ion* 531c1-d2. Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de E. Lledó: Platón, *Ion*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. III). Sobre esta importancia que la educación poética revestía en la vida intelectual de Atenas, cf. asimismo *Las ranas* de Aristófanes, obra que pone en escena un *agón* trágico en el Hades entre Esquilo y Eurípides, dos representantes de la antigua y moderna educación, respectivamente: «*Respóndeme, ¿por qué debe admirarse a un poeta? Por su inteligencia y su consejo, y porque hacemos mejores a los hombres en las ciudades. [...] Porque a los niños es el maestro el que les enseña, pero a los jóvenes los poetas. Debemos decir cosas honorables*» (1008-1010; 1054-1056). Casi al término de la obra, el dios Dioniso, juez del debate, resume su cometido: «*Yo vine en busca de un poeta, ¿con qué fin? Para que la ciudad se salve y pueda continuar con el teatro. Y cualquiera de los dos [i.e. Esquilo y Eurípides] que vaya a aconsejar a la ciudad algo provechoso, a ése pienso llevarme*» (1418-1421). La palabra y consejo práctico de ambos poetas se torna aquí clave en lo que respecta a la crisis ético-política y la consolidación de la paz en Atenas. Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de Rodríguez Adrados-Rodríguez Somolinos (1995).

<sup>144</sup> Cf. al respecto *Rep.* X 603b6-7: «*¿Y sólo –pregunté– el [i.e. arte imitativo] que corresponde a la visión o también el que corresponde al oído, al cual llamamos poesía?*».

se impartía normalmente en forma métrica»<sup>145</sup>. Porque, como aclara Gill, en la cultura griega el arte es concebido en términos de participación comunal en un evento público (una recitación épica, una representación trágica, un exhibición de oratoria epideíctica)<sup>146</sup>.

Si bien la educación basada en la gimnástica y la música se vincula indirectamente con el cuidado del cuerpo y del alma, respectivamente, Platón al formular su alternativa pedagógica, estructurada a partir de una nueva normativa, establece una clara reforma de la *paideía* tradicional referida a la finalidad primaria de esas disciplinas: «*Son, pues, estos dos principios los que, en mi opinión, podríamos considerar como causas de que la divinidad haya otorgado a los hombres otras dos artes, la música y la gimnástica [μουσικήν τε καὶ γυμναστικήν], no para el alma y el cuerpo, excepto de una manera secundaria, sino para la fogosidad y filosofía respectivamente, con el fin de que estos principios lleguen, mediante tensiones o relajaciones, al punto necesario de mutua armonía*»<sup>147</sup>. Esta, en términos heraclíteos, armonía de tensiones opuestas entre los principios de tales artes constituye el *télos* del plan pedagógico platónico<sup>148</sup>, puesto que si el mismo no se llegara a

<sup>145</sup> Guthrie (1975: 201, 434, n. 40). Sobre la acción ético-pedagógica de la poesía griega en general y, particularmente, de la homérica, cf. entre la abundante bibliografía existente acerca de este tema, Jaeger (1957: 48, 606-607): «La concepción del poeta como educador de su pueblo –en el sentido más amplio y más profundo– fue familiar desde el origen, y mantuvo constantemente su importancia. Sólo que Homero fue el ejemplo más notable de esta concepción general y, por decirlo así, su manifestación clásica. [...] La poesía y la música habían sido consideradas siempre como las bases de la formación del espíritu y englobaban también la educación religiosa y moral. [...] Sólo esta vigencia general de la poesía como la suma y compendio de toda la cultura nos permite comprender la crítica a que la somete Platón, ya que esta concepción convierte la palabra del poeta en una norma. Pero, por otra parte, obliga a Platón a medir esta norma por otra superior, que sabe poseer gracias al conocimiento filosófico». Havelock (1963: 99) destaca asimismo, como trasfondo latente del examen platónico, que «el papel de enciclopedista de la sociedad que desempeña el poeta, como la función de vehículo de la tradición cultural que cumple su lenguaje formulario, siguen estando vigente y teniendo importancia». En la misma línea, Nussbaum (1986: 179-181, 298) se refiere a la tradición poética griega no sólo como fuente de enseñanza ética de las jóvenes generaciones, sino también como expresión de un trasfondo de moralidad popular que subyace en la especulación filosófica: «Conviene también tener presente que, en el siglo V y principios del IV, los poetas eran considerados los maestros de ética más importantes. [...] Las obras trágicas y las comedias se valoraban, entre otras cosas, por su contenido ético. [...] La filosofía de Platón debe definirse a sí misma, sobre todo, frente a estos textos, que incorporan una tradición de pensamiento hondamente enraizada y ampliamente difundida sobre la excelencia, la alabanza y la censura. Así, no sorprende que los interlocutores de la *República* coincidan en que, en principio, los poemas épicos y dramáticos deben componer el núcleo del plan de estudios en la nueva ciudad». Más recientemente, se han ocupado del serio e irremplazable rol que el arte juega en la formación de valores individuales y sociales, Ferrari (1989: 92-93), Cook (1996: 76-77) y Naddaff (2003: xii).

<sup>146</sup> Gill (1993: 84).

<sup>147</sup> Platón, *República* III 411e4-412a2. Seguimos, a veces con importantes variantes, la traducción castellana de Pabón - Fernández Galiano (1949), y para el texto griego la edición de Slings (2003). El subrayado es nuestro, al igual que en los demás pasajes citados.

<sup>148</sup> Sobre este presupuesto teleológico en relación con la educación, cf. especialmente *Leyes* VI 765e1-766a4: «*Tanto el mismo preseleccionado como el preseleccionador deben pensar que esta magistratura* [la referida a

alcanzar habría un exceso o primacía de una de las dos cualidades (fogosidad o suavidad) en el carácter<sup>149</sup>. El proyecto de reforma de la *paideía* tradicional que Platón llevará a cabo deja en claro desde el principio que tanto la gimnástica como la música deben apuntar sobre todo al cuidado o armonía del alma<sup>150</sup>.

La importancia de la educación poético-musical puede asimismo medirse a partir de su privación o falta, es decir, a través de alguien que no se halla sujeto al deseo natural de aprender: «¿Y si no se dedica a ninguna otra cosa ni conserva el menor trato con las Musas? ¿No sucederá entonces que, al no tener acceso a ninguna clase de enseñanza o investigación, ni poder participar en ninguna discusión o ejercicio musical, aquel deseo de aprender [φιλομαθῆς] que pudiera por acaso existir en su alma se atrofiará y quedará como sordo y ciego por falta de algo que lo excite, fomente o libere de las sensaciones impuras?»<sup>151</sup>. Para Platón de tal tipo de hombre resultará un odiador de las letras y de las Musas (*misólogos kai ámousos*)<sup>152</sup> que, sumido en la más torpe ignorancia y apartado de todo cuanto signifique ritmo y gracia, jamás recurrirá al lenguaje para persuadir, sino que intentará siempre conseguirlo todo por la fuerza y brutalidad. Es justamente esta estimulación del deseo de aprender, con su consiguiente liberación de las cadenas que nos sujetan a las sensaciones, lo que produce la educación en las almas de los niños y jóvenes, y lo que, por consiguiente, la vuelve imprescindible en lo que toca a su formación o instrucción cultural (*paideía*). Como en el *Fedón*<sup>153</sup>, las alusiones a la teoría del alma-armonía también son recurrentes a lo largo de *República* en relación con el plano de la *paideía* tradicional y, en especial, con su proyecto de reforma. En efecto, su *télos* se

---

la educación] es con mucho la más importante entre las más altas de la ciudad. En efecto, el primer retoño de cualquier criatura, si comienza bien, será el más capaz de contribuir a una culminación adecuada de la excelencia de su propia naturaleza [πρὸς ἀρετὴν τῆς αὐτοῦ φύσεως κυριωτάτη τέλος ἐπιθεῖναι τὸ πρόσφορον], tanto en el caso de las plantas como de los animales domésticos y salvajes y también en el de los seres humanos. Mas el hombre, así sostenemos, de por sí manso, a pesar de que si obtiene una correcta educación y una naturaleza afortunada suele llegar a ser el animal más divino y manso, si no se lo educa suficientemente o no se lo educa bien, es el más salvaje de todos los que engendra la tierra.

<sup>149</sup> Cf. *Rep.* III 410d3-5: «Los que practican exclusivamente la gimnástica se vuelven más feroces de lo que sería menester, y en cambio, los dedicados únicamente a la música se ablandan más de lo decoroso».

<sup>150</sup> *Rep.* III 410c5-6: «Es muy posible que tanto una como otra hayan sido establecidas con miras principalmente al cuidado del alma». Platón, como bien señala Jaeger (1957: 49), es plenamente consciente de la importancia del arte al respecto: «El arte tiene un poder ilimitado de conversión espiritual. Es lo que los griegos denominaron *psicagogia*. Sólo él posee, al mismo tiempo, la validez universal y la plenitud inmediata y vivaz que constituyen las condiciones más importantes de la acción educadora».

<sup>151</sup> *Rep.* III 411c9-d5.

<sup>152</sup> *Rep.* III 411d7.

<sup>153</sup> Platón, *Fedón* 84c1-86d4.

consume al dar con el ajuste correcto, la justa proporción o afinación de las cuerdas del alma y, la ausencia de ésta implicará, por tanto, una desarmonía en el seno de las almas: «Por consiguiente, el que mejor sepa combinar gimnástica y música y aplicarlas a su alma con arreglo a las más justa proporción [μετριώτατα], ese será el hombre a quien podamos considerar como el más perfecto y armonioso músico [τελέως μουσικότατον καὶ εὐαρμοστότατον], con mucha más razón que a quien no hace otra cosa que armonizar entre sí las cuerdas de un instrumento»<sup>154</sup>.

Pero así como Platón se ocupa en numerosos pasajes de la importancia de los poetas tradicionales en la modelación de los caracteres humanos a lo largo de todos los estadios de la vida humana (niñez, madurez y vejez), destaca a la vez el serio obstáculo que representa el núcleo de la tradición poética a fin de alcanzar el ejercicio y manifestación de la *areté*. El rol de obstáculo atribuido a esta tradición, y, más concretamente, al tipo de poesía mimético-placentera que ella implica, se vincula, en primer término, con el *encantamiento* que la misma ejerce sobre los niños y jóvenes. Veamos al respecto un importante pasaje en el que Platón alude a los factores externos que pueden alterar y desviar el rumbo educativo de los futuros guardianes de la *pólis* ideal: «Creo, pues, que es menester vigilarles en todas las edades de su vida para comprobar si se mantienen siempre en esta convicción y no hay seducción ni violencia [γοητεύμενοι μήτε βιάζόμενοι] capaz de hacerles olvidar y echar por la borda su idea de que es necesario hacer lo que más conveniente resulte para la ciudad»<sup>155</sup>. Si hacemos extensiva esta prescripción al conjunto de los niños y jóvenes que representan la cadena básica del proceso educativo (de entre los cuales, por otra parte, surgirán los futuros perfectos guardianes), esa vigilancia debe apuntar sobre todo al núcleo de los textos que conforman la tradición poética, ya que para Platón son éstos los que justamente logran, por medio del placer y del temor, encantar, hechizar o engañar (*goeteúo*) las almas de aquellos jóvenes, desviándolos de su curso normal: «Y, por último, tú mismo podrías decir, creo yo, que los seducidos son quienes cambian de criterio atraídos por el placer e influidos por algún temor. [...] Parece, pues, que seduce todo cuanto engaña [γοητεύειν πάντα ὅσα ἀπατᾷ]»<sup>156</sup>. El mismo Platón reconoce a menudo la tensión

<sup>154</sup> Rep. III 412a4-7.

<sup>155</sup> Rep. III 412e5-8.

<sup>156</sup> Rep. III 413c1-4.

interna que lo invade al tener que impartir un juicio acerca del rol educativo que detenta Homero en la historia de los griegos, puesto que así como alerta sobre los estragos que sus obras (y las de los demás poetas trágicos de los que fue maestro y guía) generan en las almas de cuantos las oyen, confiesa al mismo tiempo su declarada admiración por aquél: «Habrà que decirlo; aunque un cierto cariño y reverencia [φιλικὰ τίς καὶ αἰδῶς] que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudarlo, él ha sido el primer maestro y guía de todos esos gloriosos poetas trágicos [τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμῶν γενέσθαι]. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad [ἀληθείας], y por lo tanto, he de decir lo que pienso»<sup>157</sup>. La crítica a la poesía tradicional se escuda desde el principio bajo el manto de la verdad y del conocimiento, erigiéndose como el mejor y más perfecto *phármakon* frente a la falsedad y la ignorancia.

Platón asume así a lo largo de *República* un punto de vista panorámico respecto del proceso educativo tradicional, perspectiva desde la cual advierte claramente la violencia y poder de seducción que ejerce la poesía mimético-placentera sobre sus jóvenes receptores. Tal tipo de poesía se presenta entonces ante Platón como uno –si no el principal– de los obstáculos a combatir, y frente al cual, en tanto que implica una deformación religiosa, ético-política y psicológica de las futuras generaciones, procura hallar un *phármakon*

<sup>157</sup> *Rep.* X 595b9-c3. Sobre el lugar fundacional de la épica homérica en la poesía griega en general, cf. Jaeger (1957: 50-52 y 55): «Homero es el representante de la cultura griega primitiva. Hemos apreciado ya su valor como “fuente” de nuestro conocimiento histórico de la sociedad griega más antigua. [...] En la epopeya se manifiesta la peculiaridad de la educación helénica como en ningún otro poema. [...] Homero nos ofrece múltiples descripciones de los antiguos aedos, de cuya tradición artística ha surgido la épica. El propósito de aquellos cantores es mantener vivos en la memoria de la posteridad los “hechos de los hombres y de los dioses”. [...] La tragedia es, por su material mítico y por su espíritu, la heredera integral de la epopeya. Debe su espíritu ético y educador únicamente a su conexión con la epopeya, no a su origen dionisiaco. Y si consideramos que las formas de prosa literaria que tuvieron una acción educadora más eficaz, es decir, la historia y la filosofía, nacieron y se desarrollaron directamente de la discusión de las ideas relativas a la concepción del mundo contenidas en la épica, podremos afirmar, sin más, que la épica es la raíz de toda educación superior en Grecia». Para un relevo de los elementos didácticos o del contenido enciclopédico de la poesía épica homérica., cf. especialmente Havelock (1963: 71-93, 96), según el cual la urdimbre de Homero es didáctica, en tanto que sus poemas recuerdan o conmemoran actos, actitudes, juicios y procedimientos típicos. En este sentido no hay que tomarlos, para este intérprete, como piezas de ficción creativas, sino como recopilación de saber popular heredado: «Homero es, de hecho, una enciclopedia de la *paideia* griega o, por lo menos, de la homérica. La suya es una poesía de preservación de la comunicación, y lo que ha de preservarse tiene que ser característico». Explicando dicho título de educador de Grecia, Guthrie (1975: 204) habla asimismo de Homero como «la Biblia de los griegos», en donde éstos podían hallar una orientación moral, religiosa y en materia de habilidades técnicas. Cf. asimismo cf. Marrou (1948: 32-37), Rodrigo (2001:

adecuado para contrarrestar el violento poder de seducción que siembra la tradición son esas mentes fácilmente engañables y corrompibles. No es, entonces, exagerado afirmar que el tema del influjo negativo que ejerce la tradición poética sobre las almas de los niños y jóvenes constituye para Platón una obsesión sobre la que vuelve una y otra vez, ya que aparece de forma reiterada desde el principio hasta el último libro de *República*, a veces mediante un tratamiento exhaustivo (como en los libros II, III y X que vamos a analizar), y otras de modo periférico (como en algunos pasajes de libro I y VIII<sup>158</sup>). En los capítulos siguientes examinaremos, a la luz de algunos pasajes claves, en qué sentido los poetas tradicionales se erigían para Platón, en tanto padres y guías del saber<sup>159</sup>, como un importante obstáculo para la instauración de su *pólis* ideal, y cómo, paralelamente a los problemas que implica tal instauración, se va delineando de forma gradual a lo largo de *República* el *phármakon* apropiado para precaverse de esa tradición poética: un nuevo paradigma de poesía y de poeta (el guardián imitador), que Platón terminará por definir recién en *Leyes* a través de la figura del poeta legislador.

## **I.2. La relación entre *paideía* y justicia. El fundamento de la *pólis* ideal: la reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional. La concepción platónica del niño y el supuesto de la recepción acrítica de la poesía**

---

140-141) y Halliwell (2002: 55), según el cual esta crítica filosófica del libro X procede de quienes son amantes de Homero y se inspira en un conocimiento profundo de la poesía.

<sup>158</sup> Si bien en estos dos libros Platón no aborda estrictamente el tema de la poesía tradicional, encontramos en ellos dos pasajes importantes donde se disparan los primeros ataques contra Homero, Simónides y los poetas trágicos. En efecto, en *Rep.* I 334a10-b6, Platón señala: «*Parece, pues, que el justo se revela como un ladrón, y acaso tal cosa la has aprendido de Homero; pues éste que tiene en mucho a Autólico, abuelo materno de Ulises, dice de él que “sobresale entre los hombres por el robo y el perjurio”. Es, por tanto, evidente que, según tú y según Homero y según Simónides, la justicia es un arte de robar para provecho de los amigos y daño de los enemigos*». Para una lectura de estas primeras alusiones a los poetas tradicionales, cf. Rodrigo (2001: 142-145), para quien en el libro I el arte aparece evocado en el entrecruzamiento de la política y la religión. Por otro lado, en *Rep.* VIII 568a8-d3 afirma: «*No sin razón se tiene a la tragedia en general como algo lleno de sabiduría, y dentro de ella, principalmente a Eurípides. [...] Y elogia a la tiranía como cosa que iguala a los dioses, con otras muchas alabanzas; y esto no sólo él, sino los otros poetas. Ahora bien, como también son sabios los poetas trágicos, seguro que nos perdonan, a nosotros y a los que siguen una política allegada de la nuestra, el que no les acojamos en nuestra república por ser cantores de la tiranía. [...] y con ello arrastran los regímenes políticos hacia la tiranía o la democracia*». Ya en *Crátilo* 408c7-8, en el marco del análisis etimológico de los nombres, encontramos un ataque similar: «*Pues es ahí, en el género de vida trágico, donde residen la mayoría de los mitos y mentiras [ἐνταῦθα γὰρ πλείστοι οἱ μῦθοι τε καὶ τὰ ψεύδη ἔστί, περὶ τὸν τραγικὸν βίον]*».

<sup>159</sup> Platón, *Lisis* 214a1-2.

El eje argumental en torno al cual gira *República* es el problema de la justicia o, más precisamente, el de la formulación de una respuesta a la pregunta fundamental que vertebra todo el diálogo: en qué consiste esencialmente la justicia (*dikaíosúne*). Esta cuestión no excluye el tratamiento de otras problemáticas, relativas a la naturaleza de la *areté*, la reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional (gimnástico-musical), la inmortalidad del alma y el tema de sus recompensas o castigos, etc<sup>160</sup>. No obstante, a pesar de sus presuntos desvíos argumentales, Platón retoma siempre el hilo conductor de la pregunta acerca de la justicia, con vistas a ofrecer una respuesta categórica sobre el máximo grado de felicidad que, en términos individuales y comunales, podrían alcanzar las *póleis* de su tiempo. Desde los primeros hasta sus últimos diálogos Platón no deja de insistir en que la *eudaimonía* es el fin que debe perseguir la actividad política<sup>161</sup>. Para ilustrar tal respuesta expone su *politeía* o *pintura de gobierno*, en la cual irá delineando los rasgos ideales de la justicia mediante la postulación de la mutua correspondencia entre su perfección en el plano individual y político, paralelismo que recorre de principio a fin toda la *República*. Se trata así de proveer un *parádeigma* que ilustre el bienestar y la posible perfección del individuo en dicha *politeía*, «*porque es difícil ver que ninguna otra ciudad, sino la nuestra, puede realizar la felicidad ni en lo público ni en lo privado*»<sup>162</sup>.

Desde el inicio de *República* Platón advierte que para abordar correctamente el problema de la justicia, es menester ocuparse prioritariamente de la *paideía* vigente y, dentro de la misma, de las composiciones elaboradas por los poetas tradicionales. El libro II abre, en efecto, con la cuestión referida a la normativa a la que deben ajustarse tales composiciones. De alguna manera en el último tramo de este libro Platón anticipa todas las líneas críticas fundamentales que irá desplegando progresivamente a lo largo de los libros III y X contra la tradición poética griega. Establece deliberadamente como punto de partida el tema de la educación primaria o elemental (gimnástico-musical) de los futuros guardianes (*phúlakes*) en sentido general<sup>163</sup>, puesto que de los mejores de ellos propondrá

<sup>160</sup> Cornford (1941: 1-2).

<sup>161</sup> Véase al respecto las últimas palabras con las que Platón concluye el *Político* 311b7-c8.

<sup>162</sup> *Rep.* V 473e4-5.

<sup>163</sup> *Rep.* II 374d8.

más adelante extraer a los futuros gobernantes de la *pólis* ideal<sup>164</sup>, trazando de esta forma una diferencia clave entre los guardianes “auxiliares” y los “perfectos guardianes”<sup>165</sup> (caracterizados principalmente en los libros VI y VII)<sup>166</sup>: «El nombre de “guardianes”, que al principio se daba al estamento de los guerreros en su totalidad, se limita luego, en el transcurso de la selección, a los “regentes”, y este puñado de hombres es el que participa de la educación superior»<sup>167</sup>. Decimos deliberadamente porque la cuestión de la *paideía* y, puntualmente, la de la poesía tradicional no constituye en *República* un aspecto periférico, sino que, como dijimos, se entronca claramente con el eje principal de la misma: qué es esencialmente la justicia, y cómo ésta nace y se corrompe<sup>168</sup>: «¿Pero con qué método los criaremos y educaremos [a los futuros guardianes] ? ¿Y no nos ayudará el examen de este punto a ver claro en el último objeto de todas nuestras investigaciones, que es el cómo nacen en una ciudad la justicia y la injusticia? [...] ¿cuál va a ser nuestra educación [παιδεία]? ¿No será difícil inventar otra mejor [εὔρειν βέλτιω] que la que largos

<sup>164</sup> *Rep.* III 412b2-414a7.

<sup>165</sup> *Rep.* III 414b1-6: «¿Y no tendríamos realmente toda la razón si llamásemos a éstos guardianes perfectos [φύλακας παντελείς], encargados de que los enemigos de fuera no puedan y los amigos de dentro no quieran hacer mal, y que, en cambio, a los jóvenes a quienes hace poco llamábamos guardianes, les calificásemos de auxiliares [ἐπικούρους] y ejecutores de las decisiones de los jefes?».

<sup>166</sup> Jaeger (1957: 677-678, 722-723) hace referencia a una doble *paideía* en la *República* platónica, en la que distingue dos fases: una inferior relativa a la antigua cultura “música” depurada (o *paideía* gimnástico-musical cuyo modelos son las cuatro virtudes cardinales), propia de los guardianes en general, y otra fase superior vinculada a la *paideía* o cultura especial filosófica (i.e. estudios superiores de corte matemático-dialéctico) de los regentes-filósofos (o perfectos guardianes) desarrollada en los libros VI y VII: «La cultura música y gimnástica de los “guardianes” era la *paideía* de la antigua Grecia, filosóficamente reformada, que en su parte espiritual descansaba en su totalidad sobre el hábito y la costumbre. Platón la razona con ideas acerca de lo que es bueno y justo, ideas que no se detiene a probar, sino que da por supuestas como válidas. Su fin es producir la euritmia y la armonía del alma, pero no el descubrir la razón por virtud de la cual este tipo de ritmo y de armonía es bueno. La razón no puede descubrirse en esta fase de la educación, pero en quienes están llamados a estructurar y vigilar la educación, en los “regentes”, ese conocimiento debe existir antes de acometer su obra. Es la meta de su formación especial, que debe ser, por tanto, una formación filosófica. Y aunque sea posterior en el tiempo a la formación gimnástico-“música”, la segunda fase es, en cuanto al concepto y a la naturaleza, anterior a la primera. Es de ella de donde tiene que arrancar el edificio de toda la educación. Platón la vincula con la primera fase mediante el concepto del paradigma, que coloca en el centro de ambos como el patrimonio que predestina al filósofo para ser “regente” y educador en el más alto sentido de la palabra. [...] En la cultura de esta selección se entremezclan los *elementos* culturales que abarca el estado ideal bajo la forma de las dos *fases* de cultura superpuestas: es un “lógos filosófico mezclado con el musical”, englobando así las dos fuerzas supremas del genio helénico».

<sup>167</sup> Jaeger (1957: 715).

<sup>168</sup> Como apunta Grube (1970: 279): «Cuando pasamos a la *República*, nos encontramos con que el tema del arte se estudia enteramente desde el punto de vista del educador y del gobernante. No hay mención alguna de la inspiración divina, ni tampoco se considera al artista como tal. El tema en cuestión no es ahora la calidad de una obra de arte, sino solamente su valor social». En clara contraposición con lo que veremos más adelante en *Fedro*, Platón en *Leyes* volverá a adoptar un enfoque semejante al de *República* en lo que concierne al arte tradicional vigente.



siglos nos han transmitido? La cual comprende, según creo, la *gimnástica para el cuerpo y la música para el alma* [ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική]»<sup>169</sup>. Al instaurar de esta forma una remisión recíproca entre el examen de la *paideía* de los futuros guardianes y el objeto central de la justicia, Platón nos expresa desde el inicio el lugar fundamental que va a cumplir en el desarrollo argumental de *República* su discusión con los poetas y, sobre todo, su alternativa pedagógica<sup>170</sup>.

Inventar una *paideía* mejor que la tradicional va a implicar para estos fundadores de la *pólis* ideal la creación de un nuevo *mûthos* sobre la educación que deberían recibir los guardianes en general: «Vamos a suponer que educamos a esos hombres como si tuviéramos tiempo disponible para contar cuentos [ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές]»<sup>171</sup>. Si bien, como es sabido, el término música hace referencia al conjunto de la educación espiritual relativo a la Musas (poesía, música, canto, danza, etc.), en los libros II y III Platón restringe su alcance y análisis al ámbito de lo narrativo, discriminando en el mismo dos clases de narraciones (*logoi*): verídicas (*alethés*) y falsas (*pseûdos*)<sup>172</sup>. Aunque la

<sup>169</sup> Cf. *Rep.* II 376c7-d2; e2-4; y también III 392c1-4. Cf. asimismo en *Leyes* VII (788c6-8; 795d6-8) dos pasajes similares sobre la educación.

<sup>170</sup> Jaeger (1957: 590-591; 602) llega a ver en el problema de la *paideía* o de la educación del hombre la verdadera unidad interna de la *República*: «En última instancia, el estado de Platón versa sobre el alma del hombre. [...] Y frente al problema del alma Platón no se sitúa tampoco en una actitud primariamente teórica, sino en una actitud práctica: en la actitud del *modelador de almas*. La formación del alma es la palanca por medio de la cual hace que su Sócrates mueva todo el estado. El sentido del estado [...] es, si nos fijamos en su superior esencia, educación. [...] La disquisición sobre la justicia constituye, sin duda, el tema central de la investigación, puesto que toda la obra se desarrolla a base de ella y porque el problema de la justicia se orienta hacia el problema de la norma como el punto decisivo. Sin embargo, el problema que aparece como médula de toda investigación, por la importancia predominante que Platón le concede exterior e interiormente, es el problema de la *paideía*, problema vinculado de modo indisoluble al conocimiento de las normas y que en un estado que aspira a la realización de la norma suprema es ineludible que constituya el problema cardinal».

<sup>171</sup> *Rep.* II 376d9-e1. Para un examen del tipo de discurso o *paideía* que deberían recibir los guardianes desde su infancia, cf. Rodrigo (2001: 153-157), según el cual Platón busca sustituir los valores tradicionales transmitidos por la poesía épica por los valores relativos a un enfoque filosófico del mundo. Ello sitúa para este intérprete la cuestión del arte en un dominio pedagógico-político, puesto que lo que está en juego es la formación de los ciudadanos.

<sup>172</sup> *Rep.* II 376e11-12. La traducción de *pseûdos* (ya sea como “falsedad”, “mentira” o “ficción”) en los libros II y III constituye un problema que ha abierto entre los intérpretes dos grandes líneas. Por un lado, autores como Ferrari (1989: 98, 108-9, 136-41) y Gill (1993: 40-42, 56-57), tras descartar en términos generales que pueda hallarse en la literatura griega arcaica y clásica un concepto de ficción o de ficcionalidad, arriban a la conclusión, en la cual nos ubicamos, de que Platón nunca trabaja de hecho en sus obras con tal tipo de noción. Según otra línea de intérpretes, cabe volcar *pseûdos* en el sentido de “ficción” en relación con el uso intencional e inventivo que supone el término, uso que para esta línea no implica necesariamente falsedad o mentira. Cf., entre otros, la traducción de los términos *pseûdos* / *pseudés* como “ficción” y “ficticio” en Cornford (1941: 68), Guthrie (1975: 438): «Lo primero que hay que decir es que la palabra griega *pseûdos* (“falso” y “falsedad”) no tiene necesariamente la implicación peyorativa de nuestro “falso” o “mentiroso”. Su uso neutro se ejemplifica al principio de la sección sobre la educación (377e): empezamos por contar a lo

educación se imparte a través de ambas clases, el dato a resaltar es que Platón coloca la primacía sobre las segundas<sup>173</sup>. Esta primacía del *pseûdos lógos* va a ser fundamental en la medida en que la *paideía* alternativa que se procura *inventar*<sup>174</sup> debe revestirse, en diversas ocasiones, de un carácter falso o mentiroso (*pseudés*) que se hallará al servicio de una clara finalidad religiosa, ético-política y psicológica: «¿No sabes que lo primero que contamos a los niños son mitos [μύθους]? Y éstos son falsos [ψεῦδος] por lo regular, aunque haya en ellos algo de verdad [ἀληθῆ]. Antes intervienen los mitos en la instrucción de los niños que los gimnasios»<sup>175</sup>. Notamos ya cómo en tales mitos empieza a advertirse cierto borramiento de los límites que separan lo verdadero de lo falso, borramiento que, como veremos al abordar el tema de la “mentira verdadera”, constituirá para Platón uno de los elementos fundamentales de su nuevo paradigma de poesía.

---

niños leyendas (*mûthoi*), que son en general *pseûdos*, aunque contienen algo de verdad. Lo que Platón exige es que, aunque un mito sea inventado, pueda ser cierto en el sentido más profundo de no desvirtuar el carácter divino o heroico»; Battin (1977: 170), Ashbaugh (1991: 307-319), quien destaca la utilidad pedagógica de las “ficciones verdaderas”, “buenas” o “convenientes” (como el mito de Er), por contraposición a las “malas” (como el mito del anillo de Gíges); y Naddaff (2003: 32-36), según la cual la denominada “mentira verdadera” o “noble” que aparece en el libro III constituye un primer ejemplo del tipo de ficciones que emergen a partir de la censura platónica sobre la poesía, ficciones de las cuales Platón se sirve de forma deliberada e intencional y con fines claramente político-educativos: «Como ficción, esta mentira no implica entera o “completamente” una mentira; está exenta de reclamos de verdad y falsedad (p. 35)». En contra, cf. Cook (1996: 84), según el cual se trata simplemente de «historias falsas». Para una condena rotunda de esta actitud platónica respecto del uso del *pseûdos* en la enseñanza, cf. Popper (1950: 140-145).

<sup>173</sup> Cf. *Rep.* II 377a1-2: «¿Y no hay que educarlos por medio de unas y otras, pero primeramente con las mentirosas?».

<sup>174</sup> No acordamos en este punto con las posturas que, como la de Jaeger (1957: 603), aún creen ver en la reforma de la antigua *paideía* cierto aferramiento conservador o gradual a la misma por parte de Platón, ya que en los mismos términos que él utiliza para hablar de ella (*i.e.* “inventar”, “purgar”, etc.) vemos expesada una clara voluntad de crítica y depuración radical de las formas y los contenidos de la *paideía* tradicional vigente: «La solución natural del doble problema de la formación del cuerpo y el alma del hombre es para él la *paideía* de la antigua Grecia, con su división en gimnasia y música, *paideía* que retiene, por tanto, como base. [...] Generalmente, y por razones comprensibles, se coloca en primer plano la negación, en la que sin duda alguna se revela de modo muy especial el nuevo principio de la filosofía platónica. Pero lo sugestivo desde el punto de vista personal y al mismo tiempo lo decisivo para la evolución de la cultura, en la posición platónica, estriba precisamente en la fecunda tensión entre su radicalismo conceptual y su sentido conservador respecto a la tradición espiritualmente plasmada. Por eso, antes de prestar oídos a su crítica, interesa dejar sentado que su nueva concepción filosófica de la cultura descansa sobre la *paideía* de la antigua Grecia (por muchas reformas que en ella se introduzcan). [...] En segundo lugar, el entronque positivo de Platón con la antigua *paideía* y, por tanto, con la herencia viva de la nación griega, da una filosofía histórica a su propia filosofía, pues ésta se desarrolla bajo la forma de un debate constante con las potencias de la poesía y la música, que hasta entonces habían venido dominando sobre el espíritu griego». A diferencia de Jaeger, creemos que es precisamente el entronque *negativo* lo que mantiene vivo en *República* el antagonismo entre la poesía tradicional y la filosofía, y lo que, a su vez, da cuenta de la operación final de sustitución del paradigma poético tradicional en favor del platónico.

<sup>175</sup> *Rep.* II 377a4-7.

La tarea platónica apunta, en una palabra, a *purgar o limpiar*<sup>176</sup> las bases mismas de la *paideia* tradicional (gimnástico-musical), la cual a través de sus mitos, melodías y ejercicios corporales moldeó negativamente el carácter de los niños y jóvenes, con el fin de allanar el terreno para poder *inventar (logopoiéo)* otra que, aun siendo ficcional, sea más acorde al objeto de la indagación (*i.e.* la justicia en su doble y recíproco cumplimiento: individual y político) y a la correcta educación de los futuros guardianes. Se trata, puntualmente, de vigilar a los forjadores de mitos, de rechazar la mayor parte de los que cuentan o de aceptarlos cuando estén bien; y de convencer a las madres y ayas para que relaten a los niños sólo los mitos autorizados, «*moldeando de este modo sus almas por medio de los mitos [πλάττειν τὰς ψυχὰς αὐτῶν τοῖς μύθοις] mejor todavía que sus cuerpos con las manos*»<sup>177</sup>.

Pero la crítica platónica a la tradición poética no gira sólo en torno a los contenidos y estilo de las obras que la conforman, sino también alrededor del receptor de esa tradición. En efecto, uno de los puntos principales de esta crítica, tanto en su dimensión religiosa como en la ético-política y psicológica, recae en la descripción del alma y carácter de los niños y jóvenes que se nutren desde su origen de aquella tradición. Platón no deja de reiterar a lo largo de *República*, e inclusive en *Leyes*, el carácter acríptico de esas criaturas jóvenes y tiernas<sup>178</sup>, y es justamente tal ausencia de un criterio de distinción respecto de lo

<sup>176</sup> Cf., entre otras apariciones del verbo *kathairo*, *Rep.* III 399e5; e8. Sobre la purgación o actividad farmacéutica llevada a cabo por Platón en *Rep.* II, III y X, cf., entre otros, Popper (1950: 164-166, n. 12), quien se refiere a ella como una expresión del “radicalismo estético” propio del programa político-educacional platónico, y Asmis (1992: 347-351). Aclaremos que en *República* esta *limpieza* no se restringe sólo al área educativa sino que implica a veces una purificación del alma (como en *Fedón* 66d7-67d2) o de la *de la pólis (katharmóus póleos)* en su conjunto (cf. por ejemplo *Rep.* VI 501a2-4). En *Político* (293d4-e2) y *Leyes* Platón vuelve a subrayar que tal purificación política general constituye la tarea primaria que le compete al verdadero político o legislador, según el diálogo: «*Para empezar, lo relativo a las limpiezas de una ciudad podría ser de la siguiente manera. De las muchas limpiezas existentes, unas son más superficiales, otras más radicales, y unas las podría hacer el legislador mismo si él mismo fuera un gobernante absoluto, todas las que son más radicales y mejores*» (*Leyes* V 735d1-5); IX 868a1-e3; 872e1-873a3. Refiriéndose al uso platónico de *kátharsis* (y a la familia de términos conexos como *kathairo*, *katharós*, etc.) en los diálogos medios, Nussbaum (1986: 480-483) encuentra en el mismo una clara connotación epistemológica o de clarificación cognoscitiva, en tanto suele vincularse con el estado racional o “claro” del alma libre cuando ésta deja atrás el influjo perturbador de los sentidos y las pasiones: «Sólo cuando se separa alcanza el intelecto la “purificación” o, mejor, la “clarificación”, pues es obvio que el término tiene ese matiz cognoscitivo. [...] El sentido central es ausencia de mezcla, claridad, inexistencia de impedimentos».

<sup>177</sup> *Rep.* II 377c3-4. Para la opinión tradicional sobre la educación impartida por los poetas, cf. *Leyes* VII 810e6-811a5; Verdenius (1949: 6); Guthrie (1975: 434, n. 40); Gill (1993: 84), entre otros intérpretes.

<sup>178</sup> *Rep.* II 377b1. Y sobre la falta de discernimiento en los niños, cf. II 378a3.

que es bueno y de lo que no lo es<sup>179</sup> la que contrasta, de manera inversamente proporcional, con la elevada capacidad crítica y neutral que Platón deposita en su paradigma de poeta (el guardián imitador) como modelador (recordemos al respecto las numerosas apariciones del verbo *plásso*) del alma del niño, guardián imitador que aparecerá recién esbozado en el libro III, y delineado definitivamente en *Leyes* bajo la figura del poeta legislador. En este último diálogo hallamos uno de los pasajes que más claramente ilustra la visión platónica abierta en *República* acerca del carácter acrítico de los niños y, en virtud de ello, de la necesidad de un guía para los mismos: «*Pero cuando retornen el día y el alba, los niños deben dirigirse a sus maestros, ya que ningún ganado menor ni ningún otro tipo de ganado [πρόβατα] debe vivir nunca sin pastor, ni, por cierto, los niños sin ciertos tutores ni los esclavos sin señores. El niño es la más difícil de manejar de todas las bestias [ὁ δὲ παῖς πάντων θηρίων ἐστὶ δυσμεταχειριστότατος]. En efecto, en la medida en que todavía no tiene disciplinada la fuente de su raciocinio [πηγὴν τοῦ φρονεῖν], se hace artero, violento y la más terrible de las bestias. [...] pues, en nuestra opinión, un magistrado con vista penetrante y por medio de una dedicación especial a la educación de los niños debe corregir su forma de ser [φύσεις], volviéndola siempre hacia lo bueno según las leyes [ἀεὶ τρέπων πρὸς τὰγαθὸν κατὰ νόμους]*»<sup>180</sup>. El énfasis puesto por Platón en *República* sobre su proyecto de depuración filosófico-política de la *paideía* tradicional, así como la importancia concedida más tarde a los magistrados encargados de la educación de los niños en *Leyes* («*esta magistratura es con mucho la más importante entre las más altas de la ciudad*»<sup>181</sup>) se explican ciertamente por esta concepción del niño como sujeto carente de discernimiento y dependiente por tanto de un maestro-pastor (*didáskalos-poimén*).

<sup>179</sup> *Rep.* V 475c1-2: «[...] y más si es joven y aun no tiene criterio de lo que es bueno y de lo que no lo es [καὶ νέον ὄντα καὶ μήπω λόγον ἔχοντα τί τε χρηστόν καὶ μή]».

<sup>180</sup> *Leyes* VII 808d1-809a6. Cf. asimismo *Leyes* VI 765d4-766b5 y *Sofista* 234c2-7. En este último diálogo Platón señala que el carácter acrítico de los jóvenes constituye una de las causas principales del hechizo que el *lógos* sofístico ejerce sobre ellos, lo mismo que el discurso de la tradición poética griega en el caso de *República*: «¿No supondremos acaso que existe también alguna otra técnica que tenga por objeto los razonamientos o no podría suceder que los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos [τοὺς νέους καὶ ἐτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας], quedaran hechizados [γοητεύειν] con argumentos que entran por los oídos, cuando se les mostraran imágenes sonoras de todas las cosas [εἰδῶλα λεγόμενα περὶ πάντων], de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo?».

Al dejarse moldear más fácilmente y admitir cualquier tipo de impresión que se quiera dejar grabada en ellas, las almas de los niños son para Platón como una *tabla rasa* pasible de ser escrita por cualquiera, y en la que los poetas tradicionales dejan huellas que tarde o temprano terminarán por incidir negativamente en su praxis individual y política: «¿Hemos de permitir, pues, tan ligeramente que los niños escuchen cualesquiera mitos, forjados por el primero que llegue, y que den cabida en su espíritu a ideas generalmente opuestas a las que creemos necesario que tengan inculcadas al llegar a mayores? [...] Porque el niño no es capaz de *discernir* [κρίνειν] dónde hay alegoría y dónde no, y las impresiones recibidas a esa edad difícilmente se borran o desarraigan. Razón por la cual hay que poner, en mi opinión, el máximo empeño en que los primeros mitos que escuchen sean los más hábilmente dispuestos para exhortar al oyente a la virtud»<sup>182</sup>.

### I.3. La dimensión religiosa de la crítica en *República II*. El rechazo de la religión antropomórfica de la tradición poética griega

La imperiosa necesidad de establecer un esbozo o línea general (*típos*), a partir del cual poder evaluar y criticar la producción de los poetas, aparece de forma clara cuando Platón dirige su examen hacia los principales exponentes de la tradición literaria: «Por los mitos mayores juzgaremos también a los menores. Porque es lógico que todos ellos, mayores y menores, ostenten el mismo *tipo* [τύποι] y produzcan los mismos efectos»<sup>183</sup>. La buena confluencia y articulación de los efectos religiosos, ético-políticos y psicológicos en las almas de los niños y jóvenes sólo puede ser lograda *a partir de* una nueva clase de

<sup>181</sup> *Leyes* 765e2.

<sup>182</sup> *Rep.* II 377b1-9; 378d7-e3. Como un ejemplo de la falta de criterio o de discernimiento en relación con el período de la niñez y de juventud, véase el proemio de la *Apología* donde Sócrates hace referencia a la marcada difusión e influencia de las antiguas acusaciones en niños y jóvenes: «En efecto, estos acusadores son muchos y me han acusado durante ya muchos años, y además hablaban ante vosotros en la edad en la que más podíais darles crédito, porque algunos de vosotros erais niños o jóvenes y porque acusaban en realidad sin posibilidad de réplica, ya que nadie podía asumir la defensa» (18c4-8); y asimismo la imagen del “tribunal de niños” (o de hombres tan insensatos como niños) en el *Gorgias* (464d3-e2; 521e3-4), ante el juicio de un cocinero lograría imponerse al de un médico en lo que respecta a los alimentos más beneficiosos y nocivos para el cuerpo.

<sup>183</sup> *Rep.* II 377c7-d1.

poesía ajustada a un determinado *típos*, el cual establece desde ahora una contraposición fundamental entre dos paradigmas de poesía: la tradicional y la que se subordinará a las nuevas normas. Tomando, pues, como punto de referencia de su análisis la mayoría de «*los mitos mayores*»<sup>184</sup> forjados por Homero<sup>185</sup> y Hesíodo y, sobre todo, la falsa caracterización que en tales mitos se hace de los dioses, los démones, el Hades, los héroes y los hombres<sup>186</sup>, Platón, siguiendo una tradición crítica abierta previamente por algunos presocráticos como Pitágoras, Jenófanes y Heráclito<sup>187</sup>, presenta en esta última parte del libro II dos tipos generales o normas (*túpoi* o *nómoi*) que deben regir la representación de la divinidad en los textos poéticos (sean éstos épicos, líricos o trágicos)<sup>188</sup>.

Lo que subyace en estos mitos que conforman la tradición poética de índole antropomórfica es, como veremos también más adelante, que terminan siempre a los ojos de Platón consumando una mala *mimesis* de la naturaleza, y precisamente por esta razón insiste en que debe censurárselas: «*Que se da con palabras una mala imagen [εἰκόλη κακῶς] de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presentara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir*»<sup>189</sup>. Este pasaje no sólo anticipa el núcleo argumental de la crítica platónica al imitador (pintor o poeta) que leeremos en el libro X, sino también la invalidación de la tesis según la cual Platón se opondría radicalmente a toda clase de *mimesis* en su *pólis* ideal, puesto que aquí hallamos una primera distinción entre dos tipos fundamentales de *mimesis*: la mala y la buena, según la menor o mayor similitud que guarde la copia (*eikón*) con el modelo en cuestión. Como

<sup>184</sup> *Rep.* II 377c7.

<sup>185</sup> En *Rep.* X 595b9-c3 Platón vuelve a situar a Homero como fuente educativa de donde abreva toda la tradición poética, y, sobre todo, la trágica. Cf. también X 606e1-607a8; 607e4-608b2. Al mismo tiempo y, como ya señalamos, Homero constituye desde el comienzo de *República* el primer blanco explícito (junto con Simónides) de la crítica platónica a la tradición poética (*Rep.* I 334a10-b6).

<sup>186</sup> *Rep.* II 377d4-e3.

<sup>187</sup> *Rep.* II 379a1-6. Sobre los antecedentes y la influencia de esta tradición de reprobación ético-religiosa (Jenófanes y Heráclito) y de censura filosófica de la poesía tradicional en la filosofía platónica, cf. especialmente Jaeger (1957: 605-606) y Nussbaum (1986: 179). Si bien existe una clara filiación entre ambas críticas, Jaeger destaca una diferencia en Platón respecto de tales predecesores: «Las objeciones de Platón se mueven en la misma línea, aunque se remonta muy por encima de su antecesor [Jenófanes]. No se limita a censurar ocasionalmente la influencia negativa de la poesía sobre el pensamiento del pueblo, sino que asume en su *República* el papel de un renovador de todo el sistema de la *paideia* griega». Cabe agregar a su vez que, aun cuando Heráclito acuse a Hesíodo (como también a Homero) de transmitir falsas concepciones cosmológicas, religiosas y éticas, no deja de ser conciente y de dar muestras de la enorme influencia educativa ejercida por éste al llamarlo «*maestro de muchos*» (cf. 22 B 27: *διδάσκαλος πλείστων Ἡσίοδος*).

<sup>188</sup> Según Rodrigo (2001: 144-145) el plan religioso de Platón en el libro II de *República* consiste en un «pasaje de la mitología a la teología».

puede observarse, Platón procura en *República* que su paradigma de poeta (el guardián imitador) ponga en funcionamiento una buena *mimesis* del modelo que se apreste a imitar. El antropomorfismo que Platón, siguiendo como dijimos a una serie de predecesores presocráticos, lee en los versos de la tradición poética puede apreciarse en algunos pasajes del principio del libro III: «Pues no creamos todo eso, ni dejemos que se diga que Teseo, hijo de Posidón, y Pirítoo, hijo de Zeus, emprendieron tan tremendos secuestros, ni que cualquier otro héroe o hijo de Zeus ha osado jamás cometer atroces y sacrílegos delitos como los que ahora les achacan calumniosamente. Al contrario, obliguemos a los poetas [προσαναγκάζωμεν τοὺς ποιητὰς] a decir que semejantes hazañas no son obra de los héroes, o bien que éstos no son hijos de los dioses, pero que no sostengan ambas cosas ni intenten persuadir a nuestros jóvenes de que los dioses han engendrado algo malo y de que los héroes no son en ningún aspecto mejores que los hombres<sup>190</sup>. Tal tendencia antropomórfica de la poesía tradicional se apoya básicamente en la creencia de que algo malo pueda provenir de los dioses, la cual da lugar a la operación de *transferencia* de las debilidades éticas y psicológicas propias de los hombres a las acciones de dioses y héroes. La peligrosidad que ello esconde es que los destinatarios de tales poemas (niños y jóvenes) justificarán sus eventuales juicios y actos impíos y amorales a la luz del ejemplo que ofrecen aquellos mismos dioses y héroes antropomorfizados: «Y, además, [tales poemas] hacen daño a quienes les escuchan. Porque toda persona ha de ser por fuerza muy tolerante con respecto a sus propias malas acciones si está convencido de que, según se cuenta, lo mismo que él han hecho y hacen también»<sup>191</sup>.

<sup>189</sup> *Rep.* II 377e1-3.

<sup>190</sup> *Rep.* III 391c8-d7. Para otros pasajes similares, cf. especialmente *ibid.* III 390b6-c7; 391b7-c6. Asimismo, en la sección relativa a las normas específicas contra la impiedad de *Leyes X*, encontramos la misma crítica a esta concepción de la divinidad propia de la tradición poética: «Hay entre nosotros algunas teorías puestas por escrito, que no existen entre vosotros por la bondad de vuestro orden político, según me estoy enterando. Unas hablan de los dioses en verso, mientras que otras lo hacen en prosa. Los más antiguos cuentan cómo nació la primera naturaleza del universo y de las restantes cosas y, sin avanzar demasiado desde el principio, narran una generación de los dioses y cómo, una vez nacidos, se relacionaron entre sí. Aunque en otros aspectos no es fácil dar un juicio crítico acerca de si es bueno o no para los que los escuchan, puesto que se trata de autores antiguos, en lo que hace al cuidado y la honra a los padres, yo al menos nunca podría encomiarlos y sostener que cuentan cosas **útiles o para nada reales** [ἠφέλιμα οὐτε τὸ παράπαν ὄντως]» (886b10-c8). En este pasaje puede advertirse claramente el peso tradicional de la palabra poética en materia religiosa y, al mismo tiempo, su inconveniencia en términos político-religiosos. Sobre los efectos funestos de ese tipo de leyendas relativas al robo, cf. *Leyes XII* 941b

<sup>191</sup> *Rep.* III 391e4-6.

### I.3.1. Las normas básicas y primeros lineamientos del nuevo paradigma poético platónico. El recurso a la mentira verdadera

El *típos* de poesía alternativo que Platón postula se traduce en tres normas básicas que regulan los aspectos religiosos de las composiciones poéticas y sientan las bases de su teología<sup>192</sup> no antropomórfica. De acuerdo con ellas, debe narrarse o pintarse a dios (*theós*), lo divino o la divinidad (*tò theïon*)<sup>193</sup> tal cual es, a saber: a) la divinidad no es autora de todas las cosas, sino únicamente de las buenas<sup>194</sup> (*i.e.* sólo causa del bien y nunca de los males humanos<sup>195</sup>); b) los dioses son los seres más hermosos y excelentes que pueden darse y, por ende, permanecen invariable y simplemente en la forma que les es propia<sup>196</sup>; c) todo lo demoníaco (*daimónion*) y divino (*theïon*) es absolutamente incapaz de mentir y, en consecuencia, absolutamente simple y veraz en palabras y en obras<sup>197</sup>. El núcleo argumental de la crítica religiosa estriba fundamentalmente en un enérgico rechazo por

<sup>192</sup> Para Goldschmidt (1970b: 145-148) Platón designa con el nombre de "teología" a la mitología depurada de aquellos relatos pasionales susceptibles de alimentar en las almas de los niños el gusto por la desmesura.

<sup>193</sup> Sobre la indistinción entre tales términos y su uso en singular y plural, cf. especialmente Cornford (1941: 66).

<sup>194</sup> *Rep.* II 380c8-9; cf. asimismo II 379b1 y *Leyes* VII 801a8-b3.

<sup>195</sup> En esta primera norma encontramos, como afirma Jaeger (1957: 610-611), un claro conflicto entre dos concepciones acerca de la divinidad: la antigua de la religión tradicional (*moira* divina) en la cual la divinidad es causa de *todo* cuanto acontece (de lo bueno y de lo malo), y el nuevo paradigma platónico de la *areté* que estaría resaltando la responsabilidad ética del hombre a través de sus actos: «Una de las características esenciales de la antigua poesía griega, desde Homero hasta la tragedia ática, consiste en creer que el destino del hombre se halla por entero supeditado a la acción de los dioses. Según ella, no puede explicarse por sí mismo, con razones puramente psicológicas, sino que se halla unido por los hilos invisibles al poder que rige los mundos. La aspiración ideal del hombre culmina en la *areté* heroica, pero sobre ella campea la *moira* divina, con su ineluctable necesidad, y a ella se hallan también supeditados en última instancia la voluntad y el éxito de los mortales. El espíritu de la poesía helénica es "trágico", porque profesa el encadenamiento de todo, aun de las supremas aspiraciones del hombre, con el gobierno de lo sobrehumano en todos los destinos mortales. Y ni la conciencia de la propia responsabilidad del individuo actuante por sus actos y sus desdichas, que fue creciendo a medida que se iba racionalizando la vida en el siglo VI, pudo menoscabar en el sentido moral de un Solón o de un Teognis, de un Simónides o de un Esquilo, aquel último núcleo indestructible de la antigua fe en la *moira* que vive en la tragedia del siglo V: la idea de que los dioses ciegan a quienes quieren perder. La desdicha merecida o inmerecida, es la *moira* de los dioses para esta fe en una divinidad que es la causa de cuanto acontece, lo mismo lo bueno que lo malo. El conflicto entre este punto de vista religioso y la idea ética de la responsabilidad del hombre actuante se mantiene latente a lo largo de toda la obra poética de los griegos. [...] El mundo de la *areté* en el que Platón construye su nuevo orden se funda en la premisa de la autodeterminación moral del propio yo sobre la base del conocimiento del bien. Es incompatible con un mundo en el que reina la *moira*».

<sup>196</sup> *Rep.* II 381c7-9.



parte de Platón del antropomorfismo inherente a la tradición poética, el cual se ponía de manifiesto sobre todo en las composiciones de Homero, Píndaro y Esquilo (poetas traídos a colación en este libro como representantes de los géneros épico, lírico y trágico, respectivamente) y, más concretamente, a partir de la transgresión de las tres normas básicas mencionadas<sup>198</sup>.

Respecto de la última norma (c), relativa a la incapacidad de la mentira en el seno de la divinidad, detengámonos por un momento en la introducción de una oscura variante de la misma: la mentira verdadera, la cual volverá a aparecer más claramente en *Leyes* como mentira útil o provechosa (*pseûdos lusitelés*)<sup>199</sup>. Si bien la verdadera mentira (*alethôs pseûdos*) es algo odiado por todos los dioses y hombres<sup>200</sup>, en un punto de su análisis Platón se interroga acerca de si no sería posible un uso de aquélla que sea de utilidad ético-política en el campo de la creación poética: «¿Y qué decir de la **mentira expresada en palabras** [τὸ ἐν τοῖς λόγοις ψεῦδος]? ¿Cuándo y para quién puede ser útil [χρήσιμοι] y no digna de ser odiada? ¿No resultará beneficiosa, como el **remedio** [φάρμακον] con que se contiene un mal, contra los enemigos [...]? ¿Y no la hacemos útil también con respecto a los mitos de que antes hablábamos, cuando, no sabiendo la verdad de los hechos antiguos, asimilamos todo lo que podemos la **mentira a la verdad** [ἀφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ τὸ ψεῦδος]?»<sup>201</sup>. Hallamos aquí anticipadas las bases de la estrategia argumentativa que Platón empleará con vistas a *sustituir* las obras fundamentales de la tradición poética mediante la *invención* de un nuevo tipo o paradigma de poesía. Éste, en efecto, va a

<sup>197</sup> *Rep.* II 382e6-9. Para Rodrigo (2001: 154-155) Platón establece estas normas en función de su propio arquetipo filosófico de divinidad.

<sup>198</sup> Guthrie (1975: 442, n. 59) destaca que la incredulidad en los olímpicos pendencieros e inmorales estaba probablemente extendida entre las amistades de Platón, de allí que Glaucón acuerde con ello de inmediato.

<sup>199</sup> Cf. especialmente *Leyes* II 663d6-e2, donde Platón señala que el legislador puede disponer del recurso a la mentira útil: «Un legislador de algún valor, por pequeño que sea, incluso si no hubiera sido esto tal como ahora nos ha persuadido el argumento que es [i.e. de que «la vida injusta no sólo es más vergonzosa y más fea, sino también realmente menos placentera que la vida justa y piadosa»], si se hubiera atrevido a decir alguna otra mentira a los jóvenes por su bien, ¿es posible que hubiera dicho una **mentira más útil** [ψεῦδος λυσιτελέστεροι] que ésta y que fuera más eficaz para que todos actuaran justamente, no por coacción, sino por propia voluntad?» (II 663d6-e2). Para una opinión crítica del recurso a la mentira útil, cf. especialmente Popper (1950: 140-145).

Cf. por ejemplo la aparición de *pseûdos lusitelés* en *Leyes* II 663d6-e2.

<sup>200</sup> *Rep.* II 382a4-5: «¿No sabés –interrogué– que la **verdadera mentira** [ἀληθῶς ψεῦδος], si es lícito emplear esta expresión, es algo odiado por todos los dioses y hombres?». Sobre la traducción de *pseûdos*, véase *supra* nota 172.

<sup>201</sup> *Rep.* II 382c6-d3.

implicar un uso beneficioso de la mentira verdadera, que se hallará justificado ya que ella se nos presenta a veces como el *phármakon* más eficaz contra ese mal que, en términos religiosos, ético-políticos y psicológicos, representan los poetas tradicionales (concebidos literalmente aquí como enemigos)<sup>202</sup>.

Ahora bien, ¿para quién y cuándo será de utilidad esta clase de mentira? Como veremos a la luz de su ejecución en el libro III, la mentira verdadera resultará de suma utilidad para el guardián imitador, en el momento en que éste se apreste ya no meramente a la función de supervisión y censura de los textos de los poetas tradicionales, sino a la propia *invención* de obras alternativas. Pueden observarse además las analogías que Platón empieza a trazar allí entre el campo de la poesía y el de la guerra y la medicina, analogías mediante las cuales nos da a entender que su crítica se articula en torno a dos grandes contendientes que en el fondo disputan la custodia del legado mitológico y, principalmente, la recepción de tal legado por parte de los niños y jóvenes. Para ese mal que constituye la versión de los hechos antiguos en manos de la poesía tradicional existe, como veremos, un *phármakon* basado en un nuevo y austero paradigma de poeta: «*Pero también la verdad merece que se la estime sobre todas las cosas. Porque, si no nos engañábamos hace un momento, y realmente la mentira es algo que, aunque de nada sirva a los dioses, puede ser útil para los hombres a manera de medicamento [φάρμακον], está claro que una semejante droga debe quedar reservada a los médicos, sin que los particulares puedan tocarla. [...] Si hay, pues, alguien a quien le sea lícito faltar a la verdad, serán los gobernantes de la ciudad, que podrán mentir con respecto a sus enemigos o conciudadanos en beneficio de la comunidad, sin que ninguna otra persona esté autorizada a hacerlo*»<sup>203</sup>.

A pesar de ser una práctica altamente perniciosa y subversiva<sup>204</sup> en manos de cualquier particular, a Platón (*i.e.* a los fundadores de la *pólis* ideal) y, más precisamente, a su poeta propuesto como paradigma en el libro III (el guardián imitador), el recurso a la

<sup>202</sup> Para un examen exhaustivo de la importancia político-educativa de la mentira en *República*, cf. especialmente Page (1991: 1-33).

<sup>203</sup> *Rep.* III 389b2-9. Para una severa crítica del uso de mentiras verdaderas y del engaño por parte de los filósofos guardianes, así como del mito “racista” de los metales (o «Mito de la Sangre y del Suelo», en sus términos), cf. Popper (1950: 140-145), según el cual todos ellos constituyen mentiras “propagandísticas” y expresiones de una “moralidad totalitaria”. En una línea contraria, cf., entre otros, Adam (1902: 110, 136-137) y Cornford (1941: 106, n. 1 y 2), quien se refiere a dicho mito como una «inofensiva alegoría de Platón», que los propios magistrados deben aceptar en lo posible: «No se trata, pues, de mera “propaganda” impuesta a las masas por los gobernantes».

<sup>204</sup> *Rep.* III 389d4-5.

mentira verdadera le sirve para apropiarse y reescribir el legado mitológico tradicional, es decir, para asimilar su versión (su mentira) acerca de los hechos antiguos al rango de verdad, y contraponerla así a la versión (la mentira) que de los mismos ofrecieron los poetas tradicionales. En tal sentido, si bien para la divinidad es inútil el empleo de la mentira, para el poeta (sea éste el tradicional o el que propone Platón) la ignorancia o desconocimiento acerca del pasado le induce a equiparar la mentira a la verdad, es decir, a darle a aquella una apariencia de verdad. Una clara muestra de esta asimilación es el siguiente pasaje: «*Si un poeta canta las desgracias de Níobe [...], o las de los Pelópidas, o las gestas de Troya o algún otro tema semejante, o no se le debe dejar que explique estos males como obra divina, o si lo dice, tendrá que inventar alguna razón parecida a la que estamos ahora buscando [ἐξευρετέον αὐτοῖς σχεδὸν ὅν νῦν ἡμεῖς λόγον ζητοῦμεν], y decir que las acciones divinas fueron justas y buenas, y que el castigo redundó en beneficio del culpable*»<sup>205</sup>.

Se diluye así, a pesar de Platón, la distinción entre el poeta tradicional (falso o mentiroso) y el poeta que presuntamente diría la verdad. Ambos, como puede observarse a partir de la noción de mentira verdadera, mienten; pero la diferencia que intenta subrayar Platón es que en su nuevo paradigma poético la mentira se halla al servicio de un determinado fin pedagógico que, a sus ojos, el poeta tradicional, aun cuando manipule a su favor el legado mitológico, no persigue: «*Pero que llame infortunados a los que han sufrido su pena o que presente a la divinidad como autora de sus males, eso no se lo toleraremos al poeta. Podrá, sí, decir que los malos eran infortunados precisamente porque necesitaban un castigo, y que al recibirlo han sido objeto de un beneficio divino. Pero si se aspira a que una ciudad se desenvuelva en buen orden, hay que impedir por todos los medios que nadie diga en ella que la divinidad, que es buena, ha sido causante de los males de un mortal, y que nadie, joven o viejo, escuche tampoco esta clase de narraciones, tanto si están en verso como en prosa; porque quien relata tales leyendas dice cosas impías, inconvenientes y contradictorias entre sí*»<sup>206</sup>. De modo que si el poeta tradicional ajustara su versión del legado mitológico a las normas establecidas por Platón para las composiciones poéticas, desaparecería por completo la oposición que éste había

<sup>205</sup> Rep. II 380a5-b2.

<sup>206</sup> Rep. II 380b2-c3.

empezado a insinuar en *República II* entre el poeta tradicional (mentiroso) y el poeta que respeta dichas normas. Veremos más adelante cómo, precisamente por no darse nunca tal inclinación, Platón propone eventualmente la *posibilidad* de que el guardián, llegado el caso, componga poesía.

Pero a veces la mentira verdadera opera sobre una versión de los hechos pasados que, aun pudiendo ser verdadera, no debe ser contada como consecuencia de los efectos indeseables que podría llegar a causar en los niños y jóvenes, incitándolos al mal: «*En cuanto a las hazañas de Crono y el tratamiento que le infligió su hijo, ni aunque fueran verdad me parecería bien que se relatasen tan si rebozo a niños no llegados aún al uso de razón [πρὸς ἀφρονάς τε καὶ νέους]; antes bien, sería preciso guardar silencio acerca de ello, y si no hubiera más remedio que mencionarlo, que lo oyese en secreto el menor número posible de personas [...]*»<sup>207</sup>. También frente a algo que podría constituir una verdad, Platón sugiere examinar previamente los efectos religiosos, ético-políticos y psicológicos de la misma, a fin de establecer las condiciones de su recepción. Para evitar el conocimiento de ciertos hechos antiguos ligados a las relaciones entre los dioses, héroes y hombres, Platón va imponiendo naturalmente el empleo de la mentira verdadera como una tendencia central de su paradigma poético (extendiéndolo aquí hacia ese otro blanco crítico que es la pintura): «*En modo alguno se les debe contar o pintar [i.e. a los futuros guardianes] las gigantomaquias o las otras innumerables querellas de toda índole desarrolladas entre los dioses o héroes y los de su casta y familia. Al contrario, si hay modo de persuadirles de que jamás existió ciudadano alguno que se haya enemistado con otro, y de que es un crimen hacerlo así, tales y no otros deben ser los cuentos que ancianos y ancianas relaten a los niños desde que éstos nazcan; y una vez llegados los ciudadanos a la mayoría de edad, hay que obligar a los poetas que inventen [τοὺς ποιητὰς ἀναγκαστέον λογοποιεῖν] también mitos de la misma tendencia*»<sup>208</sup>.

Antes de concluir este punto, traigamos a colación uno de los ejemplos paradigmáticos que Platón ofrece en *República III* respecto de los beneficios ético-políticos de la mentira verdadera o, en otros términos, de la noble mentira (*gennaios pseúdos*). Aquí Platón, en efecto, ubica su empleo en manos de los fundadores de la *pólis* ideal, con vistas a

<sup>207</sup> *Rep.* II 378a1-5.

<sup>208</sup> *Rep.* II 378c3-d3.

persuadir por un lado a los guardianes y, por otro, al conjunto de los ciudadanos: «¿Cómo nos las arreglaríamos ahora para inventar una noble mentira de aquellas beneficiosas de que antes hablábamos, y convencer [πεισσαι] con ella ante todo a los mismos jefes, y si no a los restantes ciudadanos?»<sup>209</sup>. Se trata del famoso mito fenicio que requiere grandes dotes de persuasión para hacerlo creíble, en cuyo relato Platón hace converger hábilmente el recurso a la mentira verdadera junto con las operaciones de préstamo, apropiación y reescritura o recreación del legado poético tradicional (en este caso específico sobre Hesíodo<sup>210</sup>) que analizaremos más adelante. Vuelve a resaltar asimismo como un atributo de los fundadores de la *pólis* y, sobre todo, de los futuros guardianes en el caso de que alguna vez llegaran a imitar (*i.e.* los guardianes imitadores) la capacidad de *inventar*, *mentir* y *persuadir* mediante relatos, atributos que terminarán por consolidarse más adelante en la figura del poeta legislador en *Leyes*. A través de dicho mito, los fundadores pretenden hacerle creer a los gobernantes, estrategos y a toda la ciudad que toda la educación recibida no era sino algo que experimentaban en sueños; que en realidad permanecieron durante todo el tiempo bajo tierra, moldeándose y creciendo allá dentro sus cuerpos mientras se fabricaban sus armas y demás enseres; y que, una vez que todo estuvo perfectamente acabado, la tierra (su madre), los sacó a la luz, por lo cual deben ahora preocuparse de la ciudad en que moran como de quien es su madre y nodriza, y defenderla si alguien marcha contra ella, y tener a los restantes ciudadanos por hermanos suyos, hijos de la misma tierra<sup>211</sup>.

La estrategia argumentativa platónica para incorporar y justificar en su planteo el recurso a la mentira verdadera sería, pues, la siguiente: en primer lugar, si el futuro guardián fue educado con esta noble mentira, entonces, si alguna vez él llegara a imitar, también estaría naturalmente habilitado para servirse de ese recurso a fin de *persuadir* a los futuros ciudadanos de su *pólis*; en segundo lugar, este falso mito de los metales o clases opera, a manera de fundamento mítico-religioso, como un refuerzo o complemento del

<sup>209</sup> *Rep.* III 414b8-c2.

<sup>210</sup> Aquí la operación de préstamo, apropiación y reescritura se vuelca sobre el mito de las edades (de oro, de plata, de bronce, de los héroes y de hierro) que describe Hesíodo en *Trabajos y días* 106-201. Esta operación aparece confirmada por el mismo Platón en *Rep.* VII 546d8-547a1: «De resultas de ello serán designadas como gobernantes personas no muy aptas para ser guardianes ni para aquilatar las razas hesiodeas que se darán entre vosotros: la de oro, la de plata, la de bronce y la de hierro». Platón, como puede observarse, suprime la edad de los héroes.

<sup>211</sup> *Rep.* III 414d1-e6.

principio de la especialización de las funciones. En efecto, según reza esa fábula las almas de todos los ciudadanos de la *pólis* se hallan compuestas por un determinado tipo de metal, que expresa una clase y función social específica: los compuestos de oro se relacionan con los perfectos guardianes (gobernantes); los de plata, con los auxiliares; los de bronce y hierro, con los labradores y artesanos<sup>212</sup>. Es evidente que mediante esta apropiación y recreación deliberada del mito hesiódico de las edades, Platón pretende institucionalizar no sólo la división de su *pólis* en estamentos<sup>213</sup>, sino también la supervisión ético-política sobre las posibles combinaciones entre los mismos, puesto que, como señala, el principal mandato que tiene impuesto la divinidad sobre los magistrados ordena que, de todas las cosas en que deben comportarse como buenos guardianes, no haya ninguna a que dediquen mayor atención que a las combinaciones de metales de que están compuestas las almas de los niños<sup>214</sup>.

Esta supervisión es de suma importancia en tanto procura que el gobernante, tras *valorar* la composición natural (el tipo de metal) de cada niño, pueda distribuirlos en sus respectivas clases con el fin de que ejerzan la función social que les corresponde; desde una perspectiva ético-política, se trata de evitar que la clase de los artesanos y labradores (hierro y bronce) llegue a ocupar alguna vez el puesto privilegiado de la gobernación, ya que según un oráculo, la ciudad perecerá cuando la guarde el guardián de hierro o el de bronce<sup>215</sup>. Al insistir en la necesidad de que las futuras generaciones crean en esta fábula fenicia<sup>216</sup>, Platón ilustra cómo la mentira verdadera se erige en *República* como un elemento esencial de la *paideia* alternativa con la que procura sustituir a la tradicional. En

<sup>212</sup> *Rep.* III 415a1-c7.

<sup>213</sup> Respecto de la función de este mito dentro de la economía general de la obra, Camarero (1998: 273, n. 81) señala: «Platón ha querido desacreditar la mitología popular, para reemplazarla con otra apropiada a sus propósitos, buscando sanción religiosa para el sentimiento patriótico y la institución de las castas». Sobre la aparente contradicción entre el uso platónico del mito en *República* y su crítica al uso que del mismo hacen los poetas tradicionales, Nussbaum (1986: 299) señala que, si bien «en anteriores diálogos Platón ideó una serie de mitos en apoyo de sus argumentos filosóficos, es manifiesto que se situaba en la vanguardia de la crítica contra los relatos tradicionales sobre las dudosas hazañas de los dioses». Para Rodrigo (2001: 140-141) el uso que Platón hace de los mitos invalida el pretendido «dualismo radical» que algunos intérpretes encuentran en él entre la razón y la imaginación, el concepto y la imagen o, en suma, entre la filosofía y el arte en general. Sobre este uso platónico de los mitos, sus características esenciales y valor propédeutico, cf., entre la abundante bibliografía existente, los trabajos de Brochard (1912: 46-59), Frutiger (1930: 36), Brisson (1982: 109-159), Droz (1992: 9-18) y Mattéi (1996: 3).

<sup>214</sup> *Rep.* III 415b3-6.

<sup>215</sup> *Rep.* III 415c6. Para una visión crítica de este mito fenicio, cf. Aristóteles, *Política* 1264b10-15.

<sup>216</sup> *Rep.* III 415c7: «¿Puedes sugerirme algún procedimiento para que se la crean?».

este sentido, en la medida en que la mentira constituya un *medio* para consumir su *fin* educativo, para Platón no importa servirse naturalmente de ella.

### I.3.2. El supuesto de la inmutabilidad de lo perfecto

Si tenemos presente el supuesto que aparece en este libro, según el cual las cosas más perfectas (*tà árista*) son las menos sujetas a transformaciones o alteraciones causadas por un agente externo<sup>217</sup>, podemos inferir, extendiendo su alcance al ámbito de la poesía, que mediante su mención Platón aspira a delinear y establecer un paradigma inmutable de poesía que, pese a que implica también una clara operación de apropiación y recreación del legado mitológico tradicional -y, con ello, una alteración-, procura a diferencia de los poetas refrenar las diversas e incontrolables versiones acerca del mismo que llevó a cabo la tradición poética, con el fin de instituir un modelo simple e inmutable, bajo el supuesto – nuevamente- de que lo perfecto nunca es pasible de alteración: «*Luego toda obra de la naturaleza, del arte o de ambos a la vez que esté bien hecha se halla menos expuesta que otras a sufrir alteraciones causadas por elementos externos*»<sup>218</sup>. En contraposición a este paradigma platónico, el carácter cambiante o inestable que caracteriza los contenidos propios de la tradición poética promueve violentas alteraciones del ánimo en el alma de sus receptores, tal como lo enuncia Platón en el libro III, al referirse a la conveniencia o no de presentar a los dioses, héroes y hombres como propensos a la risa violenta: «*Pero tampoco tienen que ser gente dada a la risa. Porque casi siempre que uno se entrega a un violento ataque de hilaridad, sigue a éste una reacción [μεταβολήν] también violenta*»<sup>219</sup>. En una palabra, un paradigma poético inestable implica generalmente como correlato una reacción de inestabilidad en el alma del receptor, y de lo que se trata, según Platón, a la hora de educar es precisamente de poder prever, de forma inalterable, la asimilación, el respeto y mantenimiento de determinadas normas de conducta.

<sup>217</sup> *Rep.* II 380e3-4.

<sup>218</sup> *Rep.* II 381b1-2.

<sup>219</sup> *Rep.* III 388e5-7.

Asimismo, este supuesto que pone en relación perfección con inalterabilidad le servirá a Platón para abordar, en el libro III, la cuestión de la clasificación de los tipos de estilo de que se valen todos los poetas o narradores<sup>220</sup>. Apoyándose en ese supuesto, prescribe allí como más conveniente para el empleo por parte de su paradigma de poeta el estilo simple, puesto que casi no presenta variaciones: «*Ahora bien, la primera de las dos clases presenta pocas variaciones [μεταβολάς]: una vez que se ha dado al discurso la armonía y ritmo que le cuadran, el que quiera declamar bien no tiene casi más que ceñirse a la invariable y única armonía –pues las variaciones son escasas–, siguiendo igualmente un ritmo casi uniforme*»<sup>221</sup>. En contraposición con ello, la relación entre imperfección y variación puede advertirse en el estilo imitativo propio de los géneros trágico y cómico, ya que a causa de reunir en sí variaciones de las más diversas especies, necesita, para ser empleada con propiedad, de toda clase de armonías y ritmos<sup>222</sup>.

Recordemos, antes de concluir este punto, dos pasajes claves de *República* II en los cuales Platón anticipa, de forma sintética, la postura central que va a subyacer en los otros dos libros dedicados a la discusión crítica de la labor poética y, asimismo, en el planteo de *Leyes*. En ellos vuelve a poner de manifiesto no sólo las consecuencias ético-religiosas que implica su recepción por parte de los niños y jóvenes, sino también la finalidad que persigue con su alternativa pedagógica: «*Razón por la cual hay que poner, en mi opinión, el máximo empeño en que los primeros mitos que escuchen sean los más hábilmente dispuestos para exhortar al oyente a la virtud. [...] Cuando alguien diga tales cosas con respecto a los dioses, nos irritaremos contra él y nos negaremos a darle coro y a permitir que los maestros se sirvan de sus obras para educar a los jóvenes, si queremos que los guardianes sean piadosos y que su naturaleza se aproxime a la divina todo cuanto le está permitido a un ser humano*»<sup>223</sup>. Pueden advertirse aquí aspectos que, como veremos más adelante, se repetirán en los libros III y X de *República* y en *Leyes* casi textualmente, no sólo en lo que respecta a la necesidad de una supervisión filosófico-política de la labor poética tradicional, sino también en lo que toca a la importancia que Platón le asigna a esa educación poética para la adquisición de la *areté*.

<sup>220</sup> *Rep.* III 397c8.

<sup>221</sup> *Rep.* III 397b6-c1.

<sup>222</sup> *Rep.* III 397c3-6.

<sup>223</sup> *Rep.* II 378e1-3; 383c1-5. Cf. al respecto *Banquete* 211d8-212a7 y *Leyes* VII 817b1-e3.



#### I.4. La dimensión ético-política de la crítica en *República III*

Pasemos ahora al relevamiento y análisis de los pasajes de *República III* referidos a la cuestión del nuevo paradigma poético esbozado por Platón como una alternativa frente al tradicional. Dijimos que la crítica a la poesía que presenta este libro es de índole ético-política, ya que el eje que la atraviesa es justamente la noción de *mimesis* y, sobre todo, el tema de su significación ética. *República III* retoma, pues, una cuestión abierta en el libro II, referida a la normativa a la que deben adaptarse los poetas a la hora de elaborar sus textos. Tras haber considerado en este último libro lo que es adecuado decir sobre las cosas relativas a los dioses que pueden o no escuchar desde su niñez los que deban honrar más tarde a la divinidad y a sus progenitores<sup>224</sup>, Platón prosigue al comienzo del libro III su plan normativo, enfocando ahora la mira hacia la forma en que los poetas deben representar el Hades, los héroes y los hombres. Este libro, en efecto, terminará por definir el molde, los contenidos y el estilo que tendrá que tener en cuenta todo aquel que procure abocarse a la composición poética. A contramano de la tradición poética (y, más concretamente, de los numerosos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* traídos a colación por Platón en este libro), las nuevas generaciones de poetas deberán alabar el Hades y nunca denigrarlo a fin de inspirar confianza y valor en los futuros guardianes; suprimir las quejas, lamentos, risas exageradas y todo tipo de debilidades en boca de los dioses, héroes y hombres bien reputados<sup>225</sup>; y por último, en lo que toca a los hombres, dejar de representar a los injustos como felices y a los justos como desgraciados<sup>226</sup>.

<sup>224</sup> *Rep.* III 386a1-4

<sup>225</sup> *Rep.* III 387d1-2. Cf. asimismo *Rep.* X 603e3-5; 605c10-d5; y *Leyes* V 732c1-d3; XII 941b2-c2: «El hurto de dinero es un acto servil, pero el robo es algo desvergonzado. Ninguno de los hijos de Zeus practicó ninguno de los dos por gusto por el fraude o la fuerza. Por tanto, nadie debe dejarse engañar ni convencer en eso por los poetas ni por ciertos relatores de leyendas equivocados ni tampoco crea que cuando hurta o roba no hace algo malvado, sino lo que hacen los propios dioses, pues eso no es ni verdadero ni verosímil [οὔτε γὰρ ἀληθές οὔτ' εἰκός], sino que el que hace algo de ese género de manera contraria a la ley no es jamás un dios ni un hijo de dios. Por el contrario, conocer eso corresponde más al legislador que a todos los poetas».

<sup>226</sup> *Rep.* III 392a13-b6. Como señala Jaeger (1957: 611 y 612, n. 74) al respecto: «Toda la crítica de la antigua *paidéia* se basa, como principio de división, en la teoría platónica de las cuatro virtudes cívicas cardinales: la

En el caso específico del Hades, el relato que de éste realizan desde antaño los poetas tradicionales termina por infundir el efecto contrario: cobardía y temor ante la muerte: «*Me parece, pues, necesario que vigilemos también a los que se dedican a contar esta clase de mitos [ἡμᾶς ἐπιστατεῖν καὶ περὶ τούτων τῶν μύθων τοῖς ἐπιχειροῦσιν λέγειν]*, y que les roguemos que no denigren tan sin consideración todo lo del Hades, sino que lo alaben, pues lo que dicen actualmente ni es verdad ni beneficia a los que han de necesitar valor el día de mañana»<sup>227</sup>. Como vimos en el punto dedicado a la mentira verdadera, en el abordaje que Platón hace de la poesía en *República* le va a importar menos el tema de la verdad que el de los beneficios religiosos y ético-políticos que pueda tener en los niños la recepción de una poesía ajustada a sus normas. Se trata así de que el nuevo paradigma platónico de poesía logre infundir en el alma de los niños y jóvenes esas dos virtudes cardinales que son la templanza y valentía. Para ello Platón se pregunta qué hacer para que sean valientes<sup>228</sup>, esto es, qué hacer para que los futuros guardianes adquieran dichos valores éticos cardinales (valentía y templanza), pregunta de la cual se desprende la cuestión de cómo educarlos y, dentro de ésta, la de qué clase de poesía se debe enseñar a los niños y jóvenes.

Advertimos en *República* III una tendencia o intención, ya pronunciada en el libro II, de *reforma* de los textos fundamentales de la tradición poética, más que una propuesta (concretada claramente en *Leyes*) de *sustitución* de un paradigma por otro, intención que se expresa a través de términos tales como borrar (*exaleípho*<sup>229</sup>), eliminar o tachar (*diagrápho*<sup>230</sup>) determinados versos de Homero y de otros poetas afines: «*Estos versos y todos los que se les asemejan, rogaremos a Homero y los demás poetas que no se enfaden si los tachamos [διαγράφωμεν], no por considerarlos poéticos [ποιητικὰ] o*

---

piEDAD, la valentía, el dominio de sí mismo y la justicia. [...] Primero viene la crítica de los himnos a los dioses, que responde a los postulados de la verdadera *eusebeia* (377e hasta el final del libro II). Con el libro III comienza la crítica de los pasajes de los poetas que son contrarios a los preceptos de la valentía, a lo que, en 389d, se enlaza la crítica desde el punto de vista del dominio de sí mismo. Ambas partes de la crítica se refieren al modo de presentar a los héroes en la poesía. A esto parece que debiera seguir inmediatamente la exposición del hombre, examinándose ante todo su coincidencia con los preceptos de la verdadera justicia (392a y 392c), ya que esta virtud es la única que queda en pie. Pero Platón desplaza esta parte de la crítica, pues hace falta esclarecer todavía la verdadera esencia de la justicia».

<sup>227</sup> *Rep.* III 386b8-c1.

<sup>228</sup> *Rep.* III 386a6.

<sup>229</sup> *Rep.* III 386c3, entre otros pasajes.

<sup>230</sup> *Rep.* III 387b2.

*desagradables para los oídos de los más, sino pensando que, cuanto mayor sea su valor poético [ὄσω ποιητικώτερα], tanto menos pueden escucharlos los niños o adultos que deban ser libres y temer más la esclavitud que la muerte»<sup>231</sup>. Aparte de la regulación religiosa y ético-política operada sobre los textos de la tradición, encontramos aquí el reconocimiento por parte de Platón del valor poético (*poietikós*) que, como lo atestiguan diversos pasajes, es el que suele generar un efecto de deleite, goce estético y distracción (seducción o encantamiento) respecto de los contenidos perjudiciales que tal poesía infunde en sus jóvenes receptores. Puede afirmarse que, a los ojos de Platón, el aspecto poético de una obra, considerado en sí mismo, es neutral, pero en cuanto éste se pone al servicio de un determinado fin, adquiere un valor que lo vuelve perjudicial o beneficioso según el caso<sup>232</sup>. Perjudicial en la medida en que ese valor opera como ropaje encubridor de contenidos nocivos. Beneficioso al ajustarse a una positiva finalidad o misión formativa (religiosa, ético-política, epistemológica y psicológica). Por ello, contrariamente a dicho valor, Platón propondrá más adelante un estilo poético fundamentalmente austero para su nuevo paradigma poético.*

La advertencia entonces es la siguiente: debemos atender, más que al valor poético (asociado por lo general al deleite o placer), a la *finalidad* que persiguen los textos que servirán de base para la *paideía* no sólo de los niños y jóvenes, sino también de los futuros guardianes. Porque aun cuando les proporcionen algún deleite, los versos de la tradición poética no parecen aptos para infundir templanza a los jóvenes que los escuchan<sup>233</sup>. Y esta finalidad se traduce en los valores que su nuevo paradigma inspira en sus potenciales

<sup>231</sup> *Rep.* III 387b1-6. Cf. Jaeger (1957: 612): «Platón no pretende, naturalmente, desterrar del todo a Homero, pero lo somete a mutilaciones (*exaleiphein, diagraphen*), extirpa partes enteras de su epopeya y no rehuye, como habrá de demostrar prácticamente más tarde en las *Leyes*, el cambiar, recreándolo, el sentido de los poetas».

<sup>232</sup> *Rep.* III 387b8-c5. Sobre la estrecha relación entre la estética y la ética en la antigüedad, cf. Jaeger (1957: 48-49): «Es característico del primitivo pensamiento griego el hecho de que la estética no se halla separada de la ética. El proceso de su separación aparece relativamente tarde. Todavía para Platón la limitación del contenido de verdad de la poesía homérica lleva inmediatamente consigo una disminución de su valor. [...] La poesía sólo puede ejercer esta acción si pone en vigor todas las fuerzas estéticas y éticas del hombre. Pero la relación entre el aspecto ético y estético no consiste solamente en el hecho de que lo ético nos sea dado como una "materia" accidental, ajena al designio esencial propiamente artístico, sino en que la forma normativa y la forma artística de la obra de arte se hallan en una acción recíproca y aun tienen, en lo más íntimo, una raíz común. [...] Pero sólo puede ser propiamente educadora una poesía cuyas raíces penetren en las capas más profundas del ser humano y en la que aliente un *ethos*, un anhelo espiritual, una imagen de lo humano capaz de convertirse en una constricción y en un deber. La poesía griega, en sus formas más altas, no nos ofrece simplemente un fragmento cualquiera de la realidad, sino un escorzo de la existencia elegido y considerado en relación con un ideal determinado».

destinatarios: valor (*andreia*)<sup>234</sup>, templanza (*sophrosine*)<sup>235</sup>, el vivir bien (*eú zên*) o autosuficiencia<sup>236</sup> y la firmeza (*kartéresis*)<sup>237</sup>; por contraposición a la serie de disvalores que infunde la recepción pasiva y acrítica de los contenidos de la tradición poética: cobardía, intemperancia, blandura o sensibilidad extrema, venalidad y avidez de riquezas: «*Porque, querido Adimanto, si nuestros jóvenes oyesen en serio tales manifestaciones, en lugar de tomarlas a broma como cosas indignas, sería difícil que ninguno las considerase impropias de sí mismo, hombre al fin y al cabo, o que se reportara si le venía la idea de decir o hacer algo semejante; al contrario, ante el más pequeño contratiempo se entregaría a largos trenos y lamentaciones, sin sentir la menor vergüenza ni demostrar ninguna entereza*»<sup>238</sup>.

#### **I.4.1. La *mimesis* como criterio de demarcación de los estilos narrativos. Las operaciones platónicas de préstamo, apropiación crítica y recreación de la tradición poética**

Definidas de esta forma las cuestiones de contenido (*i.e.* lo que hay que decir<sup>239</sup> acerca de los dioses, los demonios, el Hades, los héroes y los hombres), Platón pasa a las de estilo (*i.e.* cómo hay que decirlo<sup>240</sup>). Detengámonos por un momento en este punto, ya que aquí se plantea la cuestión, central para nuestra lectura, acerca de si los guardianes deben o no realizar imitaciones, antecedente relevante en relación con la figura del poeta legislador que Platón introducirá más tarde en *Leyes VII*. La noción de *mimesis* hace, pues, su entrada a la hora de clasificar los tipos o estilos narrativos que emplean los mitólogos (*muthológoi*)

<sup>233</sup> *Rep.* III 390a4-5.

<sup>234</sup> *Rep.* III 386a6.

<sup>235</sup> Esta virtud es de vital importancia para el orden pedagógico-político proyectado, ya que consiste principalmente «en obedecer a los que mandan y mandar ellos, en cambio, en sus apetitos de comida, bebida y placeres amorosos» (*Rep.* III 389d9-e2).

<sup>236</sup> *Rep.* III 387d11-e1.

<sup>237</sup> *Rep.* III 390d1.

<sup>238</sup> *Rep.* III 388d2-7.

<sup>239</sup> *Rep.* III 392c7.

<sup>240</sup> *Rep.* III 392c7-8. Como al respecto señala Jaeger (1957: 615): «Esto justifica la estructura de la crítica platónica de la cultura "música" anterior y su división en dos partes fundamentales: sobre los mitos y sobre el estilo del lenguaje».

y poetas (*poietai*) al relatarnos cosas pasadas, presentes o futuras<sup>241</sup>: la narración (*diégesis*) simple (*aplóos*) ejemplificada en los ditirambos; la imitativa (*mimetikós*), propia de la tragedia y la comedia; y, por último, un tipo de narración mixta que combina ambas, y que se encuentra en las epopeyas<sup>242</sup>. En el primer tipo narrativo, el poeta no se encubre bajo otro nombre, es decir, habla *directamente* él mismo, sin intentar inducirnos a pensar que sea otro y no él quien habla<sup>243</sup>; en el segundo, el poeta habla efectivamente *indirectamente* por boca de otro, acomodando todo lo posible su modo de hablar (*léxis*) al de aquel de quien nos ha advertido de antemano que va a tomar la palabra<sup>244</sup>. Hasta aquí la *mimesis* aparece definida, en el contexto de una clasificación genérica de los estilos narrativos, como «*el asimilarse uno mismo a otro en habla o aspecto [τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα]*»<sup>245</sup>, definición que aún no revela del todo la significación ética que la misma adquirirá más tarde, y que jugará un rol central en lo que respecta a los fines de una supervisión filosófico-política de la poesía tradicional<sup>246</sup>.

Es evidente que esta clasificación de los tipos narrativos no cumple una función menor dentro de la economía general de la obra, sino que Platón la trae a colación en función de dos aspectos. En primer lugar, para fijar el ideal narrativo que deberían seguir de aquí en más los futuros poetas, y sobre todo los que quieran formar parte de la *pólis*

<sup>241</sup> *Rep.* III 392d2-3.

<sup>242</sup> *Rep.* III 394b8-c5. Al elaborar «una tipología formal general de los discursos poéticos», Rodrigo (2001: 158, 162-163) encuentra en los libros II y III de *República* todos los elementos de «una estética de la forma literaria» o «teoría del formalismo estético», en tanto artificio de composición plenamente reivindicado por el autor. formula una teoría del formalismo estético o del artificio de la composición.

<sup>243</sup> *Rep.* III 393a6-7. Para una ejemplificación de este estilo narrativo que «*se desarrollaría sin ayuda de la imitación*», cf. *ibid.*, III 393c11-394b1. Este pasaje puede tomarse como una primera muestra del tipo de texto que podría llegar a componer un guardián si fuera necesario imitar.

<sup>244</sup> *Rep.* III 393c1-3.

<sup>245</sup> *Rep.* III 393c5-6. Cf. al respecto dos pasajes claves de *Leyes* II: «*¿Pero qué pasa con todas las artes que son imitativas porque producen objetos que se asemejan a otros [Τί δὲ τῆ τῶν ὁμοίων ἐργασίᾳ ὄσσαι τέχναι εἰκαστικαί;] [...] Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto y tal cual era posible [μιμήσεως γὰρ ἦν, ὡς φαμεν, ὀρθότης, εἰ τὸ μιμηθὲν ὄσον τε καὶ οἶον ἦν ἀποτελοῖτο]*» (667c9-d1; 668b6-7). Cf. Jaeger (1957: 615, n. 86): «El concepto de la imitación, que Platón toma como base en esta clasificación de los géneros del arte poético, no es la imitación de cualesquiera objetos naturales por el hombre, sino el hecho de que el poeta o el pintor se hagan parecidos (*omoioῦn eautón*), como personalidad, en todos aquellos casos en que no hablen en primera persona, sino a través de otro».

<sup>246</sup> Sobre esta relación entre el modo de hablar (*léxis*) y los contenidos éticos, cf. especialmente Nussbaum (1986: 44): «Los contenidos trágicos no son separables del estilo poético. Los griegos no consideraban, ni nosotros debemos hacerlo, que ser poeta fuese un asunto neutral desde el punto de vista ético. Las decisiones estilísticas —la elección de ciertos metros, imágenes y vocabularios— se relacionan estrechamente con una determinada concepción del bien».

proyectada. En efecto, tal ideal sería realizable para Platón si el poeta, en la medida de lo posible, lograra prescindir de la imitación. En cambio, si el poeta no intentara ocultarse detrás de nadie, toda su obra poética y narrativa se desarrollaría sin ayuda de la imitación<sup>247</sup>. La meta a lograr en el ámbito literario es, entonces, el empleo de la narración simple o directa<sup>248</sup>. Para ello Platón, en el rol de fundador de la *pólis* ideal, procura por vez primera hablar en términos de poeta, anticipando de este modo la pronta aparición de la figura del poeta guardián: «*Para que no me digas que esto tampoco lo entiendes, voy a explicarte cómo puede ser así. Si Homero, después de haber dicho que llegó Crises, llevando consigo el rescate de su hija, en calidad de suplicante de los aqueos, y en particular de los reyes, continuase hablando como tal Homero, no como si se hubiese transformado en Crises, te darás perfecta cuenta de que en tal caso no habría imitación [μίμησις], sino narración simple [ἀπλή διήγησις] expresada aproximadamente en estos términos –hablaré en prosa, pues no soy poeta. [...] He aquí, amigo mío, cómo se desarrolla una narración simple, no imitativa*»<sup>249</sup>. Pese a señalar que no va a hablar como poeta, lo que Platón realmente pretende manifestar es que no se expresará a la manera de los poetas tradicionales (*i.e.* por medio del estilo narrativo imitativo<sup>250</sup>), sino mediante el registro de un nuevo paradigma poético que está procurando instalar gradualmente<sup>251</sup>.

<sup>247</sup> *Rep.* III 393c11-d2.

<sup>248</sup> Trazando un contraste entre este planteo de *República* y las estrategias discursivas adoptadas por Platón en el *Fedro*, Nussbaum (1986: 299-300) subraya el hecho de que, desde la óptica de «la literatura heroica de la Ciudad Ideal» de *República*, resulta inconcebible que el Sócrates del *Fedro* se oculte en su segundo discurso tras la máscara del poeta lírico Estesícoro y que el diálogo mismo adopte la forma de una ficción sobre las acciones, el carácter y la “locura” del personaje homónimo. Dicha intérprete señala que mediante tal gesto Platón nos estaría dando a entender que el *Fedro* supone un cambio significativo respecto de la función de la poesía.

<sup>249</sup> *Rep.* III 393d2-8; 394a7-b1.

<sup>250</sup> Sobre esta crítica platónica del estilo dramático (imitativo) propio de la poesía tradicional y el uso que Platón hace del mismo en sus diálogos, cf. Nussbaum (1986: 183, n. 17): «Sin duda existe un fuerte componente dramático en la poesía de Homero y Hesíodo; ahora bien, en la *República*, Platón traza una distinción fundamental entre las obras en que el poeta, hablando con su propia voz, reproduce además otros discursos, y aquéllas en cuyo interior el autor no aparece; aun cuando, en algunos diálogos, Sócrates refiere los discursos de todos los interlocutores, todos los diálogos son plenamente representaciones dramáticas según el sentido expuesto en la *República*».

<sup>251</sup> Tomando como guía la distinción *eikastiké-phantastiké* propia del dominio de las artes visuales, Nightingale (2002: 227-232) propone hacerla extensiva al campo de la *mimesis* verbal o literaria. Tal distinción se expresa para este intérprete bajo la forma de dos diferentes estilos discursivos, de los cuales se serviría Platón a fin de ofrecer una solución al problema de la composición de textos literarios en función de espectadores situados a *distancia* de la verdad. Mientras la *eikastiké* implicaría una *mimesis realística* que no distorsiona, de acuerdo a la distancia (epistémica) del espectador, las proporciones, estructura y apariencia superficial de un modelo tomado de la vida diaria (individuos y objetos), la *phantastiké* daría cuenta de un estilo de *mimesis* fantástica que, capitalizando dicha distancia de la audiencia respecto del modelo, procura

Hallamos así la primera operación de préstamo, apropiación y recreación<sup>252</sup>, la cual nos da una idea más clara de que las intenciones de Platón no son meramente las de asignar a los futuros guardianes una función censora respecto de la producción de los poetas, sino al fin y al cabo la de *creación* o *composición* de una nueva clase de poesía que haga uso del estilo narrativo simple o directo, en que el autor, al hacer el relato *en tercera persona* y experimentar una *distancia* respecto de sus personajes y de sus afectos, resalta el carácter artificial del mismo<sup>253</sup>; un tipo de poesía que, en una palabra, sustituya -no sólo corrija (*epanórtosis*: corrección, revisión o enmienda que apunta a la mejora)<sup>254</sup>- y se plante como

---

distorsionar sus dimensiones principales. Para Nightingale los diálogos tempranos de Platón serían así un ejemplo de obras ficcionales escritas en un estilo realístico (*mimesis eikastiké*), en tanto buscan representar a Sócrates y sus interlocutores conversando en un lenguaje coloquial y en un período histórico específico. Por otro lado, en algunos de sus diálogos medios, y a la par del realístico, Platón haría uso de un estilo de *mimesis* fantástica (*phantastiké*), ilustrado sobre todo en sus mitos escatológicos (p. ej., los del *Gorgias*, *Fedón* y *Fedro*). Siguiendo esta distinción entre estilos discursivos *realístico* y *fantástico* propuesta por Nightingale para el *Sofista*, creemos que cabe vincularla con la que Platón sostiene en este libro III de *República* entre narración simple (*diégesis aplóos*) y mimética (*mimetikós*), respectivamente.

<sup>252</sup> Para un análisis de las formas platónicas de apropiación de la tradición literaria, cf. especialmente Levin (1997: 46-47, 52-56).

<sup>253</sup> A partir de un análisis de los libros II y III de *República*, Rodrigo (2001: 140-141, 158-165) sostiene que la tesis de la exclusión de los poetas o de las artes denominadas *miméticas* no implica para Platón la exclusión de toda forma de arte, sino más bien la aceptación de otro tipo de arte *no mimético* como el que él mismo practica. Rodrigo desprende de su análisis dos tipos de arte contrapuestos. Por un lado, el arte mimético o «estética de la ilusión» propia de la poesía tradicional, la cual a través de un proceso de identificación mimética (o mimetismo ontológico formal) produce un efecto o ilusión de realidad susceptible de impresionar negativamente al auditorio, suprimiendo así toda distancia analítica respecto de los personajes imitados y sus afecciones. La poesía imitativa produce así un simulacro de ser que pasa por lo real, una máscara que vela la esencia. Por otro, un tipo platónico y filosófico de arte *no mimético* de la distanciaci3n o estética del distanciamiento que, sirviéndose de la narraci3n simple (*diégesis*), deja espacio en el auditorio para una adecuada distancia analítica respecto de las pasiones experimentadas por los personajes imitados. Un tipo de «arte formal de la distanciaci3n diegética» que *aumenta* plenamente su carácter de artificio a fin de que la obra se presente como lo que realmente es (*i.e.* la pintura en tanto que pintura, la escultura en tanto que escultura, la escritura en tanto que proceso de composici3n, etc), que guarda una justa distancia ontológica respecto del original y que otorga mayor valor poético a la austeridad de las imágenes (puestas al servicio de la narraci3n), que a la exhuberancia de las mismas. Esta contraposici3n de estéticas permite a su vez iluminar, para Rodrigo, el análisis que Plat3n hace de la pintura en el libro X de *República* y el de la escultura en el *Sofista*. Ya Schuhl (1933: XVI), por su parte, había contrapuesto «la estética de la ilusi3n» gorgiana a la «estética de la imitaci3n» propiamente platónica.

<sup>254</sup> Jaeger (1957: 612-613) se refiere a ello en términos del «postulado platónico de recreaci3n poética», si bien es más que una mera e inocente recreaci3n lo que, a nuestro entender, realiza Plat3n con los textos can3nicos de la tradici3n poética. Aun así, es importante resaltar que el gesto de Plat3n no es completamente novedoso en la historia de la poesía griega, ya que, según testimonia Jaeger, podía ya advertirse con anterioridad en un poeta como Sólon: «Pero, si nos fijamos bien, vemos que la época en que la poesía era aún una cosa viva mostraba ya ciertos curiosos conatos y pasos preliminares hacia este postulado platónico de recreaci3n poética, que nos hacen ver de otro modo esa pretensi3n suya considerada como arbitraria. La necesidad de recrear poéticamente un verso ya plasmado la encontramos, por ejemplo, mantenida por Sol3n ante un poeta de su tiempo, Mimnermo, quien con blando pesimismo había sostenido que el hombre debía morir después de llegar a los sesenta años. Sol3n le invita a cambiar el sentido de su poesía, fijando el límite de edad a los ochenta años. La historia de la poesía griega nos muestra numerosos ejemplos de poetas que, deseando combatir o rectificar las opiniones de alg3n antecesor suyo sobre la suprema *areté* humana, se

una alternativa pedagógica frente al tradicional: «*Llegó el sacerdote e hizo votos para que los dioses concedieran a los griegos el regresar indemnes después de haber tomado Troya, y rogó también que, en consideración al dios, le devolvieran su hija a cambio del rescate. Ante estas sus palabras, los demás asintieron respetuosamente, pero Agamenón se enfureció y le ordenó que se marchase en seguida para no volver más, no fuera que no le sirviesen de nada el cetro y las ínfulas del dios. Dijo que, antes de que le fuese devuelta su hija, envejecería ésta en Argos acompañada del propio Agamenón. Mandóle, en fin, que se retirase sin provocarle, si quería volver sano y salvo a su casa. El anciano sintió temor al oírle y marchó en silencio; pero una vez lejos del campamento dirigió una larga súplica a Apolo, invocándole por todos sus apelativos divinos, y le rogó que, si alguna vez le había sido agradable con fundaciones de templos o sacrificios de víctimas en honor del dios, lo recordase ahora, y a cambio de ello pagasen los aqueos sus lágrimas con los dardos divinos*»<sup>255</sup>. Como puede observarse, esta recreación de los versos de la *Iliada* revela que la característica distintiva del tipo de narración simple es la ausencia de *transformación* (*gígnomai*) o reencarnación del poeta en el personaje que relata, por contraposición a la narración imitativa en la cual tal transformación es inherente a su desarrollo, con el consiguiente abandono de sí, identificación o asimilación de gestos y conductas que, según Platón, atenta peligrosamente contra el alma del receptor (como ocurre en la tragedia y la comedia). Porque tal tipo de narración opuesto al simple, se da cuando se entresaca lo intercalado por el poeta entre los parlamentos y se deja únicamente la alteración (*amoibé*) de éstos<sup>256</sup>. Al reducirse el estilo narrativo simple a la narración hecha por el propio poeta<sup>257</sup>, la consecuencia ético-política inmediata es positiva, en la medida en que no

---

pliegan muy de cerca a su poesía y vierten el vino de sus nuevos postulados en los viejos odres. Lo que hacen en realidad es recrear poéticamente a sus antecesores. [...] Este peculiar fenómeno sólo es concebible, naturalmente, si se le proyecta sobre el fondo de la autoridad educativa de la poesía, tan evidente para aquellos siglos como extraña hoy para nosotros. Tales refundiciones adaptan con ingenuidad obras impuestas ya como clásicas a los nuevos sentimientos normativos, con lo cual rinden a aquéllas, en cierto modo, el honor más alto. Esta *epanórtosis* es aplicada con carácter general por los filósofos antiguos en su interpretación de los poetas y de ellos se transmite más tarde a los escritores cristianos. “Reacuar las monedas” era el principio de una tradición no muerta aún, sino con fuerza para seguir creando, mientras sus representantes tenían la conciencia de trabajar en ella como partícipes en la obra de creación y vivificación».

<sup>255</sup> *Rep.* III 393d8-394a7.

<sup>256</sup> *Rep.* III 394b3-5.

<sup>257</sup> *Rep.* III 394c3.



produce una asimilación con los objetos representados que redunde en una *alteración* o *transformación* en el *éthos* del joven receptor<sup>258</sup>.

Una segunda operación de reescritura y, más precisamente, de las reglas a seguir para ponerla en práctica vuelve a aparecer más adelante, dando cuenta en este caso de los caracteres del hombre de bien a imitar, centrales en lo que hace al nuevo paradigma poético platónico: «*A mí me parece que, cuando una persona como es debido llegue, en el curso de la narración, a un pasaje en que hable o actúe un hombre de bien [ἀνδρὸς ἀγαθοῦ], estará dispuesto a referirlo como si él mismo fuera ese hombre, y no le dará vergüenza alguna el practicar tal imitación [τοιαύτη μιμήσει] si el imitado es una buena persona que obra irreprochable y cuerdate; pero lo hará con menos gusto y frecuencia si ha de imitar a alguien que padece los efectos de la enfermedad, el amor, la embriaguez o cualquier otra circunstancia parecida. Ahora bien, cuando aparezca un personaje indigno del narrador, éste se resistirá a representar seriamente [σπουδῆ ἀπεικάζειν] a quien vale menos que él y, o no lo hará sino en pocas palabras [κατὰ*

<sup>258</sup> Si bien, como señala Vernant (1975: 135), el acto de imitar (*mimeisthai*) compromete tres términos: el modelo, el imitador y el espectador, encontramos en estos pasajes del libro III una gran ambigüedad o multiplicidad de significados en el uso de la noción de *mimesis* por parte de Platón, que varía según los intérpretes. Para Philip (1961: 453-454, 465-468), por ejemplo, dicha noción se caracteriza principalmente en *República* y *Sofista* por dos sentidos: uno específico, tipificado como «dramático o artístico», en tanto implica un representar que se hace pasar por otra cosa; y otro generalizado o «metafísico», relativo al proceso creativo en todas las artes productivas y, más concretamente, al status ontológico del producto artístico. Siguiendo a Havelock (1963: 35-39) podemos destacar a su vez tres usos del término. El primero designa el acto de composición o de creación *del autor* cuando, al no hablar en su nombre, se oculta bajo los personajes que crea; el segundo uso hace referencia al acto de aprendizaje y formación llevado a cabo por *el discípulo* (395c); y el tercero se vincula con la labor de representación-interpretación del *actor* (398a). (Al respecto Guthrie, 1975: 434, n. 41 destaca el modo en que un recitador griego y su auditorio se entregaban ellos mismos a los personajes y acontecimientos del poema, y cómo asimismo un rapsoda era tan actor como un actor trágico). Aun cuando es innegable la ambigüedad que denota el término en estos pasajes, Platón busca resaltar en todos ellos que el acto imitativo siempre implica asimilación a lo representado y, como tal, un abandono de la propia identidad o naturaleza. Sobre esta ambivalencia de la *mimesis*, cf. asimismo Rodrigo (2001: 160-161). Como apoyo de este carácter ambivalente del término *mimesis* destacado por diversos intérpretes, cabe traer a colación un pasaje de *República* II donde Platón engloba dentro de la multitud de imitadores (*mimetai*) diversas técnicas u oficios *no indispensables*, como la pintura, la poesía, la rapsodia, la actuación y danza): «*Hay, pues, que volver a agrandar la ciudad. Porque aquella, que era la sana [ἡ ὑγιεινῆ], ya no nos basta; será necesario que aumente en extensión y adquiera nuevos habitantes, que ya no estarán allí para desempeñar oficios indispensables; por ejemplo, cazadores de todas clases y los imitadores, unos en relación con figuras y colores y otros muchos con la música, esto es, poetas y sus auxiliares, tales como rapsodos, actores, danzantes y empresarios [οἷον οἱ τε θηρευταὶ πάντες οἱ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματ' αὖτε καὶ χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταὶ τε καὶ τούτων ὑπηρεταί, βαρῶδοι, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι]. También habrá fabricantes [δημιουργοί]*

*βραχὺ*], en el caso de que el personaje haya de llevar a cabo alguna buena acción, o se negará a hacerlo por vergüenza, ya que, además de que carece de experiencia para imitar [*μιμείσθαι*] a personas de esa índole, rechaza la idea de amoldarse y adaptarse al patrón de gentes más bajas que él a quienes desprecia; esto siempre que no se trate de un mero pasatiempo [*παιδιᾶς*]]»<sup>259</sup>.

El segundo aspecto a destacar es que esta clasificación de estilos le sirve a Platón para acordar el tipo narrativo que deberán usar de aquí en más los poetas o, más precisamente, si a éstos se les debe permitir o prohibir la narración puramente imitativa, o prescribir la forma mixta con breves intervalos de imitación: «Pues lo que yo quería decir era precisamente que resultaba necesario llegar a un acuerdo acerca de si dejaremos que los poetas nos hagan las narraciones imitando, o bien les impondremos que imiten una vez sí, pero otras no –y en ese caso cuándo deberán o no hacerlo-, o, en fin, les prohibiremos en absoluto que imiten. [...] ¿Qué haremos, pues? ¿Aceptaremos en la ciudad todos estos géneros, o bien uno u otro de los dos puros, o tal vez el mixto?»<sup>260</sup>. La función filosófico-política de supervisión y censura, propia de los fundadores de la *pólis* ideal, aparece claramente evidenciada en el verbo empleado aquí (*eáo*: dejar, permitir, que, con la negación *ouk*, se convierte en impedir, prohibir), así como en la cuestión más general de la prescripción del estilo a utilizar por parte de los poetas y, principalmente, de los que practican los géneros trágico y cómico; con lo que la indagación sobre la admisión o no de la poesía tradicional en la *pólis* ideal se restringe estratégicamente, dada su inherente peligrosidad ético-política, a estos últimos géneros mencionados<sup>261</sup>.

---

de artículos de toda índole, particularmente de aquellos que se relacionan con la cosmética de las mujeres [*τὸν γυναικεῖον κόσμον*]]» (373b2-c1).

<sup>259</sup> *Rep.* III 396c5-e2. En *Leyes* II 660d11-661d4, al prescribir los criterios de corrección para ser aplicados a la música en su conjunto, hallamos asimismo otra de estas operaciones de recreación o paráfrasis poética en relación con el poeta espartano Tirteo. Para un análisis exhaustivo de estas operaciones platónicas de préstamo, apropiación crítica y recreación de la tradición poética griega, cf. especialmente el excelente trabajo de Vicaire (1960: 77-149, 158-192), para quien tales operaciones dan lugar a su lectura de Platón como “crítico literario”.

<sup>260</sup> *Rep.* III 394d1-4; 397d1-3. Para una relación del estilo narrativo mixto con la propia escritura de los diálogos platónicos, cf. Pachet, P. (1993: 14-18).

<sup>261</sup> Sobre el rol de la censura en *República* y *Leyes*, cf. Popper (1950: 64, n. 40; 93), Eggers Lan (1986a: 54-55) y, más recientemente, Naddaff (2003: xi-xii, 37-66), para quien la estrategia platónica de censura de la poesía constituye, en el fondo, un pretexto para producir una recíproca necesidad entre filosofía y literatura, que da lugar a una nueva forma de poesía filosófica y de crítica literaria atenta a las cuestiones de índole ético-política.

Esta cuestión, en efecto, termina por comprometer la función misma de los futuros guardianes, ya que, antes de resolverla, cabe aún preguntarse si éstos, al ser personas altamente instruidas, deben imitar o no: «*Pues bien, considera, Adimanto, lo siguiente: ¿Deben ser imitadores [μιμητικούς] nuestros guardianes [φύλακας] o no?*»<sup>262</sup>. La respuesta a esta pregunta depende a su vez del principio de la especialización de las funciones asentado en el libro II, principio que opera, junto con el proyecto de reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional, como uno de los pilares fundamentales de la *pólis* ideal. Según el mismo, cuando más, mejor y más fácilmente se produce es cuando cada persona realiza un solo trabajo de acuerdo con sus aptitudes, en el momento oportuno y sin ocuparse de nada más que de él<sup>263</sup>. Es precisamente tal principio el que nos disuade de pensar la posibilidad de un guardián imitador o poeta guardián, porque si lo aplicamos a este caso particular resulta que una misma persona no debería pretender ser guardián y poeta a la vez, ya que no podría desarrollar ambas actividades simultáneamente con la misma perfección. La incompatibilidad entre el estilo imitativo y la *pólis* a fundar se basa justamente en la idea de que no existen hombres que puedan actuar como dos ni como muchos, pues cada cual se dedica a una sola cosa<sup>264</sup>. Platón extiende esta norma al interior mismo de la imitación poética, prescribiendo al respecto la imposibilidad de la práctica simultánea no sólo de géneros diferentes (como la comedia y la tragedia) por parte de una misma persona, sino también de la rapsodia y la actuación, o la de un actor de distintos géneros<sup>265</sup>.

<sup>262</sup> *Rep.* III 394e1-2.

<sup>263</sup> *Rep.* II 370c3-5. Para otras apariciones de este principio de la especialización, véase *ibid.*, I 353a9-b3; III 394e1-6; III 397e4-8: «*¿No será ésta la razón por la cual esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros, y no pilotos además de zapateros, y labriegos que únicamente sean labriegos, y no jueces amén de labriegos, y soldados que no sean más que soldados, y no negociantes y soldados al mismo tiempo, y así sucesivamente?*». Cf. al respecto Jaeger (1957: 616): «La marcada predilección por la limpieza de las profesiones especializadas en un genio universal como el de Platón constituye un fenómeno raro, pero psicológicamente comprensible. Con toda claridad es un síntoma del conflicto interior que en éste como en algunos otros puntos conduce en Platón a una solución un tanto forzada». Sobre las razones económico-políticas de dicho principio, cf. Barker (1961: 192) y Annas (1981: 73-75).

<sup>264</sup> *Rep.* III 397d10-e2.

<sup>265</sup> Cf. *Rep.* III 395a1-b6: «*Pues mucho menos podrá ejercitar al mismo tiempo la práctica de un oficio respetable con la imitación profesional de muchas cosas distintas, cuando ni siquiera dos géneros de imitación que parecen hallarse tan próximos entre sí como la comedia y la tragedia es posible que los practiquen bien al mismo tiempo las mismas personas. ¿No llamabas hace un momento imitaciones a estos dos géneros? [...] Tampoco se puede ser rapsodo y actor a la vez. [...] Ni siquiera los actores que actúan en las comedias son los mismos que en las tragedias [...]. Es más; creo, Adimanto, que son todavía menores las piezas en que está fragmentada la naturaleza del hombre, de manera que es incapaz de imitar bien muchas*

Pero recordemos que esta imposibilidad de coexistencia de funciones, aplicada al ámbito de lo mimético, ya había sido puesta de manifiesto por Platón en un pasaje clave del libro II, cuando demarcaba claramente las áreas de competencia de los poetas y la de los fundadores: «*¡Ay, Adimanto! No somos poetas tú ni yo en este momento, sino fundadores de una ciudad [οὐκ ἔσμεν ποιηταὶ ἐγὼ τε καὶ σὺ ἐν τῷ παρόντι, ἀλλ' οἰκιστὰὶ πόλεως]*»<sup>266</sup>. La condición de fundador de la *pólis* no implicaba necesariamente allí la obligación de componer mitos, sino más bien la de conocer los lineamientos generales que deben seguir en sus mitos los poetas, a fin de supervisar que nunca dejen de cumplirlos.

#### **I.4.2. La posibilidad del guardián imitador. La significación ético-política de la *mimesis*. Buena y mala *mimesis***

Si nos atenemos al principio de la especialización de las funciones establecido, según el cual es preciso que los guardianes queden exentos de la práctica de cualquier otro oficio sin dedicarse más que al gobierno de la *pólis*, pareciera ser imposible que se abocasen alguna vez a la tarea de imitar. No obstante ello, podemos advertir que, por lo menos en términos eventuales (evidenciado por la conjunción *eán*), Platón formula claramente la *posibilidad* de un guardián imitador y, a su vez, le asigna a la misma algunas restricciones, presentándonos así un importante antecedente de la figura del poeta legislador, que encontraremos -ya no en sentido eventual, sino real- en *Leyes VII* como una manera, según nuestra lectura, de resolver aquella posibilidad apuntada en *República*: «*Pero, si han de imitar, que empiecen desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando*

---

*cosas, o de llevar a cabo aquellas mismas cosas, cuyas imitaciones son ya semejanzas [ὥστε ἀδύνατος εἶναι πολλὰ καλῶς μιμεῖσθαι ἢ ἀντὰ ἐκεῖνα πράττειν ὧν δὴ καὶ τὰ μιμήματα ἔστιν ἀφομοιώματα]*». Cuando más adelante traigamos a colación algunos pasajes del *Banquete* como uno de los diálogos antecedentes de la concepción positiva de la poesía tradicional desarrollada en *Fedro*, analizaremos el contraste que se da entre esta prescripción de imposibilidad de práctica simultánea de funciones en *República* y la tesis contraria vertida en *Banquete* (223c6-d6), según la cual el verdadero artista se halla representado por el poeta que puede componer comedia y tragedia a la vez.

<sup>266</sup> *Rep.* II 378e7-379a1.

*caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes [ἐὰν δὲ μιμῶνται, μιμείσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παίδων, ἀνδρείους, σῶφρονας, ὀσίους, ἐλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα]; pero las acciones innobles no deben ni cometerlas ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiecen por imitar y terminen por serlo en realidad [ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσι]*<sup>267</sup>. Como veremos más adelante, el hecho de que el guardián eventualmente imite no implica que sea el único que respete a rajatabla los nuevos lineamientos poéticos (de contenido y estilo) esbozados por los fundadores de la *pólis* ideal (Sócrates, Glaucón y Adimanto) o, en otras palabras, que el nuevo paradigma poético que Platón busca asentar se restrinja sólo a la figura del guardián imitador, sino que en el fondo procura que su paradigma, siguiendo para ello el ejemplo de tal figura, llegue a hacerse extensivo para las nuevas generación de poetas.

Observamos asimismo la significación ético-política que empieza a cobrar a partir de estos pasajes la noción de *mimesis*, en el sentido de que la imitación tiene ahora la fuerza de inducir al destinatario a ser (emular) en la realidad aquello imitado, transformando así su carácter (*êthos*): «¿No has observado que, cuando se practica durante mucho tiempo y desde la niñez, la imitación se infiltra en el cuerpo, en la voz, en el modo de ser, y transforma el carácter alterando su naturaleza? [ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνᾶς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν]<sup>268</sup>. La significación ético-política de la *mimesis* revela, en efecto, cómo en aquel *asimilarse* o *hacerse semejante* (*aphomoioústhai*) uno mismo a otro en habla o aspecto, se termina por asimilar un carácter o modo de ser, conductas y hábitos que operan como reguladores de nuestra praxis individual y política<sup>269</sup>. En una palabra, la imitación se vuelve contagiosa<sup>270</sup> o se convierte

<sup>267</sup> *Rep.* III 395c3-d1.

<sup>268</sup> *Rep.* III 395d1-3.

<sup>269</sup> *Rep.* III 387b1-c5. En el *Protágoras* Platón brinda un pasaje clave para la comprensión del sentido ético-político de la *mimesis* poética como emulación-imitación (*zêlosis*). A través del personaje homónimo afirma, en efecto, que los escolares atenienses aprendían de memoria buenos poemas con objeto de estimular en ellos la emulación (*zêlosis*) de las obras de los héroes allí relatadas y glorificadas: «Y los maestros se cuidan de estas cosas, y después de que los niños aprenden las letras y están en estado de comprender los escritos como antes lo hablado, los colocan en los bancos de la escuela para leer los poemas de los buenos poetas [ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα] y les obligan a aprendérselos de memoria. En ellos hay muchas

en identificación<sup>271</sup>, ya que el supuesto básico que está en juego en la argumentación platónica es que cuando uno imita algo se adapta o asimila al patrón de ese algo que está imitando: si se imita, en efecto, a un hombre de bien, nos amoldamos inmediatamente a él

---

*exhortaciones, muchas digresiones y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante [ἵνα ὁ παῖς ζηλῶν μιμῆται καὶ βρέγῃται τοιοῦτος γενέσθαι]*» (*Prot.* 325e1-326a4). El verbo ζελώω tiene, entre otras acepciones, justamente el significado de emular e imitar (a partir de un mirar con admiración). Cf asimismo *Rep.* VI 500c5: «[...] *por eso ellos imitan a estos objetos y se les asemejan en todo lo posible [ταῦτα μιμείσθαι τε καὶ ὅτι μάλιστα ἀφομοιοῦσθαι]*», y *Leyes*, donde Platón vuelve a resaltar dicha significación ético-política de la *mimesis*: «*¿Damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos [ὡς τὰ περὶ τοὺς ρυθμοὺς καὶ πᾶσαν μουσικὴν ἔστιν τρόπων μιμήματα βελτιόνων καὶ χειρόνων ἀνθρώπων], o qué? [...] ¿No hay, decimos, que inventar cualquier tipo de medio para que nuestros niños ni deseen realizar otras imitaciones en danzas o melodías y para que nadie los convenza, induciéndoles placeres de toda clase [προσάγων παντοίας ἡδονάς]*?» (*VII* 798d7-e7).

<sup>270</sup> Rodrigo (2001: 159).

<sup>271</sup> Guthrie (1962: 223) apunta al respecto que el antiguo significado de *mimesis* no sólo hace referencia a la “imitación” sino, en un sentido más profundo, a la “representación”, como aparece atestiguado en la relación del actor con su papel: «La relación entre un actor y su papel no es exactamente imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él que lo representa con sus palabras y gestos. [...] En las representaciones dramáticas más primitivas y sencillas los hombres representaban a dioses o espíritus con fines religiosos [...]». Para dicho intérprete lo que a Platón realmente le interesa respecto de la *mimesis* poética era el hecho de que a través de ésta «nuestros caracteres llegan a asimilarse al papel que nosotros representamos o al disfrute que nos procura verlo y oírlo representado» (1975: 434, n. 41, 523). Según Verdenius (1949: 17) tal concepto de imitación en Platón «está estrechamente relacionado con la idea de aproximación y no significa una copia verdadera. [...] En otras palabras, la imitación nunca puede ser más que sugestión o evocación». En este sentido destaca que para Platón el buen arte se distinguiría por su veracidad y su modestia, en tanto que la tarea del artista no consiste en una imitación o copia ciega, sino en una fiel interpretación o transposición de su objeto (p. 21). Por ello, según este Verdenius, Platón nunca deja de enfatizar las limitaciones y la debilidad del arte, y precisamente el artista verdadero tiene que ser capaz de reconocer y asumir el carácter relativo y deficiente de sus obras (pp. 22-27, 37). Según Jaeger (1957: 616 y n. 91), Platón tiene plena conciencia de que la imitación continuada influye fuertemente en el carácter del imitador: «Toda imitación es un cambio del alma; es, por tanto, el abandono pasajero de la forma anímica propia y su adaptación a la esencia de lo que se trata de representar, lo mismo si se trata de algo mejor que si es algo peor. Por eso Platón quiere que los “guardianes” no se ocupen de representaciones dramáticas más que para personificar las formas de la auténtica *areté*. [...] Este tipo de imitación, que influye en el cuerpo, la voz y el espíritu del imitador y le hace asimilarse lo imitado como una segunda naturaleza (*Rep.*, 395d), aparece claramente caracterizado por Platón como una categoría ética, mientras que la imitación de cualquier realidad en un sentido artístico es sencillamente indiferente para el carácter del que imita. El concepto platónico de la *mimesis* dramática, en el sentido de la renuncia a uno mismo, es un concepto paideútico; el de la imitación de la naturaleza un concepto técnico pura y simplemente». Por su parte, Grube (1970: 282) señala que el término *mimesis* posee básicamente dos significados: «La significación general es imitar, y la significación más particular, cuidadosamente definida por Platón mismo, es imitar de una forma en particular, personificando». Este último sentido de la *mimesis* como personificación indiscriminada o acrítica es justamente el que atraviesa el libro tercero de la *República*. Rodrigo (2001: 157-161) se refiere a esta cuestión en los términos de «un proceso mimético identificatorio» o «proceso de identificación mimética», resaltando asimismo la posibilidad de una buena *mimesis*, por contraposición a una mala, «fuente de la identificación nefasta del auditor con los héroes de la epopeya, ya que este *juego de espejos* no hace más que envenenar el alma» (p. 163). Para una reconstrucción del sentido de *mimesis* en el siglo V a.C. como trasfondo para entender su uso por parte Platón, cf. especialmente Else (1958: 73-90).

y, por el contrario, si se imita a un hombre vil nos volvemos de tal cualidad<sup>272</sup>. Por ello en el caso particular de la poesía tradicional que nos ocupa, su *mimesis* de lo malo (o mala *mimesis*) engendra como correlato en las almas de los niños y jóvenes una fuerte inclinación hacia el vicio (*poneria*) con más facilidad: «Por consiguiente, no sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarlos a introducir en sus poemas imágenes de buen carácter [τοις ποιηταῖς ἐπιστατητέον καὶ προσαναγκαστέον τὴν τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἢ θοὺς ἐμποιεῖν τοῖς ποιήμασι] o, de lo contrario, a no divulgarlos entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos, o en las edificaciones, o en cualquier otros objeto de su arte [διακωλυτέον τὸ κακὸς τοῦτο καὶ ἀκόλαστον καὶ ἀνελεύθερον καὶ ἀσχημον μῆτε ἐν εἰκόσι ζῶων μῆτε ἐν οἰκοδομήμασι μῆτε ἐν ἄλλῳ μηδενὶ δημιουργουμένῳ ἐμποιεῖν]; y al que no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros, para que nos crezcan nuestros guardianes rodeados de imágenes del vicio [κακίας εἰκόσι], alimentándose de este modo, por así decirlo, con una mala hierba [κακῆ βοτάνῃ] [...] con lo cual introducirían, sin darse plena cuenta de ello, una enorme fuente de corrupción en sus almas»<sup>273</sup>. Se advierte así cómo la supervisión filosófico-política operada por Platón (a través de la figura de los fundadores de la *pólis* ideal) sobre la tradición poética se fundamenta, en última instancia, en la significación ético-política de la *mimesis*, en tanto que ésta enseña, como más tarde dirá en *Leyes*, la naturaleza del vicio y la virtud<sup>274</sup> y se torna por tanto crucial en lo que respecta a la formación (asimilación de caracteres o modos de ser) de los ciudadanos<sup>275</sup>.

<sup>272</sup> Recordemos al respecto aquel pasaje de *Rep.* III 396c5-e2.

<sup>273</sup> *Rep.* III 401b1-c3.

<sup>274</sup> *Leyes* XII 964c2-3.

<sup>275</sup> En el marco de su descripción de los usos de guerra en el libro V de *República*, Platón brinda un ejemplo interesante de esta identificación-asimilación de caracteres que implica la *mimesis*, cuando propone llevar a los niños a la guerra para que imiten allí lo que acontece, a fin de ponerlo en práctica cuando lleguen a su madurez: «Han de combatir en común y han de llevar asimismo a la guerra a todos los hijos que tengan crecidos, para que, como los de los demás artesanos, vean el trabajo que tienen que hacer cuando lleguen a la madurez; además de ver, han de servir y ayudar en todas las cosas de la guerra obedeciendo a sus padres y a sus madres. ¿No te das cuenta, en lo que toca a los oficios, de cómo los hijos de los alfareros están observando y ayudando durante largo tiempo antes de dedicarse a la alfarería» (466e4-467a5). Como bien resume Havelock (1963: 93), lo que en términos ético-políticos ofrecen los poetas tradicionales por medio de sus imitaciones son una serie de paradigmas de lo que hay que hacer y sentir, puesto en contraste con lo que

Hasta aquí podemos, a la luz de los pasajes relevados, subrayar esta posibilidad que aparece esbozada en *República* de reunir en una misma persona al guardián y al poeta, si bien teniendo en cuenta las reservas que impone el principio de la especialización establecido al principio de la obra. A su vez, Platón nos presenta también las restricciones a las que debe someterse tal posibilidad si llegara a hacerse efectiva, delimitando de manera más precisa lo concerniente al estilo y contenidos que terminarán por confluir en su nuevo paradigma poético, encarnado en esta posibilidad que representa por ahora el guardián imitador. Éste debería, en primer lugar, expresarse a través de un estilo austero, menos agradable<sup>276</sup> que el puramente imitativo (tragedia y comedia), a saber, el estilo narrativo mixto (*i.e.* en parte simple y en parte imitativo), en el cual la imitación implicará una pequeña parte con respecto a los largos trozos de narración<sup>277</sup>; y, en segundo lugar, atenerse, respecto de los contenidos, a la firme prescripción de no realizar una mala *mimesis*, esto es, imitaciones de mujeres insultando a sus esposos, desafiando a los dioses o caídas en desgracia y lamentándose; escenas de enfermas, enamoradas o presas del dolor de parto; de esclavos; de hombres viles y cobardes, insultándose y burlándose obscenamente entre sí, en estado de embriaguez o sobriedad; escenas de dementes, herreros y demás artesanos; de sonidos de animales o naturales (río, mar, truenos, relámpagos, etc.)<sup>278</sup>. Este listado de escenas censurables constituye, como es sabido, un lugar recurrente en casi todas las comedias y tragedias.

Platón propone expulsar de su *pólis* ideal a todo poeta que, capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas, llegara con la intención de exhibir sus obras. Contra tal tipo (tradicional) de poeta «*divino, admirable y seductor* [*ἱερὸν καὶ θαυμάσιον καὶ ἡδύην*]<sup>279</sup>», se inclina por el guardián imitador, quien estará obligado a realizar una buena *mimesis* o una imitación más pura de lo divino y de lo bueno, o sea de los modelos o tipos generales de *areté* encarnados en el hombre de bien: «[...] y, por lo que a nosotros toca, nos contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro

---

no debe hacerse ni sentirse, por inadecuado, excesivo o temerario. En una palabra, pautas acerca de lo correcto y de lo incorrecto en materia de conducta.

<sup>276</sup> *Rep.* III 387b1-6; 397d6-8: «Sin embargo, Adimanto, también resulta agradable el mixto [*ἡδύς γε καὶ ὁ κεκραμένος*]; pero el que más agrada con mucho, tanto a los niños como a sus ayos y a la multitud en general, es el género opuesto al que tu eliges»

<sup>277</sup> *Rep.* III 396e7.

<sup>278</sup> *Rep.* III 395d5-396b7.

<sup>279</sup> *Rep.* III 398a4-5.



poeta o fabulista más austero [ἀύστηροτέρω], aunque menos agradable [ἀηδεστέρω], que no nos imitará más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas líneas [τύποις] que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados. [...] Hay que buscar, en cambio, a aquellos artistas [ἐκείνους τοὺς δημιουργοὺς] cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado [τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος]»<sup>280</sup>. Las obras de estos artistas inducirán así a niños y jóvenes a imitar, amar y obrar de acuerdo «con la bella razón [τῷ καλῷ λόγῳ]»<sup>281</sup>. Veremos más adelante cómo esta mirada irónica respecto de los poetas

<sup>280</sup> *Rep.* III 398a8-b4; 401c4-5. No cabe, como bien destaca Guthrie (1975: 440-442), suponer aquí una alusión directa a las Formas, sino más bien a los rasgos, caracteres o apariencia externa de lo bello y agraciado.

<sup>281</sup> *Rep.* III 401d2. Nos apartamos aquí de la traducción de Pabón-Fernández Galiano, en lo que toca al sintagma τῷ καλῷ λόγῳ como «la idea de belleza»; y asimismo en *ibid.* III 402b9-c8, respecto del término *eide* como «formas esenciales»: «Pues entonces, ¿no es verdad, por los dioses, que, como digo, tampoco podremos llegar a ser músicos, ni nosotros ni los guardianes que decimos haber de educar [οὕτως οὐδὲ μουσικοὶ πρότερον ἐσόμεθα, οὔτε ἀντοὶ οὔτε οὖς φαμεν ἡμῖν παιδευτέον εἶναι τοὺς φύλακας], mientras no reconozcamos, donde quieran que aparezcan, las maneras de ser de la templanza, valentía, generosidad, magnanimidad y demás virtudes hermanas de éstas [πρὶν ἂν τὰ τῆς σωφροσύνης εἶδη καὶ ἀνδρείας καὶ ἐλευθεριότητος καὶ μεγαλοπρεπείας καὶ ὅσα τούτων ἀδελφὰ], e igualmente las de las cualidades contrarias, y nos demos cuenta de la existencia de ellas o de sus imágenes en aquellos que las poseen, sin despreciarlas nunca en lo pequeño ni en lo grande, sino persuadidos de que el conocimiento de unas y otras es objeto de la misma arte y disciplina?». Nótese cómo también aparece aquí destacada la posibilidad de la figura del guardián imitador en la primera parte del pasaje. Por lo demás, la traducción de *eide* en el sentido técnico de «formas esenciales» o «formas específicas», tal como lo hacen, entre otros, Pabón-Fernández Galiano (1949) y Eggers Lan (1986a), restringe exclusivamente la *mimesis* del guardián imitador (o del tipo de poeta platónico admisible en la *pólis* ideal) al ámbito de las Ideas. Creemos, por el contrario, que la traducción de *eide* por «maneras de ser» o «clases» se ajusta mejor al contexto, ya que, como lo demuestran numerosos pasajes de *República* (y también de *Leyes*), el guardián imitador debería apuntar su *mimesis* a los tipos generales de *areté* o caracteres encarnados en el hombre de bien. Entre los intérpretes que consideran que el término *eide* alude aquí a las Formas o que debe interpretarse a la luz de esta teoría, cf., entre otros, Greene (1918: 37), según el cual dicho término refiere a las Ideas, no en tanto separadas (puesto que ello no aparece en el marco de los libros I-IV), sino sobre todo como «inmanentes»; Cornford (1941: 86) y, más recientemente, Leroux (2002: 190, 582-583). Para los que sostienen que Platón emplea dicho término en uno de sus sentidos corrientes como rasgo, carácter, apariencia externa, tipo o clase, es decir, sin referencia a las Formas trascendentes, cf. Adam (1902: 168), Lee (1955: 163-164) y Guthrie (1975: 440-441), para quien Platón no está hablando aquí sobre las Formas de su propia filosofía, puesto que la gran mayoría de los guardianes (y mucho menos los poetas y los artesanos) nunca reconocerán las Formas en el pleno sentido platónico. Por lo demás, como agrega este intérprete, si *eide* hiciera referencia a las Formas, la poesía debería ser una imitación directa de éstas, lo cual contradice al libro X (595c-598d): «La cuestión que está ocupando ahora a Platón es el tipo de obra que los poetas y los artistas tienen que llevar a cabo para la formación de los niños de la clase de los guardianes en su totalidad. Ellos no deben representar el carácter malo o la fealdad, sino que tienen que ser capaces de reconocer y reproducir la belleza y el bien en todas sus variedades (*eide*). Éstas deben reflejarse en su obra, para que los guardianes jóvenes puedan aprender a apreciarlas. Esto es un lenguaje meridiano y comprensible, y yo indico que esto es lo que Platón pretende que veamos en sus palabras». Según este intérprete, las imágenes (*eikónes*) de la virtud

puramente imitativos (trágicos y cómicos) volverá a repetirse en algunos pasajes de *Leyes*, y, a su vez, cómo la cuestión de la idea reguladora de belleza se vinculará íntimamente con el planteo que examinaremos en *Fedro*.

Si bien el libro VI de la *República* no aborda el problema de la poesía, encontramos en él, en el marco de una explicación de la disposición negativa de la multitud para con los filósofos de la época (calificados puntualmente como inútiles- *achrétous*<sup>282</sup>), algunos pasajes que refuerzan la posibilidad del guardián imitador esbozada en el libro III, y que a su vez suscitan un problema interesante respecto del modelo (*i.e.* los caracteres humanos o las Ideas) al que debería apuntar su *mimesis* ese guardián o los que en el futuro se ajusten a las normas del nuevo paradigma poético platónico. Por lo demás, veremos que son los únicos pasajes en donde aparece explícitamente la posibilidad de que las Ideas constituyan el objeto a imitar por el guardián imitador o el nuevo paradigma de poeta platónico. Platón propone aquí como alternativa frente a la imagen tradicional del filósofo como incapaz o inútil en términos prácticos, una descripción paradigmática de la verdadera naturaleza o alma filosófica<sup>283</sup>, cuyo objeto último de conocimiento son las Ideas, y entre cuyas cualidades destaca la justicia, valentía y templanza, y el estar dotada de buena memoria y de facilidad para aprender<sup>284</sup>. Si se le presentase a la multitud una naturaleza filosófica semejante, podría, a juicio de Platón, cambiar su opinión respecto de la figura del filósofo y, sobre todo, de su utilidad ético-política en relación con la *pólis*.

Lo que nos interesa destacar es que, para caracterizar esta naturaleza filosófica, Platón se sirve de dos términos claves para nuestro análisis, *mimesis* y *parádeigma*<sup>285</sup>, ahora al servicio de una analogía entre la labor del pintor y la del político, la cual se repetirá en el libro X entre el poeta y el pintor, y en el *Sofista* entre el pintor y el personaje

---

estarían haciendo referencia a las virtudes tal y como aparecen en los actos particulares o, en una palabra, a las representaciones de las virtudes en la poesía y las bellas artes.

<sup>282</sup> Sobre esta inutilidad de los filósofos en la vida cotidiana, cf., entre otros pasajes, *Rep.* VI 487c4-e3; 499b4; *Gorgias* 484c4-486d1; y *Teeteto* 172c2-176a2.

<sup>283</sup> Cf. principalmente *Rep.* VI 486a1-487a8.

<sup>284</sup> Cf. *Rep.* VI 486e1-487a8: «¿No creerás acaso que estas cualidades, que hemos expuesto como propias del alma que ha de alcanzar recta y totalmente el conocimiento del ser, no son necesarias ni vienen traídas las unas por las otras? [...] ¿Podrás, pues, censurar un tenor de vida que nadie sería capaz de practicar sino siendo por naturaleza memorioso, expedito en el estudio, elevado de mente, bien dispuesto, amigo y allegado de la verdad, de la justicia, del valor y de la templanza [*εἰ μὴ φύσει εἶη μνήμων, εὐμαθής, μεγαλοπρεπής, εὐχαρῆς, φίλος τε καὶ συγγενῆς ἀληθείας, δικαιοσύνης, ἀνδρείας, σωφροσύνης;*] [...] Y cuando estos hombres llegasen a madurar por su educación y sus años, ¿no sería a ellos a quienes únicamente confiarías la ciudad?».

homónimo. En una palabra, en función de la posibilidad de que el guardián (ya a esta altura del diálogo el filósofo guardián) lleve a cabo algún tipo de imitación. Su labor imitativa estaría al parecer representada aquí en términos de una *mimesis* del modelo divino y ordenado de las Ideas, con vistas a crear la mejor pintura de gobierno, que no es otra que la de la *pólis* ideal que venían trazando en palabras<sup>286</sup>. El guardián imitador, a diferencia del poeta imitativo tradicional que se aboca a una creación (*poiesis*) de imágenes de virtud (retomando una terminología de *Banquete*<sup>287</sup> y *República*<sup>288</sup>, esto es, la clásica contraposición platónica entre imágenes de virtud y virtudes verdaderas), se dedicaría al parecer a la creación de de toda clase de virtudes colectivas<sup>289</sup>, en la medida en que tiene como paradigma el ámbito eidético. El vulgo deberá admitir - concluye Platón- que la *pólis* no tiene otra posibilidad de ser feliz sino en el caso de que sus líneas generales sean trazadas por aquellos dibujantes (filósofos guardianes) que copian de un modelo divino<sup>290</sup>.

Surge de este modo un problema clave acerca de si tal guardián imitador (que en estos pasajes del libro VI pareciera desplazarse hacia la figura del pintor filósofo) se aboca a imitar el modelo eidético o tan sólo la “manera de ser” o “caracteres” generales de los “hombres de bien” (recordemos al respecto aquel pasaje ya examinado del libro III, en el que afirmaba que si los guardianes han de imitar, deberán empezar desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes<sup>291</sup>). A pesar de la evidente ambigüedad que denotan estos pasajes -lo cual revela que hasta *Leyes* el tema de la buscada síntesis entre el poeta y el filósofo como *sustituto* del poeta imitativo tradicional no está del todo afinada y resuelta en Platón-, todo pareciera indicar que el guardián imitador se aprestaría sólo a una imitación

<sup>285</sup> Para un análisis exhaustivo de la noción de paradigma en Platón, cf. especialmente Goldschmidt (1947).

<sup>286</sup> Cf. *Rep.* VI 500c6-d2: «[...] ¿O crees que hay alguna posibilidad de que no *imite* [μιμείσθαι] cada cual a aquello con lo que convive y a lo cual admira? [...] De modo que, por convivir con lo divino y ordenado, el filósofo se hace todo lo ordenado y divino que puede serlo un hombre [Θείω δὴ καὶ κοσμίω ὃ γε φιλόσοφος ἠμιλῶν κόσμιός τε καὶ θεῖος εἰς τὸ δυνατὸν ἀνθρώπῳ γίγνεται].»

<sup>287</sup> *Banquete* 212a4-5.

<sup>288</sup> *Rep.* VII 517d4-e2. Para un paralelismo entre las «sombras de justicia» (*tôn tou dikaiou skiôn*) del libro VII (alegoría de la caverna) y la fabricación de imágenes de *areté* de *Rep.* X, cf. Belfiore (1983: 41-44, 52).

<sup>289</sup> Cf. *Rep.* 500d4-8: «Pues bien, si alguna necesidad le impulsa a intentar implantar en la vida pública y privada de los demás hombres aquello que él ve allí arriba, en vez de limitarse a moldear su propia alma, ¿crees acaso que será un mal creador de templanza y de justicia y de toda clase de virtudes colectivas [ἄρα κακὸν δημιουργὸν αὐτὸν οἶει γενήσεσθαι σωφροσύνης τε καὶ δικαιοσύνης καὶ συμπάσης τῆς δημοτικῆς ἀρετῆς;]?»

<sup>290</sup> *Rep.* VI 500d10-e4.

de los caracteres humanos (*anthrópeia éthe*), lo cual se evidencia cuando Platón explicita qué clase de dibujo o pintura produce aquél, estableciendo para ello un paralelismo entre el pintor y el filósofo guardián: «*Tendrán que coger, como se coge una tablilla, la ciudad y los caracteres de los hombres [πόλιν τε καὶ ἦθη ἀνθρώπων], y ante todo habrán de limpiarla, lo cual no es enteramente fácil. [...] Y después de esto, ¿no crees que esbozarán el plan general de gobierno? [...] Y luego trabajarán, creo yo, dirigiendo frecuentes miradas a uno y a otro lado, es decir, por una parte a lo naturalmente justo y bello y temperante y a todas las virtudes similares [πρὸς τε τὸ φύσει δίκαιον καὶ καλὸν καὶ σῶφρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα], y por otra a aquellas que irán implantando en los hombres mediante una mezcla y combinación de costumbres de la que [...] extraerán la verdadera imagen del hombre [ἀνδρείκελον]*»<sup>292</sup>. Es claro que, una vez purificada la ciudad, y tras haber borrado y vuelto a pintar cada detalle, los guardianes imitadores harán todo lo posible por imitar los caracteres humanos que sean más agradables para los dioses<sup>293</sup>.

No se ve por qué, como señalan algunos intérpretes<sup>294</sup> y algunos pasajes parecen sugerirlo ambiguamente, la labor del guardián imitador (o, en términos generales, del nuevo

<sup>291</sup> Véase *supra* n. 281.

<sup>292</sup> *Rep.* VI 501a2-b7. Nos apartamos ligeramente aquí de la traducción de Pabón - Fernández Galiano, quienes traducen, por ejemplo, *andreikelon* por «carnación humana». Esta noción, por lo demás, suele aparecer en otros diálogos vinculada al ámbito de la pintura, como en *Crátilo* 424d7-425a5, donde Platón traza una analogía entre aquél y la *téchne* onomástica: «*Lo mismo que los pintores, cuando quieren sacar un parecido, como veces aplican solamente púrpura y, otras, cualquier otro pigmento, pero a veces mezclan muchos (como cuando preparan una figura humana [οἶον ὅταν ἀνδρείκελον σκευάζωσι]) o algo parecido según, pienso yo, les parezca que la figura necesita cada pigmento), así también nosotros aplicaremos los elementos a las cosas, bien uno a uno (el que nos parezca que necesitan), o varios, formando lo que llaman silabas y, después, combinando silabas de las que se componen tanto nombres como verbos. Y de nuevo, a partir de los nombres y los verbos compondremos ya un todo grande y hermoso. Lo mismo que ellos componían una pintura con el arte pictórica, así nosotros un discurso con el arte onomástica, retórica o como quiera que sea».*

<sup>293</sup> *Rep.* VI 501b9-c2. Popper (1950: 164-166, n. 12) encuentra en estos pasajes sobre el político artista el “radicalismo estético” del programa político-educacional platónico, es decir, «el deseo de construir un universo que no sólo sea algo mejor y más racional que el nuestro, sino también que se halle libre de toda su fealdad. [...] He ahí la forma en que debe proceder el político artista, y lo que significa la limpieza del lienzo. Deben borrarse las instituciones y tradiciones existentes. Se debe purificar, purgar, expulsar, deportar y matar. (“Liquidar”, como se dice en la actualidad...). Las palabras de Platón constituyen, en verdad, una descripción fiel de la actitud intransigente de todas las formas del radicalismo político a ultranza, de la resistencia esteticista a entrar en componendas. La opinión de que la sociedad debe ser hermosa como una obra de arte lleva con demasiada facilidad a adoptar medidas violentas».

<sup>294</sup> Véase, entre otros, Greene (1918: 75), Cornford (1941: 86) y Guicheteau (1956: 225-227). En contra, cf. Adam (1902: 168) y Guthrie (1975: 440-441).

paradigma de poeta platónico) debería apuntar en definitiva a una imitación de las Ideas<sup>295</sup>. Si fuera así, tendríamos que restringir este paradigma sólo al conjunto de los guardianes filósofos (o perfectos guardianes, los cuales, además de gobernar, también se dedicarían a imitar) o, en última instancia, a una autoconsagración de Platón como único ejemplo de poeta filósofo. Por el contrario, la esperanza de éste es llegar a conformar progresivamente en la *pólis* ideal una nueva generación de poetas que respeten las líneas generales establecidas en su paradigma poético, en el cual ya vimos aparecer insistentemente la prescripción de que los futuros poetas se aboquen en sus obras a una imitación, no de las Ideas, sino de la manera de ser (*êthos*) de los hombres de bien; a la plasmación de caracteres humanos (*anthrópeia êthe*) junto con sus respectivas acciones; en una palabra -y para decirlo en términos aristotélicos-, a la *mimesis* de tipos, clases o modos de ser universales de hombre que se expresen a través de nombres individuales<sup>296</sup>. Sostener, por lo demás, que la *mimesis* del guardián imitador persigue en última instancia una imitación de las Ideas trae a su vez aparejada -como lo demuestran los autores que suscriben esta

<sup>295</sup> Esta posibilidad de que un poeta describa en su obra el ámbito propio de las Ideas puede observarse más bien en el *Fedro*, donde Platón establece de forma explícita una estrecha vinculación (insinuada en el argumento ontológico de las camas de *República X*, pero dejada más tarde de lado en el transcurso de ese mismo libro) entre la poesía y el ámbito eidético: «En cuanto a ese lugar que hay por encima del cielo [τὸν ὑπερουράνιον τόπον], jamás hubo poeta de los de aquí [τῶν τῆδε ποιητῆς] que lo celebrara de una manera digna, ni tampoco lo habrá. Pero, puesto que nos hemos de atrever a decir la verdad, especialmente cuando hablamos de la verdad [ἀλλως τε καὶ περὶ ἀληθείας λέγοντα], he aquí su condición. Es en dicho lugar donde reside esa realidad carente de color, de forma, impalpable y visible únicamente para el piloto del alma, el entendimiento; esa realidad que “es” de una manera real [οὐσία ὄντως οὐσα], y constituye el objeto del verdadero conocimiento [τὸ τῆς ἀληθοῦς ἐπιστήμης γένος]» (*Fedro* 247c3-d1). Cf. al respecto Grube (1970: 61-62) y Nightingale (2002: 242-244).

<sup>296</sup> Para este alcance universal de la *mimesis* poética, cf. especialmente Aristóteles, *Poética* 9 1451b5-10: «Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario. A ello aspira la poesía, aunque imponga nombres personales». Seguimos la traducción castellana de Schlesinger (2003). Respecto de esta distinción aristotélica entre historia y poesía, Nussbaum (1986: 478-479) apunta: «En mi opinión, Aristóteles quiere decir que, a menudo, los hechos referidos por la historia son tan idiosincrásicos que impiden toda identificación. Puesto que Alcibiades fue un personaje único, no consideramos que lo que le aconteció pueda ocurrirnos a nosotros. (La diferencia entre la narración histórica sobre Alcibiades y la utilización que Platón hace de su figura como personaje representativo se correspondería con la distinción aristotélica entre historia y poesía). En cambio, el héroe trágico no es idiosincrásico. Lo consideramos un cierto tipo de persona buena, aproximadamente similar a nosotros mismos; por este motivo, su desgracia nos hace experimentar a la vez miedo y compasión».

postura- la falta de una explicación consistente respecto de cómo se consume en la práctica o en la obra poética misma tal instanciación<sup>297</sup>.

En este sentido, la figura del guardián imitador le sirve a Platón como primer eslabón de una nueva cadena poética a formar, como una piedra de toque para las futuras generaciones que se acerquen a las puertas de la creación poética; para fundar, en una palabra, una nueva tradición poética radicalmente distinta a la vigente hasta entonces. El ejemplo más claro que nos provee Platón cuando procura ilustrar su nuevo paradigma poético son los himnos a los dioses y los encomios a los héroes, en los cuales podemos advertir claramente cómo este tipo de poesía (propia del guardián imitador en *República*, y más tarde del poeta legislador en *Leyes*) no apunta ni presupone una imitación previa de las Ideas, sino más bien de los caracteres y acciones positivas de dioses y héroes. Pero aun cuando en estos pasajes de *República* subsistan ambigüedades en torno del objeto a imitar por parte del nuevo tipo de poeta platónico, creemos que el problema termina por resolverse definitivamente en *Leyes*, ya que en esta obra Platón nunca vincula, como veremos más adelante, la labor del poeta legislador con la teoría de las Ideas, además de que ésta apenas aparece mencionada en el libro XII<sup>298</sup> y cumple un rol menor dentro de la economía general de la obra<sup>299</sup>. Si, pues, como sostienen algunos intérpretes, el guardián imitador (o poeta filósofo, filósofo poeta, artista ideal o filosófico, etc., para emplear sus palabras) postulado en *República* debiera, en función de sus creaciones, acceder al ámbito eidético, Platón lo habría reafirmado ciertamente en *Leyes*, ya que en este diálogo apenas se aparta de las líneas generales de su programa poético esbozado en *República*. Recordemos

<sup>297</sup> Seguimos en este punto una idea sugerida por Lassègue (1991: 250), quien cree que puede seguir hablándose de una estética platónica con independencia de su ontología. En la misma línea, cf. Nussbaum (1986: 219-220), a quien podemos ubicar entre los intérpretes que suscriben una imitación de caracteres (y no de Ideas) por parte del poeta: «Invocando lo que es apropiado para los dioses, Sócrates utiliza la perspectiva de la perfección con el fin de determinar un valor estético-moral, y presenta dicha perfección como ideal moral destinado a los jóvenes ciudadanos. Debemos imitar a los seres carentes de toda necesidad o interés meramente humanos, con objeto de cultivar nuestro propio potencial de racionalidad objetiva. En consecuencia, nuestra literatura debe representar a esos seres y sus deliberaciones».

<sup>298</sup> *Leyes* XII 965b7-966b8.

<sup>299</sup> Sobre la presencia de la teoría de las Ideas en *Leyes*, cf., entre otros, Festugière (1936: 423, 444), quien resalta el escaso tratamiento que tiene en *Leyes* dicha teoría y el método dialéctico; Ross (1951: 166): «Las *Leyes* se ciñen estrechamente a los temas de la teoría política y la ley, y nada añaden al conocimiento de la teoría de las Ideas. Si bien hay un pasaje (965b7-966a9) en el que se hace una breve alusión a ella —como para recordarnos que la teoría se albergaba en el fondo del pensamiento de Platón»; Grube (1970: 85-87), para el que, en tanto las *Leyes* constituyen un tratado de política práctica, «no debemos esperar ninguna discusión profunda sobre metafísica, lógica o psicología; tampoco hay referencia directa a la teoría de las Ideas»; y Stalley (1983: 133-136).

al respecto un pasaje clave de *Leyes* que resuelve, como dijimos, este problema abierto en *República* acerca del objeto que persigue la *mimesis* poética: «¿*¿damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos [τρόπων μιμήματα βελτιόνων καὶ χειρόνων ἀνθρώπων;]?*»<sup>300</sup>.

Hallamos consumada hasta aquí la posibilidad de un guardián imitador, el cual realizaría la pintura más hermosa (*kalliste graphé*)<sup>301</sup>, puesto que tiene en cuenta al mismo tiempo no sólo los tipos o maneras de ser generales del hombre de bien, sino también el aspecto de su plasmación en la obra de arte, puesto que es un alma (de naturaleza filosófica y, en este pasaje poética, es decir, con capacidad de imitación) que ha de tender constantemente a la totalidad y universalidad de lo divino y de lo humano; en una palabra, a enfocar y extraer, en términos universales, las virtudes propias de lo divino y de lo humano<sup>302</sup>. Al atender a ambas dimensiones, el guardián imitador puede crear la mejor imagen de hombre (*andreikelon*) posible y, sobre todo, de los caracteres humanos (*anthrópeia éthe*), que, tal como hizo Homero (uno de los contados pasajes de *República* donde Platón recoge algo positivo de la poesía homérica) con los personajes de Aquiles y Trásímedes<sup>303</sup>, se los modela tomando como referencia su imagen o semejanza con los dioses (*theoeikelos*). Se trata así de que el guardián imitador o poeta guardián pinte una *andreikelon* a la luz de una *theoeikelos* o de lo amado por dios (*theophilés*)<sup>304</sup>. Y esta

<sup>300</sup> *Leyes* VII 798d7-9.

<sup>301</sup> *Rep.* VI 501c3.

<sup>302</sup> *Rep.* VI 486a5-6.

<sup>303</sup> Cf. en la *Iliada* I 131; XIX 155 el sintagma «*Aquiles a los dioses parecido [θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ]*»; y en la *Odisea* III 414: «*Trásímedes semejante a un dios [ἀντίθεος Θρασύμηδης]*».

<sup>304</sup> Respecto de este artista ideal, Pabón - Fernández Galiano (1949: 202-203, n. 1) señalan: «[...] el artista mira tan pronto al modelo como a su obra. Y así como el verdadero pintor mezcla varios colores para formar el *andreikelon* [...], así este artista ideal mezcla distintas instituciones y rasgos humanos para dar a su obra un tono *andreikelon*, esto es, propio del hombre y comparable con lo *theoeidés* y *theoeikelon* que, en ciertos pasajes de Homero (*Il.* I 131; *Od.* III 416), designa al elemento divino o parecido a los dioses que hay en ciertos hombres». Respecto de esta cuestión, Jaeger (1957: 675) afirma: «El pintor es el guía del estado y éste el *pinax*, la tabla sobre la que, después de limpiarla con todo rigor, cobra contorno y color la imagen del hombre nuevo. Mezclando las características de lo eternamente justo, bello, prudente, de todas las demás virtudes y de los rasgos que descubrimos en el hombre real, es decir, mezclando la idea y la experiencia, surge ante el artista filosófico, en vez de aquella imagen "semejante a los dioses" (*theoeikelon*) que Homero representa en los hombres de su epopeya, una imagen adecuada a ellos, "semejante al hombre" (*andreikelon*). Platón traza aquí expresamente, una vez más, el paralelo entre la poesía y la filosofía, que guía todo su pensamiento y toda su obra. El filósofo se halla en condiciones de rivalizar victoriosamente con la *paideia* del poeta, porque tiene un nuevo ideal de hombre. Platón opera en este punto la trasposición de lo épico-heroico a la imagen filosófica del hombre y orienta su obra fundamental sobre el eje humanista en torno al cual gira

pintura vista en perspectiva no es otra que la de la *pólis* ideal en torno a la cual gira el diálogo mismo<sup>305</sup>. Como ejemplo de síntesis de naturaleza filosófica y poética, el guardián imitador debe apuntar, pues, a la *poiésis* de la mejor pintura de gobierno posible, mediante la plasmación en su obras de tipos o caracteres humanos positivos. Si seguimos al pie de la letra la analogía trazada por Platón, el guardián imitador sería así un consumado pintor de gobierno, como más tarde lo será el poeta legislador de *Leyes*.

Volvamos a la significación ético-política de la *mimesis* arriba mencionada. Del estilo y contenidos que llegara a emplear un determinado poeta con el fin de componer sus obras, Platón desprende puntualmente una valoración ética respecto de su *persona*: «Entonces, si comprendo bien lo que quieres decir, hay una forma de dicción y narración [*λέξεώς και διηγήσεως*] propia para que la emplee, cuando tenga que decir algo, el verdadero hombre de bien; y otra forma muy distinta de la primera a la que siempre recurre y con arreglo a la cual se expresa aquella persona cuyo modo de ser y educación son opuestos a los del hombre de bien»<sup>306</sup>. La persona del poeta será juzgada como buena (guardián imitador) o mala (poeta tradicional), de acuerdo con el determinado tipo de *léxis* que elija. Se despliegan de este modo las dos clases de dicción<sup>307</sup>, que se vinculan respectivamente con los dos tipos de poetas, lo cual da cuenta de la relevancia de la noción de *mimesis* y, sobre todo, de la confluencia de la significación dramática con la ético-política o, en otras palabras, de la mediación entre el estilo narrativo y la clase de persona. Tenemos así, por un lado, el estilo que empleará el futuro guardián imitador, quien se valdrá del tipo de narración mixto (en el que la dicción participa de los procedimientos imitativo y narrativo) examinado al hacer referencia a los poemas de Homero, y donde la imitación constituirá una pequeña parte con respecto a los largos trozos de narración<sup>308</sup>. Por otro, hallamos en la figura del poeta tradicional la elección del listado de contenidos malos

---

toda la historia del espíritu griego, pues para nosotros existe humanismo allí donde la educación se proyecta conscientemente sobre la imagen esencial del hombre».

<sup>305</sup> Cf. *Rep.* VI 501c4-8: «¿No lograremos, pues, persuadir en algún modo a aquellos de quienes decías que avanzaban con todas sus fuerzas contra nosotros, demostrándoles que ese consumado **pintor de gobiernos** [*πολιτειῶν ζωγράφος*] no es otro que aquel cuyo elogio les hacíamos antes, y por causa del cual se indignaban viendo que queríamos entregarle las ciudades, y no se quedarán algo más tranquilos al oírlo decir ahora?».

<sup>306</sup> *Rep.* III 396b10-c3.

<sup>307</sup> *Rep.* III 397b4.

<sup>308</sup> *Rep.* III 396e4-8.



e indignos y del consiguiente tipo de estilo imitativo que, de modo precipitado e indiscriminado, los expresa<sup>309</sup>.

Así como a menudo Platón se refiere a una buena (*euarmostía*) y mala armonía (*anarmostía*) o a un ritmo bueno (*euruthmía*) y malo o desproporcionado (*arruthmía*)<sup>310</sup>, hallamos claramente expresada en *República* (como, entre otros diálogos, en *Gorgias*<sup>311</sup>, y más tarde en *Timeo*<sup>312</sup> y, ya de forma más explícita, en *Leyes VII*), la distinción clave entre dos clases de *mimesis* (buena y mala): «Decíamos, creo, que los cantores sexagenarios de Dioniso debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones tonales, para que, cuando el alma sea afectada por la buena y la mala imitación [*μίμησιν τὴν εὖ καὶ τὴν κακῶς*], el integrante del coro sea capaz de distinguir las réplicas del alma buena de las de la contraria, rechace las unas y, haciendo públicas las otras, cante y encante las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y a acompañarlo a través de las imitaciones [*διὰ τῶν μιμήσεων*]»<sup>313</sup>.

Destaquemos asimismo que Platón, pese a todas la advertencias que apuntó acerca del perjuicio de la imitación de lo malo, afirma en algunos pasajes que ésta debe llegar de algún modo al receptor de los poemas, si bien procurando que no se realice por medio de la imitación-identificación: «Pues aunque es necesario conocer cuándo está loco o es malo un

<sup>309</sup> Cf. *Rep.* III 397a1-b2: «En cambio, cuanto menos valga el hombre que no sea así, tanto más se inclinará a contarle todo y no considerar nada como indigno de su persona, de modo que no habrá cosa que no se arroje a imitar seriamente [*μιμείσθαι σπουδῆ*] y en presencia de muchos; por ejemplo, imitará, como antes decíamos, truenos, bramar de vientos y resonar de granizos, chirridos de ejes y poleas, trompetas, flautas, siringes, sonos de toda clase de instrumentos y hasta voces de perros, ovejas y pájaros. ¿No se convertirá, pues, su dicción en una simple imitación de ruidos y gestos, que contenga, todo lo más, una pequeña parte narrativa?».

<sup>310</sup> Cf. *Rep.* III 400c7-e3.

<sup>311</sup> Cf. al respecto un interesante pasaje del *Gorgias*, donde Platón pone como ejemplo de mala *mimesis* (o *mimesis* de un modelo malo) la que lleva a cabo el adulador, quien como medio de protegerse para no sufrir injusticia, se *asimila* al gobernante existente (un feroz tirano en el ejemplo) a través de la *adulación*, lo que conduce finalmente a cometerla. Al acostumbrarse ya desde joven a alegrarse y disgustarse con las mismas cosas que su dueño y procurar hacerse lo más semejante a él, el adulador termina corrompiendo su alma al imitar a su injusto dueño y poner en práctica el poder resultante: «Por consiguiente, a éste le sobrevendrá el mayor mal, puesto que su alma es perversa y está corrompido por la imitación de su dueño y por el poder [*διὰ τὴν μίμησιν τοῦ δεσπότητος καὶ δύναμιν*]» (511a2-3).

<sup>312</sup> Cf. *Timeo* 19d2-e2, y asimismo *Filebo* 38e12-39c6, 40a9; *Critias* 107b5-e3.

<sup>313</sup> *Leyes VII* 812b9-c7. Esta significación dual (buena y mala) de la *mimesis* platónica fue destacada principalmente por Tate (1928 y 1932: 161) en dos trabajos claves sobre la materia. En contra, cf. Grube (1970: 288, n. 16) quien suscribe una concepción esencialmente unitaria de la misma.

*hombre o una mujer, no se debe hacer ni imitar nada de los que ellos hacen»*<sup>314</sup>. La cuestión pasa entonces por no imitar *seriamente* (*spoudaíos*)<sup>315</sup> lo malo o indigno, sino que, si se lo hace, que sea como un «mero pasatiempo» (*paidiàs chárin*) o «en pocas palabras» (*katà brachú*)<sup>316</sup>. En otra sección de este libro III, dedicada al tema de la función ético-política de los médicos y de los jueces en la *pólis*, Platón resalta el tipo de conocimiento teórico que estos últimos deben tener acerca del mal o lo injusto, conocimiento que puede hacerse extensivo a la competencia del guardián imitador. En efecto, para Platón el hecho de no experimentar personalmente o en carne propia la maldad o la escala de los disvalores morales no implica necesariamente su desconocimiento. Si bien, como señalamos, el eventual guardián imitador no debe prestarse a la *mímesis* de los modelos de maldad, tiene que estar, sin embargo, al tanto de su existencia y conocerlos mediante un estudio de tipo teórico: «*Por eso el buen juez no debe ser joven, sino un anciano que, no por tenerla arraigada en su alma como algo propio, sino por haberla observado durante largo tiempo como cosa ajena en almas también ajenas, haya aprendido tardíamente lo que es la injusticia y llegado a conocer bien, por medio del estudio, pero no de la experiencia personal, de qué clase de mal se trata. [...] Pues la maldad jamás podrá conocerse al mismo tiempo a sí misma y a la virtud, y, en cambio, la virtud innata llegará, con los años y auxiliada por la educación, a adquirir un conocimiento simultáneo de sí misma y de la maldad»*<sup>317</sup>.

<sup>314</sup> *Rep.* III 396a4-6. Para otros ejemplos de mala y buena *mimesis* en *República*, cf. respectivamente II 377e1-3 («*Que se da con palabras una mala imagen de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presentara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir* [Ὅταν εἰκάζῃ τις κακῶς [οὐσίαν] τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἷοί εἰσιν, ὥσπερ γραφεύς μηδὲν εἰκότα γράφων οἷς ἂν ὁμοία βουλευθῆ ἡράψαι]») y V 472d4-e4 («*¿Y piensas, acaso, que es de menos mérito el pintor porque, pintando el más hermoso modelo [παράδειγμα] de hombre y trasladándole todo con la mayor perfección a su cuadro, no pueda demostrar que exista semejante hombre? [...] ¿No diremos que también nosotros fabricábamos en nuestra conversación un modelo de buena ciudad [παράδειγμα ἐπιούμεν λόγῳ ἀγαθῆς πόλεως]? [...] ¿Crees, pues, que nuestro discurso pierde algo en caso de no poder demostrar que es posible establecer una ciudad tal como habíamos dicho?»). Respecto de esta distinción y su relación con el *Timeo*, cf. Rodrigo (2001: 155-156).*

<sup>315</sup> *Rep.* III 396d4; 397a3.

<sup>316</sup> *Rep.* III 396e2; 396d5.

<sup>317</sup> *Rep.* III 409b4-c1; d7-e1. Cf. asimismo III 409a1-5: «*En cambio, amigo mío, el juez gobierna las almas por medio del alma, a la cual no podemos exigir que se haya formado desde la niñez en el trato y familiaridad con otras almas malas, ni que haya recorrido personalmente toda la escala de las acciones criminales, solamente con el fin de que, basada en su propia experiencia, pueda conjeturar con sagacidad en lo tocante a los delitos de los demás, como el médico con respecto a las enfermedades corpóreas».*

### I.4.3. La reforma de la música

El plan de reforma o de *kátharsis* de la *paideía* tradicional no se reduce, como dijimos al comienzo, al ámbito de lo poético. En efecto, en el punto dedicado al análisis del canto (*odé*) y la melodía (*melodía*)<sup>318</sup>, Platón nos sigue ofreciendo elementos relacionados con la significación ético-política de la *mímesis*. Porque lo poético puede asimismo verse reflejado en la melodía, en tanto que sus elementos constitutivos son: letra (*lógos*), armonía (*armonía*) y ritmo (*ruthmós*)<sup>319</sup>. La letra, como lo estrictamente poético de la música, representa así un factor esencial de la misma. En este sentido, la forma de expresión no se limita solamente a lo literario, sino que también se extiende a lo musical, ya que la armonía y el ritmo deben adecuarse, como rasgos de estilo, al contenido que dicta la letra: «*Ahora bien, tengo entendido que las palabras de la letra en nada difieren de las no acompañadas con música en cuanto a la necesidad de que unas y otras se atengan a la misma manera y normas establecidas hace poco. [...] Por lo que toca a la armonía y ritmo, han de acomodarse a la letra*»<sup>320</sup>.

Si tenemos presente esta preeminencia de la letra por sobre los otros dos factores esenciales (armonía y ritmo) de la música, vamos a poder entender cómo la tarea platónica de purificación se vincula nuevamente con el mecanismo de supresión (*aphairéo*) y admisión (*paradéchomai, leípo*)<sup>321</sup> que ya habíamos visto en relación con el estilo y los contenidos de los textos que conforman la tradición poética, pero esta vez orientado al tema de las armonías y ritmos que deben adaptarse a la letra poética: «*¡Purifiquemos [καθαίρωμεν] también lo que nos queda! A continuación de las armonías hemos de tratar de lo referente a los ritmos, no para buscar en ellos complejidad [ποικίλους] ni*

<sup>318</sup> *Rep.* III 398c1-2.

<sup>319</sup> *Rep.* III 398c11-d2. Como señala Jaeger (1957: 617-618): «La poesía y la música son, desde el punto de vista de la cultura griega, hermanas inseparables, hasta el punto de que una sola palabra griega abarca los dos conceptos. Pero, tras las normas que se refieren al contenido y a la forma de la poesía viene la música, en el sentido actual de la palabra. [...] Con esto declara *ipso facto* que los principios proclamados por él para la poesía rigen también para la música, lo que hace posible examinar conjuntamente desde un solo punto de vista la palabra, la armonía y el ritmo».

<sup>320</sup> *Rep.* III 398d4-9; cf. asimismo *ibid.* III 400d3-4.

<sup>321</sup> Cf., entre otros pasajes, *Rep.* III 398e3; 399c4; d3.

*gran diversidad de elementos rítmicos, sino para averiguar cuáles son los ritmos propios de una vida ordenada y valerosa [βίου κοσμίτου καὶ ἀνδρείου]; y, averiguado esto, haremos que sean forzosamente el pie y la melodía quienes se adapten al lenguaje de un hombre de tales condiciones, y no el lenguaje a los otros dos»<sup>322</sup>. Se trata de que lo estrictamente musical no se anteponga a lo estrictamente poético ligado a la letra. De allí la supresión de las armonías lastimeras (lidia mixta y lidia aguda o tensa), muelles y convivales u orgiásticas (jonía y lidia laxas), ya que a partir del supuesto de la *mimesis* como asimilación indiscriminada, la audición de estas armonías implica una identificación plena con lo que ellas imitan y expresan a los ojos de Platón: quejas, lamentaciones, embriaguez, molicie y pereza. Deben admitirse, por el contrario, las armonías de tipo doria y frigia porque poseen un claro carácter educativo acorde al temple de los futuros guardianes: «Estas dos armonías, violenta y pacífica, que mejor pueden imitar las voces de gentes desdichadas o felices, prudentes o valerosas, son las que debes dejar»<sup>323</sup>. Platón vuelve a establecer, pero ahora para el campo musical, un nuevo paradigma que se ajusta, en cuanto a los contenidos (la letra), a los *típoi o nómoi* antes expuestos para el ámbito de la poesía; y, en lo tocante al estilo, retoma el supuesto de la no alteración y de simpleza en relación con la técnica musical en general (armonías, instrumentos y ritmos)<sup>324</sup>.*

En efecto, tras haber regulado sobre las clases de armonías, Platón admite y prescribe de buen grado para su *pólis* ideal la utilización de los instrumentos más simples o apolíneos (como la lira y la cítara), por contraposición a los más complejos o policordes y poliarmónicos (vinculados a Marsias) como la flauta, y lo mismo para los diferentes tipos de ritmos. Pero más allá de estas clasificaciones de armonías, instrumentos y ritmos, que exceden por lo demás los límites de nuestro análisis sobre la poesía, lo que a Platón le interesa (y por ello confiesa, tras la máscara de Sócrates, su ignorancia al detenerse en las cuestiones técnicas, delegando así la palabra especializada a su interlocutor) es subrayar nuevamente aquella vinculación esencial entre el *estilo* o *modo* musical (los ritmos, en este

<sup>322</sup> *Rep.* III 399e8-400a2.

<sup>323</sup> *Rep.* III 399c1-4.

<sup>324</sup> Para un análisis exhaustivo del rol de la música en Platón, cf. Moutsopoulos (1959).

caso particular) y su influencia ético-política y psicológica en el carácter y la conducta del auditor; en una palabra, en el *estilo* como reflejo de una *forma de vida*<sup>325</sup>.

Si extremamos esta cuestión, y ponemos, como hace Platón, en estrecha relación la gracia o decoro (*euschemosíne*), la euritmia (*euruthmia*), el buen hablar (*eulogía*) y la armonía, lograremos configurar un modelo que sólo puede darse como consecuencia directa de una disposición espiritual o modo de ser del alma (*êthos tês psuchês*), que expresa un carácter bueno y simple (*euêthes*), en tanto que los contrarios de dichos elementos (la falta de gracia, arritmia, mala dicción y carencia de armonía) *reflejan* un tipo de disposición ética contrapuesta a la mencionada: «Entonces, la bella dicción, armonía, gracia y euritmia no son sino consecuencia de la **simplicidad del carácter** [*εὐθητεία*] [...]; **simplicidad propia del carácter realmente dotado de buenas y hermosas cualidades**»<sup>326</sup>. Platón presenta de este modo una cadena donde el eslabón principal se halla constituido por la disposición espiritual o carácter del alma, al que se adaptan la dicción y las palabras, y a éstas el ritmo y la armonía. Y esas cualidades encarnadas en tal modelo de bondad y simplicidad son las que, mediatizadas por la *mimesis* poético-musical, le imprimen al mismo una clara dimensión ético-política, en la medida en que su recepción por parte de los niños y jóvenes los fuerza a cumplir con su deber cívico<sup>327</sup>.

Al concebirse como un espejo del *êthos*, la música (y dentro de ella nos importa, como a Platón, concentrarnos en lo estrictamente poético ligado a la letra) sólo debería *reflejar* patrones positivos de conducta individual y social<sup>328</sup>, los cuales pueden hallarse fácilmente en la pintura o en cualquiera de las artes similares (*i.e.* tejeduría, arte de recamar, el de construir casas, etc.), así como también en la disposición natural de los cuerpos vivos y de las plantas, en tanto que en todas estas instancias caben la gracia y la carencia de ella. Platón viene prescribiendo con insistencia la supervisión, por parte de los guardianes, de todo aquello que devuelve la música, con vistas a difundir —y en este proceso cobran vital importancia los mencionados mecanismos de *supresión y admisión* de

<sup>325</sup> Cf. *Rep.* III 400b1-4: «En cuanto a cuáles sean estos ritmos, es cosa tuya el designarlos, como hiciste con las armonías. [...] En este punto, Damón nos ayudará a decidir cuáles son los metros que sirven para expresar vileza, desmesura, demencia u otros defectos semejantes, y qué ritmos deberán quedar reservados a las cualidades opuestas».

<sup>326</sup> *Rep.* III 400d11-e3.

<sup>327</sup> Cf. *Rep.* III 400e5-6: «¿No será, pues, necesario que los jóvenes persigan por doquier estas cualidades, si quieren cumplir con el deber que les incumbe?».

versos- un reflejo que se adecue a las cualidades de su modelo de eticidad dispuesto para los futuros guardianes y ciudadanos de su *pólis* ideal: «Ahora bien, la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en palabras y con el mal carácter [κακολογίας καὶ κακοηθείας], y en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y bondadoso»<sup>329</sup>.

Ahora bien, ¿cuál es la razón de este apartado dedicado a los aspectos técnico-formales como los ritmos y armonías? ¿Qué clase de significación ético-política podría traer aparejado el análisis de estos aspectos? Para Platón, en efecto, los ritmos y armonías o, en un sentido más general, la inclusión de la música dentro de la *paideía*, se justifica en tanto que ella constituye un puente que conduce en última instancia al carácter del alma de un hombre, ya que tales modos o estilos no son sino un reflejo de éste. La educación musical adquiere así tal primacía en la medida en que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma humana y para dotar de gracia a la persona rectamente educada<sup>330</sup>. Los beneficios ético-políticos de esta clase de educación poético-musical confluyen en la formación del hombre de bien, el cual, si tenemos en cuenta el término que emplea Platón para hablar de educación (*trophé*: alimentación, cuidado o cría, entre otras acepciones<sup>331</sup>), es el debidamente alimentado en términos

<sup>328</sup> Respecto de la teoría del *ethos* en la música, Jaeger (1957: 620) afirma que «la teoría del *ethos* se erige en el principio común tanto de la *paideía* musical como de la *paideía* rítmica».

<sup>329</sup> *Rep.* III 401a5-8. Según Jaeger (1957: 622 y 623), quien suscribe la primacía ética de la música y de la poesía respecto de las demás artes, «Platón sólo alude también con una palabra, a modo de apéndice (después de poner fin a su comentario sobre la educación “música”), a la influencia de la pintura, que coloca en el mismo plano que el arte de tejer, el arte decorativo y la arquitectura, sin referirse para nada a la escultura. No se ve muy claro hasta qué punto asigna a estas artes un *ethos* en el sentido del que reconoce a la música y a la poesía [...]. Pero no son, desde luego, los verdaderos pilares de la *paideía*. [...] Pero aunque el arte y la artesanía contribuyan conjuntamente a crear el clima, espiritual, lo “músico” sigue siendo “el alimento verdaderamente cultural”. [...] Platón se plantea conscientemente el problema de si es legítima o no la primacía sobre las otras artes que la tradición de la *paideía* griega reconoce a lo “músico”. Y llega a la conclusión de que es perfectamente justificada [...]. Pero no considera lo músico superior a las demás artes sólo por su dinámica anímica, sino también porque educa al hombre para percibir con una precisión incomparable lo que hay de exacto o de defectuoso en una obra de belleza y en su ejecución».

<sup>330</sup> *Rep.* III 401d5-e1.

<sup>331</sup> Respecto de la relación casi sinonímica entre los términos *paideía* y *trophé*, Jaeger (1957: 622) apunta: «Por mucho que la tendencia a espiritualizar la educación se acentúe, el griego no deja de percibir jamás que se trata de un proceso de crecimiento. Las palabras correspondientes “educación” y “nutrición”, que al principio eran casi idénticas en su significado, siguen siendo siempre términos gemelos. Empiezan a diferenciarse, es cierto, cuando el concepto de la *paideía* va tendiendo cada vez más a designar la cultura intelectual; ahora, la “nutrición” expresa la fase preespiritual del proceso infantil. Pero Platón vuelve a establecer una afinidad mayor entre ambos conceptos, en una etapa superior, pues no concibe el proceso de formación espiritual del individuo de un modo aislado, como lo hacían los sofistas, sino que reconoce que la cultura del espíritu requiere también ciertas premisas de clima y ciertas condiciones de desarrollo. El concepto

intelectuales (de allí las constantes metáforas sobre la educación como un proceso de nutrición)<sup>332</sup>.

Aquí encontramos expresado uno de los objetivos más importantes que persigue Platón con su programa de reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional: que los niños puedan, incluso antes de poseer y ejercer la racionalidad, alejarse y rechazar lo feo, inclinándose consecuentemente por lo bueno y bello, lo cual sólo puede alcanzarse en la *pólis* que se busca fundar<sup>333</sup> mediante la transmisión supervisada de mitos o melodías (pues es preciso que la música encuentre su fin en «el amor de la belleza [τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά]»<sup>334</sup>) que modelen las almas de los niños de acuerdo con el *týpos* platónico de eticidad (basado en la coincidencia de belleza y bondad física y de alma), a cuya mira los futuros poetas deberán dirigir su *mímesis*: «Por lo tanto, si hay alguien en quien coincidan un hermoso carácter en su alma y cualidades físicas del mismo tipo que respondan y armonicen con ella, ¿no será éste el más hermoso espectáculo para quien pueda contemplarlo? [...] Entonces, el músico amará a las personas que se parezcan lo más posible a la que he descrito. En cambio, no amará a la persona inarmónica [ἀσύμφωνος]»<sup>335</sup>.

---

platónico de la cultura, pese a toda su elevada espiritualidad, ha recobrado algo de aquel carácter vegetal que en la concepción individualista de los sofistas había perdido».

<sup>332</sup> Cf. *Rep.* III 401e1-402a4: «¿Y no será la persona debidamente educada en este aspecto quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto, y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, acogiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien; rechazará, también con motivos, y odiará lo feo ya desde niño, antes aún de ser capaz de razonar [πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν]; y así, cuando le llegue la razón [ἐλθόντος δὲ τοῦ λόγου], la persona así educada la verá venir con más alegría que nadie, reconociéndola como algo familiar?».

<sup>333</sup> *Rep.* III 403b4-5.

<sup>334</sup> *Rep.* III 403c6-7.

<sup>335</sup> *Rep.* III 402d1-9 (nos apartamos ligeramente aquí de la traducción de Pabón-Fernández Galiano). Sobre la importancia de la educación musical y su influencia ético-psicológica, cf. asimismo *Prot.* 326a4-b6: «Y, a su vez, los citaristas se cuidan, de igual modo, de la sensatez y procuran que los jóvenes no obren ningún mal. Además de esto, una vez que han aprendido a tocar la cítara, les enseñan los poemas de buenos poetas líricos [ἀλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν], adaptándolos a la música de cítara, y fuerzan a las almas de sus discípulos a hacerse familiares los ritmos y las armonías, para que sean más suaves y más eurrítmicos y más equilibrados, y, con ello, sean útiles en su hablar y obrar. Porque toda vida humana necesita de la eurrítmia y del equilibrio [πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται]».

#### I.4.4. La terapéutica pedagógica

Al comienzo de nuestro examen señalamos que la tarea platónica apuntaba a una *reinención* o *recreación* de la *paideía* tradicional, lo cual implicaba una reforma de la música y gimnástica como sus partes constitutivas<sup>336</sup>. Tras haber establecido las líneas generales de la educación poético-musical (en lo que respecta a sus mitos y melodías convenientes), Platón aborda el examen de la gimnástica, disciplina en el cual vuelve a reclamar la imperiosa necesidad de una supervisión ético-política desde la niñez (*ek paidon*). En efecto, la *paideía* tradicional de los niños (primero a partir de la música y después a través de la gimnasia<sup>337</sup>) constituye un largo proceso que debe ser observado y controlado durante toda la vida, tal como la enfermedad es vigilada por la medicina. La «*terapéutica pedagógica de las enfermedades* [*παιδαγωγικῆ τῶν νοσημάτων*]»<sup>338</sup> que Platón trae a colación en este libro representa justamente una mixtura de gimnástica y medicina<sup>339</sup>, que sigue paso a paso el curso de la enfermedad, del mismo modo que la educación de un niño<sup>340</sup>. Podría afirmarse que Platón a lo largo de su vida –tal como lo ilustran los extensos y diversos tratamientos acerca de la educación en *República* y, más tardíamente, en *Leyes*– no hizo más que atender al seguimiento y examen de esa enfermedad (la tradición poética) que, a sus ojos, afectaba intrínsecamente la *paideía* de su tiempo, con el fin de reinventar, tras un cuidadoso proceso de purgación, un nuevo tipo de poesía más acorde a su *pólis* proyectada.

Entre los puntos de semejanza que Platón establece entre la educación poético-musical y la gimnástica, nos interesa destacar especialmente dos. En primer lugar, así como

<sup>336</sup> Como señala Jaeger (1957: 624 y 628): «Platón erige al lado de lo “músico”, como la otra mitad de la *paideía*, la gimnasia. Aunque su verdadero interés versa sobre la educación “música”, el fortalecimiento físico reviste también la mayor importancia para la cultura de los “guardianes”, por cuya razón debe practicarse la gimnasia desde la infancia. [...] No es cierto, por tanto, como muchos creen, y como el propio Platón parecía entender al principio, que la gimnasia tenga por misión educar exclusivamente el cuerpo y lo “músico” formar exclusivamente el alma. Ambos educan primordialmente el alma. Pero lo hacen en distinto sentido, y la acción conseguida será unilateral si se da preferencia a uno de ellos a costa del otro».

<sup>337</sup> Sobre esta prioridad de la educación del alma respecto de la del cuerpo, cf. *Rep.* III 403d2-4: «*Yo no creo que, por el hecho de estar bien constituido, un cuerpo sea capaz de infundir bondad al alma con sus excelencias, sino al contrario, que es el alma buena la que puede dotar al cuerpo de todas las perfecciones posibles por medio de sus virtudes*».

<sup>338</sup> *Rep.* III 406a5-6.

<sup>339</sup> *Rep.* III 406a8-b1.



para la primera había formulado un paradigma de sencillez y equilibrio, lo mismo cuenta ahora para la mejor educación corporal<sup>341</sup>. Encontramos aquí uno de los pocos ejemplos en *República* de mención positiva de Homero («Hasta en Homero pueden hallarse ejemplos de ella. [...] Tampoco, que yo recuerde, hace Homero mención jamás de las golosinas»<sup>342</sup>), de cuyos poemas Platón rescata algunos pasajes que ilustran su nuevo paradigma de gimnasia (sencilla y equilibrada) para los futuros guardianes. En segundo lugar, aquel supuesto básico de que lo perfecto no varía vuelve a aparecer, tras haber influido en la educación poético-musical, en relación con la gimnástica: «¿No vimos que la variedad [ποικιλία] engendraba allí licencia y aquí enfermedad, y en cambio, la simplicidad [απλότης] en la música infundía a las almas templanza, y en la gimnástica, salud a los cuerpos?»<sup>343</sup>. Al igual que en las mitos y melodías, opera también aquí el supuesto de que la variedad infunde necesariamente un género de vida y de alimentos vicioso y enfermo, mientras que la simplicidad, por el contrario, templanza y salud.

La noción misma de régimen de vida (*diáita*), tomada del ámbito de la medicina, se proyecta no sólo al de la gimnástica sino también al de la política en su conjunto (implicando por supuesto dentro de ella a la *paideía*), de forma tal que a partir de su reforma filosófico-política de la *pólis* Platón aspira a generar regímenes de vida saludables en términos corporales e intelectuales<sup>344</sup>. Estas analogías entre medicina y política son, como es sabido, frecuentes en la obra de Platón (recordemos, además de los pasajes del *Gorgias*<sup>345</sup> y *República*<sup>346</sup>, el empleo, extraído de los tratados hipocráticos, del término *eídos* para referirse al aspecto visible, forma o naturaleza de una enfermedad, y cómo éste adquiere después en el vocabulario filosófico platónico la significación técnica precisa de Idea o forma esencial de los objetos<sup>347</sup>). Si aplicamos esta consideración al plano de la

<sup>340</sup> Pabón-Fernández Galiano (1949: 39, n. 2).

<sup>341</sup> *Rep.* III 404b4-8.

<sup>342</sup> *Rep.* III 404b10-c8.

<sup>343</sup> *Rep.* III 404e3-5.

<sup>344</sup> Cf. *Rep.* III 409a1-5: «En cambio, amigo mío, el juez gobierna las almas por medio del alma, [...] como el médico con respecto a las enfermedades corpóreas».

<sup>345</sup> Para una analogía entre el político verdadero y el médico, cf. *Gorgias* 503c4-505b5.

<sup>346</sup> Cf. la relación entre medicina, justicia y política en *Rep.* III 405a1-410a6.

<sup>347</sup> Para este uso preplatónico de *eídos* en el *corpus* hipocrático, cf., entre otros tratados, *Sobre la ciencia médica* 2, 9-11. Al respecto, García Gual (1983: 110, n. 2) afirma: «En este uso preplatónico [...], ya se percibe un cierto rigor en su sentido: alude al aspecto visible, reconocible, y, por lo tanto, base del conocimiento y la experiencia, de lo real. La raíz de *eídos* es la que tenemos en el verbo latino *video*, y la conexión con el “ver” estaba muy clara para un griego».

crítica platónica de la tradición poética que estamos analizando, encontramos que tal tradición, al instruir mediante el trato y familiaridad con las imágenes del vicio, aparece diagnosticada como una enfermedad de cuyo contagio debe preservarse a las vulnerables almas de los niños y jóvenes: «Al contrario, es preciso que se haya mantenido pura y alejada de todo ser vicioso durante su juventud, si se quiere que su propia honradez la capacite para juzgar con criterio sano acerca de que es justo. Razón por la cual las buenas personas parecen simples cuando jóvenes y se dejan engañar fácilmente por los malos; es porque no tienen en sí mismos ningún modelo [παράδειγμα] que les permita identificar a los seres perversos»<sup>348</sup>. La educación poético-musical que los perfectos guardianes dejarían impartir a los futuros poetas en la *pólis* ideal o, en términos más radicales, la que eventualmente llegara a producir el guardián imitador si fuera necesario, aportaría justamente un *parádeigma* de hombre de bien mediante el cual se instruiría desde la infancia a los niños y jóvenes, inculcando así en su interior un criterio que les servirá para la discriminación de los valores morales y sus respectivos disvalores. Más adelante veremos en *Leyes* cómo el modelo dialógico (dramático-filosófico) que Platón propone como el sustituto más apropiado para ocupar el lugar de los textos fundamentales de la tradición poética se erige finalmente como un claro exponente de tal criterio.

En esta breve sección del diálogo dedicada al rol de la gimnástica y de la medicina en la *pólis*, Platón llega a proponer, confirmando aquellas analogías entre medicina y política, a Asclepio como ejemplo de buen político<sup>349</sup>. Esta apreciación de la figura de Asclepio es empleada por Platón con el fin de diferenciarse, una vez más, de la tradición poética (en este caso particular, de la trágica y de la lírica) para la cual la función política del fundador de la medicina no es tal: «Sin embargo, los trágicos y Píndaro cuentan, apartándose de nuestras normas, que Asclepio, hijo de Apolo, fue inducido por dinero a sanar a un hombre rico que estaba ya muriéndose, lo que le costó ser fulminado. Pero nosotros, de acuerdo con lo antes dicho, no les creeremos ambas afirmaciones. “Si era hijo de dios” objetaremos “no pudo ser codicioso. Y si lo era, no sería hijo de ningún dios”»<sup>350</sup>. Si bien, como dijimos al principio, la educación basada en la gimnástica y la música se vincula con el cuidado del cuerpo y del alma, respectivamente, Platón, tras introducir su

<sup>348</sup> Rep. III 409a5-b2.

<sup>349</sup> Rep. III 407e3.

<sup>350</sup> Rep. III 408b7-c4.

programa pedagógico con nuevas líneas generales, lleva a cabo una clara reelaboración de la *paideia* tradicional en lo que lo toca a la finalidad de tales disciplinas. Vinculando *primariamente* la música y la gimnástica con la filosofía y la fogaosidad (más que con el alma y el cuerpo), procura con la conjunción de estos dos principios que las almas de los niños y jóvenes lleguen, mediante tensiones o relajaciones, al punto necesario de mutua armonía<sup>351</sup>.

### **I.5. La dimensión ontológico-epistemológica de la crítica en *República X*. El método acostumbrado y el argumento de las camas. La nueva significación de la *mimesis* y su relación con la verdad**

Una vez establecido todo lo referido a los contenidos (*i.e.* lo que hay que decir) y al estilo (*i.e.* cómo hay que decirlo) apropiados para aquella parte de la música relacionada con los discursos y mitos<sup>352</sup>, Platón retoma en el libro X el tema de la reglamentación de una poesía acorde a la *pólis* proyectada, teniendo en cuenta ahora la significación ontológico-epistemológica de la noción de *mimesis*<sup>353</sup>, junto con las consecuencias psicológicas que acarrea la recepción de tal poesía imitativa (tradicional) en las almas de los niños y jóvenes. La estrategia argumentativa utilizada por Platón en este libro es llamativa por dos razones: en primer lugar, porque vuelve a insistir desde el comienzo con la estrecha vinculación que existe entre la cuestión de la poesía y el eje principal de la *República* referido a la naturaleza de la justicia en la *pólis* ideal: «*Y por cierto, que tengo en la mente muchas otras razones para suponer que la ciudad que fundábamos es la mejor que pueda darse; pero lo afirmo sobre todo cuando pongo mi atención en lo que toca a la*

<sup>351</sup> Sobre estos dos principios de la política educacional platónica y la supuesta «tendencia decididamente antiateniense y, por lo tanto, antiliteraria de *La República*», cf. Popper (1950: 63-64, n. 39, 40 y 41): «Pese al hecho de que Platón identifica el elemento bondadoso del alma con la disposición filosófica de ésta, y pese al hecho de que la filosofía se halla destinada a desempeñar papel tan preponderante en las últimas partes de la *República*, no se siente predispuesto, en modo alguno, en favor del elemento bondadoso del alma, es decir, de la educación musical o literaria. Esa imparcialidad en la consideración de los dos elementos opuestos es tanto más notable, por cuanto le lleva a imponer las más severas restricciones a la educación literaria, en comparación con la atención que se acostumbraba dispensarle en Atenas. Claro está que esto sólo forma parte de su tendencia general a preferir las costumbres espartanas a las atenienses».

<sup>352</sup> *Rep.* III 398b6-8.

poesía»<sup>354</sup>. Este pasaje da cuenta de la relevancia que fue adquiriendo a lo largo del diálogo el tema de la poesía, al punto que éste constituye aquí un punto de vista privilegiado a la hora de contemplar su proyecto de reforma filosófico-política encarnado en la *pólis* ideal. A esta altura es evidente que si tanto en los primeros libros como en el último Platón insiste en subrayar la recíproca dependencia que existe entre poesía y justicia en la *pólis*, su discusión con los poetas tradicionales no cumple, como ya señalamos, un rol superficial dentro de la economía general del diálogo, sino un papel fundamental en el marco de la elaboración de su alternativa filosófico-política. En segundo lugar, cabe destacar el enfoque con el que Platón aborda en este libro el examen de la naturaleza de la *mimesis* y del imitador (nociones claves, como veremos, para la articulación de su crítica general de la poesía imitativa), enfoque que va implicar la apelación a supuestos de orden ontológico-epistemológicos vinculados a la teoría de las Ideas o “método acostumbrado” (según el cual cabe suponer *-τίθεσθαι-* una idea para cada multitud de cosas a las que se da un mismo nombre<sup>355</sup>), y psicológicos relativos a la teoría de la tripartición del alma (en tanto que la no admisión de la poesía mimética se desprende fundamentalmente del análisis de la diversidad de las especies del alma<sup>356</sup>).

Platón, en efecto, va a servirse de estos supuestos teóricos para criticar la tradición poética, articulándolos en función de una pregunta rectora que atraviesa la primera parte de este libro: «¿Podrás decirme lo que es en conjunto la imitación [μίμησις]? Porque yo mismo no comprendo bien lo que esta palabra quiere significar»<sup>357</sup>. Esta incompreensión que confiesa Platón en el último libro de *República* no se vincula tanto con el objeto a examinar (la imitación en su conjunto), como con el enfoque desde el cual va a encarar su análisis. Porque la cuestión de la imitación, tal como vimos en los capítulos precedentes, ya

<sup>353</sup> Sobre la fundamentación metafísica del concepto de *mimesis* en *Rep.* X, cf. Verdenius (1949: 13-15).

<sup>354</sup> *Rep.* X 595a1-3.

<sup>355</sup> *Rep.* X 596a5-8.

<sup>356</sup> *Rep.* X 595a5-b1: «Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa [μιμητική]; y ahora parece a mí que se me muestra esto mayormente y con más claridad, una vez analizada la diversidad de las especies del alma [τὰ τῆς ψυχῆς εἶδη]». Para un análisis de este pasaje y del adjetivo *mimetikós*, cf. especialmente Guicheteau (1956: 220-221). En torno a la controversia de si Platón desvirtúa aquí lo que sostuvo en el libro III acerca de la poesía, donde focalizaba su ataque en el estilo dramático imitativo, cf. Cross y Woosley (1964: 277-281). Algunos intérpretes, como Cook (1996: 78), sostienen a la luz de dicho pasaje que en *Rep.* X Platón condena no sólo la mimética de tipo tradicional (como creemos nosotros), sino toda poesía.

<sup>357</sup> *Rep.* X 595c7-8.

había sido abordada desde el punto de vista religioso, dramático (*i.e.* en cuanto a la demarcación de los estilos narrativos) y ético-político. Lo novedoso estará ahora en relación con la significación ontológico-epistemológica que leerá en la *mimesis*. Es evidente que ésta se erige al fin y al cabo como uno de los pilares de la *República*, ya que se la abordó desde distintos ángulos con vistas a desentrañar no solo sus diversos significados (religioso, dramático, ético-político, ontológico-epistemológico y psicológico), sino también las consecuencias que se desprenden de cada uno de ellos.

Empecemos, pues, con la primera cuestión desarrollada por Platón en este libro, relativa a la dimensión ontológico-epistemológica de la crítica a la poesía imitativa, la cual implica, como dijimos, la explícita apelación a la teoría de las Ideas o al «*método acostumbrado*» de postular *una* unidad (Idea) para cada multitud de cosas a la que damos un mismo nombre (multiplicidad homónima)<sup>358</sup>. En este caso particular, el método de plantear *lo uno sobre lo múltiple*<sup>359</sup> ese aplicará a la conocida gradación ontológica entre tres clases de camas fabricadas por sus respectivos artesanos (*demiourgoi*): la idea esencial de cama creada por Dios, la cama particular que fabrica el carpintero, y la cama imitada que realiza el poeta o pintor<sup>360</sup>. Platón irá apuntando su estrategia argumentativa hacia la tercera clase de artesano (el imitador) y, sobre todo, a su obra o producto (la imitación): «*Mira ahora qué nombre das a este otro artesano. [...] Al que hace él sólo todas las cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales. [...] tal operario no sólo es capaz de fabricar todos los muebles, sino que hace todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades*»<sup>361</sup>. Todo hace suponer aquí que Platón se estaría refiriendo con ello al demiurgo divino, puesto que tal poder de creación universal sólo es compatible con alguien de una naturaleza extraordinaria, admirable y sabia. La intención

<sup>358</sup> *Rep.* X 596a6-7. Sobre los usos del término homonimia en el *corpus* platónico, cf. Brandwood (1976) y la definición y ejemplo (*vivo* dicho del hombre y del retrato) que ofrece Aristóteles en *Categorías* 1 a1-5.

<sup>359</sup> Sobre este argumento (cuyo origen posiblemente se remonta, según el testimonio aristotélico, al propio Platón) destinado a probar que las Ideas existen, en tanto que lo que se predica en común de múltiples cosas es algo uno, y esto uno es por tanto la Idea como algo separado y eterno, así como de las consecuencias negativas que de él se desprenden (Ideas de negaciones: p. ej., no-hombre) y que al parecer los platónicos no aceptarían, cf. Aristóteles, *Met.* I 9, 990b9-18; *Sobre las Ideas* I 80.8-81.22. Para un análisis de las premisas implicadas en este argumento de «lo uno que abarca a muchos», cf. Santa Cruz-Crespo-Di Camillo (2000: 29-31).

<sup>360</sup> *Rep.* X 596a5-598d5. Para un análisis de la relación entre esta crítica de la poesía y el tratamiento particular de la teoría de las Ideas en el libro X de *República*, cf. Griswold (1981: 135-150).

<sup>361</sup> *Rep.* X 596b12-c9.

deliberada de Platón apunta a desorientar al lector –como le sucede en efecto al mismo Glaucón- con el fin de llevarlo a pensar en el poder de creación propio de un dios, cuando en realidad se trata del imitador y, principalmente, de poner al descubierto sus pretensiones omnipotentes (en tanto que procura imitar *toda* la realidad) y de verdad.

Estas pretensiones son puestas de manifiesto en el famoso símil del espejo, mediante el cual Platón ilustra la ilusión que tendrá tal demiurgo de *reproducir absolutamente todo* lo que aparece reflejado en el espejo: «¿O no te das cuenta de que tú mismo eres capaz de hacer todo esto en cierto modo? [...] No es difícil, antes bien, puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos»<sup>362</sup>. No sólo se trata de desnudar la pretensión de verdad propia de la clase de los imitadores, sino que Platón persigue dentro de ésta al pintor (*zográphos*), quien a sus ojos se presenta aparentemente con los mismos atributos que el artesano divino, en la medida en que se aboca a imitar cualquier cosa de forma indiscriminada, violando así su principio de especialización de las funciones: «Y dirás, creo yo, que lo que él hace no es verdadero [ἀληθῆ] [...]. Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo que es, sino algo que se le parece, pero que no es real [Οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιοῖ, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὃν δὲ οὐ]»<sup>363</sup>.

<sup>362</sup> *Rep.* X 596d8-e3. Destaquemos la similitud entre tales pasajes de *República* y los de *Sofista* 233d9-234c1, si bien en éstos se trata de vincular la técnica imitativa con la labor del sofista: «Si alguien afirma que sabe no sólo decir y contradecir, sino producir y hacer [ποιεῖν καὶ δρᾶν], con una sólo técnica, todas las cosas... [...] Me refiero a todas las cosas: a ti y a mí, y, aparte de nosotros, a los otros seres vivos y a los árboles. Si alguien afirmara que podría producirnos a ti y a mí, y a todas las demás criaturas... [...] Eso digo, y también el mar, la tierra y el cielo, y los dioses, y todas las demás cosas. Y, además, una vez producidas rápidamente cada una de estas cosas, las vende por muy poco dinero. [...] Sabemos que quien promete producir todo mediante una sola técnica [i.e. en este caso, la imitativa], sólo elaborará, por medio de diseños, imitaciones y homónimos de las cosas. Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer». Al respecto, Cornford (1935: 179) apunta: «El poder del sofista de producir la ilusoria creencia de la propia sabiduría y una falsa apariencia de conocimiento universal nos lo revela como un creador de apariencias, un ilusionista, alguien que produce una imitación de las cosas reales por simple juego, comparable al artista que puede hacer imágenes de todo cuanto hay en la tierra y en el cielo». Sobre esta concepción especular de la *mimesis* o del espejo como símbolo de las teorías miméticas, cf., entre otros, Cacciari (2000: 60, 63), para quien, en tanto que lo que produce el espejo (así como lo que produce el artista) son simples “fenómenos” (*phainómena*) que no se corresponden con lo que es en verdad, «hablando propiamente sólo el espejo *crea*», y Halliwell (2002: 25, 27).

<sup>363</sup> *Rep.* X 596e9-597a5.

Este enfoque basado en las tres clases de camas (*la cama existente por sí, la determinada y la aparente o imitada*), junto con sus respectivos artesanos (dios, el carpintero y el imitador), le sirve a Platón para fijar su atención en el pintor y, principalmente, en la significación de su producto (el objeto imitado): «¿Quieres, pues, que, tomando por base esas obras, investiguemos cómo es ese otro imitador de que hablábamos?»<sup>364</sup>. Aunque los grandes textos que conforman la tradición poética también constituían una clara imitación de los caracteres humanos, la técnica pictórica se vuelve, en términos de una demostración argumental, más apropiada para graficar los tres niveles ontológicos contrapuestos. Por otra parte, la tan debatida cuestión acerca del rol *creador* de las Ideas que Platón le asigna aquí a dios<sup>365</sup>, y asimismo la inclusión en el campo eidético de Ideas relativas a artefactos (de mesa o de cama<sup>366</sup>), se toma en nuestra opinión secundaria, si tenemos presente que la finalidad última de este argumento funcional y de índole ontológico-epistemológica es develar la naturaleza del pintor y de su producto (de allí la necesidad que lleva a Platón a postular un artesano para cada tipo de cama), con lo que la novedad de la *creación* divina de las Ideas debe ser medida sólo en función de la

<sup>364</sup> Rep. X 597b2-3.

<sup>365</sup> Recordemos al respecto algunos de los pasajes centrales que le asignan a dios este carácter creador de las Ideas: «Conforme a lo dicho, resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios [μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα, ἣν φαίμεν ἄν, ὡς ἐγγῶμαι, θεὸν ἐργάσασθαι] [...]. Y Dios, ya porque no quiso, ya porque se le impuso alguna necesidad de no fabricar más que una cama en la naturaleza, así lo hizo: una cama sola, la cama en esencia [μίαν μόνον αὐτὴν ἐκείνην ὃ ἔστιν κλίνη] [...]. Y fue porque Dios sabe esto, creo yo, y porque quiere ser realmente creador de una cama realmente existente [βουλόμενος εἶναι ὄντως κλίνης ποιητῆς ὄντως οὐσης] y no un fabricante cualquiera de cualquier clase de camas, por lo que hizo ésa, única en su ser natural [μίαν φύσει αὐτὴν ἐφύσεν]» (Rep. X 597b5-d3). Sobre la unicidad propia de la Forma y la relación de este pasaje de República X con el denominado (a partir de Aristóteles) argumento del “Tercer Hombre” del Parménides, cf. Guthrie (1975: 528-529).

<sup>366</sup> Rep. X 596b3-4: «Valga de ejemplo, si te parece: hay una multitud de camas y una multitud de mesas. [...] Pero las ideas [ιδέαι] relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa [μία μὲν κλίνης, μία δὲ τραπέζης]». Para otra aparición de este tipo de Ideas en el corpus platónico, cf. la de lanzadera en Crátilo 389a. Respecto del problema de la existencia de Ideas de artefactos (i.e. de casa, banco, cama, anillo, etc) y de la crítica aristotélica a la misma, cf. especialmente, Met. I 9, 990b9-18; 991b1-9; XIII 5, 1079b35-1080a8; y Sobre las Ideas I 79.3-80.6, donde, en su exposición de los argumentos platónicos que parten de las ciencias, Aristóteles puntualiza las consecuencias negativas que de ellos se desprenden, como la de la existencia de Ideas de los objetos de ciertas artes o de artefactos, cuya existencia, según su testimonio, los platónicos no aceptarían. Para un análisis exhaustivo de esta cuestión, cf., entre otros, Bluck (1947: 75-76), Fine (1993: 81-88) y, más recientemente, Katayama (1999: 47-53). Sin pretender adentrarnos en este problema, señalemos que, si bien la existencia de dichas Ideas ha sido objeto de debate entre los académicos (dado que Aristóteles alude a ello varias veces), los escritos conservados de Platón no proporcionan al respecto pruebas definitivas y libres de ambigüedad.

presente demostración, sin pretender contrastarla, por tanto, con las otras exposiciones de la teoría de las Ideas vertidas en diversos diálogos del período de madurez o, para el caso, en los libros VI y VII de *República*<sup>367</sup>.

Si bien hasta un determinado momento de la argumentación pareciera que el imitador-pintor aparece presentado, junto con dios y el carpintero, como un artífice o demiurgo más, Platón restringe, en sentido estricto, tal término a estos últimos, relegando al pintor al lugar de imitador de las obras creadas por aquéllos. Así pues, ya no crea obras (*érga*) como dios y el carpintero, sino *imitaciones* de las obras de este último (la cama determinada) en la pintura, y, sobre todo, no tal como *son*, sino tal como *aparecen* (*phaino*). De ello se desprende que la pintura hecha de cada cosa no apunta a imitar lo que es (*tò ón*) según se da, sino sobre todo a imitar lo aparente tal como aparece (*tò phainómenon, os phainetai*); en una palabra, a ser una imitación de una apariencia (*phantásmatos mímesis*) y no de una verdad (*aletheias mímesis*)<sup>368</sup>. Se torna crucial en este

<sup>367</sup> Cherniss (1932: 233-242) resume y refuta a la vez las dos grandes líneas interpretativas que suscitó este pasaje de *Rep. X* 597b relativo a la *creación* de las Ideas por parte de Dios: por una parte, una línea (que remonta hasta Filón y Alcinoos, y más modernamente a J. A. Stewart) según la cual las Ideas vendrían a ser pensamientos de Dios; y otra para cual Dios y las Ideas son lo mismo (sostenida, entre otros por Zeller y Adam). Además de resaltar que este pasaje entra en clara discordancia con la formulación de la doctrina de las Ideas en otros diálogos, Cherniss afirma que tal contradicción sólo puede explicarse en función de la necesidad contextual que da lugar al argumento de las camas, esto es, el ataque platónico al arte mimético. Sobre el alcance del argumento ontológico de las camas, cf. Philip (1961: 456, n. 3) y Guthrie (1975: 526-527, 529), para quien éste explica con absoluta claridad la ontología platónica de tres grados: «Es la única finalidad que dichas camas persiguen, y, apoyándonos sólo en la fuerza de este pasaje, no deberíamos determinar que Platón creyó en las Formas trascendentes de los objetos manufacturados. Por ejemplo, una cosa segura respecto de las Formas es que nadie –Dios u hombre– las hizo, porque son eternas e increadas. En la cosmogonía del *Timeo*, ellas existen para servir de modelo al Creador divino al proyectar el cosmos. Tampoco el artesano es un filósofo que trabaja con un conocimiento directo de las Formas. Él tiene “una opinión recta” (602a)». Mediante este argumento Platón procura, según este intérprete, ejemplificar y poner de relieve un concepto teleológico: «El carpintero, a pesar de que no es un filósofo con *conocimiento* de las Formas, tiene una idea de a qué se parecería una cama perfecta porque conoce *para* lo que sirve una cama. [...] Cualquiera que haya sido el pensamiento que tuviera Platón sobre las Formas de los objetos artesanales, lo que él va buscando es la imitación de “los asuntos humanos referidos a la virtud y el vicio y a la divinidad” (598e). Son las Formas morales las que importan».

<sup>368</sup> *Rep. X* 598b1-4. Según Keuls (1978: 113), si bien en este pasaje Platón afirma que el imitador (pintor o poeta) no imita lo verdadero sino sus apariencias, las cuales estarían apuntando aquí al objeto *imitado* que preexiste al quehacer del imitador, en 599a, tales apariencias (*phantásmata*) parecen hacer referencia a los *productos* antes que a los modelos artísticos, aludiendo en este sentido al producto resultante de la labor del artista imitativo. Respecto de esta «vacilación lingüística» en torno al término apariencia en dichos pasajes (como *objeto imitado* o *producto* resultante de la imitación), cf. Nehamas (1982: 262-263), para quien Platón no parece notarla, ya «que el objeto y el producto de la imitación son algo así como el mismo objeto, si no numéricamente, al menos sí en cuanto al tipo». Al tomar el imitador contacto con una ínfima parte de cada cosa, en tanto que la imita tal como aparece (*i.e.* a partir de su aspecto exterior o superficial), Platón estaría subrayando «la casi total carencia de sustancialidad de la imitación, tanto de la práctica cuanto de su producto». Rodrigo (2001: 164-165) establece por su parte un interesante paralelo entre la técnica de producción mimética formulada en este pasaje de *República*, según la cual el imitador se limita a «*imitar lo*



momento de la argumentación la pregunta de si el pintor es, respecto de la cama, también artífice (*demiourgós*) y hacedor (*poietés*) del mismo objeto<sup>369</sup>, pregunta que permite a Platón trazar la primera distinción entre aquellos artesanos o demiurgos y el pintor. Mediante esta distinción, en efecto, arribamos a la definición clave del imitador (*mimetés*), cuya función aparece ahora confinada a la imitación de aquello de que los otros son artífices. El producto del arte imitativo implicará así una imagen escindida o cortada de su original, que a su vez es imagen de una Idea.

Lo que Platón busca resaltar una y otra vez a lo largo de este libro es que el pintor-imitador se revela a sus ojos como autor de un producto ontológicamente degradado (la imitación) por estar alejado en tres grados o niveles de la verdadera realidad (la Idea de cama), concepción que confina a la poesía mimética al rango de imitación de una apariencia (*phantásmatos mímesis*), y dentro de ella al poeta trágico de una manera ejemplar, provocando de este modo el primer desplazamiento argumental del ámbito de la pintura al de la poesía. Porque en tanto imitadores, los autores de tragedias y los demás poetas (épicos, líricos y cómicos) también ocuparán un *tercer* lugar respecto del primero que empieza en la verdad<sup>370</sup>: «*Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo [Πόρρω ἄρα που τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητικὴ ἐστίν]*; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es una imagen [εἶδωλον]. [...] Hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria, sino un juego de niños [ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν]»<sup>371</sup>. Si bien la pintura era hasta ahora más funcional que la

---

*aparente según aparece [μιμήσασθαι πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται]*, y la técnica *phantastiké* del *Sofista*. Al implicar una «*imitación de lo aparente [φαντάσματος μίμησις]*» desde el punto de vista de lo aparente, ambas técnicas estarían fundando para Rodrigo una engañosa «estética del punto de vista», de la cual harían uso tanto poetas como sofistas.

<sup>369</sup> *Rep.* X 597d11-13.

<sup>370</sup> *Rep.* X 597e6-8. Para una explicación de la mención del rey, cf. Pabón - Fernández Galiano (1949: 146, n. 2).

<sup>371</sup> *Rep.* X 598b6-8; 602b6-8. Para Vernant (1975: 153) en el siglo IVa.C., a través de la obra de Platón, la imagen se presenta como una semejanza exterior en la medida en que resalta un mundo de la pura apariencia desligado del ámbito del ser. El aparecer cede su lugar a la apariencia, y ésta encuentra en tal exclusión de lo real el fundamento de su status paradójal, intermediario en el ser y el no-ser. La obra platónica marcaría así el momento donde el mundo de las apariencias toma cuerpo y se planta, de cara a lo real, como su apariencia. En

poesía tradicional en los términos ontológico-epistemológicos que presenta este argumento, al apuntar al arte imitativo en general, los efectos negativos de la crítica platónica alcanzan por igual tanto al ámbito de la primera como al de la segunda<sup>372</sup>.

Subrayemos el tenor que adquiere la crítica en este punto: por un lado, la pretensión omnisciente que Platón descubre en el poeta, el cual, al abocarse a una producción-imitación de *todos* los caracteres y oficios humanos, infringe claramente el principio de especialización de las funciones ya asentado como supuesto básico para el buen funcionamiento de toda *pólis*: «Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad [ἐξαπατῶ παιδᾶς γε καὶ ἄφρονας ἀνθρώπους ἂν τῷ δοκεῖν ὡς ἀληθῶς τέκτονα εἶναι]»<sup>373</sup>. Por otro, partiendo de un segundo supuesto, según el cual el imitador-pintor (o poeta) debería, antes de emprender cualquier imitación, conocer a *ciencia* cierta y de forma perfecta -casi diríamos *personificar* tal como el artesano mismo- aquello que imita, Platón señala que el poeta no sólo se vuelca naturalmente a imitar *toda* la realidad en su conjunto (con la consiguiente violación del principio de especialización mencionada), sino que lo hace *sin entender absolutamente nada* respecto de las artes y asuntos que imita-pinta. Tomando así como ejemplo el arte de la medicina, llega a afirmar que, sin haber sanado enfermos ni dejado discípulos en ese terreno, Homero y los demás poetas dan en sus obras la impresión de ser médicos por el solo hecho de *imitar* la manera de hablar de los médicos<sup>374</sup>.

---

la misma línea, Villela-Petit (1991: 66) hace referencia a la cuestión de la representación de las apariencias o de la imagen «como imitación reproductora de la apariencia».

<sup>372</sup> Respecto de esta analogía entre el pintor y el poeta en *Rep.* X, cf. Belfiore (1983: 40-41), quien se detiene en el examen de los diversos sentidos (ontológico y verídico) en que una obra de arte puede decirse que es falsa.

<sup>373</sup> *Rep.* X 598b8-c4. Respecto de las ventajas que extrae el artista de esta situación de ignorancia e inexperience del auditorio, cf. especialmente *Critias* 107b1-4: «En los temas ignorados por el auditorio, su inexperience y su completa ignorancia en ese campo facilita enormemente la tarea al que va a exponer algo acerca de ellos». Sobre esta confusión que el imitador provoca en la audiencia, cf. Belfiore (1983: 44-45).

<sup>374</sup> Cf. *Rep.* X 599b9-c6: «Ahora bien, de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos será médico o sólo imitador de la manera de hablar del médico [μιμητῆς ἰατρικῶν λόγων]; cuáles son los enfermos que se cuente haya sanado alguno de los poetas antiguos o modernos, tal como se refiere de Asclepio, o qué discípulos dejó el poeta en el arte de la medicina, como aquél sus sucesores. No le preguntemos tampoco acerca de las otras artes; dejemos eso».

Mediante esta crítica apoyada en tales supuestos básicos, Platón puede inferir y anticiparnos los efectos psicológicos (entrecruzados aquí con los otros de naturaleza ético-política) que tendrá el arte imitativo en general sobre las almas de los niños y jóvenes. Efectos vinculados con la confusión y el engaño de las mismas o, en un sentido más general, con la fatal ausencia de discriminación entre apariencia y verdad: «*Cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce, y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún impostor o imitador* [γότητί τιμι και μιμητηῖ], que le ha parecido omnisciente [πάσσοφος] por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación [ἐπιστήμην και ἀνεπιστημοσύνην και μίμησιν]»<sup>375</sup>. Además de la sinonimia entre imitador y impostor<sup>376</sup>, vemos asimismo uno de los beneficios que traería aparejado el paradigma poético alternativo esbozado por Platón: inculcar en sus receptores la capacidad de discriminación ontológica (entre niveles de ser) y epistemológica (entre grados de conocimiento de tales seres).

Ahora bien, otro de los aspectos para destacar de este libro X es una serie de críticas más directas que Platón dirige especialmente contra Homero y los poetas trágicos de los que es guía<sup>377</sup>, en las cuales releemos la dimensión religiosa y ético-política examinada, pues según la opinión del vulgo tales poetas conocen todas las técnicas y cosas divinas y humanas en relación con la virtud y el vicio<sup>378</sup>. En ellas juzga la poesía tradicional a la luz de su propuesta alternativa de un buen tipo de poeta que compone bien sólo sobre la base

<sup>375</sup> Rep. X 598c7-d5.

<sup>376</sup> Góes: encantador, hechicero; impostor. Para otros usos de los términos charlatán (*adolésches*) y charlatanería (*adoleschia*), cf. Sof. 225d10.

<sup>377</sup> Sobre las razones del ataque platónico contra la antigua concepción de Homero como poeta por antonomasia y fuente de toda sabiduría, cf. Jaeger (1957: 766-767): «La segunda razón es la de que Homero tenía que ocupar necesariamente el lugar central en cualquier debate sobre las pretensiones educativas de la poesía. Era algo así como la personificación de la *paideia* en su sentido tradicional. Esta concepción era ya de suyo antigua. Ya en el siglo VI a.c. Jenófanes, el censor de Homero, habla de él como de la fuente de la que todos han sacado desde el primer momento su sabiduría. El movimiento espiritual de los sofistas, que hacían resaltar conscientemente en todas partes el punto de vista educativo, dio nuevo pábulo a esa concepción. Hacia el final de su polémica, se ve perfectamente claro que Platón se refiere a un determinado escrito o discurso sofístico en que se mantenía la tesis de que Homero era el educador de toda Grecia. Esta idea se razonaba convirtiendo al poeta en maestro de una cultura enciclopédica universal, capaz de comprender todas las artes. Opiniones de esta clase debían de estar a la orden del día, por aquel entonces. [...] Por tanto, Platón lucha contra la opinión general de los griegos acerca del valor propedéutico de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular».

de un conocimiento cabal respecto de lo que imita<sup>379</sup>: «Debemos, por consiguiente, examinar si éstos no han quedado engañados al topar con tales imitadores, sin darse cuenta, al ver sus obras, de que están a triple distancia de lo que es [τριττὰ ἀπέχοντα τοῦ ὄντος] y de que sólo componen fácilmente a los ojos de quien no conoce la verdad [μὴ εἰδῶτι τὴν ἀλήθειαν], porque no componen más que apariencias, pero no realidades [φαντάσματα γὰρ ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιούσιν]; o si, por el contrario, dicen algo de peso y, en realidad, los buenos poetas [οἱ ἀγαθοὶ ποιηταί] conocen el asunto sobre el que parecen hablar tan acertadamente a juicio de la multitud»<sup>380</sup>. El hecho de que los poetas no puedan dar cuenta del saber que poseen por inspiración (aun cuando la explicación del mismo mediante el tópico de la inspiración divina no aparezca mencionada aquí por una cuestión también funcional a la argumentación presente<sup>381</sup>) no es un aspecto novedoso, ya que aparece repetidamente en diálogos previos a *República* que traeremos más tarde a colación, tales como *Apología*, *Ion* y *Menón*<sup>382</sup>. El problema suscitado aquí es que el juicio de la multitud aparece a los ojos de Platón pedagógicamente condicionado y obnubilado por los poetas tradicionales, a punto tal que por el engaño encantador de su palabra<sup>383</sup> la multitud pierde la capacidad de discriminación de todo lo perjudicial que, en términos religiosos, ético-políticos y ontológico-epistemológicos, encierra esa tradición poética que se apoya en Homero como padre y guía, convirtiéndose, en términos del *Gorgias*, en una especie de «tribunal de niños» o de hombres tan insensatos como niños<sup>384</sup>. En correspondencia con ello, el poeta tradicional o la mala poesía imitará en función o

<sup>378</sup> *Rep.* X 598d7-e2.

<sup>379</sup> *Rep.* X 598e3-5: «[...] porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer [ἀνάγκη γὰρ τὸν ἀγαθὸν ποιητήν, εἰ μέλλει περὶ ὧν ἂν ποιῆ καλῶς ποιῆσειν, εἰδῶτα ἄρα ποιεῖν, ἢ μὴ οἶόν τε εἶναι ποιεῖν]».

<sup>380</sup> *Rep.* X 598e5-599a4.

<sup>381</sup> Cf. Guthrie (1975: 93): «La crítica de los poetas en la *República* no hace referencia alguna a la inspiración, y habla de ellos con una mezcla extraña de desaprobación y afecto».

<sup>382</sup> Cf. especialmente *Apología* 22a8-e5; *Ion* 533d1-535a7; 535e7-536d3; *Menón* 99b5-d5.

<sup>383</sup> Sobre esta capacidad de seducción de la poesía, cf. *Rep.* X 601b1-2; 607c3-d1; 608a2-b2. Cf. Grube (1970: 279-280).

<sup>384</sup> *Gorgias* 464d3-e2; 521e3-4. Para otras muestras del desprecio que Platón dirige a las opiniones del vulgo, cf. *Gorg.* 474a-b («y con los más ni siquiera converso»), *Prot.* 317a y *Rep.* VI 494a4 («es imposible que el vulgo sea filósofo»).

regulada por lo que parece hermoso a esa multitud ignorante<sup>385</sup>, y no con el *conocimiento* que, según Platón, debería detentar el buen poeta o la buena poesía (ya empezamos a advertir con más frecuencia y fuerza esta distinción entre dos tipos de *mimesis* poética). Justamente por carecer de un conocimiento sólido y verdadero no sólo acerca de *todas* las técnicas y cosas (humanas y divinas) que imita, sino también de sus efectos en los términos apuntados más arriba, el poeta-imitador se nos presenta al final como un productor de imágenes de *areté* y de vicio; en una palabra, como un creador que no entiende nada de lo que realmente es, sino de lo aparente<sup>386</sup>.

### **I.5.1. La distinción entre un poeta de segundo y de tercer grado ontológico-epistemológico: obras e imágenes**

En uno de los tramos de su argumentación contra la tradición poética griega, Platón propone en *República X* -retomando la tripartición ontológica con la que abrió este libro- examinar puntualmente el tipo de producción imitativa de tercer grado (vinculada a la fabricación de imágenes), la cual se distingue claramente de la producción de *obras* de segundo grado (*i.e.* del objeto particular propiamente dicho). Dejando momentáneamente de lado la cuestión del primer grado ontológico relacionado con la Idea, Platón atiende más bien allí a la vinculación existente entre estos dos niveles ontológicos subordinados. Afirma en este sentido que si alguien tuviese la posibilidad de hacer (*poieîn*) tanto los objetos particulares como sus imágenes (*eidola*), nunca se inclinaría a la fabricación de estas últimas (*demiourgía tôn eidolon*) ni haría, como el poeta, de tal actividad el norte de su vida: «[...] *Por el contrario, opino que, si tuviera realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones* [*ἐπιστήμων εἶη τῇ ἀληθείᾳ τούτων περὶ ἅπερ καὶ μιμεῖται, πολὺ πρότερον ἐν τοῖς ἔργοις ἂν σπουδάσειεν ἢ ἐπὶ τοῖς μιμήμασι*], trataría de dejar muchas y

<sup>385</sup> Cf. un pasaje similar en *Teeteto* 173c4-5: «No nos preside, efectivamente, un juez, ni un espectador, como les pasa a los poetas, que pudiera hacernos reproches o decirnos lo que tenemos que hacer». Seguimos la traducción castellana de A. Vallejo Campos: Platón, *Teeteto*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. V.

<sup>386</sup> *Rep.* X 601b10.

*hermosas obras* [πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα] como monumentos de sí mismo y ansiaría ser más bien el encomiado que el encomiador»<sup>387</sup>. Tal distinción entre obras (*érga*) e imágenes (*eídola*) implica, en efecto, que si el imitador hubiese tenido realmente *conocimiento* acerca de aquello que imita, se habría dedicado, más que a la fabricación de imágenes de objetos, a la *poíesis* de éstos, es decir, a su puesta en *obra*.

Se trata así no sólo de retomar la jerarquía ontológica que atraviesa la tripartición, la cual es fundamental para la estrategia argumentativa empleada en este libro contra la poesía tradicional, sino también -y aquí reside la novedad- de resaltar la primacía ontológica que Platón le asigna al segundo grado de las obras por sobre el tercero de las imágenes. Pero si seguimos la lógica de su argumentación, surge el problema de que si uno tuviera la opción de elegir entre la *poíesis* de *érga* o de *eídola*, y se inclinara naturalmente por la producción de segundo grado, quedaría vacante, al no elegir nadie la de tercer grado, el lugar que ocupan los imitadores (sean estos pintores o poetas), lo cual se confirma en cuanto que para Platón es mejor ser el objeto propiamente dicho que el autor de su imagen, ya que una práctica es más loable que la otra: «Eso pienso, porque son muy distintas la honra y el provecho de uno y otro ejercicio»<sup>388</sup>. A partir de esta distinción básica entre un segundo y tercer grado ontológico-epistemológico, Platón busca delinear y prescribir un paradigma de poeta de segundo grado, con vistas a que si se realizan indefectiblemente imitaciones de un objeto, éstas sean llevadas a cabo por alguien que *conozca* realmente su naturaleza o, en última instancia, alguien que, siendo productor de segundo orden, se sirva -si quiere- del tercero (*i.e.* una fusión entre el segundo y tercer grado ontológico-epistemológico). Más adelante veremos cómo opera esta distinción en el argumento epistemológico de la utilización, fabricación e imitación de un determinado objeto<sup>389</sup>, el cual le sirve a Platón para desacreditar, una vez más pero desde otro ángulo, el lugar del poeta tradicional en lo que toca a su presunto saber. Tal análisis nos permitirá vislumbrar una posible solución para el problema del lugar ontológico-epistemológico que debería ocupar el poeta en la *pólis* ideal, solución que en parte ya vimos relacionada con la figura del guardián imitador relevado anteriormente, que se desplazará más tarde en *Leyes* hacia la del poeta legislador.

<sup>387</sup> Rep. X 599b3-7.

<sup>388</sup> Rep. X 599b8.

<sup>389</sup> Rep. X 601d1-602c1.

Ahora bien, ¿cuáles son las obras que aparecen aquí contrapuestas a sus imágenes? Porque a esta altura el esquema de la tripartición ontológica a la luz de los diferentes tipos de camas, junto con sus correspondientes artesanos, cede su lugar a las obras concretas de los médicos, legisladores, estrategas y sabios, que se oponen a la *palabra* poética o pintura que los imitadores tradicionales pretenden dar de ellas. Esta oposición entre la puesta en obra del legislador y la palabra del poeta puede leerse como el anticipo de una problemática que veremos en *Leyes*, diálogo en el cual tal oposición se resolverá a partir de la fusión de ambas figuras en una sola (*i.e.* la del poeta legislador): «*Ahora bien, de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos será médico o sólo imitador de la manera de hablar del médico [ἔρωτῶντες εἰ ἰατρικὸς ἦν τις αὐτῶν ἀλλὰ μὴ μιμητῆς μόνον ἰατρικῶν λόγων]*; cuáles son los enfermos que se cuente haya sanado alguno de los poetas antiguos o modernos, tal como se refiere de Asclepio, o qué discípulos dejó el poeta en el arte de la medicina, como aquél sus sucesores. No le preguntemos tampoco acerca de las otras artes; dejemos eso»<sup>390</sup>.

Partiendo del supuesto de que el imitador es uno de los principales infractores del principio de la especialización de las funciones, el poeta debería, al igual (o incluso más) que cada uno de los demás artesanos con su respectivo arte (p. ej., el médico con la medicina), rendir cuentas acerca de *todas* las técnicas y cosas más importantes y hermosas (*i.e.* de las guerras, campañas, regímenes de las ciudades, la educación del hombre, etc.) de que se ocupa con su palabra<sup>391</sup>. En este sentido, en un pasaje muy similar a otro que veremos aparecer en *Leyes*, a la hora de sopesar el valor educativo de la palabra de un poeta como Homero, Platón considera justo, tomando como base la distinción trazada más arriba entre obras (*érga*) e imágenes (*eidola*), hacerle el siguiente interrogatorio: «*Amigo Homero, si es cierto que tus méritos no son los de un tercer puesto a partir de la verdad*

<sup>390</sup> *Rep.* X 599b9-c6.

<sup>391</sup> Respecto de la creencia popular de Homero y de los poetas en general como autoridades en el nivel de la técnica, cf. Havelock (1963: 86, 89), quien señala que en las culturas orales la frontera entre comportamiento religioso y comportamiento técnico es bastante tenue: «El lenguaje de la épica sólo se empleaba para preservar los conocimientos técnicos integrados en la educación general. De ahí que las descripciones sean siempre genéricas, sin adentrarse en los detalles. Ello explica en parte las objeciones de Platón: el poeta estaba muy lejos de ser un experto». Para Guthrie (1975: 201) Platón aborda en este sentido un poema «como si fuera un manual de instrucciones prácticas en alguna técnica o modo de vida y que debiera ser juzgado sólo por un experto en la práctica particular que se haya descrito».

[*τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας*], *si no eres un fabricante de imágenes al que definimos como imitador* [*εἰδῶλου δημιουργός, ὃν δὴ μιμητὴν ὀρισάμεθα*], *antes bien, tienes el segundo puesto y eres capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en lo privado y en lo público* [*δευτέρος, καὶ οἷός τε ἦσθα γινώσκειν ποῖα ἐπιτηδεύματα βελτίους ἢ χείρους ἀνθρώπους ποιεῖ ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ*], *dinos cuál de las ciudades mejoró por ti su constitución, como Lacedemonia mejoró la suya por Licurgo y otras muchas ciudades, grandes o pequeñas, por otros muchos varones. ¿Y cuál es la ciudad que te atribuye el haber sido un buen legislador* [*νομοθέτην ἀγαθῶν*] *en provecho de sus ciudadanos? Pues Italia y Sicilia señalan a Carondas, y nosotros a Solón. ¿Y a ti cuál? »*<sup>392</sup>. Precisamente porque la palabra del poeta compromete las cosas más relevantes de la *paideía* humana, esto es, cuestiones de naturaleza religiosa y ético-política (como la estrategia militar, las constituciones, etc.) que apuntan al mejoramiento de los hombres<sup>393</sup>, para Platón es necesario interrogarlo a fin de que explique con qué derecho habla y da consejos en materia de conducta (asuntos relativos al segundo puesto) de los cuales desconoce y, principalmente, desde un tercer puesto en relación con la verdad.

Señalemos asimismo no sólo la responsabilidad que Platón coloca en manos de los poetas, en tanto que ellos deberían reconocer su rol social de instructores de los hombres en lo que toca a la adquisición de virtud y felicidad, y asumir al mismo tiempo que tienen a cargo su educación religiosa y ético-política, sino también cómo ese rol aparece, por primera vez y de forma paradigmática, encarnado en la figura de legisladores célebres.<sup>394</sup> En este pasaje Platón confiesa la expectativa que deposita en los poetas, los cuales deberían

<sup>392</sup> *Rep.* X 599d2-e4.

<sup>393</sup> Sobre esta capacidad de producir el mayor bien o mejoramiento en los ciudadanos, cf. *Gorgias* 502d10-503d3, donde lo que Platón afirma respecto de los oradores políticos (o de la retórica popular adulatoria) puede aplicarse naturalmente al caso de los poetas tradicionales (como Homero en el pasaje de *República*), en tanto ambos carecen de tal tipo de capacidad y sólo contribuyen a adularlos o complacerlos mediante sus discursos (sean retóricos o poéticos): «*¿Y qué es, a nuestro juicio, la retórica que se dirige al pueblo ateniense y a los pueblos de otras ciudades, a los hombres libres? Piénsas tú que los oradores hablan siempre para el mayor bien, tendiendo a que los ciudadanos se hagan mejores por sus discursos, o que también estos oradores se dirigen a complacer a los ciudadanos* [*πρὸς τὸ χαρίζεσθαι τοῖς πολίταις*] y, descuidando por su interés particular el interés público, se comportan con los pueblos como con niños, intentando solamente *agradarlos* [*χαρίζεσθαι*], *sin preocuparse para nada de sí, por ello, les hacen mejores o peores?*» (502d10-503a1).

<sup>394</sup> *Leyes* IX 858e1-859a1.



cumplir en la *pólis* servicios homologables al de los médicos (como Asclepio), los antiguos legisladores (como Licurgo, Carondas, Solón), los estrategas y los sabios (como Tales, Anacarsis o Pitágoras), en cuanto a su capacidad de producir el mayor bien o mejoramiento en el cuerpo de la ciudadanía. Nos enfrentamos así en *República* con la tensión que Platón abre entre los poetas tradicionales y los legisladores, la cual se resolverá recién en *Leyes*, donde logra dar por fin cumplimiento a dicha expectativa. Pero Platón no sólo supone la aceptación por parte del poeta de su jerarquía ontológica tripartita, sino también que éste desearía obtener dentro de ella el mérito o la virtud de ocupar el segundo puesto, es decir, de que su palabra tuviese el peso que Platón le atribuye a las obras y acciones vinculadas al mismo: «¿Y de qué guerra se recuerda que, en los tiempos de Homero, haya sido felizmente conducida por su mando o su consejo? [...] ¿O se refieren de él por lo menos esa multitud de inventos y adquisiciones ingeniosas para las artes o para alguna otra esfera de acción que son propios de un varón sabio, como cuentan de Tales de Mileto o de Anacarsis el escita? [...] Pero ya que no en la vida pública, a lo menos en la privada, ¿se dice acaso que Homero haya llegado alguna vez, mientras vivió, a ser guía de educación [ἡγεμῶν παιδείας] para personas que le amasen por su trato y que transmitiesen a la posteridad una concepción homérica de vida, a la manera de Pitágoras, que fue especialmente amado por ese motivo, y cuyos discípulos, conservando aun hoy día el nombre de vida pitagórica, aparecen señalados en algún modo entre todos los demás hombres?»<sup>395</sup>.

A la luz de las obras de médicos, legisladores, estrategas y sabios célebres que Platón trae a colación, podemos ya demarcar a grandes rasgos los pasos que recorre su estrategia argumentativa: establecer en primer lugar una distinción clave entre el segundo grado (de las obras) y el tercero (de sus imágenes) para, en segundo lugar, inferir de ésta que nunca podremos esperar del tercer plano los mismos efectos prácticos que el segundo ejerce sobre los hombres. Por ello, en lo que toca a la dirección del proceso educativo, la palabra del poeta tradicional se revela a los ojos de Platón como un fraude, desde el momento en que la mide a través del peso y ventaja de las obras. Mediante esta distinción

<sup>395</sup> *Rep.* X 600a1-b5. Según Guthrie (1975: 204) la reputación de Homero como maestro de habilidades técnicas está menos atestiguada que su autoridad moral y política: «Ciertamente, para Homero como técnico experto sólo tenemos la palabra de Platón y Jenofonte». Sobre el contenido de los poemas homéricos como manual o enciclopedia de actividad práctica, cf. especialmente Havelock (1963: 71-93).

se busca desacreditar la palabra poética, sopesándola desde un nivel superior frente al cual siempre e irremediabilmente va a mostrarse como deficiente, ya que el grado de las imágenes nunca tendrá la consistencia ontológica que el de las obras o acciones. En tercer lugar, la falta de transmisión de una concepción homérica de vida se examina a la luz del legado dejado por otras concepciones como la pitagórica (y, más adelante, la sofística en relación con Protágoras y Pródico), que enfoca la filosofía desde un prisma religioso y, más concretamente, como un modo de vida articulado en función de una serie de preceptos de orden ético-religioso. El problema que Platón encuentra en los poemas de Homero (y después en los de Hesíodo) es que, justamente porque implican una ostentación de caracteres diversos (virtuosos y viciosos a la vez), lo que lleva, a su vez, a la violación del principio de especialización, no logran presentarse con la fuerza de una doctrina puntual o conjunto de preceptos, que pueda ser legado a la posteridad como formador de nuevas prácticas ético-políticas (por ejemplo, como las que Platón procura establecer en su *pólis* ideal).

A la hora de crear con palabras, el poeta (a quien también, como dijimos, podemos reemplazar por la figura del pintor, por la preeminencia del aspecto pictórico o colorido de sus imágenes) se sirve de una serie de elementos tomados a su antojo de cada una de las demás artes, imitando indiscriminadamente diversas formas de ser y de hablar que no conoce, dando así a luz esa suerte de mixtura o conglomerado de ornamentos que representa el poema. *«Asimismo diremos, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones [ὀνόμασι καὶ ῥήμασι], aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía, sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre cualquier otro asunto: tan grande hechizo tienen por naturaleza esos encantamientos [κῆλησι]. Porque una vez desnudas de sus coloridos musicales [τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων] las cosas de los poetas y dichas simplemente, creo que bien sabes cómo quedan: alguna vez lo habrás observado. [...] ¿No se asemejan a los rostros jóvenes, pero no hermosos, según se los puede observar cuando pasa su sazón?»*<sup>396</sup>. En una palabra, esa imagen de saber que pone

<sup>396</sup> *Rep.* X 601a4-b7. Nos apartamos en parte aquí de la traducción de Pabón - Fernández Galiano en lo que respecta al término encantamiento (*kélesis*). En el marco del análisis etimológico de los nombres desarrollado

en juego el poema tradicional, si bien puede ejercer un poder de seducción irresistible, cuando trascendemos su aspecto visual y musical, y lo analizamos detenidamente, revela tras esa *cosmética* una importante carencia conceptual o de verdad. La poesía tradicional constituye así un fraude, en tanto nos soborna con tal placer preliminar<sup>397</sup>. Más adelante

---

en *Crátilo*, encontramos un pasaje similar: «¿No sabes que los primeros nombres que se impusieron están ya sepultados, merced a la ornamentación y al tiempo, por los que quieren vestirlos de tragedia añadiendo y quitando letras por eufonía y retorciéndolos por todas partes? [...] Pues tal es, creo yo, lo que hacen quienes no se ocupan de la verdad y si de hacer figuras con la boca. Hasta el punto de que, a costa de introducir numerosas adiciones, terminan por conseguir que nadie comprenda lo que significa el nombre» (414c4-d4). Cf. *Gorgias* 465b3-6, donde Platón define la cosmética (*kommotiké*) con una terminología similar a la que empleará en *República* para describir los recursos de la poesía tradicional. Aquella, en efecto, es definida como una práctica adulatoria que, usurpando el lugar de la gimnástica (*gymnastiké*), se revela como perjudicial, falsa, innoble, servil, al engañar «con apariencias, colores, pulimentos y vestidos, hasta el punto de hacer que los que se procuran esta belleza prestada descuiden la belleza natural que produce la gimnástica». Ya en el libro II de *República* Platón apuntaba una relación entre las artes miméticas, el lujo y la cosmética. En la contraposición que establece entre la ciudad sana y la de lujo o enferma, Platón introduce en esta última, entre otros oficios *no indispensables*, la figura de la multitud de imitadores (i.e. pintores, poetas, rapsodos, actores, danzantes y empresarios): «Hay, pues, que volver a agrandar la ciudad. Porque aquella, que era la sana [*ἡ ὑγιεινὴ*], ya no nos basta; será necesario que aumente en extensión y adquiera nuevos habitantes, que ya no estarán allí para desempeñar oficios indispensables; por ejemplo, cazadores de todas clases y los imitadores, unos en relación con figuras y colores y otros muchos con la música, esto es, poetas y sus auxiliares, tales como rapsodos, actores, danzantes y empresarios [*οἶον οἱ τε θηρευταὶ πάντες οἱ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταί τε καὶ τούτων ὑπρέται, ραψωδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι*]. También habrá fabricantes [*δημιουργοί*] de artículos de toda índole, particularmente de aquellos que se relacionan con la cosmética de las mujeres [*τὸν γυναικεῖον κόσμον*]]» (373b2-c1). Nos apartamos aquí de la traducción de Pabón-Fernández Galiano. Por su parte, Aristóteles se ocupa en el libro III de la *Retórica* de la definición y del uso de las imágenes (*eikónes*), analizando, entre otros ejemplos, la comparación que traza Platón en *Rep.* X 601b6-7: «Asimismo <son imágenes> las que <se leen> en la República de Platón [...], [como] la que, en relación con los versos de algunos poetas, <afirma> que son parecidos a los jóvenes que carecen de belleza, pues los unos, cuando pierden la flor de su juventud, y los otros, cuando pierden el ritmo, ya no parecen los mismos» (*Ret.* III, 1406b32-1407a2). Sobre la analogía que la cosmética guarda con la retórica y la poesía mimética en *Gorgias* y *República* X, cf. Belfiore (1983: 47, n. 10) y Rodrigo (2001: 146-152, n. 27), para quien Platón estaría caracterizando negativamente aquí las técnicas miméticas artísticas como un «suplemento» vinculado al lujo, lo superfluo y la enfermedad. Traza en este sentido una analogía entre estos pasajes y los de *Gorgias* (464b-465d), donde la cosmética es a la gimnástica lo que el simulacro imitativo es al original, o lo que la apariencia adulatoria es al ser verdadero. Según Rodrigo, mediante la enumeración del séquito de pintores, músicos, poetas y artesanos de adornos femeninos Platón procura resaltar el mundo invertido, contaminado y *afeminado* que resulta de tales artes miméticas.

<sup>397</sup> Tomamos en préstamo las nociones de “placer preliminar” y de “soborno” del análisis que realiza Freud (1908: 1348) de la técnica poética como productora de fantasías: «El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer [...] lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar [...]». Para un análisis de las relaciones entre Platón y Freud, cf. Murdoch (1977: 71-77) y Simon (1978: 245-261). Sobre la noción y reconocimiento del placer estético en Platón, cf. especialmente Leszl (2004: 149-181).

veremos, por otra parte, cómo esta consideración acerca de la exuberancia de los poemas homéricos se contrapone con lo que el mismo Platón afirma de ellos en *Banquete*<sup>398</sup>.

En diversos pasajes de *República* suele aparecer un breve sintagma que da lugar a la pregunta clave que -podríamos decir- se formula Platón, y que origina en el fondo toda su crítica contra la tradición poética griega, a saber: ¿quién debe ser, al fin y al cabo, el guía (*hegemón*, entre cuyas acepciones cabe destacar la de director, conductor, guía; autor, consejero; jefe, etc.) de la *paideia* de las jóvenes generaciones? En otras palabras, ¿quién debería asumir el cargo de experto en materia de conducta? Porque si Homero, desde la óptica platónica, se hubiese abocado al conocimiento y fabricación de obras (*érga*), y no tan solo al de sus imágenes (*eídola*), habría sido capaz de llegar a inculcar en sus contemporáneos la idea de que sólo gracias a él podían educarse y hacerse mejores en lo que respecta a la dirección de su vida pública y privada, logrando así, igual que algunos célebres sofistas, un gran número de amigos y de discípulos que le hubiesen honrado y amado: «[...] y que, si Protágoras el abderita y Pródico el ceo y otros mucho pudieron, con sus conversaciones privadas, infundir en sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de gobernar su casa ni su ciudad si ellos no dirigían su educación [ἔαν μὴ σφείς αὐτῶν ἐπιστατήσωσιν τῆς παιδείας], y por esta ciencia son amados tan grandemente que sus discípulos casi los llevan en palmas, en cambio, los contemporáneos de Homero iban a dejar que éste o Hesíodo anduviesen errantes entonando sus cantos si hubiesen sido ellos capaces de aprovecharles para la virtud, y que no se hubieran pegado a ellos más que al oro ni les hubieran forzado a vivir en sus propias casas, o, en caso de no persuadirles, no les hubieran seguido a todas partes hasta haber conseguido la educación conveniente [ἰκανῶς παιδείας]?»<sup>399</sup>. Hallamos aquí otro ejemplo más de la apelación a un determinado elemento que sólo se explica en función del presente contexto argumental. En efecto, así como Platón se sirvió al comienzo de este libro de la Idea de artefacto (la cama en sí) en función de una ontología tripartita que apuntaba principalmente a desacreditar, en términos ontológico-epistemológicos, el lugar o tercer nivel ocupado por el imitador, vemos ahora que recurre a los sofistas para mostrar cómo éstos, a diferencia de los poetas tradicionales, cumplieron por lo menos un rol de guía en lo que atañe a la

<sup>398</sup> *Banquete* 209c7-d4.

<sup>399</sup> *Rep.* X 600c6-e2.

formación pedagógica privada de los jóvenes, lo cual se contrapone notablemente con las numerosas consideraciones negativas que Platón vierte sobre la sofística a lo largo de su obra<sup>400</sup>.

Para comprender este extraño reconocimiento, no debemos olvidar cuál es el objetivo al que apunta Platón. Si tenemos presente que el blanco al cual dirige su crítica es la tradición poética, no importa para él valerse, por ejemplo, de una Idea de artefacto (Ideas que, según se desprende del testimonio aristotélico, ni Platón ni los platónicos al parecer aceptarían<sup>401</sup>) o poner a la sofística por encima de la labor y legado de los poetas. Esta apelación a la misma debe entonces leerse sólo en función de su argumentación crítico-negativa contra la poesía. Más adelante veremos cómo en el *Fedro*, cuando Platón encara su análisis de la tradición poética en términos positivos, la figura del poeta será ubicada por encima del sofista. Pero en este caso puntual de *República* aspira a desmitificar el rol asignado tradicionalmente a los poetas como educadores en materia religiosa y ético-política. Así pues, si Homero o Hesíodo hubieran optado por *conocer* más que por *imitar*, seguramente habrían legado un estilo de vida homónimo, que podría haber generado y mejorado a un amplio conjunto de discípulos y oyentes. Con ello Platón vuelve a resaltar que la *mimesis* poética nunca tendrá el correlato práctico educativo que posee el conocimiento efectivo de las cosas u obras concretas: «¿Afirmamos, pues, que todos los poetas [πάντας τοὺς ποιητικούς], empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud [μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς] o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto a la verdad [ἀληθείας], no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las figuras [ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων θεωροῦσιν]»<sup>402</sup>.

La crítica, como puede observarse, ya no se circunscribe a Homero, Hesíodo o los trágicos, sino que abarca ahora a todo el conjunto de la tradición poética. Por otra parte, la

<sup>400</sup> Respecto de esta inferioridad o ubicación de Homero por debajo de los sofistas (Protágoras y Pródico) que inducen a los jóvenes a seguirlos y a tomarlos como verdaderos educadores, cf., entre otros, Popper (1950: 64, n. 39) y Belfiore (1983: 47, n. 11).

<sup>401</sup> Aristóteles, *Met.* I 9, 990b9-18; 991b1-9; XIII 5, 1079b35-1080a8; *Sobre las Ideas* I 79.3-80.6. Véase al respecto *supra* nota 366.

<sup>402</sup> *Rep.* X 600e4-601a2. Nos apartamos aquí de la traducción de Pabón-Fernández Galiano. Sobre esta confusión que el imitador provoca en la audiencia, cf. Belfiore (1983: 44-45).

*poiesis* del poeta o pintor consiste básicamente en una fabricación de imágenes. Basándose así en su ontología tripartita postulada al comienzo del libro X, Platón se aparta en *República* del planteo desarrollado con anterioridad en el discurso de Sócrates-Diotima del *Banquete*, según el cual la creación (*poiesis*) de los poetas y de los legisladores daba lugar a un engendramiento de *imágenes de virtud* (y no ya a este tercer nivel que implica una *mimesis* de una *imagen de virtud*), por contraposición a la generación de *virtudes verdaderas*, propias del iniciado que eventualmente llegara a contemplar la Idea de Belleza<sup>403</sup>. Se advierte asimismo la preeminencia que va cobrando la dimensión epistemológica de la crítica, en tanto que el poema es, en definitiva, un producto que nunca alcanzará la verdad. El colorido u ornamento formal-musical de la obra de arte se revela, por último, como el principal medio para lograr el *encantamiento* de la multitud, aspecto que también nos anticipa la dimensión psicológica de la crítica, referida a la perniciosa influencia que la poesía tradicional ejerce sobre la parte irracional del alma.

### **I.5.2. El argumento epistemológico de la utilización, fabricación e imitación**

Veamos ahora cómo opera esta distinción básica entre obras e imágenes (*i.e.* entre un segundo y tercer grado ontológico) en el argumento epistemológico de la utilización, fabricación e imitación de un determinado objeto. Para examinar más detenidamente la apariencia de saber propia del imitador (poeta o pintor), Platón recurre a un breve argumento que, con algunas ligeras diferencias, ya introdujo en otros diálogos como el *Crátilo*<sup>404</sup>. Este argumento establece una distinción entre tres técnicas distintas de relación con un objeto: a través de su utilización, fabricación e imitación<sup>405</sup>. Como en otros casos, Platón parte aquí de una presuposición argumentativa, según el cual la excelencia (*areté*) de un objeto cualquiera se manifiesta en el uso o función (*chreía*) que se haga del mismo:

<sup>403</sup> *Banquete* 212a2-7.

<sup>404</sup> Cf. *Crátilo* 390b1-e4, si bien en este diálogo sólo aparecen tematizadas las técnicas de utilización (en relación con el dialéctico, que detenta en este caso el firme conocimiento) y de fabricación (en manos del carpintero, que se adapta o regula de acuerdo a la dirección del primero).

<sup>405</sup> *Rep.* X 601d1-2. Entre los pocos intérpretes que le prestan atención a este argumento «de los tres grados de conocimiento», cf. Collingwood (1925: 155-156).

«Ahora bien, la excelencia, hermosura y perfección de cada mueble o ser vivo o actividad [ἀρετή και κάλλος και ὀρθότης ἐκάστου σκεύους και ζώου και πράξεως], ¿no están en relación exclusivamente con el servicio [χρείαν] para que nacieron o han sido hechos?»<sup>406</sup>. Así como a cada artesano o demiurgo le correspondía, en el argumento ontológico de las camas con que abría este libro X, la *poiesis* de un objeto determinado (sea la Idea de cama, la cama particular o la cama imitada), vemos aquí también cómo estas técnicas de utilización, fabricación e imitación se ponen, a su vez, en correspondencia con distintos grados epistémicos: conocimiento (*epistémē*), creencia o recta opinión (*pistis* o *dóxa orthós*) y apariencia de saber, respectivamente: «Por lo tanto, respecto de un mismo objeto, el fabricante [ποιητής] ha de tener una recta creencia [πίστιν ὀρθήν] acerca de su conveniencia o inconveniencia, puesto que trata con el entendido [εἰδότε] y está obligado [ἀναγκαζόμενος] a oírle; el que lo utiliza [χρώμενος], en cambio, ha de tener conocimiento [ἐπιστήμην]»<sup>407</sup>.

Mediante este argumento Platón pretende demostrar, entre otras cosas, que, en tanto el verdadero conocimiento y experiencia se halla depositada en la persona que se sirve o utiliza el objeto, el fabricante del mismo debe, respecto de sus buenos o malos efectos, guiarse por el informe o consejo que le reporte tal usuario, como, por ejemplo, el flautista (usuario) «informa al fabricante de flautas acerca de las que le sirven para tocar y le ordena cómo debe hacerlas y éste obedece»<sup>408</sup>. En la medida en que aquí, tal como podía observarse en el argumento ontológico de las camas, el fabricante no construye el objeto teniendo como paradigma la Idea del mismo (en ese argumento, la Idea de cama), sino que se guía a través del informe que le proporciona el que lo usa, es evidente que nos encontramos ante un argumento que le sirve a Platón para desacreditar, desde un ángulo epistemológico, el lugar del imitador en lo que toca a su presunto saber<sup>409</sup>.

El problema entonces aparece en relación con el imitador (sea éste pintor o poeta), quien para Platón no detenta ni una cosa ni la otra, esto es, ni un firme conocimiento ni una

<sup>406</sup> Rep. X 601d4-6. Sobre la importancia que reviste en los diálogos la figura conceptual del usuario, o sobre la primacía del uso de una cosa por sobre la producción y posesión, cf. Wieland (1991: 23-25).

<sup>407</sup> Rep. X 601e7-602a1.

<sup>408</sup> Rep. X 601d10-e2.

recta opinión sobre el objeto en cuestión: «Y el *imitador* [μιμητής], ¿tendrá acaso también conocimiento, derivado del uso [ἐκ τοῦ χρῆσθαι ἐπιστήμη], de las cosas que pinta, de si son bellas y buenas o no, o una recta opinión por comunicación necesaria con el entendido [δόξαν ὀρθὴν διὰ τὸ ἐξ ἀνάγκης συνεῖναι τῷ εἰδῶτι] y por las órdenes que reciba de cómo hay que pintar? Ni una cosa ni otra. Por tanto, el imitador no sabrá ni podrá opinar rectamente acerca de las cosas que imita, en el respecto de su conveniencia o inconveniencia [Οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθὰ δοξάσει ὁ μιμητής περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν]»<sup>410</sup>. El imitador –concluye Platón– queda así excluido del vínculo epistémico que se da entre el fabricante y el usuario<sup>411</sup>. El sentido que podemos extraer de este breve argumento platónico es doble: por un lado, al mismo tiempo que prescribe la manera en que debe ser orientado y supervisado el proceso de fabricación de un objeto por parte del usuario, describe, por otro, lo que acontece en el ámbito de la imitación poética vigente, cuando al no hallarse regulada, se le da vía libre al imitador en lo que toca a los asuntos sobre los que compone: «Con todo, se pondrá a imitarlas sin conocer en qué respecto es cada una mala o buena; y lo probable es que imite lo que parezca hermoso [φαίνεται καλὸν] a la masa de los totalmente ignorantes»<sup>412</sup>.

Nos interesa detenernos en este breve argumento, que suele pasarse de largo, porque creemos que puede leérselo a la luz de la figura del guardián imitador que vimos esbozada

<sup>409</sup> Cf. *Rep.* X 601e4-5: «¿Así, pues, el entendido informa sobre las buenas o malas flautas y el otro las hace creyendo en ese informe [ὁ μὲν εἰδὼς ἐξαγγέλλει περὶ χρηστῶν καὶ πονηρῶν ἀλλῶν, ὁ δὲ πιστεῦων ποιήσει;]»?». Nos apartamos aquí de la traducción de Pabón-Fernández Galiano.

<sup>410</sup> *Rep.* X 602a3-9.

<sup>411</sup> Deleuze (1969: 259-260) analiza esta «gran trinidad platónica» (el usuario, el productor, el imitador) a la luz de la distinción trazada en *Sofista* (y ausente en *República*) entre imágenes (*eikónes*) y apariencias o simulacros (*phantásmata*), en el sentido de que el fabricante se abocaría a la producción de las primeras, y el imitador a la de los segundos: «Si el usuario está en la cima de la jerarquía es porque juzga fines y dispone de un verdadero *saber* que es el del modelo o de la Idea. La copia podría ser considerada una imitación en la medida en que reproduce el modelo; sin embargo, como esta imitación es noética, espiritual e interior, es una verdadera producción reglamentada por las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia. Hay siempre una operación productora en la buena copia y, para corresponder a esta operación, una *recta opinión*, cuando no un saber. Vemos, pues, que la imitación está determinada a tomar un sentido peyorativo en tanto que no es sino una simulación, que sólo se aplica al simulacro y que designa el efecto de semejanza meramente exterior e improductivo, obtenido a través de astucias o por subversión. Ahí ya no hay ni siquiera recta opinión, sino una especie de hallazgo irónico que ocupa el lugar de un modo de conocimiento, un arte del hallazgo fuera del saber y de la opinión. Platón precisa cómo se obtiene este efecto improductivo: el simulacro comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no los domina, experimenta una impresión de semejanza».

<sup>412</sup> *Rep.* X 602b1-4.



en *República* III, y sobre todo a partir de la configuración posterior que asume esa figura en *Leyes* VII y IX bajo la persona del poeta legislador. Al tomarlo como uno de los ejes para abordar la crítica platónica de la poesía imitativa, este argumento permite vislumbrar una posible solución para el problema del lugar epistémico que debería ocupar el imitador en *República* (un problema crucial para Platón por el peso que, como vimos, tiene la palabra poética en la *paideia* de los niños y jóvenes), así como también anticipar la resolución de esta tensión entre el usuario, el fabricante y el imitador en *Leyes* mediante la inclusión del poeta legislador.

Si aceptamos dicho argumento, tendríamos entonces que el filósofo guardián de *República* (o, para el caso, el legislador de *Leyes*) es el que debería servirse (*utilizar*) de aquellos textos *fabricados* por los poetas. Al ser el filósofo (o legislador) el que, tras evaluarlos, *utiliza* tales textos en términos educativos, se convierte en el más indicado para aconsejar al poeta propiamente dicho acerca de los buenos y malos efectos (religiosos, ético-políticos, epistemológicos y psicológicos) que producen sus obras en las almas de las jóvenes generaciones. En este sentido, una vez *informado* por la persona más experimentada, al poeta no le queda otra opción que *obedecer* y seguir los preceptos del que realmente *conoce* de primera mano sobre cómo debe escribir sus obras. Porque desde el punto de vista platónico, el poeta, en la medida en que tiene la oportunidad de optar entre los diferentes niveles epistémicos que implican la imitación y la fabricación, debería inclinarse definitivamente por esta última, puesto que es la que detenta una *recta opinión* por comunicación directa con el que *conoce*. El poema sería así en *República* un producto orientado y supervisado por el filósofo guardián o, en su defecto, redactado por el guardián imitador mismo, si es que alguna vez, como vimos, se abocara a la imitación. Lo más conveniente sería entonces que el poeta se ubicara en el segundo grado epistémico representado por el fabricante, es decir, en posesión de una *recta opinión* por su vinculación con el entendido que *usa* los poemas (el filósofo guardián) y por las órdenes que reciba de éste<sup>413</sup>.

Si ahora tratamos de leer este argumento de la utilización, fabricación e imitación de *República* a la luz de la nueva figura del poeta legislador que Platón introducirá más tarde en *Leyes*, encontramos que, al hallarse fundidas en una misma persona la imitación, la

fabricación y la utilización, ya no tiene sentido la operación platónica de distinción entre tales técnicas junto con sus respectivos correlatos epistémicos, puesto que aquí el legislador puede ser al mismo tiempo poeta. En efecto, el poeta legislador detenta un firme conocimiento no sólo para juzgar las buenas y malas imitaciones de los poetas tradicionales, sino también -y fundamentalmente- para *fabricar* (siguiendo la terminología del argumento platónico) obras más convenientes<sup>414</sup> en términos pedagógico-políticos. Su poesía, en tal sentido, se origina en el conocimiento mismo de aquello imitado, por lo que su *mimesis* será un reflejo de lo verdadero, bello y bueno<sup>415</sup>. Este breve argumento de la utilización, fabricación e imitación nos permite vislumbrar en *República* un paradigma de poeta de segundo grado como posible solución para el problema del lugar ontológico-epistemológico que debería ocupar la poesía en la *pólis* ideal, solución que se terminará de definir en *Leyes*, como veremos, mediante la exigencia de intervención directa de los legisladores en el proceso de creación poética.

## **I.6. La dimensión psicológica de la poesía mimético-placentera. Los peligros del placer preliminar.**

Una vez desarrollada la dimensión ontológico-epistemológica de la crítica a la tradición poética que, como vimos, puede resumirse en que la *mimesis* tiene como objeto algo que se halla a tres grados de distancia respecto de la verdad, Platón aborda la misma cuestión, pero ahora desde el ángulo de los efectos psicológicos que acarrea la recepción de

<sup>413</sup> Sobre los diálogos platónicos como poesía de segundo grado y de Platón como un pintor del *éthos* o *ethográphos*, cf. Villela-Petit (1991: 89-90).

<sup>414</sup> *Rep.* III 402b9-c8.

<sup>415</sup> Para esta *mimesis* de lo verdadero, cf. especialmente *República* VI 484c6-d3: «¿Y se muestran en algo diferentes de los ciegos los que de hecho **están privados del conocimiento de lo que es cada cosa** [τοῦ ὄντος ἐκάστου ἐστερημένοι τῆς γνώσεως] y no tienen en su alma ningún **modelo** [παράδειγμα] claro ni pueden, como los pintores, volviendo su mirada a lo puramente verdadero y tornando constantemente a ello y contemplándolo con la mayor agudeza, poner allí, cuando haya que ponerlas, **las normas de lo hermoso, lo justo y lo bueno** [τὰ νόμιμα καλῶν τε περὶ καὶ δικαίων καὶ ἀγαθῶν], y conservarlas con su vigilancia una vez establecidas?». Cf. asimismo *Político* 300c5-7 («Entonces **esas leyes, escritas por hombres que, en la medida de lo posible, poseen el saber, ¿no serían imitaciones de lo que en cada caso es la verdad** [οὐκοῦν μιμήματα μὲν ἂν ἐκάστων ταῦτα εἴη τῆς ἀληθείας]?») y Gaiser (1984: 110-111, 116).

la poesía mimético-placentera en las almas de los niños y jóvenes. Como en las argumentaciones precedentes, parte aquí de un supuesto que establece desde el principio: la naturaleza tripartita del alma. Si bien este supuesto de los tres impulsos fundamentales de la actividad psicológica (intelectual, fogoso y apetitivo) ya había aparecido con anterioridad, a Platón le interesa en este contexto detenerse sobre todo en la contraposición entre la parte racional e irracional (dentro de la cual podemos -simplificando- subsumir las partes o especies<sup>416</sup> apetitiva y colérica) del alma<sup>417</sup>. En efecto, la pregunta central que atraviesa esta sección del libro X es justamente cuál es el elemento del hombre sobre el que el imitador ejerce el poder que le es propio<sup>418</sup>. Es decir: sobre qué parte del alma influye o entra en relación la *dynamis* del poeta o pintor.

Platón señala dos aspectos que volveremos a encontrar en *Leyes*. El primero se vincula con el agregado de otro motivo más para condenar y desterrar al poeta imitativo (tradicional) de la *pólis* ideal, ya que éste no se ajusta ni estimula la parte calculadora o racional (*logistikón*) del alma (que tiene como atributos esenciales el medir, el contar y el pesar<sup>419</sup>), sino la irracional (*alogistón*)<sup>420</sup> que despliega todo el abanico de perturbaciones

<sup>416</sup> Respecto del término "partes" (*méres*) que Platón aplica al alma en *República*, cf. Guthrie (1975: 408, n. 246; 457, n. 104): «Para designar lo que la mayoría de los especialistas llaman "partes" del alma, Platón usa por lo general o el artículo con oración de relativo (*τὸ ὃ λογίζεται*, 439d) o un adjetivo ("lo fogoso"), o los sustantivos *γένη* y *εἶδη*, clases o variedades. *Μέρος*, que suele significar "parte", se usa en 442b-c, pero *γένος* es el único sustantivo que aparece en el resumen total de la doctrina en 443c-e».

<sup>417</sup> *Rep.* IV 437b1-441c3. Para un análisis exhaustivo de la teoría psicológica de Platón y, más puntualmente, del carácter unitario o tripartito de la *psyché* en *Fedón*, *República* y *Fedro*, cf., entre la abultada bibliografía existente sobre el tema, Cross y Woosley (1964: 126), para quienes existe una contradicción irresoluble entre los libros cuarto y décimo. En contra, cf. Grube (1970: 195-214), Guthrie (1975: 93-94, 335, 404-408, 455-459 y 533), quien, vinculando los planteos de *Fedón*, *República* (IV y X) y *Fedro*, suscribe una línea de continuidad en lo que toca a la naturaleza del alma: «En los tres elementos psicológicos no es difícil reconocer al auriga y a los caballos del *Fedro*, y he argumentado que ellos no representaban división alguna en el seno del alma misma, que, como en el *Fedón*, era inmortal y afin a lo divino, sino que nacían de su asociación con la existencia terrena y la rueda del nacimiento. [...] Si tomamos también al *Fedro* en consideración, ahora resultaría evidente que, cuando Platón escribió el libro décimo, no había olvidado lo que dijo en el libro cuarto. El único cambio vino después del *Fedón*, donde se atribuían la pasión y el apetito al cuerpo, no al alma encarnada. El alma sigue siendo esencialmente lo que era allí, simple y afin a lo divino»; y Nussbaum (1986: 295, n. 44). Sobre esta aparente contradicción entre la psicología tripartita del alma desarrollada por Platón en *República* IV y la dual (parte inferior y superior) del libro X, Belfiore (1983: 52-54) agrega que tales diferencias no implican sin embargo inconsistencias entre los enfoques de ambos libros, sino más bien el hecho de que cada uno sigue líneas diferentes de acuerdo con distintos principios.

<sup>418</sup> *Rep.* X 602c4-5.

<sup>419</sup> Respecto del elemento calculador (*tò logistikón*), Guthrie (1975: 405) aclara que en *República* Platón está pensando en el cálculo prudente, y no, como en el *Fedro*, en el poder divino (*noús*) mediante el cual el alma puede elevarse por completo por encima de esta vida.

<sup>420</sup> *Rep.* X 604d9.

sensoriales que la aquejan y debilitan<sup>421</sup>. Admitido el supuesto de la concepción dual del alma, Platón repite su parecer fundamental acerca de la superioridad del elemento racional por sobre el irracional, afirmando que lo que se apoya en la medida y al cálculo representa lo mejor de nuestra alma y el *antídoto*<sup>422</sup> más apropiado para defendernos de los efectos psicológicos nocivos que entrafia la poesía mimético-placentera, mientras que lo que se opone a ello es visto como alguna de las cosas viles que en hay nosotros<sup>423</sup>.

La estrategia apunta, si aceptamos este supuesto, a homologar lo vil, falso y enfermo con el arte mimético: «*A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero* [ὅτι ἡ γραφικὴ καὶ ὄλως ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῶ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταῖρα καὶ φίλη ἐστὶν ἐπ' οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ' ἀληθεί]. [...] *Y así, cosa vil y vinculada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo* [Φαύλη ἄρα φαύλω συγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητικὴ]»<sup>424</sup>. El

<sup>421</sup> Según Greene (1918: 53-54) esta crítica psicológica debe leerse a la luz de la analogía de la Línea y de la alegoría de la caverna, de las cuales se deriva en última instancia. Hall (1974: 78-80), por su parte, subraya la importancia que Platón le asigna a la emoción y a la razón en su teoría del arte. Sobre la capacidad de engaño del discurso poético tradicional, basada en el estímulo de las reacciones emocionales de la parte irracional del alma, cf. Nussbaum (1986: 188-192).

<sup>422</sup> Respecto de la *epistémē* como «*el más perfecto y el mejor de los remedios* [τελεώτατον καὶ ἀριστον φαρμάκων ἐπιστήμη]», cf., entre otros pasajes, *Critias* 106b5.

<sup>423</sup> *Rep.* X 603a4-8. Sobre casos de ilusiones provenientes de los sentidos (*i.e.* que, a simple vista, los mismos tamaños, grosores y sonidos, *de cerca*, parecen mayores y, *de lejos*, más pequeños) y del arte de medir (*metretiké téchne*) y calcular como antídoto más eficaz, en tanto basado en la *epistémē*, para frenar el impacto de las apariencias, cf. asimismo *Eut.* 7b6-c8, *Prot.* 356d3-e4 («[...] ¿que se nos mostraría como la mejor garantía de nuestra conducta? ¿Acaso el arte de medir, o acaso el poder de las apariencias [ἄρα ἡ μετρητικὴ τέχνη ἢ ἡ τοῦ φαινόμενου δύναμις;]? Éste nos perdería y nos haría vacilar, una y otra vez, hacia arriba y hacia abajo en las mismas cosas, y arrepentirnos en nuestros actos y elecciones en torno a lo grande y lo pequeño. Pero la métrica haría que se desvaneciera tal apariencia [φάντασμα] y, mostrando lo auténtico, lograría que el alma se mantuviera serena, permaneciendo en la verdad, y pondría a salvo nuestra existencia. ¿Reconocerían lo demás, ante eso, que nos salvaría el arte de medir o algún otro?»), *Sof.* 234c2-e2, *Pol.* 283b1-287b1 (sobre la relación que el arte de medir guarda con la justa medida –*tò métrion*), *Fil.* 41e9-42c3, 55e1-57d8, y *Leyes* VII 817e5-7. Respecto del arte o la ciencia del cálculo, el peso y la medida y sus antecedentes en la obra platónica (sobre todo en el *Eutifrón* y *Protágoras*), cf. especialmente Nussbaum (1986: 158-162). Para Belfiore (1983: 62, n. 38), por su parte, la figura del “antídoto” o “contraveneno” (X 595b6-7) implica que lo central en el libro X de *República* pasa por la dimensión psicológica de la crítica platónica a la poesía imitativa, esto es, por un conocimiento de los efectos psicológicos nocivos que tal poesía ejerce sobre la audiencia.

<sup>424</sup> *Rep.* X 603a10-b2.

tipo de ilusión óptica y moral que engendra la poesía mimético-placentera es así comparable al encantamiento que ejercen la pintura sombreada (*skiagraphía*), la prestidigitación o los diversos recursos a los que apela la magia<sup>425</sup>, porque tanto éstos como aquélla tienen trato exclusivo con el elemento más deleznable que reside en nuestra alma, lo cual, por lo demás, revela cómo en este libro X la crítica platónica alcanza por igual a la pintura y a la poesía<sup>426</sup>, por más que haya intérpretes que pretendan trazar una distinción en lo que toca a su crítica<sup>427</sup>.

Pero, ¿cuáles son concretamente los efectos psicológicos que produce la poesía imitativa al entrar en contacto con el elemento irracional de alma? Al poner en escena, sea a través del registro auditivo, escrito o visual, las innumerables contradicciones que se suscitan en nuestra alma, esa poesía contribuye a potenciar e incentivarlas en el receptor, en vez de resolverlas apelando a la medida y el cálculo. La poesía imitativa tradicional, en una palabra, más que infundir la unidad del alma, profundiza sus divisiones y alteraciones: «¿Y

<sup>425</sup> *Rep.* X 602c10-d4. En el *Sofista* 224a1-4 Platón vuelve a hacer referencia a un tipo de pintura (*graphiké*) que se vincula con el ilusionismo (*thaumatopoiiké*), aplicando a la figura del sofista una crítica similar a la que en *República* dirige contra los artistas tradicionales (pintores y poetas). En efecto, en la séptima definición llega a asimilar la figura del sofista con la de un hechicero, mago (*góes*), imitador (*mimetés*), ilusionista o prestidigitador (*thaumatopoiós*) que fabrica ilusiones en los discursos (*Sof.* 233a8-9; 234e7-235b6; 268d2). Sobre la cuestión de la ilusiones ópticas y, en particular, de la *skiagraphía*, cf. Steven (1933: 149-152), Keuls (1978: 59-87) y Belfiore (1983: 43, 51).

<sup>426</sup> Cf. al respecto Philip (1961: 458), Derrida (1968: 205-206) y Urmson (1997: 227), para quienes las conclusiones respecto de la pintura se aplican por igual al ámbito de la poesía. Entre otros pasajes, cf. especialmente *Rep.* X 605a8-b2, donde Platón traza una clara correspondencia analógica (*antístrophos*) entre el poeta imitativo y el pintor: «Con razón, pues, la emprendemos con él [i.e. contra el poeta tradicional] y lo colocamos en correspondencia [*ἀντίστροφον*] con el pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas inferiores en relación con la verdad, y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor». Refiriéndose a las primeras palabras con las que Aristóteles da inicio a su *Retórica* («La retórica es una antístrofa de la dialéctica [*Ἡ ρητορικὴ ἐστὶν ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ*]» I, 1354a1-2), Racionero (1990: 161, n. 1) apunta que la traducción del término *antístrophos* es difícil, y que el mismo fue creado, según parece, por el propio Platón sobre la base de *antistréphein* (*Rep.* VII 522a; *Fil.* 40d; *Timeo* 87c; *Leyes* XII 953c; y especialmente *Gorg.* 464b y 465a, d): «El término designa el movimiento de réplica, idéntico pero inverso al de la estrofa, con que el coro se desplazaba en las representaciones teatrales. [...] Este doble significado [i.e. identidad y oposición] no queda recogido, hasta donde yo conozco, por ninguna de las traducciones que se han propuesto del término —“análoga”, “correspondiente”, “correlativa”—, todas las cuales connotan excesivamente la identidad». Para otras relaciones de antístrofia, cf. *Gorgias*, donde la sofística tiene por antístrofa a la cosmética, y la retórica a la culinaria: «[...] la cosmética es a la gimnástica lo que la culinaria es a la medicina; o mejor: la cosmética es a la gimnástica lo que la sofística a la legislación, y la culinaria es a la medicina lo que la retórica es a la justicia» (465c1-3). Sobre la analogía pintor-poeta, cf., entre otros, Webster (1939: 167), Janaway (1991: 184-199) y Belfiore (1981: 115-127; 1983: 39-50), quien, además de sostener que tal analogía descansa sobre la distinción apariencia-realidad en relación con la *areté* (y no entre imágenes y originales), destaca que Platón no incluye a los pintores en su exclusión, ya que éstos son menos peligrosos que los poetas en lo que toca a transmisión de creencias acerca de la *areté*.

<sup>427</sup> Cf., entre otros, Nehamas (1982: 251).

acaso el hombre se mantiene en todos ellos [i.e. los actos imitados] en un mismo pensamiento? ¿O se dividirá también en sus actos y se pondrá en lucha consigo mismo, a la manera que se dividía en la visión y tenía en sí al mismo tiempo opiniones contrarias sobre los mismos objetos?»<sup>428</sup>. Al contribuir a su perversión (*ponería*), tal poesía engendra en el alma de los receptores una discordia o disenso interno en lo que respecta a sus opiniones, deseos, valores, placeres, pensamientos y pesares. Perversión, disensión y enfermedad en la *república interior* y *exterior* son así términos que Platón reitera a lo largo de esta crítica psicológica de poesía tradicional<sup>429</sup>. Pero al mismo tiempo ella permite vislumbrar un tipo de poesía que, para Platón, sería realmente adecuado o admisible en la *pólis* ideal: una poesía que promueva sobre todo la moderación de los aspectos irracionales vinculados al deseo y la ira, es decir, que dé lugar a la unidad y al dominio de sí como producto del trato que tendría con el elemento racional<sup>430</sup>. El destinatario de esta poesía admisible estaría así en condiciones de luchar y de oponer una más firme resistencia a las tensiones promovidas por la parte irracional, justamente porque tal poesía estaría en relación con la razón (*lógos*) y la ley (*nómos*)<sup>431</sup>.

Si el elemento racional del alma se dejara regir por la ley, y el irracional, consecuentemente con ello, se subordinara, lograríamos entonces una tranquilidad anímica que, según Platón, constituye uno de los requisitos esenciales que debe perseguir toda buena poesía: «La ley [*νόμος*] dice que es conveniente guardar lo más posible la tranquilidad en los azares y no afligirse, ya que no está claro lo que hay de bueno o de malo en tales cosas; que tampoco adelanta nada el que las lleva mal, que nada humano hay digno de gran afán y que lo que en tales situaciones debe venir más prontamente en

<sup>428</sup> *Rep.* X 603c10-d3. Guthrie (1975: 530) resume estas objeciones psicológicas a la poesía mimética: «la *mimesis* relaja el control sobre todo lo que nos hace mejores y más felices».

<sup>429</sup> Cf. al respecto lo que Aristófanes pone en palabras de Esquilo en *Las ranas*: «[...] pero el poeta debe ocultar lo perverso y no presentarlo ni enseñarlo. Porque a los niños es el maestro el que les enseña, pero a los jóvenes los poetas. Debemos decir cosas honorables» (1053-1056). Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de Rodríguez Adrados-Rodríguez Somolinos (1995).

<sup>430</sup> Sobre esta cuestión del dominio de sí, cf. *Rep.* X 605d7-e2: «Pero cuando a nosotros mismos nos ocurre una desgracia, ya sabes que presumimos de lo contrario, si podemos quedar tranquilos y dominarnos, pensando que esto es propio de varón, y aquello otro que antes celebrábamos, de mujer».

<sup>431</sup> Cf. *Rep.* X 604a10-b4: «Ahora bien, ¿lo que le manda resistir no es la razón y la ley y lo que le arrastra a los dolores no es su mismo pesar? [...] Habiendo, pues, dos impulsos en el hombre sobre el mismo objeto y al mismo tiempo, por fuerza, decimos, ha de haber en él dos elementos distintos».

*nuestra ayuda queda impedido por el mismo dolor*»<sup>432</sup>. La razón que voluntariamente sigue y obedece la ley logra resolver las divisiones o contradicciones del alma que causan las desgracias y lamentaciones o, en términos más generales, contener al elemento irracional en su conjunto. El racional opera, de este modo, mediante un tipo de inferencia fundamental, según la cual debemos acostumbrar al alma a tornarse lo antes posible a su curación y al enderezamiento de lo caído y enfermo, suprimiendo con el remedio sus lamentos<sup>433</sup>.

Platón hace confluir esta crítica psicológica al poeta mimético tradicional con la dimensión epistemológica de la misma que había desarrollado al principio de este libro: «*Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas inferiores en relación con la verdad [φαῦλα ποιεῖν πρὸς ἀλήθειαν] y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor*»<sup>434</sup>. Logra con ello una síntesis que permite ver,

<sup>432</sup> *Rep.* X 604b9-c3. Jaeger (1957: 769-770) destaca en estos pasajes un antagonismo entre el *éthos* pasional de la poesía trágica y el *éthos* racional platónico: «La pasión (*páthos*) y la ley son potencias contradictorias entre sí. Los mandatos de la ley apoyan a la parte pensante del alma en su resistencia contra los instintos. [...] Estos dos conceptos caracterizan maravillosamente el antagonismo entre el *éthos* de la poesía trágica y de la filosofía platónica. Platón explica la tendencia de la poesía a gustar en toda su plenitud los sentimientos del dolor por su interés natural en la parte pasional de la vida del alma humana. Esta parte brinda al intérprete imitativo, que aspira a lograr al mismo tiempo variación y fuerza de expresión, posibilidades enormemente mayores que la parte pensante del alma, con su *éthos* racional y tranquilo, siempre inalterable. Y esto es aplicable especialmente a las representaciones que se dirigen a una cantidad numerosa de espectadores, que asisten a ellas con un estado de ánimo un poco solemne. La parte pasional del alma se halla siempre excitada y aparece bajo formas múltiples; es, por tanto, más fácil de imitar».

<sup>433</sup> *Rep.* X 604c9-d2. Respecto de la forma en que opera el *logistikón* (602e1) y el *alógiston* (604d9) en la esfera visual y escrita (poesía), cf. Belfiore (1983: 51-52) y Nussbaum (1986: 298): «Contrariamente al filósofo, que habla al puro *logistikón* y contribuye a su separación, el poeta nutre con su actividad los elementos pasionales del alma. Considera que las pasiones le brindan una ocasión óptima de hacer buena poesía; la demostración de sentimientos intensos, en especial la cólera y el amor, resulta especialmente conmovedora para el oyente o el lector. Sin embargo, de este modo se alimentan y fortalecen las pasiones y peligran los esfuerzos de la persona con vistas al logro del autodomínio racional».

<sup>434</sup> *Rep.* X 605a8-b2. Para una discusión del término *alétheia* en el terreno de las artes visuales, cf. Pollitt (1974: 125-138). Respecto de este pasaje, según el cual el poeta imitativo y el pintor se asemejan al «*componer cosas inferiores en relación con la verdad [τῶ φαῦλα ποιεῖν πρὸς ἀλήθειαν]*» (605a9-10), Belfiore (1983: 40) cree que una obra de arte puede ser denominada “falsa” en dos sentidos diferentes: por un lado, en tanto no es el original sino sólo una imagen (falsedad en sentido *ontológico*); por otro, en tanto la obra contiene una verdad general (moral, científica, histórica o de otro género) que no se corresponde con su status representacional (falsedad en sentido *verídico*). Esta intérprete pone a su vez en correspondencia dicha distinción entre falsedad ontológica y verídica con dos géneros de errores que pueden producirse en la audiencia o en el espectador en relación con una obra de arte: error *ontológico* (al confundir imágenes por originales, como, por ejemplo, cuando un niño cree que un actor encarna *realmente* el personaje que representa) y *verídico* (cuando la audiencia cree que una obra es históricamente exacta, que una pintura fue inspirada por Dios, que un héroe es moralmente impecable o que una estatua es bella, etc.), respectivamente. Para esta intérprete en las analogías entre el pintor y el poeta Platón se ocupa fundamentalmente del error de tipo *verídico*, pues un examen de *República* X y *Sofista* (234b-c) «indica que la audiencia no confunde imágenes por originales», sino que cometen errores verídicos sobre la belleza y la *areté*. Brinda al respecto un

desde ambas perspectivas, la razón por la cual no debemos aceptar el ingreso de los poetas tradicionales en la *pólis* ideal o, dicho de otra manera, el *no lugar* que ocuparán en ella: «Y así, fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, pues que aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón [ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν], a la manera que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno [τὸν μιμητικὸν ποιητὴν φήσομεν κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἐκάστου τῆ ψυχῆ ἔμποιεῖν], condescendiendo con el elemento irracional [ἀνοήτω] que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino que considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando imágenes enteramente apartadas de la verdad [εἰδῶλα εἰδῶλοποιούντα, τοῦ δὲ ἀληθοῦς πόρρω πάνυ ἀφεστῶτα]»<sup>435</sup>.

El segundo aspecto de esta crítica psicológico-epistemológica, en parte ya señalado, se relaciona con el nuevo paradigma de poesía propuesto por Platón. En efecto, dicha crítica deja apreciar no sólo el problema central que aqueja al tipo de poesía mimético-placentera que Platón terminará por expulsar de su *pólis* ideal, sino que también da cuenta de los requisitos que caracterizan su paradigma poético, cuyo fin es, como veremos, una sustitución del paradigma tradicional. Esta diferencia aparece claramente en relación con el elemento al que se dirige cada uno de estos paradigmas de poesía. El tradicional (incluyendo dentro de él todos sus géneros), en efecto, toma como objeto de imitación privilegiado los diversos tipos de caracteres irracionales, puesto que son los más fáciles de imitar y los que más satisfacen el gusto de la multitud reunida en una asamblea en fiesta o en el teatro<sup>436</sup>. Por el contrario, mediante el paradigma poético alternativo que va

---

listado de pasajes para apoyar su tesis de los errores verídicos (sobre todo en la esfera moral) en la audiencia. Cf. asimismo Ross (1951: 97-98), para quien la condición de los espectadores de teatro implica una «voluntaria suspensión de la incredulidad».

<sup>435</sup> Rep. X 605b2-c4.

<sup>436</sup> Cf. Rep. X 605c10-d5: «Escucha y juzga: los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar, se extiende, entre gemidos, en largo discurso o se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos afectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación». Para un examen de los efectos psicológicos de la poesía imitativa sobre la audiencia teatral, cf. Belfiore (1983: 39, 57-62) para quien Platón en estos pasajes de *República* X



configurando progresivamente, Platón propone privilegiar la imitación de caracteres racionales y moderados: «Ahora bien, uno de esos elementos, el irritable [τὸ ἀγανακτητικόν], admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo [φρόνιμον καὶ ἡσύχιον ἦθος], siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni cómodo de comprender cuando es imitado [...]. Es manifiesto, por tanto, que el poeta imitativo [μιμητικὸς ποιητής] no está destinado por naturaleza a ese elemento del alma ni su ciencia se hizo para agradarle, si ha de ganar renombre entre la multitud, sino para el carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado [ἀλλὰ πρὸς τὸ ἀγανακτητικόν τε καὶ ποικίλον ἦθος διὰ τὸ εὐμίμητον εἶναι]»<sup>437</sup>.

El problema que Platón trae aquí a colación no se vincula en el fondo con la imitación misma, la cual es inherente a cualquier tipo de poesía (buena o mala), sino con el objeto al cual apunta, es decir, el conjunto de caracteres racionales o irracionales; se trata, en una palabra, de la distinción entre buena y mala *mimesis*. Platón cree, en efecto, que si la poesía se aboca a la imitación de caracteres irritables y multiformes (p. ej. los relativos a la

---

(605c6-607b1) dirige la más grande acusación contra la poesía imitativa (principalmente, la tragedia y comedia) sobre la base de una sofisticada teoría psicológica, en la que el poeta no sólo transmite falsas creencias, sino que aprovecha la especiales circunstancias que le brinda el teatro para tomar ventaja de los conflictos internos y destruir así el orden del alma de los niños, hombres necios y gente razonable (603e3, 605c7: *τοὺς ἐπιεικεῖς*). Sin pretender adentrarnos exhaustivamente en el enfoque aristotélico sobre la tragedia, cabe destacar aquí una marcada diferencia entre la función psicológica y ético-política que Platón y Aristóteles le atribuyen a la poesía tradicional. Para el primero, como vimos, el goce estético que produce la imitación de los aspectos y caracteres irracionales implica indefectiblemente una asimilación acrítica y consiguiente puesta en práctica de éstos por parte del receptor, lo cual aparecía claramente ilustrado en *Rep. X* 605e4-6 («*¿Y está bien ese elogio [i.e. que hacen los poetas tradicionales de la desgracia], está bien que, viendo a un hombre de condición tal que uno mismo no consentiría en ser como él, sino que se avergonzaría del parecido, no se sienta repugnancia, sino que se goce [χαίρειν] y se le celebre [ἐπαινεῖν]?*»). Por lo demás, y a diferencia del Platón de *República*, Aristóteles acepta y ensalza la poesía trágica, otorgándole (tanto en la *Poética* 6 1449b25-30 como en el libro VIII de la *Política* dedicado a la educación de los jóvenes) a la misma y a las pasiones que ella despierta (*i.e.* compasión y temor) una elevada consideración en tanto medios *catárticos* (en términos epistemológicos, psicológicos, éticos y médicos, por citar sólo algunos de los usos más frecuentes de la *kátharsis* aristotélica en la literatura crítica sobre este tema) de aprendizaje para el ciudadano. A este respecto, dijimos que la condena platónica de la tragedia en *República X* (puntualmente en los pasajes que van de 605c6 a 607b1) apuntaba contra tales pasiones (entre otras), las cuales se contraponían al correcto dominio del elemento *logistikón*: «*Y opino que son pocos aquellos a quienes les es dado pensar que por fuerza han de sacar para lo suyo algo de lo ajeno y que, nutriendo en esto último el sentimiento de lástima, no lo contendrán fácilmente en sus propios padecimientos*» (606b5-8). Para Nussbaum (1986: 473) Platón representa el principal adversario de Aristóteles en la *Poética*, ya que la defensa que el primero hace en los diálogos medios de un determinado tipo de autosuficiencia racional está estrechamente vinculada con la descalificación de la acción poética como fuente de saber práctico y con la limitación de la función de la poesía al elogio del carácter.

cólera y a las concupiscencias del alma), la recepción y asimilación que de ellos hagan los niños y jóvenes imprimirá indefectiblemente en sus almas un carácter conforme a lo imitado, y ello, como vimos más arriba, por la falta de discernimiento original que él supone en tales destinatarios de cara a la imitación poética (*poietiké mimesis*): «Porque ella riega y nutre [τρέφει] en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados»<sup>438</sup>.

Si existiera, en este sentido, una clase de poesía que se abocara exclusivamente a la imitación de caracteres reflexivos y tranquilos, en vez de tratar con los irracionales, habremos encontrado para Platón un *típos* que sería *útil* en términos religiosos, ético-políticos, ontológico-epistemológicos y psicológicos para su nuevo proyecto de *pólis*. Pero ello –ya podemos adelantar una conclusión al respecto– parece improbable en el planteo de *República*. A lo sumo, lo que aparece a modo de esbozo es el tipo de poesía que debería admitirse en la *pólis* y, sobre todo, la clara restricción que, en términos irónicos, Platón le impone a la poesía tradicional tanto aquí como más tarde en *Leyes*: «Así, pues, cuando topes, Glaucón, con panegiristas de Homero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y de que conforme a su poesía se instituya la propia vida, deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida, y reconocer también que Homero es el más poético y primero de los trágicos [Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν]: pero has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes [ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς]. Y si admites también la Musa placentera [ἡδυσμένην Μοῦσαν], en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor [ἡδονή καὶ λύπη] en vez de la ley [νόμου] y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad»<sup>439</sup>.

<sup>437</sup> *Rep.* X 604e1-605a6.

<sup>438</sup> *Rep.* X 606d4-7.

<sup>439</sup> *Rep.* X 606e1-607a8. En los himnos a los dioses, como aclara Havelock (1963: 71), se canta a la deidad refiriendo su nacimiento, sus prerrogativas, sus poderes y sus funciones dentro de la sociedad humana. Sobre la controversia de si las únicas dos formas de poesía aceptadas por Platón (*i.e.* los himnos a los dioses y los encomios de los héroes) serán o no tan miméticas como los géneros prohibidos, cf. Guthrie (1975: 525), para

Nótese cómo Platón insiste puntualmente en resaltar la estrecha vinculación entre la poesía imitativa y el placer. Tal asociación ya había sido apuntada en el *Gorgias*<sup>440</sup>. Allí, en el marco de una digresión sobre la función social de las representaciones públicas musicales y dramáticas, Platón caracterizaba las actividades relacionadas con la flauta, la cítara en los concursos, el entrenamiento de los coros, la poesía ditirámica y la trágica como adulación (*kolakeía*), esto es, como una práctica fea (*aischrós*) que, al carecer de un conocimiento razonado, procede por conjetura y pone todo su cuidado en el agrado y placer sin el bien, produciendo engaño hasta el punto de parecer digna de gran valor<sup>441</sup>. La poesía de tipo adulatorio tiene así como fin último complacer el gusto de la multitud, sin considerar lo beneficioso y lo perjudicial del mismo: «¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia [Τί δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὐτὴ καὶ θαυμαστὴ, ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις, ἐφ' ᾧ ἐσπούδακεν;]? ¿Es sólo su propósito y su empeño, como tú crees, agradar a los espectadores [χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς] o también esforzarse en callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil [ὠφέλιμον], aunque sea molesto, agrade o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia?»<sup>442</sup>. Si bien en *Gorgias* la actividad poética en general aparece definida, al igual que la mala retórica cultivada por sofistas y oradores de la época, como una especie de práctica (*empeiria*) adulatoria engañosa que apunta más al placer y a dar el gusto a la multitud de espectadores, que a producir el mayor bien en sus almas<sup>443</sup>, en este pasaje encontramos también la posibilidad de otra tendencia que podría asumir tal poesía (así como también la de una buena o verdadera retórica u oratoria basada en la justicia<sup>444</sup>), en la medida en que cante lo útil en términos ético-

---

quien «aquellas no reproducirán simplemente las *opiniones* erróneas sobre ellos (semejantes a las que se documentan por extenso en los libros segundo y tercero), sino que, al componerse de *conocimiento*, dirán la verdad».

<sup>440</sup> *Gorgias* 501c1-502d9.

<sup>441</sup> *Gorgias* 464c5-d3; 464e2-465a2.

<sup>442</sup> *Gorgias* 502b1-8.

<sup>443</sup> *Gorgias* 501e10-502a1. En el marco de la primera definición del sofista, más precisamente en la división relativa a la técnica de persuasión en privado con vistas a ganar un salario, Platón nos brinda una definición de la técnica adulatoria: «Dentro de la caza que se hace para ganar un salario, una parte consiste en conversar en privado sólo para agradar, teniendo al placer como atractivo, y el salario que se gana sirve sólo para subsistir; todos podríamos afirmar, según creo, que ésta es una *técnica de producir placer* [ἡδοντικὴν τέχνην]» (*Sof.* 222e5-a1).

<sup>444</sup> Cf. *Gorgias* 503a5-9: «Pues si hay estas dos clases de retórica, una de ellas será adulación y vergonzosa oratoria popular; y hermosa, en cambio, la otra, la que procura que las almas de los ciudadanos se hagan

políticos, y que reniegue de todo lo referente a lo placentero cuando sea malo o perjudicial. Pero el dictamen en este diálogo es claramente negativo, lo cual se explica por la perspectiva utilitarista (*i.e.* de su utilidad ético-política)<sup>445</sup> desde la cual es pensada la poesía tradicional. Así, no es de extrañar que esta práctica que tiende únicamente a la producción de agrado y placer en el auditorio termine siendo definida como retórica adulatoria (*kolakikês rhetorikês*) u oratoria popular de tipo retórico, puesto que si se despoja a toda clase de poesía de la melodía, ritmo y medida, quedan solamente *palabras* pronunciadas ante una gran multitud: «*Luego la actividad poética es, en cierto modo, una forma de oratoria popular [Δημηγορία ἄρα τίς ἐστὶν ἡ ποιητικὴ]. [...] Por consiguiente, será oratoria popular de tipo retórico [ῥητορικὴ δημηγορία], ¿o no crees que se comportan como oradores los poetas en el teatro? [...] Pues ahora hemos encontrado una forma de retórica que se dirige a una multitud compuesta de niños, de mujeres, de hombres libres y de esclavos, retórica que no nos agrada mucho porque decimos que es adulación [κολακικὴν]*»<sup>446</sup>. En la medida en que todos ellos hacen uso de una retórica o práctica adulatoria que *produce*, como veremos en el caso del *Sofista*, imágenes habladas (*eidola legόμενα*)<sup>447</sup> engañosas a fin de persuadir a jóvenes inexpertos, Platón busca emparentar en este diálogo a los sofistas y oradores de la época con los poetas

---

*mejores y se esfuerza en decir lo más conveniente, sea agradable o desagradable para los que lo oyen*). Esta clase de retórica cultivada por sofistas y oradores de su tiempo, descalificada en *Gorgias* como mera práctica (*empeiria*) y rutina (*tribê*) adulatoria, volverá a ser atacada en *Fedro* 262c1-2 («*Luego el arte de la palabra que ofrecerá, compañero, quien no conozca la verdad, y haya andado a la caza de opiniones, será una ridícula, al parecer, y exenta de todas las perfecciones del arte*») ya en los términos de una *téchne* específica, esbozando nuevamente allí Platón el programa de una buena retórica filosófica que apunta al mayor bien o mejoramiento de los ciudadanos, basada en un tipo de persuasión fundada, no en la opinión, sino en el conocimiento experiencial de las almas de los individuos. Sobre esta posibilidad de una retórica verdadera (o filosófica) en *Gorgias* y *Fedro*, cf., entre otros intérpretes, Robin (1933: LVIII-LXIII) Guthrie (1975: 524), para quien, de la misma forma en que hay un arte política y una retórica verdaderas, «así también hay una poesía verdadera y el criterio que las define es el mismo: tienen que originarse del conocimiento de la *esencia* de su objeto, de la *verdad* sobre su tema»; Nussbaum (1986: 301), Vickers (1988: 16-18, 83-147), según el cual, además de la parte crítica, se advierte en Platón una fase constructiva en su crítica de la retórica; Halliwell (1994: 225) quien discute la visión de Platón como un mero oponente de la retórica; y el relevamiento que hace Renaud (2001: 66-67, 81-83) de la dimensión retórica (el rico y flexible empleo de técnicas argumentativas y literarias) propia de la dialéctica platónica (oral y escrita). Para este intérprete (p. 81) la contienda entre filosofía y retórica de la época expresa en el fondo una rivalidad entre dos concepciones de la educación (*paideia*). Tal paralelo puede hacerse extensivo a la contienda entre filosofía y poesía tradicional, en tanto las mismas comprometen formas distintas de *paideia*: platónica y gimnástico-musical, respectivamente.

<sup>445</sup> Para esta contraposición central entre lo agradable y lo útil (*hedeia* y *ophelime*), cf. *Rep.* X 607d8; e1.

<sup>446</sup> *Gorgias* 502c12-d8. Cf. en la misma línea *Rep.* VI 493c10-d9; y *Leyes* II 659b2-c3.

<sup>447</sup> *Sof.* 234c6.

tradicionales<sup>448</sup>, responsabilizándolos por la decadencia ética y política de la Atenas de su época. La poesía tradicional se suma así al conjunto de las partes de la adulación o prácticas adulatorias compuesto por la culinaria, retórica, cosmética y sofística<sup>449</sup>.

Vimos que esta estrecha vinculación entre poesía imitativa y adulación trae como resultado en una *pólis* (no sólo exterior sino también interior<sup>450</sup>) la primacía y gobierno del principio del placer, y no el de la verdad, la ley y la razón<sup>451</sup>. Pero así como Platón subraya con frecuencia lo negativo de esta relación, también nos ofrece la posibilidad de pensar un tipo de buena *mimesis* ligada más bien a lo útil o provechoso que al placer<sup>452</sup>. Al término del tratamiento de la poesía, hallamos en *República* enunciada la posibilidad de un nuevo paradigma poético más adecuado que el tradicional; un tipo de poesía admisible en la *pólis* proyectada, concebido como útil, buena y verdadera en el más alto grado<sup>453</sup>, e ilustrado en

<sup>448</sup> Para los paralelismos entre la crítica platónica a la retórica en el *Gorgias* y la de la poesía imitativa en *República*, cf. Belfiore (1983: 47, n. 10 y 11). Esta intérprete traza, sin embargo, algunas diferencias entre ambos diálogos: en primer lugar, mientras que en *Gorgias* Platón acusa a la retórica de inmediato y directo engaño, la más sofisticada psicología de *República* le permite dar una explicación más sutil de los efectos que la poesía imitativa ejerce sobre su audiencia; en segundo lugar, la *mimetiké* no es simplemente una técnica de persuasión al igual que la retórica, ya que según Belfiore Platón nunca usa en *República* X el término *peithó* y afines en referencia al imitador o para hablar de sus efectos sobre la audiencia. Sobre el carácter o naturaleza mimética que emparenta la práctica adulatoria del orador en el *Gorgias* con la del poeta de *República* y la del sofista en el diálogo homónimo, cf. Marcos (2004: 1-6).

<sup>449</sup> *Gorgias* 463b4-6. Ya desde el libro II (373b2-c1) de *República* se advierte una relación entre artes miméticas, lujo y cosmética. En el marco de su investigación sobre el origen de la *pólis* (369b5-374d7) y, más precisamente, en la contraposición que establece entre la ciudad sana y la de lujo o enferma, donde se trascienden los deseos necesarios (ligados a la mera provisión de alimentos, vivienda y vestimenta), Platón introduce en esta última, entre otros oficios no indispensables, la figura de la multitud de imitadores (*i.e.* pintores, poetas, rapsodos, actores, danzantes y empresarios). Sobre la analogía que la cosmética guarda con la retórica y la poesía mimética, cf. Belfiore (1983: 47, n. 10). Para un interesante análisis de estos pasajes del libro II, cf. Rodrigo (2001: 146-152, n. 27), quien los encuadra dentro de lo que denomina la elaboración de «una ficción del origen de la política». Al afirmar, en efecto, el origen conjunto de las *technai* y las *póleis* humanas, Platón estaría para este intérprete caracterizando negativamente las técnicas miméticas artísticas como un «suplemento» vinculado al lujo, lo superfluo y la enfermedad. Traza por último analogías entre estos pasajes y los de *Gorgias* (464b-465d), donde la cosmética es a la gimnástica lo que el simulacro imitativo es al original, lo que la apariencia adulatoria es al ser verdadero, o más aún, lo que la sofística es a la filosofía. Para Rodrigo es claro que mediante la enumeración del séquito de pintores, músicos, poetas y artesanos de adornos femeninos Platón procura destacar el mundo invertido, contaminado y afeminado que resulta de tales artes miméticas. Para una analogía entre pintura y retórica, cf. asimismo Villela-Petit (1991: 60).

<sup>450</sup> *Rep.* X 608b1.

<sup>451</sup> Cf. asimismo *Rep.* X 607c3-d1. A fin de repensar la crítica de Platón al tipo de placer meramente estético (*i.e.* relativo a lo placentero, seductor o agradable) que persigue, desde su perspectiva, la poesía mimética tradicional, recordemos la noción de “placer preliminar” como “soborno” que introduce Freud (1908: 1348) en su análisis de la técnica poética como productora de fantasías.

<sup>452</sup> Cf. *Rep.* X 607d6-e2: «*Y daremos también a sus defensores, no ya poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y de sostener que no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo agradable [ἡδεῖα], sino provechosa [ὠφελίμη]*».

<sup>453</sup> *Rep.* X 608a1-2.

los himnos dirigidos a los dioses y los encomios en honor de los héroes, géneros de cuya recepción y asimilación resulta un amor sumamente provechoso. Este último pasaje, por lo demás, anticipa la importancia literaria que adquirirán los escritos del legislador en *Leyes*.

### **1.7. La antigua discrepancia entre filosofía y poesía. La exclusión de los poetas tradicionales de la *pólis* ideal. Criterio estético y utilitarista. Platón como juez y parte. Un amor de juventud**

Llegados a este punto tenemos a la vista un cuadro general, que nos servirá más adelante para contrastar con el planteo de *Leyes*, de las justificaciones de índole religiosa, ético-política, ontológica-epistemológica y psicológica, que llevaron a Platón a despojar a la poesía tradicional de su influjo educativo a fin de desterrarla definitivamente de su *pólis* ideal, justificaciones que buscan explicar y convalidar aquella diferencia o desacuerdo (*diaphorá*) fundamental que existe desde antaño entre la filosofía y la poesía<sup>454</sup>.

Platón insiste, sobre todo en el último tramo de su crítica a la tradición poética de este libro X, y asimismo en algunos pasajes de *Leyes* VII, en formular justificaciones a favor de su propuesta de exclusión de los poetas tradicionales de la *pólis* ideal. En esos pasajes podemos ver claramente ilustrada la postura de Havelock, según la cual *República* debe leerse como un enjuiciamiento por parte de Platón a la tradición poética griega y, fundamentalmente, contra el sistema educativo que sobre ella se edifica, el cual tiene como principales autoridades normativas a poetas como Homero, Hesíodo y los trágicos. Como

<sup>454</sup> *Rep.* X 607b5-6. Entre los que resaltan la firmeza con la que Platón excluye a la poesía de su *pólis* ideal, cabe mencionar las posturas de Havelock (1963: 19-33) y de Asmis (1992: 339). Según el primero, la *República* presenta un juicio contra el sistema educativo basado en la tradición poética griega. Por su parte, Asmis afirma que la disputa platónica con la poesía tiene su punto de partida en el hecho de que los poetas griegos cumplían un rol crucial en la creación y transmisión de valores sociales. Otros intérpretes, como por ejemplo Grube (1970: 289) y Belfiore, intentaron minimizar esta crítica argumentando el primero que, en la medida en que el programa trazado en *República* es utópico, la exclusión de la poesía sólo sería factible en las condiciones ideales que una utopía presupone, las cuales nunca hallarán cumplimiento en ninguna sociedad terrena previsible. A su vez, Belfiore (1983: 62) sostiene que el interés de Platón en *República* apuntó, más que a desterrar todo arte representacional o mimético de la *pólis* ideal, a «defendernos contra una aceptación acrítica de los placeres de la poesía imitativa». Sobre esta antigua discrepancia u oposición entre la poesía y la filosofía, cf. asimismo Greene (1918: 6-14), quien se encarga de relevar los antecedentes de la misma, Heidegger (1961: 158-165) y Nussbaum (1986: 297-298).

ya señalamos, para este intérprete la *República* plantearía un problema que no es estrictamente filosófico, sino más bien social y cultural, ya que la mira platónica apuntaría sobre todo a la condición y calidad de la enseñanza tradicional griega, es decir, al proceso a partir del cual se modelan las almas y actitudes de los niños y jóvenes. Si seguimos en este punto la lectura de Havelock, y pensamos la lógica de la organización interna de *República* como una crítica o ataque explícito contra el sistema educativo, debemos prestar especial atención a esta última serie de pasajes que nos sitúan precisamente en el ámbito y lenguaje propios de un tribunal de enjuiciamiento (*apologéomai, aphístemi, lógos, diáphorá, prostátes*, entre otros términos de orden jurídico empleados aquí por Platón), en cuyo banquillo de los acusados encontramos a la poesía tradicional y, del otro lado, a Platón mismo como el acusador: «*Y he aquí cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación [ἀπολελογήσθω] por haberla desterrado [ἀπεστέλλομεν] de nuestra ciudad, siendo como es: la razón [λόγος] nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discrepancia entre la filosofía y la poesía [ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ]*»<sup>455</sup>.

<sup>455</sup> *Rep.* X 607b1-6. Respecto de esta tensión que recorre la crítica platónica a Homero y, con ella, a la tradición poética en general, recordemos nuevamente aquel pasaje del comienzo del libro X de *República* donde Platón señalaba que, en función de un análisis pedagógico-político de esa tradición, se debe dejar de lado el cariño y la reverencia con vistas a ceñirse única y exclusivamente a la verdad: «*Habrà que decirlo; aunque un cierto cariño y reverencia que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudar, él ha sido el primer maestro y guía de todos esos gloriosos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad, y por lo tanto, he de decir lo que pienso [ἀλλ' οὐ γὰρ πρό γε τῆς ἀληθείας τιμητέος ἀνὴρ, ἀλλ', ὃ λέγω, βητέον]*» (X 595b9-c3). Cf. asimismo el último pasaje con el que concluye su crítica a la tradición poética: «*Grande, pues, más grande de lo que parece es, querido Glaucón, la contienda [ἀγών] en que se decide si se ha de ser honrado o perverso [χρηστὸν ἢ κακόν]; de modo que ni por la exaltación de los honores ni por la de las riquezas ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena de descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud]*» (X 608b4-8). En su *Ética Nicomáquea*, Aristóteles, al inicio del capítulo dedicado a la refutación de la Idea platónica del Bien, expresará contra los platónicos casi las mismas palabras que Platón había esgrimido sobre Homero: «*Quizá sea mejor considerar el aspecto general de la cuestión y preguntarnos cuál es su sentido, aunque esta investigación nos resulte difícil por ser amigos nuestros los que han introducido las ideas. Parece, con todo, que es mejor y que debemos, para salvar la verdad, sacrificar incluso lo que nos es propio; sobre todo, siendo filósofos, pues siéndonos ambas cosas queridas, es justo preferir la verdad]*» (1096a11-17). Seguimos la traducción de Araujo – Marias (1985). Para Platón, entonces, aquello propio a sacrificar en función de la verdad es la tradición homérica, mientras que para Aristóteles –siguiendo el paralelismo– lo sería en este punto la platónica. Para Heidegger (1961: 158-159) Platón lleva a cabo en *República* un rebajamiento del arte frente a la verdad, lo cual no implica necesariamente para aquél una “discrepancia”, sino más bien una “distancia”, «ya que no toda distancia puede comprenderse como discrepancia».

Pareciera que Platón es consciente, en parte, de la dureza y rusticidad en la que a veces recae su enjuiciamiento a la tradición poética, y por ello no se cansa de decir que ofrecerá a sus acusados la posibilidad de alegar aún mejores razones para poder incorporarse finalmente a su nuevo proyecto de *pólis*<sup>456</sup>. Pero si bien a lo largo de estos pasajes se muestra abierto y receptivo al derecho a réplica y a las objeciones que podrían llegar a formularle sus acusados, deja a cada paso constancia de que cualquier razón ofrecida por ellos no terminará nunca por conformarlo, y por ello mismo vuelve a convalidar una y otra vez su firme propuesta de rechazo y exclusión. Es evidente, no obstante, que este gesto deja traslucir en Platón un cierto sentimiento de culpa, de allí la insistente preocupación porque no se lo acuse de severidad<sup>457</sup>.

Porque en el Platón de *República* -y aquí podemos comprobar el carácter ambivalente de su relación con la tradición poética- coexisten dos gestos respecto de la misma: el de encantamiento y exclusión. Si no tenemos en cuenta tal poder de seducción ejercido por esa tradición, no podríamos comprender más adelante la concepción positiva que Platón presenta acerca de esta misma poesía que en *República* propuso desterrar. Es decir que así como en diversos momentos de su crítica hizo mención explícita del hechizo provocado por la tradición poética sobre los niños y jóvenes (e incluso, tal como lo testimonia, sobre él mismo), ahora, frente a tal encantamiento experimentado en carne propia, revela una excesiva urgencia por purificarse mediante el gesto de exclusión.

Como en todo juicio, lo que se espera de parte del acusado es que alegue razones en favor de su inocencia, las cuales, en este caso particular, se vinculan estrechamente con el tema de la utilidad o no (en términos religiosos, ético-políticos, epistemológicos y psicológicos) de la poesía tradicional (y no de la poesía como tal, como a veces se malinterpreta) en el marco de la *pólis* ideal: «Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo [κηλουμένοις] que ejerce sobre nosotros; pero que no es lícito que hagamos

<sup>456</sup> Si tenemos en cuenta los pasajes mencionado más arriba y, sobre todo, la frecuencia con la que Platón insiste en el tema de la justificación a favor de la exclusión y del derecho a réplica de la tradición acusada, se toma difícil seguir sosteniendo la minimización de la crítica a la poesía que suscriben, como vimos, Grube (1970: 289) y Belfiore (1983: 62), entre otros.

<sup>457</sup> Respecto de este sentimiento, Villela-Petit (1991: 89-90) señala que a pesar de su renuncia a la poesía dramática en *República*, Platón se sabe un *mimetés*, en tanto pintor del *éthos* o *ethográphos*.



traición a lo que se nos muestra como *verdad* [ἀληθές]. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, *hechizado* [κηλῆ] por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero? [...] Y daremos también a sus *defensores* [προστάταις], no ya poetas, sino *amigos de la poesía* [φιλοποιηται], la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y de sostener que no es sólo *agradable* [ἡδεῖα], sino *útil* [ὠφέλιμη] para los regímenes políticos y la vida humana»<sup>458</sup>.

El hechizo ejercido por los poetas tradicionales sobre los niños y jóvenes o, mejor dicho, el tema del influjo negativo que se desprende necesariamente de tal encantamiento aparece ahora contrapuesto a la cuestión de la verdad. Se revela aquí la tensión, que atraviesa estos pasajes -y, podríamos añadir, todo el conjunto de la crítica negativa a la tradición poética desarrollada en *República* y, más tarde, en *Leyes*-, entre dos tipos de criterios en juego a la hora de evaluar los efectos de esta tradición: el estético y el utilitarista<sup>459</sup>, el primero en función de los aspectos placenteros o agradables (*hedús*), y el segundo en relación con lo provechoso (*ophélimos*) que, en términos ético-políticos, puede extraerse de una lectura de la poesía tradicional<sup>460</sup>. Es evidente que Platón justifica su gesto de exclusión teniendo en cuenta solamente el criterio utilitarista («Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo agradable, sino provechosa»<sup>461</sup>), el cual dejará de tener esa preeminencia en la concepción positiva sobre la poesía tradicional que veremos en *Fedro*. Y si bien procura hablarnos desde un lugar imparcial (puesto que repite una y otra vez que los acusados tendrán siempre a disposición su derecho a réplica), advertimos cómo en su estrategia argumentativa se presenta como juez y parte del asunto en cuestión. Para él, en efecto, sólo será justo y pertinente dejar ingresar a los poetas tradicionales con el fin de que ejerzan su función educativa específica en la *pólis* ideal, si y sólo si se aprestan a componer sus escritos ateniéndose a las pautas de contenido y de estilo establecidas

<sup>458</sup> *Rep.* X 607c3-d9.

<sup>459</sup> Grube (1970: 305).

<sup>460</sup> Dos tendencias que Platón ya había demarcado en el *Gorgias* 502b1-8: «¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia [Τὴ δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὐτὴ καὶ θαυμαστὴ, ἢ τῆς τραγωδίας ποιησις, ἐφ' ᾧ ἐσπούδακεν;] ¿Es sólo su propósito y su empeño, como tú crees, agrandar a los espectadores o también esforzarse en callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil [ὠφέλιμον], aunque sea molesto, agrada o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia?».

<sup>461</sup> *Rep.* X 607e1-2.

previamente por los fundadores de la *pólis* ideal, o siguiendo en última instancia el ejemplo del guardián imitador: «¿Y será justo dejarla volver una vez que se haya justificado [ἀπολογησαμένη] en una canción o en cualquier otra clase de versos? [...] Enteramente justo»<sup>462</sup>.

Platón asume así desde el principio una clara postura en lo que respecta a la relación que debería darse entre la poesía, la filosofía y la política en su *pólis* ideal, y aunque insista, como dijimos, en la concesión del derecho a réplica para sus acusados, su actitud de exclusión se revela al final como el instrumento más firme y efectivo ante una tradición que, a su juicio, nunca estará dispuesta a subordinarse a su austero y provechoso paradigma poético. Así lo demuestra, por otra parte, el contraataque de los poetas contra los filósofos, que, bajo la forma de epítetos, Platón trae a colación casi al término de su análisis: «*la perra aulladora que ladra a su dueño*», «*el hombre grande en los vaniloquios de los necios*», «*la multitud de los filósofos que dominan a Zeus*», «*los pensadores de tal sutileza por ser mendigos*» y otras mil muestras de la *antigua oposición* [παλαιᾶς ἐναντιώσεως] entre ellas»<sup>463</sup>.

Ese amor de juventud en que consistió la relación de Platón con la poesía tradicional, y que tanto encantamiento (*epodé*) ejerció sobre él, es visto ahora, a la luz de la perspectiva y madurez de sus efectos (religiosos, ético-políticos, epistemológicos y psicológicos), como profundamente enfermo y nocivo: «[...] así como los enamorados [ἐρασθέντες] de un tiempo, cuando vienen a creer que su amor no es provechoso [μὴ ὠφέλιμον εἶναι τὸν ἔρωτα], se apartan de él, bien que con violencia [βίῳ], del mismo modo nosotros, por el amor de esa poesía que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas [διὰ τὸν ἐγγεγονότα μὲν ἔρωτα τῆς τοιαύτης ποιήσεως ὑπὸ τῆς τῶν καλῶν πολιτειῶν τροφῆς], veremos con gusto que ella se muestre buena y verdadera en el más alto grado [βελτίστην καὶ ἀληθεστάτην]; pero mientras no sea capaz de justificarse la hemos de oír repitiéndonos a nosotros mismos el razonamiento [λόγον] que hemos hecho y atendiendo a su conjuro [ἐπωδήν] para

<sup>462</sup> Rep. X 607d3-5.

<sup>463</sup> Rep. X 607b6-c3. Cf. la misma referencia en Leyes XII 967c7-d1: «[...] a los poetas se les ocurrieron las burlas de asemejar a los que filosofan a vanas perras que ladran, y decir otras cosas insensatas».

*librarnos de caer por segunda vez en un amor propio de niños y de la multitud [εἰς τὸν παιδικὸν τε καὶ τὸν τῶν πολλῶν ἔρωτα]*<sup>464</sup>. De allí que mediante esta analogía con el amor, Platón busque justificar, en parte, la violencia con la que consuma su ruptura con la tradición poética, el rechazo y exclusión de una presencia de la que alguna vez supo estar enamorado<sup>465</sup>. El hecho de apreciar esa vieja relación sólo desde la perspectiva de lo provechoso y racional (criterio utilitarista), en detrimento de lo placentero y emocional (criterio estético), no sólo nos revela el aspecto unilateral de la crítica platónica en *República*, sino que también nos explica la razón última de su gesto de exclusión<sup>466</sup>.

Tras plantear de este modo su batalla contra la tradición poética, primero en el contexto y con la terminología propia de un tribunal, y segundo en los términos de una vieja relación de amor, Platón enuncia por fin un juicio categórico acerca de ella: «*La escucharemos, por tanto, convencidos de que tal poesía [τοιαύτη ποιήσει] no debe ser tomada en serio [σπουδαστέου], por no ser ella misma cosa seria [σπουδαία] ni atendida a la verdad [ἀληθείας]; antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía*»<sup>467</sup>. El hecho de que Platón especifique que es a «*tal poesía*» (i.e. la mimético-placentera) y no a toda clase de poesía revela que estaría dejando abierta la entrada de su *pólis* ideal para otra clase de poesía (esbozada a lo largo de *República* a través de los lineamientos del nuevo paradigma poético platónico). Pero queda claro que la poesía tradicional representa hasta el final un obstáculo para consumir la necesaria correspondencia entre la *politeía* interior y exterior (la correlación individuo-*pólis*) que, para Platón, constituye uno de los pilares fundamentales que sostienen su proyecto de reforma filosófico-política<sup>468</sup>. Como al

<sup>464</sup> *Rep.* X 607e4-608a5.

<sup>465</sup> Cf. al respecto Guthrie (1975: 435): «Cuando vuelve a tratar el tema en el libro décimo, Platón llega a comparar esta actitud con la de un enamorado que se obliga a sí mismo a renunciar a una pasión que comprende perfectamente que no le está haciendo bien, y esto parece que representa su propia posición».

<sup>466</sup> Nussbaum (1986: 272) traza un interesante paralelo entre esta concepción del *éros* como enfermedad y locura de *República* con la condena o denuncia del mismo en *Fedro*, ilustrada puntualmente en el discurso de Lisias y en el primero de Sócrates.

<sup>467</sup> *Rep.* X 608a6-b2.

<sup>468</sup> Respecto de esta analogía individuo-*pólis* o, más precisamente, de la concepción platónica de la justicia como armonía del individuo con la *pólis*, por un lado, y del individuo consigo mismo, por otro, en tanto presupuesta la correlación estructural entre la tripartición de la *psyché* en el individuo y la de los estamentos en la *pólis*, cf. especialmente *Rep.* IV 441d5-e2. Horkheimer (1984: 93) encuadra en este sentido a Platón dentro de una concepción organicista de la sociedad, que establece «una relación orgánica entre individuo y sociedad, de tal modo que el bienestar y el malestar de ésta se identifica con el estado de salud de los

respecto apunta Jaeger: «Pero a la luz de la concepción griega de la poesía como la representación principal de toda *paideía*, el debate entre la filosofía y la poesía tiene necesariamente que agudizarse en el momento en que la filosofía cobra conciencia de sí misma como *paideía* y reivindica para sí, a su vez, la primacía de la educación»<sup>469</sup>. Así pues, aun cuando intente formalmente relativizar la severidad de su crítica, las duras -y a veces rústicas- justificaciones que aduce Platón en *República* a favor de la expulsión o destierro de la poesía tradicional sólo se entienden cuando ésta, tal como vimos, es apreciada exclusivamente a partir del criterio utilitarista, es decir, desde su mero beneficio en términos ético-políticos<sup>470</sup>. Desde esta perspectiva, leeremos a continuación en *Leyes* un tratamiento similar de la poesía y, sobre todo, *complementario* de algunos aspectos que en los pasajes examinados de *República* se mostraban en tensión.

### I.8. La figura del guardián imitador en *República* como antecedente del poeta legislador de *Leyes*

Así como en *República* los interlocutores *pintaban* en su conversación un *parádeigma* de buena *pólis*<sup>471</sup>, en *Leyes* nos reencontramos con el mismo gesto fundacional de una ciudad en términos discursivos, a fin de observar, siguiendo el paralelismo individuo-*pólis*, cómo podría habitarse de la mejor manera una ciudad y, en particular,

---

*miembros individuales*». Sobre dicha analogía, Mahoney (1992: 265) sostiene asimismo la mutua complementariedad entre la justicia del alma (justicia psíquica) y la justicia social: «[...] el ser justo es esencial al propio interés de uno, tanto si se concibe a la justicia como una virtud psíquica, *i.e.*, cada parte del alma cumple su propia función por el bien del alma como un todo, o como una virtud social, *i.e.*, cada persona en la sociedad cumple su propia función por el bien de la sociedad como un todo». Como agrega Canto-Sperber (2000: I 285), la justicia política platónica «no se refiere tanto al respeto de los derechos como a la contribución que cada individuo, cuando cumple la tarea que le corresponde y se conforma con su parte y su lugar, aporta al orden de la ciudad».

<sup>469</sup> Jaeger (1957: 765). En la misma línea, cf. Cornford (1952: 176): «La existencia misma de una disputa entre la poesía y la filosofía constituye una prueba de que había un campo común que ambas partes reclamaban para sí».

<sup>470</sup> Según Rosen (1990: 330-331), la crítica desarrollada en el libro III de *República* debe relacionarse con la del X, ya que para él la querrela entre la filosofía y la poesía mimética es preeminentemente política. En una línea similar, Nussbaum (1986: 184) afirma que el repudio platónico de la tragedia va estrechamente unido a su rechazo de la democracia ateniense.

<sup>471</sup> *Rep.* V 472d9-e1.

cómo alguien podría vivir bien<sup>472</sup>. Tres interlocutores ancianos (el extranjero ateniense, personificación del punto de vista platónico<sup>473</sup>, el cretense Clinias y el espartano Megilo<sup>474</sup>) pintarán a lo largo del diálogo, y por iniciativa del segundo que recibió concretamente el encargo, el código legal más apropiado para una colonia cretense a fundar (Magnesia): «*La mayor parte de Creta tiene la intención de hacer una colonia y encomienda a los habitantes de Cnosos que se ocupen del asunto, y la ciudad de Cnosos, a mí [Clinias] y a otros-nueve. Al mismo tiempo, nos manda que pongamos sus leyes, si es que algunas de ellas nos satisfacen, pero que instauremos también leyes de otro lado, si nos gustan, sin tomar en cuenta en absoluto si son extranjeras, siempre que nos parezcan mejores. Démonos pues ese gusto. Eligiendo de las leyes mencionadas, construyamos la ciudad con la palabra [τῶ λόγῳ συστησώμεθα πόλιν], como si la fundáramos desde el comienzo y, al mismo tiempo, lograremos observar lo que buscamos, mientras que yo quizá podría usar esa constitución para la futura ciudad*»<sup>475</sup>. El gesto de fundar la ciudad *con la palabra* va a instalar desde el inicio la tensión entre los planos teórico y práctico. Pero la novedad que introduce este diálogo tardío es que el peso recaerá, a diferencia de *República*, sobre el plano práctico, ya que el proyecto de ordenación legal procura regular minuciosamente la vida pública y privada de los ciudadanos que habiten la futura Magnesia<sup>476</sup>. La pregunta central de *República* sobre *quiénes* eran los mejores *calificados* (moral e intelectualmente) para gobernar los estados se desplaza ahora hacia la pregunta sobre *cómo* organizar y

<sup>472</sup> *Leyes* III 702a8-b1.

<sup>473</sup> Grube (1970: 85).

<sup>474</sup> Respecto del origen de estos tres ancianos, apunta Crombie (1962: I 183) que «la elección de los participantes en la discusión es significativa; pues Atenas representa la parte intelectual y liberal de la vida griega, y Esparta y Creta la parte tradicionalista, militar y disciplinada; y una de las opiniones de Platón ha sido siempre que estas dos partes deben apreciar sus méritos y aproximarse entre sí».

<sup>475</sup> *Leyes* III 702c2-d5.

<sup>476</sup> En *República* Platón ponía mayor responsabilidad en la educación (como formadora de hábitos rectos) que en la legislación, ya que para él si contamos con ciudadanos sanos y honrados como resultado de la educación, no hará falta que sigan ordenanzas legales: «*No vale la pena dar ordenanzas a hombres sanos y honrados: ellos mismos hallarán fácilmente la mayor parte de aquello que habría de ponerse por ley*» (IV 425d7-e2). Cf. al respecto Grube (1970: 410-411): «Desde principio hasta el fin mantuvo Platón que la educación era más importante que la ley. En cualquier caso, la *República* no era la ocasión adecuada para un código elaborado. Esta tarea la dejó para su vejez»; y asimismo Annas (1981: 105-106), para quien la educación de los guardianes reemplaza en *República* el rol que juega una constitución en la conformación de un estado. Cabe destacar, por lo demás, semejanzas entre la formación educativa de los filósofos de *República* y la de los que conforman la junta nocturna de *Leyes*. Sobre esta cuestión, cf. especialmente Crombie (1962: 188), Saunders (1998: 328, 334-335), y Lisi (1999: 64-65): «La formación de los miembros ha de culminar en el conocimiento dialéctico. La instrucción de los miembros de la junta nocturna coincide, por tanto, con el plan de estudios que Sócrates describe en los libros centrales de la *República*». Para un examen detallado de los miembros que integran la junta, véase *ibid.* (1999: 114-116).

governar de la forma más adecuada una nueva colonia en el marco de circunstancias ya no ideales, sino reales.

El protagonismo excluyente lo detenta así la noción de ley. La finalidad de toda legislación correcta es lo primero que Platón busca dejar asentado. Su deber, en efecto, consiste en el fomento de las cuatro especies de virtud o *virtud completa* (inteligencia, justicia, templanza y valentía), y no sólo de una parte de ella como sucede en la legislación de otras *póleis* (como, por ejemplo, el fomento privilegiado de la valentía en la legislación espartana)<sup>477</sup>. Todo el código legal racionalmente organizado que los interlocutores plasman en palabras procura fomentar el ejercicio de esta virtud *íntegra* o *total* a fin de alcanzar la *eudaimonía* de los ciudadanos y de la *pólis*. Tras referirse en los primeros libros a la finalidad de la ley, la función de la educación y su relación con la *areté* (libros I-II), los principios, fundamentos y presupuestos del sistema político de Magnesia (libros III-V), surge el discurso sobre la legislación (las leyes propiamente dichas que dan título al diálogo) que los personajes proyectan para la nueva colonia cretense, el cual arranca en el libro VI para concluir en el XII (libros donde, como tópicos principales, se va pasando revista tanto a la estructura administrativa del nuevo estado, como a su organización familiar, educativa, religiosa, económica y judicial).

De este amplio conjunto de temas que recorren las *Leyes* nos interesa traer a colación solo algunos pasajes de los libros II, VII y IX, en los que Platón se ocupa de la educación de los jóvenes en general y de la virtud que ella debería traer aparejada<sup>478</sup>. En efecto, en el libro II afirma que los poetas deben redactar correctamente sus obras, adecuándose a los preceptos del legislador, y reflejar en éstas sólo el carácter virtuoso del hombre de bien. Tras haber dejado asentada la norma de supervisión de los poetas por parte de los legisladores, Platón se aboca en *Leyes* VII al análisis del plan de estudios del proceso educativo. En el marco de la exposición de una de sus materias (*i.e.* la lectoescritura), afirma que el contenido mismo de las *Leyes* se presenta como «una cierta poesía»<sup>479</sup> que no sólo opera como modelo o ejemplo (*parádeigma*) para los poetas, sino que revela a los

<sup>477</sup> *Leyes* I 630a8-b2; 631c5-d1. Platón retoma este punto en el libro XII 963c5-964b6.

<sup>478</sup> Cf. Jaeger (1957: 602-603): «En las *Leyes* abordará Platón más a fondo este problema de la organización de un sistema de educación pública y de los órganos llamados a dirigirlos, problema que en la *República* se deja todavía a un lado».

<sup>479</sup> *Leyes* VII 811c9.

guardianes de la ley<sup>480</sup> como poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible<sup>481</sup>, ya que, a diferencia de los poetas tradicionales, la exposición de su sistema político no es sino una imitación de la vida más bella y mejor<sup>482</sup>. Por último, Platón pone en *Leyes IX* un punto final a esta cuestión al reafirmar el rol del poeta legislador como educador, a cuya supervisión deben someter los demás poetas sus escritos.

Ya vimos, por otra parte, en *República X* cómo Platón resolvía la antigua diferencia (*diaphorá*) desatada entre la filosofía y la tradición poética mediante la propuesta de exclusión de los poetas de la *pólis* ideal. Señalamos entonces que la concepción negativa de la poesía desarrollada en *República* se articulaba en torno a cuatro dimensiones: religiosa, ético-política, ontológica-epistemológica y psicológica. En la segunda, que es sobre la que ahora nos interesa volver, Platón ponía de relieve el significado ético de la noción de *mimesis*, es decir, su influencia en la formación del carácter y la costumbre. Es justamente en el marco de esta dimensión ético-política de la crítica donde vimos enunciada, tras la purgación y regulación operada sobre la tradición poética, la *posibilidad* de que los futuros guardianes de la *pólis* realicen imitaciones.

En efecto, una vez establecidas las normas respecto de las cuestiones de contenido y de estilo que debían regir la producción poética, Platón se preguntaba allí si los futuros guardianes estaban habilitados para realizar imitaciones<sup>483</sup>. Su respuesta fue que éstos no deberían llevarlas a cabo, porque ello atentaba contra el principio de especialización de las funciones, según el cual cada uno debe cumplir en la *pólis* una determinada función vinculada con sus aptitudes naturales. No obstante, esa respuesta no era del todo contundente, ya que Platón contemplaba allí la *posibilidad* de que si los guardianes finalmente pretendían imitar, debían hacerlo sólo en relación con la manera de ser y los modales del hombre de bien, y nunca representar cualidades negativas o innobles, usando para tal fin un tipo de lenguaje más austero y menos agradable, pero ajustado estrictamente a las normas establecidas por los fundadores para la *paideia* de los futuros guardianes en general. Platón nos dejaba de esta manera esbozada en *República* la figura de un guardián

---

<sup>480</sup> *Leyes VII* 801c8-d6.

<sup>481</sup> *Leyes VII* 817b2-3.

<sup>482</sup> *Leyes VII* 817b4. Sobre los verdaderos legisladores como imitadores, cf. Lassègue (1991: 265).

<sup>483</sup> *Rep. III* 394e1-6.

que eventualmente podría ser a la vez imitador o poeta, y no sólo un mero supervisor o censor de sus obras, como frecuentemente se suele destacar.

Partimos, en este sentido, de la hipótesis de que en *Leyes* II, VII y IX Platón logra por fin resolver la tensión entre filosofía, poesía y política, abierta en *República*, al reunir en una sola persona las figuras del legislador y del poeta, reunión de la cual resulta la posibilidad de un tipo de poesía admisible o políticamente correcta<sup>484</sup>. Abordemos entonces la vinculación de los planteos desarrollados por Platón en *Leyes* y *República* respecto del rol del poeta legislador como educador, con vistas a demostrar cómo los de *República* representan un importante antecedente de los de *Leyes*.

Pero antes de comenzar con el relevamiento de los pasajes relativos a la figura del poeta legislador en *Leyes* y su relación con la del poeta guardián analizada en *República*, debemos referirnos brevemente al papel que Platón le asigna a la educación en *Leyes*, en el marco de su investigación sobre el sistema político en general<sup>485</sup>. Como ya señalamos, en los libros II y VII Platón se ocupa de la educación de los jóvenes y de la virtud que ella debería traer aparejada. En *Leyes* II comienza, en efecto, con el discurso acerca de la educación correcta (*orthé paideía*)<sup>486</sup>, entendiendo por ésta la que se relaciona con la virtud: «Llamo educación a la virtud que surge en los niños por primera vez [*παιδείαν δὴ λέγω τὴν παραγινομένην πρῶτον παισὶν ἀρετῆν*]»<sup>487</sup>. Pero tal virtud, que al principio aparece ante los niños bajo la forma de un *lógos* que establece la ciudad, constituye en sentido propio educación en tanto se la convierta en conducta<sup>488</sup> a partir de su comprensión o asimilación recién en la madurez<sup>489</sup>. Esta plena coincidencia entre *lógos* y

<sup>484</sup> Asmis (1992: 338, 358).

<sup>485</sup> *Leyes* IX 858a1.

<sup>486</sup> *Leyes* II 654e6-7. En el libro I Platón ya había definido la educación o formación en sentido general: «En resumen, decimos que la educación es la crianza correcta que conducirá en mayor medida el alma del que juega al amor de aquello en lo que, una vez hecho hombre, él mismo deberá ser perfecto en la excelencia de la cosa [*παιδείας λέγομεν τὴν ὀρθὴν τροφήν, ἢ τοῦ παίζοντος τὴν ψυχὴν εἰς ἔρωτα μάλιστα ἀξεί τούτου ὃ δεήσει γενόμενον ἀνδρ' αὐτὸν τέλειον εἶναι τῆς τοῦ πράγματος ἀρετῆς*]» (643c8-d3).

<sup>487</sup> *Leyes* II 653b1-2. Y asimismo sobre la importancia de la magistratura relativa a la educación, cf. *Leyes* VI 765d8-766a1.

<sup>488</sup> Cf. *Rep.* II 377a12-b3 («¿Y no sabes que el principio es lo más importante en toda obra, sobre todo cuando se trata de criaturas jóvenes y tiernas? Pues se hallan en la época en que se dejan moldear [*πλάττεται*] más fácilmente y admiten cualquier impresión que se quiera dejar grabada en ellas») en contrapunto con *Leyes* VII 792e1-2: «[...] el recién nacido, pues en ese momento, efectivamente, se desarrolla en todos nosotros con toda su autoridad todo el carácter a través del hábito [*τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθος*]».

<sup>489</sup> Lisi (1999: 62).



hábito, ya destacada en *República*<sup>490</sup>, es la que representa la virtud, fruto de una educación correcta: «*Si en las almas de los que aún no pueden comprender con la razón [λόγῳ λαμβάνειν] se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena [συμφωνία σύμπασα] es la virtud*»<sup>491</sup>.

Hay asimismo desde el principio una insistente referencia al tema del placer y del dolor<sup>492</sup>, ya que a partir de ellos surge la virtud y el vicio en el alma<sup>493</sup>. No es casual que la cuestión del placer y del dolor vuelva a aparecer en relación con el tratamiento de una regulación ético-política de la educación de las Musas, es decir, del conjunto de poesía, literatura y música que tradicionalmente ejercía un rol normativo fundamental en lo que respecta a la formación de hábitos virtuosos en la juventud<sup>494</sup>. Y ello es así porque ese tratamiento se vincula nuevamente en *Leyes* con el tema del influjo negativo que siembra en las almas de los niños y jóvenes la poesía mimético-placentera que ya hemos visto condenada en *República*. La educación consiste entonces en arrastrar y conducir a los niños «*hacia la definición correctamente dada por la ley [πρὸς τὸν ὑπὸ τοῦ νόμου λόγον ὀρθὸν εἰρημένον] y que, por experiencia, tanto los más aptos como los más viejos también creen que es realmente correcta*»<sup>495</sup>.

Ahora bien, si la educación compromete la correcta formación de los placeres y dolores de los hombres, y si a la vez tales placeres y dolores correctamente formados pueden corromperse, es imprescindible atender a las fuentes educativas de donde abrevan

<sup>490</sup> *Rep.* III 401e1-402a4; 409d7-e2; IV 424a4-b1; X 606a7-8 («y que lo que por naturaleza es mejor en nosotros, como no está educado por la razón ni por el hábito [τὸ δὲ φύσει βέλτιστον ἡμῶν, ὅτε οὐχ ἰκανῶς πεπαιδευμένον λόγῳ οὐδὲ ἔθει]»).

<sup>491</sup> *Leyes* II 653b2-6. Cf. asimismo Lisi (1999: 243, n. 5 y 8).

<sup>492</sup> Cf. *Leyes* V 733d2-4: «Debemos pensar que todas nuestras vidas están por naturaleza como atadas al placer y el dolor, y es necesario considerar cuáles queremos por naturaleza».

<sup>493</sup> Cf. *Leyes* II 653a5-7: «Bien, afirmo que **placer y dolor** [ἡδονήν καὶ λύπην] son la primera percepción infantil, y es en ellos en quienes surge por primera vez la **virtud y el vicio del alma** [ἀρετὴ ψυχῆ καὶ κακία]».

<sup>494</sup> Como señala Guthrie (1978: 342): «El estudio de la ley es casi enteramente una investigación de los placeres y los dolores y la ley misma puede definirse como la decisión pública de una ciudad respecto de los méritos del placer y el dolor».

<sup>495</sup> *Leyes* II 659d1-4. Platón concibe a los niños en *ibid.* VII 808d1-809a6 como un tipo de ganado (*poimne* o *próbaton*) que nunca debe vivir sin la guía de un pastor (los maestros o tutores); precisamente por ello insiste en el atento cuidado de los mismos y en la cuestión de su permeabilidad a los influjos negativos. Cf. asimismo VI 766a1-b1 y *supra* I.2.

los niños y jóvenes, a fin de establecer criterios de *corrección* y de *aplicabilidad* que regulen la labor de los poetas<sup>496</sup>. El establecimiento del primero se halla claramente en función del cuestionamiento de la poesía mimético-placentera arriba mencionado: «También yo estoy de acuerdo con el vulgo en que es necesario juzgar la música por el placer, pero, por cierto, no por el de cualquiera, sino que, me atrevo a decir, la Musa más hermosa es aquella que deleita a los mejores y suficientemente educados [τοὺς βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους], y, en especial, la que proporciona placer a aquel único que se distingue por su excelencia y su educación [ἀρετῇ τε καὶ παιδείᾳ]. Por eso sostenemos que los jueces [κριτὰς] de tales asuntos necesitan de la virtud, porque deben ser partícipes de toda la inteligencia restante y, además, de la valentía»<sup>497</sup>. Observemos cómo en este pasaje no sólo aparece asentada la función regulativa de un juez, sino el hecho de que también la educación en general (y, en este caso particular, la música) debe ser juzgada, ya no por el arbitrio de una mayoría inculta de espectadores, sino por el parámetro del placer del juez, que en él se identifica con su virtud, porque este último está, según Platón, sentado no como alumno, sino más bien como maestro de los espectadores, para oponerse así a los que dan a éstos un placer que no es conveniente ni correcto<sup>498</sup>. Si la poesía mimético-placentera criticada en *República* se caracterizaba precisamente por emparentar la vida placentera con el vicio, a lo que Platón apunta en *Leyes* es a *controlar y regular* -y más adelante a *inventar* (término que ya aparecía en *República*)- las obras poéticas con vistas a que presenten la vida virtuosa como la más placentera y feliz<sup>499</sup>. El juez operará de este modo como un filtro sobre las almas de los jóvenes espectadores, para que experimenten un debido placer o dolor que se halle en conformidad con la ley establecida por aquél a través de su criterio de corrección.

Esta conformidad con la ley nos remite al criterio de *aplicabilidad* de la música, en cuya instrumentación encontramos la supervisión del legislador y un adelanto de su futura capacidad compositiva, que veremos recién consumada en el libro VII. Porque con la ayuda

<sup>496</sup> Sobre el establecimiento de estos criterios en *Leyes*, apunta Grube (1970: 305): «De esta forma, se distingue expresamente entre dos criterios, el estético y el utilitarista, si bien continúa insistiendo en que el último debe ser el más importante. Deberíamos también tener en cuenta que la habilidad del legislador para juzgar una obra moralmente constituye la última etapa, y que la competencia para este tipo de juicio incluye la etapa anterior: el conocimiento de la intención del artista, así como de su valor técnico o estético».

<sup>497</sup> *Leyes* II 658e6-659a4.

<sup>498</sup> *Leyes* II 659b2-5.

de bellas palabras y halagos, «*el verdadero legislador [ὀρθὸς νομοθέτης] convencerá —y lo obligará si no obedece— [πείσει τε, καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθω]* al poeta de que componga poesía correctamente, plasmando en tiempo de danza las posturas y en tonos musicales las melodías de los hombres prudentes, valientes y absolutamente buenos»<sup>500</sup>. Al igual que en *República*, nos encontramos aquí con la aparición de términos prescriptivos tales como convencer, obligar, obedecer, imponer, etc.<sup>501</sup>, y con la conclusión de que la poesía correcta o admisible debe aplicarse exclusivamente a la *mimesis* de los caracteres virtuosos y buenos. Consecuentemente con ello, en uno de los pasajes de tono más normativo respecto de la poesía, Platón afirma que ésta debe limitarse a la exhortación y proclamación de la vida de los hombres justos y piadosos como la más placentera, restando placer a la vida injusta: «*Si yo fuera legislador, intentaría obligar [ἀναγκάσειν] a los poetas y a todos los habitantes de la ciudad a hablar de esta forma, e impondría casi el castigo máximo si alguien en el país dijera que hay algunos hombres que, aunque malos, viven con placer o que lo que es útil y provechoso es una cosa y lo justo otra [...]. Necesariamente, por tanto, la vida injusta no sólo es más vergonzosa y más fea, sino también realmente menos placentera que la vida justa y piadosa*»<sup>502</sup>. En estos pasajes resuenan nítidamente los ecos de *República*. En efecto, vimos allí que una de las dimensiones de la crítica platónica a los poetas tradicionales se basaba en el hecho de que éstos, al hablar de los humanos, erraban en asuntos de la mayor importancia al imitar las vidas de hombres buenos y justos afectados gravemente por circunstancias adversas, motivo por el cual se les debía prohibir tal tipo de relatos, y prescribir que compusieran obras sujetas a los nuevos lineamientos poéticos establecidos.

La *mimesis* vuelve a revelarse como el problema de fondo, precisamente porque la música en su totalidad es un arte de imagen (*eikastiké*) e imitación (*mimetiké*)<sup>503</sup>. La dimensión de la crítica al arte mimético que encontramos en *Leyes* es preeminentemente ético-política, dimensión que ya destacamos en *República* junto con la religiosa,

<sup>499</sup> *Leyes* V 734d4-e2.

<sup>500</sup> *Leyes* II 660a3-8.

<sup>501</sup> Para otras apariciones de verbos referidos a la acción de prohibir, obligar y convencer (*apagoreúo*, *prosanagkázō*, *anagkázō*, *peitho*, etc.), cf., entre otros pasajes, *Rep.* III 392b4; 391d3; 401b2; *Leyes* II 660e2; 661c6; 662b5; 663b7-c1; 663e9-664c2; 670c8-d2; VII 811d5-812a1.

<sup>502</sup> *Leyes* II 662b4-c2; 663d2-4.

<sup>503</sup> *Leyes* II 668a6-7. Y asimismo *ibid.* 668 b1-c2.

ontológico-epistemológica y psicológica<sup>504</sup>. En efecto, a Platón le interesa sobre todo establecer un criterio de selección y, al mismo tiempo, el encargado de instrumentarlo a la hora de juzgar el arte mimético. Éste debe ser juzgado así no a partir del criterio del placer o de la opinión, sino por lo verdadero<sup>505</sup>. Por ello cuando alguien sostiene que la música se juzga con el criterio del placer, en absoluto debe aceptarse esa afirmación ni buscar tal música como si fuera seria (incluso si existiera alguna en algún lugar), sino sólo aquella que tiene una «*semejanza con la imitación de lo bello* [ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι]»<sup>506</sup>.

Se trata, pues, de hallar o de *inventar* un tipo de música (*i.e.* la música en su totalidad) que tenga una semejanza con la imitación de lo bello (y eso bello será, como nos dirá más adelante en *Leyes* VII, la vida más bella y mejor), y cuyo criterio de corrección no sea el placer, sino que reproduzca lo imitado en cuanto y tal cual sea posible<sup>507</sup>. Porque así como podemos hablar de una buena (*euarmonía*) y mala armonía (*anarmonía*) o de un

<sup>504</sup> En el último libro de *Leyes* podemos leer uno de los pasajes que mejor destacan esta dimensión ético-política y pedagógica de la crítica platónica a los poetas tradicionales, definidos peyorativamente aquí como algún poeta (*poietén tina*), lo que Lisi vuelca como “poetastro”: «¿Es que los intérpretes, los maestros, los legisladores, los guardianes de los otros no deben ser superiores en esto a todo el resto cuando enseñen la naturaleza del vicio y la virtud y la muestren completamente al que necesita conocer y saber o al que necesita no sólo ser penado, también dar una reprimenda y castigar al que comete una falta, sino que algún poeta [ποιητήν τινα] que llegue a la ciudad o uno que pretenda ser educador de jóvenes [παιδευτήν νέων] debe parecer ser mejor que el que ha vencido en el certamen de toda la virtud? En una ciudad tal, donde no hubiera ni de palabra ni de hecho guardianes capaces, que conozcan suficientemente la virtud [ἱκανοὶ φύλακες, ἀρετῆς πέρι γινώσκοντες ἱκανῶς], ¿cómo iba a ser sorprendente que esa ciudad, si carece de vigilancia, sufriera lo que sufren muchas de las ciudades actuales?» (XII 964b8-d1).

<sup>505</sup> *Leyes* II 667d9-668a4.

<sup>506</sup> *Leyes* II 668a9-b2. Acerca del controvertido sentido del término *mimema* en este pasaje de *Leyes* II (668b2), se han abierto, en términos generales, tres líneas interpretativas que divergen respecto de su significación corriente como “imitación” (en el sentido de “copia”). Por un lado, para algunos intérpretes como Ritter (1923: II, 71) *mimema* debe entenderse como “modelo”. Para otros como Schöpsdau (1994), en cambio, hay que concebirlo en su significación más corriente de “imitación”, ya no en el sentido de “copia”, sino en el de “acción de imitar”. *Mimema* significaría así en el contexto de este pasaje la imitación que hace el arte de la idea de lo bello o de lo bello simplemente. Contra ambas interpretaciones se levanta Lisi («Arte, ley y diálogo», s.l., pp. 9, 14-15, 17), para quien Platón utiliza la palabra con una rara coherencia como “copia” o “imitación” en el sentido de *resultado del imitar*, de modo tal que el arte debería implicar una imitación de la buena ley encarnada en el buen ciudadano: «La relación entre arte e imitación es así más compleja de lo que puede parecer a primera vista. En las *Leyes* se propone el arte como una imitación/copia de un modelo de conducta que a su vez es una imitación/copia de la norma contenida en la ley, pero, a su vez, el contenido del mensaje artístico es una norma, un modelo a imitar por parte del ciudadano y los modelos ofrecidos por las obras de arte tienen como finalidad establecer o reforzar el vínculo del alma del ciudadano con la norma virtuosa expresada en la ley. Esta teoría de la imitación no devalúa la apreciación del arte, sino que, por el contrario, le otorga un valor primario en la tarea de educación de la ciudadanía» (p. 15). Para un relevo de las diversas apariciones del término *mimema* en el *corpus* platónico, cf. especialmente Brandwood (1976).

<sup>507</sup> *Leyes* II 668b6-7.

ritmo bueno (*euruthmía*) y malo o desproporcionado (*arruthmía*)<sup>508</sup>, Platón distingue claramente entre una buena y mala *mimesis*. Tal distinción, en efecto, llega hasta sus últimos escritos, como por ejemplo en *Timeo* (donde relaciona la buena y mala *mimesis* con la instrucción o carencia de la misma, respectivamente<sup>509</sup>) y *Leyes*<sup>510</sup>. No olvidemos en este sentido que la condena platónica de la poesía mimética gira en torno a la *mala mimesis*. Su crítica no se basa tanto en que la poesía sea imitativa sino en que contenga una imitación *indiscriminada* de lo malo<sup>511</sup>, ya que cabe admitir una *buena mimesis* que, cuando afecta a un alma, la encamina hacia la virtud. Es interesante al respecto recordar un pasaje de *República* en el que Platón se preguntaba si tenía menos mérito el pintor que, pintando el más hermoso modelo (*parádeigma*) de hombre y trasladándole todo con la mayor perfección a su cuadro, no podía demostrar que exista semejante hombre: «¿No diremos que también nosotros fabricábamos en nuestra conversación un modelo de buena ciudad [παράδειγμα ἐποιούμεν λόγῳ ἀγαθῆς πόλεως]? [...] ¿Crees, pues, que nuestro discurso pierde algo en caso de no poder demostrar que es posible establecer una ciudad tal como habíamos dicho?»<sup>512</sup>. En este pasaje ya podíamos observar en esbozo una

<sup>508</sup> Cf. *Rep.* III 400c7-e3.

<sup>509</sup> Cf. *Timeo* 19d2-e2: «Lo que me sucede no es nada extraño, pues tengo la misma opinión de los poetas antiguos y de los actuales y, aunque no desdeño en absoluto su linaje, es evidente que el pueblo de los imitadores [τὸ μιμητικὸν ἔθνος] imitará muy fácilmente y de manera óptima [μιμήσεται βᾶστα καὶ ἀριστα] aquello en lo que ha sido educado. Sin embargo, a cualquiera le resulta muy difícil imitar bien [εὖ μιμῆσθαι] en obras lo que está fuera de su propia educación y le es aún más dificultoso imitarlo con palabras». Seguimos la traducción de F. Lisi: Platón, *Timeo*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992, vol. VI. Sobre buena y mala *mimesis*, cf. asimismo *Filebo* 38e12-39c6, 40a9; *Critias* 107b5-e3. Para una opinión contraria a esta distinción, cf., entre otros, Grube (1970: 288, n. 16), quien sostiene que no hay un uso bueno y malo de la *mimesis*, sino una significación esencialmente unitaria de la misma, lo cual aparece claramente refutado por este tipo de pasajes.

<sup>510</sup> Cf. *Leyes* VII 812b9-c7: «Decíamos, creo, que los cantores sexagenarios de Dioniso debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones tonales, para que, cuando el alma sea afectada por la buena y la mala imitación [μίμησιν τὴν εὖ καὶ τὴν κακῶς], el integrante del coro sea capaz de distinguir las réplicas del alma buena de las de la contraria, rechace las unas y, haciendo públicas las otras, cante y encante las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y a acompañarlo a través de las imitaciones [διὰ τῶν μιμήσεων]».

<sup>511</sup> Según Asmis (1992: 350), Platón emplea en *República* los términos “imitación” e “imitador” con el nuevo sentido de “imitación indiscriminada” e “imitador indiscriminado”, respectivamente. Como ejemplo de mala *mimesis*, cf., entre otros pasajes, *Rep.* II 377e1-3: «Que se da con palabras una mala imagen de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presentara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir [Ὅταν εἰκάξῃ τις κακῶς [οὐσίαν] τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἳ εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν εἰκότα γράφων οἷς ἂν ὁμοία βουληθῆ γράψαι]».

<sup>512</sup> *Rep.* V 472d9-e4. Respecto de este pasaje en el que Sócrates se compara con un pintor que acaba de terminar un cuadro maravilloso (la imagen ideal del hombre perfectamente justo, de su esencia y su felicidad), Jaeger (1957: 656-658) afirma: «Platón llama a su obra un paradigma: es a la par imagen y modelo. [...] Pero

concepción más elevada del imitador y de la buena *mimesis* (o “pintura” filosófica), concepción que de alguna manera no sólo estaría dándonos cuenta del tipo de *mimesis* que llevaría a cabo el guardián imitador (si se abocara a imitar alguna vez), sino que también anticipa la función educativa central que tendrán los escritos del poeta legislador en *Leyes*.

Hay en este libro II un pasaje que nos sirve de puente hacia la presentación más definida de la figura del poeta legislador en *Leyes* VII. En el mismo Platón nos muestra que no es el poeta, sino más bien el legislador quien sabe a ciencia cierta cuál es el mayor bien o beneficio para las almas de los niños y jóvenes y la comunidad en su conjunto, y precisamente por ello sería el más indicado para plasmarlo en discursos: «*Un legislador [νομοθέτη] tiene precisamente aquí un gran ejemplo de persuasión [μέγα παράδειγμα τοῦ πείσειν] en aquello en lo que alguien puede tratar eventualmente de persuadir a las almas jóvenes, de modo que él sólo debe observar y descubrir de qué tendría que convencer [πείσας] a la ciudad para hacer el mayor bien y encontrar todos los medios para ello: de qué manera la comunidad entera se expresaría en eso todo lo unitariamente que fuera posible a lo largo de toda su existencia, en canciones, cuentos y discursos*»<sup>513</sup>. Vemos aquí cómo la figura del poeta tradicional como educador empieza a eclipsarse y fundirse con la del legislador, ya que en ésta confluyen ahora las funciones de supervisión y *creación*. En el legislador estaría depositada así la importante función de modelar el carácter que se busca imprimir en las almas de niños y jóvenes<sup>514</sup>.

---

Platón nos da también sugerencias respecto a la actitud que debe adoptar ante la “pintura” filosófica de Sócrates quien desee estudiarla. Todo paradigma es algo absolutamente perfecto que admiramos, lo mismo si puede convertirse en realidad que si no puede. Ya el mismo concepto de paradigma lleva implícita la imposibilidad de su plena realización, como no sea, a lo sumo, en forma aproximativa. Reconocer esto no significa tildar al ideal como tal de imperfección. Como obra filosófica de arte, conserva siempre, lo mismo que la imagen del ser humano más hermoso, su valor de belleza, el cual es independiente de toda consideración de orden práctico. [...] Sobre estos dos conceptos procedentes de la primitiva Grecia, el de *paradigma* y el de *mimesis*, modelo e imitación, descansa toda la *paideía* griega. La *República* de Platón representa una nueva etapa dentro de ella. [...] Pero el concepto platónico del paradigma encierra, además, otro factor: el del modelo ético. En este punto, Platón se apoya directamente en la antigua poesía y rivaliza con ella. [...] Sobre este fondo hay que proyectar el “estado ideal” y el “hombre verdaderamente justo” de la *República*, para comprenderlos. Son modelos de inspiración, que esperan a que, imitándolos, se los convierta en realidad».

<sup>513</sup> *Leyes* II 663e9-664a7.

<sup>514</sup> Para Asmis (1992: 361), en *Leyes* Platón termina de completar la subordinación de la poesía a la política, al presentar al poeta como «sirviente del legislador».

El buen legislador se revela, pues, como el verdadero educador o modelador (*plástes*) de las almas<sup>515</sup>; el que tiene por función despejar las tinieblas o turbia visión que se forma en las almas de los niños y jóvenes cuando caen bajo el influjo de la poesía tradicional<sup>516</sup>; el que puede discernir, a la manera de un juez prudente, la corrección o no de una determinada composición mimética, justamente porque *conocé su naturaleza, propósito* y de qué es realmente imagen. Estas condiciones son fundamentales y dan cuenta más claramente de la firme competencia del legislador en materia de supervisión de la labor artística en su conjunto: «¿No necesita entonces el que va a ser un juez prudente [ἐμφρονα κριτήν] de una imagen [εἰκόνα], en pintura, en música y en general, tener estas tres cosas, en primer lugar conocer [γινώσκειν] lo que es cualquiera de las imágenes, luego, que se encuentra correctamente [ὀρθῶς] ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza, luego, lo tercero, que está bien [ὡς εἶ?]»<sup>517</sup>. Hallamos así en *Leyes* una distinción, más explícita que en el planteo de *República* (donde ya habíamos visto aparecer el criterio estético y el utilitarista), entre tres tipos de criterios de corrección y aplicabilidad: epistémico (conocer lo que es cualquiera de las imágenes), estético (que éste correctamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza) y utilitarista (que esté bien)<sup>518</sup>.

Precisamente porque la raza de los poetas no es del todo capaz de conocer bien lo que es bueno y lo que no lo es<sup>519</sup> y el influjo de su *mimesis* indiscriminada puede llevar a que los ciudadanos deseen realizar aquello imitado y actúen en discrepancia con lo ordenado por la ley<sup>520</sup>, Platón va a terminar de pintar en *Leyes* VII el cuadro legal que debe enmarcar el ámbito de la música en su conjunto. Prescribe, en primer lugar, que el poeta no componga nada que se aparte de lo que es costumbre, justo, bello o bueno a los ojos de la

<sup>515</sup> *Leyes* II 671b10-c4.

<sup>516</sup> *Leyes* II 663b6-c5.

<sup>517</sup> *Leyes* II 669a7-b3. Hallamos así en *Leyes* una distinción, más explícita que en el planteo de *República* (donde ya habíamos visto el criterio estético y el utilitarista), entre tres tipos de criterios de corrección y aplicabilidad: el epistémico («conocer lo que es cualquiera de las imágenes»), estético («que se encuentra correctamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza») y utilitarista («que está bien »).

<sup>518</sup> Para un examen de estos criterios, cf. especialmente Guicheteau (1956: 220-221).

<sup>519</sup> *Leyes* VII 801b10-c1; y también *ibid.* IV 719c1-d1, donde Platón señala que el poeta, bajo la inspiración divina, no es dueño de sí, por lo cual no sabe si lo que dice es verdadero o no.

<sup>520</sup> *Leyes* IV 719b4-7. Sobre las consecuencias negativas que se desprenden de la práctica de diferentes artes (y del arte imitativo en general) cuando se aparta de las leyes y normas escritas, cf. asimismo *Político* 299b2-e9.

ciudad; en segundo lugar, que no pueda mostrar lo que ha hecho a ningún particular, antes de haberlo presentado a los jueces designados para eso y a los guardianes de la ley (*nomophúlakes*) y contar con su aprobación («*En general, se trata de los legisladores que elegimos para la música y del encargado de la educación [τῆς παιδείας ἐπιμελητήν]*»<sup>521</sup>). Aquí aparece más claramente delimitada la función censora del *nomothétes*, en tanto que su labor estriba en *seleccionar* con discriminación, *corregir* y *enmendar* (si fueran deficientes), o *rechazar* de plano los contenidos y estilo de las composiciones musicales antiguas y nuevas que se presenten. A tal punto ello es así que los poetas deben escribir sus obras tomando como *paradigma* las intenciones del legislador educador (*i.e.* del encargado de la educación de los niños y jóvenes, y asimismo de los restantes guardianes de la ley), a fin de producir un tipo de poesía adecuado a su entendimiento, y en consecuencia sujeto al orden político proyectado<sup>522</sup>. Platón va dejando cada vez menos margen de maniobra al poeta tradicional, ya que sus composiciones, al ponerse al servicio de la *pólis*, deben quedar necesariamente enmarcadas dentro de los límites del código legal que la regula. La función del poeta tradicional se vuelve de este modo más prescindible hasta fundirse finalmente con la del legislador.

### I.9. La forma dialógica platónica en *Leyes* como sustituto ideal de la poesía tradicional

<sup>521</sup> *Leyes* VII 801d4-6.

<sup>522</sup> Cf. especialmente *Leyes* VII 802a5-c4; VIII 829c6-e4; y XI 935e2-936b2. Sobre el magistrado encargado de controlar la educación en su conjunto, señala Lisi (1999: 97-98): «La educación de los niños y jóvenes está dirigida por el encargado de la educación. Platón sostiene que es la magistratura más importante de todas. La significación que asigna a este funcionario puede observarse en el hecho de que al asumir el cargo pasa a ser miembro de la junta nocturna para el resto de su vida. [...] El magistrado debe ser mayor de cincuenta años y padre de hijos legítimos, en lo posible de hijos e hijas. Tiene que ser el mejor de la ciudad en todo. Pertenece al cuerpo de guardianes de la ley y es elegido por todos los magistrados, excepto los miembros del consejo, en el templo de Apolo por medio de voto secreto. [...] Su período dura cinco años y no hay reelección. Tiene potestad para designar a todos los funcionarios que necesite para desempeñar su cargo. Determina los contenidos de la educación, junto con los guardianes de la ley y los jueces de los certámenes organiza los certámenes corales y **tiene competencia de censura en el caso de las composiciones literarias que han de presentarse en público**. La magistratura que se aproximaba más a la propuesta por Platón es la del supervisor de la educación (*paidonómos*) en Esparta y en algunos otros estados oligárquicos. [...] Junto al educador de la ciudad existen otros magistrados relacionados con la educación y que se distinguen en dos tipos: unos están encargados de controlar el orden y estado de las escuelas y gimnasios, así como las cuestiones relacionadas directamente con los contenidos de la educación y la asistencia de los niños a clase. Los otros deben



«Nos preguntamos con demasiada frecuencia: “¿Por qué Platón escribió diálogos?”, ya que éstos, nos decimos, no son tratados filosóficos, como los de Mill, Sidgwick o el propio Aristóteles, por ejemplo; en cambio, no nos planteamos por qué Platón no escribió tragedias a la manera de Sófocles o de Esquilo»

Nussbaum (1986: 178)

Establecida la norma de supervisión de los poetas por parte de los legisladores, Platón se aboca al análisis del plan de estudios del proceso educativo. En lo que respecta a las prescripciones sobre las materias (en particular, la lectoescritura) que constituyen ese proceso, afirma que el contenido mismo de su diálogo (*Leyes*) se revela como un *parádeigma* de poesía para los futuros poetas: «En efecto, al considerar ahora los argumentos [λόγους] que hemos expuesto desde el alba hasta aquí –tal como me parece, no sin alguna inspiración de los dioses<sup>523</sup>– me pareció que se han expuesto de una manera muy semejante a una cierta poesía [ποιήσει τινί] [...] En efecto, de la mayoría de las obras expuestas en poemas o en prosa que tengo aprendidas y escuchadas, de todos me parecieron ser los más satisfactorios y aquellos que más conviene que escuchen los jóvenes. No podría dar al guardián de la ley y educador [νομοφύλακί και παιδευτή], así creo, un ejemplo [παράδειγμα] mejor que éste [...]»<sup>524</sup>. Sobre la base de este ejemplo que constituye su propia obra dialógica, Platón prescribe al encargado de la educación no sólo la tarea de obligar (*anagkazo*) a los maestros a que la aprendan, alaben y se la enseñen a los niños (excluyendo como colaborador a todo aquel maestro que no coincida con su obra), sino también la de *poner por escrito* toda otra conversación que escuche y que tenga alguna relación con la discusión contenida en su obra<sup>525</sup>.

Es justamente esta explícita prescripción del contenido del diálogo *Leyes* como modelo (*parádeigma*) de poesía para los niños y jóvenes la que convierte a la forma dialógica (dramático-filosófica) platónica en una cierta poesía, y por tanto en el sustituto

---

supervisar los certámenes gimnásticos y musicales. [...] Las tareas de la enseñanza básica se confían a maestros extranjeros». (El subrayado es nuestro.)

<sup>523</sup> Sobre el tópico de la inspiración divina en *Leyes*, véase *infra* nota 547.

<sup>524</sup> *Leyes* VII 811c6-d6.

ideal de la poesía tradicional que Platón ya había buscado tentativamente en *República* a fin de que operase como base del sistema educativo<sup>526</sup>. Los escritos del poeta legislador representan así una piedra de toque (*básanos*)<sup>527</sup> para los futuros poetas y, al mismo tiempo, un antídoto o contraveneno (*alexiphármakon*)<sup>528</sup> contra los influjos negativos provenientes de la poesía tradicional. Pero el contenido del diálogo *Leyes* no sólo aparece como un modelo o ejemplo de poesía, sino que también transforma a los mismos legisladores en poetas, en la medida en que el orden político que ellos ponen en palabras es, a diferencia de los poetas tradicionales (más concretamente, los trágicos), una *mimesis* de la vida bella y

<sup>525</sup> *Leyes* VII 811d6-812a1; y también *ibid.* XII 957c7-e4.

<sup>526</sup> Sobre la forma literaria del diálogo platónico como una nueva forma de poesía filosóficamente legítima y como sustituto ideal de la poesía tradicional, cf., entre otros, Jaeger (1957: 608-609), según el cual el anhelo aparentemente vano de Platón por lograr una completa reconciliación de la aspiración de belleza del arte con su alta misión educadora ha hecho madurar, sin embargo, un fruto: «la poesía filosófica de sus propios diálogos, ya que si se le aplican los postulados de la *República*, esta poesía parece ajustarse en el más alto grado a las exigencias de la época y venir a sustituir a la poesía antigua, aun cuando es –pese a todos los intentos hechos para imitarla– algo que escapa a toda posibilidad de repetición», y Gaiser (1984: 103-107), quien en parte retoma la lectura nietzscheana del diálogo platónico como el prototipo de una nueva forma de arte (Nietzsche, 1872: 120-121: «Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez [...] del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía»). Para Gaiser, en efecto, Platón realiza paradigmáticamente en *Leyes* la posibilidad de un género de poesía filosóficamente fundada, que ya se dejaba entrever en algunos diálogos previos como el *Ion*, *Fedón* y *República* (107-123). Tarrant (1955: 82-89) y Nussbaum (1986: 178-185, 298, 485) establecen una relación entre la joven dedicación de Platón como autor dramático y el diálogo platónico como un nuevo tipo de literatura, escritura o género literario. Nightingale (1995: 1-12) sostiene que en los diálogos de Platón se advierte una intertextualidad que se explica a la luz de la “conversación” que éste mantiene con los géneros tradicionales de discurso. Señala en este sentido que la forma dialógica platónica toma en préstamo y se apropia de los mismos registros genéricos a los cuales critica (*i.e.* épica, lírica, tragedia, comedia, erística, retórica, etc.). Lisi, por su parte, apunta que aunque no se puede negar que el diálogo platónico presenta algunas similitudes con la tragedia o la comedia, fue concebido por Platón como otro género independiente que también tenía una función educativa y protréptica: «Algunos textos en las *Leyes* aluden claramente al diálogo como otro género junto a otras formas de literatura y expresan su dependencia de la norma de la ley de una forma similar a como lo hacen para las otras obras literarias (VII 811e1-5; XII 957c7-d6). [...] El diálogo platónico más que como una continuación se propone como el verdadero drama que se opone a la tragedia, puesto que en él brilla el hombre justo que es feliz a pesar de las aparentes calamidades exteriores que puedan afectarlo. [...] Los diálogos platónicos se manifiestan así como una propuesta programática para superar tanto la tragedia como la comedia» (cf. Lisi, «Arte, ley y diálogo», s.l., pp. 21, 23-24). El pasaje de *Leyes* citado nos mostraría, en este sentido, cómo la forma dialógica que introduce Platón apunta a sustituir o desplazar a la poesía en su conjunto del lugar de privilegio que ocupaba como fundamento de la educación tradicional.

<sup>527</sup> *Leyes* XII 957d4-e4.

<sup>528</sup> En *Rep.* X 595b6-7 (entre otros pasajes) vimos asimismo la necesidad de este remedio (allí el término en cuestión era *phármakon*). Sobre la «polisemia», «ambivalencia» o «reversibilidad original» del término *phármakon* como remedio, medicamento, droga, veneno, operación mágica, encantamiento, tintura, etc., cf. especialmente Derrida (1968: 102-105, 173, 188-189 y 257): «La filosofía opone, pues, a su otro esa transmutación de la droga en remedio, del veneno en contraveneno. Semejante operación no resultaría posible si el *phármakon-lógos* no cobijase en sí mismo esa complicidad de valores contrarios, y si el *phármakon* en general no fuese, antes de toda discriminación, lo que, dándose como remedio, puede corromper (se) en veneno, o lo que dándose como veneno puede resultar ser remedio, puede aparecer después de administrado en su verdad de remedio»

buena<sup>529</sup>. El drama filosófico que pondría en escena este diálogo platónico lograría aunar eso que la filosofía y la poesía en tanto esferas de competencia autónomas no podían alcanzar por sí mismas<sup>530</sup>; en una palabra y dicho en los términos en que Aristóteles se refiere al alcance universal de la *mimesis* poética sobre lo individual<sup>531</sup>, extraer la validez y profundidad universal de sus paradigmas a partir de la *mimesis* de experiencias vitales particulares. Mediante esta forma dialógica (dramático-filosófica) Platón logra definir así un tipo de obra que es a la vez, tal como buscaba en *República*<sup>532</sup>, *parádeigma* (en su dimensión religiosa, ético-política, epistemológica y psicológica) y *mimesis*, síntesis que, como vimos, se torna capital cuando enfoca el tema de la poesía en términos pedagógicos y, en última instancia, filosófico-políticos.

Platón reitera así en *Leyes* una cuestión ya esbozada en *República*<sup>533</sup>, según la cual debemos al menos escuchar las razones que podrían llegar a alegar los defensores de la poesía mimético-placentera sobre la necesidad de su presencia en la *pólis*, a fin de medir el peso argumental de su palabra seductora. Si, en efecto, en alguna ocasión arribaran a

<sup>529</sup> Para Nussbaum (1986: 177-192, 298), en tanto que lo característico de la tragedia apuntaba a mostrar la lucha entre la ambición de trascender lo meramente humano y el reconocimiento de la ruina que ello acarrea o, en una palabra, a los problemas relativos a la vulnerabilidad y al carácter mortal del ser humano, la forma dialógica platónica procura erigirse como una alternativa frente a la poesía trágica: «Los diálogos no son tragedias. En *República* II-II y en las *Leyes* Platón afirma explícitamente que ningún poema trágico puede enseñar sabiduría ética. Si los diálogos son una especie de teatro y están en deuda con los modelos de la tragedia, son también un teatro creado para sustituir a éstos como paradigma de enseñanza moral. [...] un teatro purgado y purificado de su característica llamada a la pasión, un teatro puro y cristalino del intelecto». No obstante ello, esta intérprete destaca cómo tal poesía trágica ha influido a su vez en ciertos contenidos éticos analizados por Platón en *Protágoras* y en algunos diálogos claves de madurez (como *Fedón*, *República* y *Banquete*). Examina en este sentido tanto la deuda positiva que contrae Platón con la tragedia (*i.e.* los aspectos trágicos del diálogo platónico: debate, interacción, *élenchos*) como sus razones para romper con este estilo poético. En la misma línea, cf. Kuhn (1941-1942: I 11; II: 52), Hartland-Swan (1951: 3-18; 99-141) y Patterson (1982: 76-93), quienes también se encargan de subrayar el parentesco entre el diálogo platónico y el paradigma cultural de enseñanza ética cristalizado en la poesía trágica.

<sup>530</sup> Respecto de las diferencias entre el registro más vital y particular del arte y el más universal de la filosofía, Jaeger afirma (1957: 49-50): «La vida posee plenitud de sentido pero sus experiencias carecen de valor universal. Se hallan demasiado interferidas por sucesos accidentales para que su impresión pueda alcanzar siempre el mayor grado de profundidad. La filosofía y la reflexión alcanzan la universalidad y penetran en la esencia de las cosas. Pero actúan tan sólo en aquellos para los cuales sus pensamientos llegan a adquirir la intensidad de lo vivido personalmente».

<sup>531</sup> *Poética* 9 1451b5-10.

<sup>532</sup> Recordemos al respecto aquel pasaje clave de *República* V 472d4-e4: «¿Y piensas, acaso, que es de menos mérito el pintor porque, pintando el más hermoso modelo [*παράδειγμα*] de hombre y trasladándole todo con la mayor perfección a su cuadro, no pueda demostrar que exista semejante hombre? [...] ¿Y qué? ¿No diremos que también nosotros fabricábamos en nuestra conversación un modelo de buena ciudad [*παράδειγμα ἐποιούμεν λόγῳ ἀγαθῆς πόλεως*]? [...] ¿Crees, pues, que nuestro discurso pierde algo en caso de no poder demostrar que es posible establecer una ciudad tal como habíamos dicho?».

<sup>533</sup> *Rep.* III 398a1-b4.

Magnesia algunos de esos «autores serios –eso dicen–»<sup>534</sup> (los poetas trágicos) y les preguntaran a los encargados de la educación si pueden ingresar a su territorio y representar su poesía, Platón (bajo la máscara del personaje del ateniense) cree conveniente responderles lo siguiente: «*Excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible* [ἡμεῖς ἔσμὲν τραγωδίας ἀύτοι ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης]. *Todo nuestro sistema político* [πολιτεία] *consiste en una imitación de la vida más bella y mejor* [μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου], *lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera* [τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην]. *Poetas, ciertamente, sois vosotros* [ὑμεῖς], *pero también nosotros* [ἡμεῖς] *somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación, tal como es nuestra esperanza. [...] Pero es que estaríamos completamente locos, no sólo nosotros sino también cualquier ciudad que os permitiera hacer lo que estamos diciendo ahora, antes de que su magistratura* [ἀρχαίς] *juzgara si lo que habéis compuesto se puede decir y es apto para ser dicho en público o si no. Ahora bien, hijos descendientes de las débiles Musas, mostrad primero a los magistrados vuestras canciones que nosotros las compararemos con las nuestras y, en caso de que sea evidente que dicen lo mismo o mejor lo que nosotros decimos, os permitiremos hacer una representación, pero si no, amigos, nunca podríamos dejaros»*<sup>535</sup>. Se torna ahora más explícita la contraposición entre la poesía de los trágicos (poesía tradicional<sup>536</sup>) y la de los poetas legisladores (resaltada mediante el insistente uso de

<sup>534</sup> Leyes VII 817a2.

<sup>535</sup> Leyes VII 817b1-d8. Cf. este pasaje con Rep. II 377a12-b9; 383c1-5. Respecto de la concepción de «la tragedia más bella y mejor que sea posible», cf. especialmente Kuhn (1941-1942: I 16).

<sup>536</sup> Sobre la valoración negativa del género trágico y su parentesco con las formas de gobierno tiránica y democrática, cf. Rep. VIII 568a8-d2: «*No sin razón se tiene a la tragedia en general como algo lleno de sabiduría, y dentro de ella, principalmente a Eurípides. [...] Ahora bien, como también son sabios los poetas trágicos, seguro que nos perdonan, a nosotros y a los que siguen una política allegada de la nuestra, el que no les acojamos en nuestra república por ser cantores de la tiranía* [τυραννίδος ὑμνητάς]. [...] *No obstante, ellos van, creo yo, dando vueltas por las otras ciudades, congregando a las multitudes y alquilando voces hermosas, sonoras y persuasivas; y con ello arrastran los regímenes políticos hacia la tiranía o la democracia* [εἰς τυραννίδας τε καὶ δημοκρατίας ἔλκουσι τὰς πολιτείας]. [...] *Y a más de ello, reciben sueldo y honras, mayormente, como es natural, de parte de los tiranos, y en segundo lugar, de la democracia; pero cuanto más suben hacia la cima de los regímenes políticos, tanto más desfallece su honor como imposibilitado de andar por falta de aliento*». Por lo demás, éste es uno de los pasajes que mejor permite observar la imagen negativa que se desprende de la tradición poética cuando es pensada sólo desde la

los pronombres *humeís* y *hemeís*, respectivamente<sup>537</sup>), y a su vez el tema central de su rivalidad dramática (en tanto que los últimos *también* son poetas de las mismas cosas), que ya había sido esbozado en *República* cuando Platón hizo referencia a la posibilidad de un guardián imitador (o poeta guardián) y al desacuerdo radical que existía desde antaño entre la filosofía y la poesía, pero con la diferencia de que en *Leyes* nos ofrece un atisbo de solución. En efecto, la estrategia platónica puesta en práctica en este diálogo no sólo vuelve a confirmarnos que una *mimesis* en estrecha relación con el placer (mala *mimesis*) no es la más acorde y conveniente para una *pólis* bien regulada en términos éticos y jurídico-políticos<sup>538</sup>, sino que también nos invita a presenciar la operación de desplazamiento del poeta tradicional en favor del poeta legislador como nuevo modelador de almas o verdadero educador, quien, al crear el mejor sistema político que apunta a una imitación de la vida más bella y mejor (buena *mimesis*), lleva a cabo la misión de fundir en un todo poesía, filosofía y política, lo que constituye realmente la más verdadera tragedia<sup>539</sup>.

---

perspectiva de la política. Al respecto, Rosen (1990: 326-329) destaca la asociación que lleva a cabo Platón entre la poesía mimética, la tiranía y la incitación a la licencia sexual. Para éste tal asociación constituye, en términos de Rosen, «el defecto político de la poesía».

<sup>537</sup> Cf. el paralelismo con *Rep.* V 459e5-460a2: «Será, pues, preciso instituir fiestas en las cuales unamos a las novias y novios y hacer sacrificios, y que nuestros poetas [*ἡμετέροις ποιηταῖς*] compongan himnos adecuados a las bodas que se celebren».

<sup>538</sup> *Rep.* X 607c3-d1.

<sup>539</sup> Como antecedentes de esta concepción de la tragedia y comedia de la vida, cf. especialmente, entre los diálogos de juventud, *Laques* 188c6-d6, donde el personaje homónimo afirma ante Nicias su buena predisposición a dejarse examinar por Sócrates, persona que demuestra una coherencia o armonía entre su modo de vivir y sus palabras: «Cuando oigo dialogar acerca de la virtud o sobre algún tipo de sabiduría a un hombre que es verdaderamente un hombre y digno de las palabras que dice, me complazco extraordinariamente al contemplar al que habla y lo que habla en recíproca conveniencia y armonía [*πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἀρμόττοντά*]. Y me parece, en definitiva, que el hombre de tal clase es un músico que ha conseguido la más bella armonía [*καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἀρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος*], no en la lira ni en instrumentos de juego, sino al armonizar en la vida real su propio vivir con sus palabras y hechos [*ἀλλὰ τῶ ὄντι [ζῆν ἡρμοσμένος οὖ] ἀντὸς ἀντοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα*]». Y, entre los de vejez, cf. *Filebo* 50b1-4: «El razonamiento nos indica, pues, que en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro sino también en toda la tragedia y comedia de la vida [*μη τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ τῇ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωδίᾳ καὶ κωμωδίᾳ*], los dolores están mezclados con los placeres, y también en otras muchísimas ocasiones». Seguimos, en el caso del *Laques*, la traducción castellana de C. García Gual: Platón, *Laques*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I; para el *Filebo*, la de M. A. Durán: Platón, *Filebo*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992, vol. VI; y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. II y III). En el contexto de su análisis de la aspiración a la autosuficiencia racional en el pensamiento ético griego, aspiración basada en el deseo de poner a salvo de la fortuna (*tíche*) el bien de la vida humana mediante el poder de la razón, Nussbaum (1986: 177-192, 298) concibe el diálogo platónico como un nuevo tipo de "literatura" o de "teatro antitrágico" capaz de desarrollar el potencial de racionalidad objetiva de sus destinatarios, y de salvar así la vida humana de la vulnerabilidad a la fortuna, la cual, como es sabido, cumplía un papel central en la tragedia ática clásica: «En el teatro antitrágico de Platón vemos el origen de un estilo

### I.10. La función educativa del poeta legislador en *Leyes* y su relación con el guardián imitador de *República*

En los puntos precedentes hemos visto un progresivo desplazamiento que - podríamos decir- partía de una tarea de *purgación* de los contenidos y el estilo de las obras que conforman la tradición poética, es decir, de una primera tendencia reformista que se expresaba mediante términos como borrar, vigilar, prohibir, etc., hasta arribar a una perspectiva más radical de *creación* propia de un nuevo paradigma poético, en donde prima sobre todo la función compositiva. Esta perspectiva ya aparecía insinuada en la figura del guardián imitador de *República* y tiene su línea de continuidad en la del poeta legislador de *Leyes*, diálogo en el cual nos detuvimos exclusivamente para resaltar este aspecto.

Por ello si tenemos presente los planteos relevados, contamos ya con elementos suficientes como para confirmar el antecedente que representa la figura del guardián imitador de *República* respecto del poeta legislador presentado en *Leyes* y, al mismo tiempo, para concluir que es en este último diálogo donde Platón logra finalmente resolver la tensión que había dejado abierta en aquélla entre la poesía tradicional, la filosofía y la política. Es cierto que en lo que toca al análisis y función de la *mimesis* los planteos de ambos diálogos son coincidentes, pero habría que agregar que *Leyes* se revela como un claro complemento en tanto resuelve una serie de tensiones previas, de las cuales Platón era

---

filosófico característico, estilo que se opone a lo meramente literario y expresa el compromiso del filósofo con el intelecto como fuente de la verdad. Al escribir filosofía con forma dramática, Platón se dirige al lector para que participe activamente en la búsqueda de la verdad. Escribiendo teatro antitragico, le advierte de que sólo algunos elementos de su persona son adecuados para tal indagación. [...] El estilo de Platón [...] está estrechamente vinculado a una determinada concepción de la racionalidad humana» (p. 192). Esta original hipótesis de Nussbaum sobre el teatro antitragico de Platón no logra, a nuestro entender, adecuarse a la mixtura y complejidad de elementos tragicómicos (entre otros) que pone en escena un diálogo de madurez como el *Banquete*, motivo por el cual dicha intérprete debe reconocer que este diálogo constituye una excepción a la regla. Mencionemos al respecto la tesis de Kuhn (1941-1942: I 11; II: 52), según la cual cabe encontrar gérmenes de sabiduría platónica en la tragedia o, en otras palabras, concebir a la tragedia y la filosofía platónica «como etapas consecutivas en un proceso de clarificación y humanización»; así como la relación entre diálogo y tragedia que Rodríguez Adrados (1969: 6, 14) destaca en el *Banquete*, diálogo que se plantea desde el inicio como una fiesta dionisiaca en la que se dan una serie de agones y en las que Sócrates es comparado por Alcibiades con un Sileno o ayundante de Dioniso.

evidentemente consciente dada la necesidad que lo llevó a volver a dedicarle tres libros de este diálogo a la cuestión de la *paideia*<sup>540</sup>. Ésta, como señalamos desde el principio, no constituye para Platón un problema menor, ya que si tenemos presente la extensión que éste ocupa tanto en *República* como en *Leyes*, puede advertirse que el mismo tiene tanta o más importancia que, por ejemplo, las cuestiones referidas a la teoría de las Ideas<sup>541</sup>.

Es claro asimismo que a Platón ya no le basta solo con la prescripción de supervisión y riguroso control jurídico-político de las peligrosas e insanas (*chalepoi*)<sup>542</sup> composiciones poéticas basadas en una mala *mimesis*, prescripción que ya había apuntado en *República* y que repite casi textualmente en *Leyes*. Aquí trata de ir más al fondo de la cuestión, al punto de introducir al poeta legislador como el nuevo protagonista de su proyecto educativo, prescindiendo en consecuencia del poeta tradicional y de sus obras. Platón, en efecto, advierte que prestarle atención a la influencia que dicho poeta ejerce sobre los niños y jóvenes implica ya no una mera tarea de supervisión o, lo que es lo mismo, de espera de un tipo de poesía más austera y acorde a sus normas. Ahora exige más radicalmente una operación de sustitución de las obras poéticas tradicionales por los escritos del legislador, porque tal operación representa la única garantía para que no se le escape ningún detalle referido al proceso educativo. Por tal razón en *Leyes* IX Platón pone un punto final a esta cuestión al ubicar los escritos del legislador por sobre las demás obras literarias en boga: *«En las ciudades, me parece, hay obras literarias y discursos en tratados de muchos otros autores. Pero también las obras del legislador son escritos y discursos [γράμματα δὲ καὶ τὰ τοῦ νομοθέτου καὶ λόγοι]. [...] ¿Acaso pues debemos prestarle atención a los escritos de los otros, poetas y cuantos registraron para el recuerdo por escrito en poesía o en prosa su consejo acerca de la vida, pero no se la prestaremos a los de los legisladores? [...] ¿Pero me vas a decir que no es necesario que*

<sup>540</sup> Cf. al respecto Lisi (1999: 57-58, 249, n. 29) e *idem.*, «Arte, ley y diálogo», s.l., p. 15-16: «Podemos concluir, por lo tanto, que la centralidad de la imitación en la ética y la política es similar en ambas obras. [...] En el plano ético y político, la obra de arte debería ser un reflejo y una copia de la acción de los hombres virtuosos. La educación, que consiste en el aprendizaje de conductas virtuosas para alcanzar la condición del alma virtuosa (*Rep.* III 394e8-395d3; 401a1-402a4) es el ámbito propio de la obra de arte».

<sup>541</sup> Sobre la importancia de la educación en general y de los magistrados (o educadores) encargados de la educación, cf. especialmente *Leyes* I 644a6-b4. Y asimismo *ibid.* VI 766a1-c1; VII 813b9-d5.

<sup>542</sup> *Rep.* II 378a7.

*entre los que escriben sólo el legislador dé consejos sobre las acciones bellas, buenas y justas, enseñando qué son y que las deben practicar los que vayan a ser felices ?»*<sup>543</sup>.

Si admitimos que *Leyes* constituye una solución al problema abierto en *República* en torno a la tradición poética, al proponer que los escritos del legislador operen como el verdadero fundamento del proceso educativo en su conjunto, debemos entonces enumerar las novedades que este diálogo tardío introduce al respecto, las cuales complementan en parte aspectos vistos de forma embrionaria en *República*: en primer lugar, encontramos una clara y necesaria flexibilización del principio de la especialización de las funciones en el área educativa, principio que en *República* representaba uno de los pilares más firmes. No es que este principio haya dejado de operar en *Leyes*, sino que en el plano de la *paideia* se flexibiliza, puesto que el legislador trasciende ahora sus funciones y encarna también el papel de poeta (y ello ya aparecía anticipado de alguna manera en el pasaje de *República* donde se enunciaba la posibilidad de un guardián imitador).

En segundo lugar, si bien Platón, como vimos en *República*, presenta eventualmente la posibilidad de un guardián que componga, o sea de un poeta guardián, todavía sigue primando en esta obra la prescripción de la función normativa (de supervisión y control), y al mismo tiempo una clara demarcación entre los poetas y los fundadores de la *pólis* ideal (*i.e.* los interlocutores del diálogo: Sócrates, Glaucón y Adimanto): «*¡Ay, Adimanto! No somos poetas tú ni yo en este momento, sino fundadores de una ciudad [οὐκ ἐσμὲν ποιηταὶ ἐγὼ τε καὶ σὺ ἐν τῷ παρόντι, ἀλλ' οἰκισταὶ πόλεως]. Y los fundadores [οἰκισταῖς] no tienen obligación de componer mitos, sino únicamente de conocer las líneas generales [τοὺς τύπους εἰδέναι] que deben seguir en sus mitos los poetas, con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas»*<sup>544</sup>. En *Leyes*, por el contrario, vimos cómo esta demarcación fue borrándose progresivamente al punto de poner Platón más énfasis en la función compositiva del legislador que en la normativa o censora<sup>545</sup> o, mejor dicho, en la

<sup>543</sup> *Leyes* IX 858c6-d9.

<sup>544</sup> Cf. *Rep.* II 378e7-379a4.

<sup>545</sup> Cf. al respecto *Leyes* IX 858e1-859a1 para la función compositiva, e *ibid.* XI 936a5-b2 como ejemplo de la normativa o censora: «*La decisión en este caso debe quedar en manos del encargado de toda la educación de los niños [τῷ τῆς παιδείσεως ὄλης ἐπιμελητῆ τῶν νέων]. Y el autor de la obra que éste seleccionar debe poder presentarla en público, pero lo que rechace, ni el autor mismo se lo exhiba a nadie ni aparezca enseñándose a otro, sea esclavo o libre, o sea tenido por malo y desobediente de las leyes»*.



complementación de ambas funciones<sup>546</sup>. Sus obras cobran aquí un rol educativo paradigmático, porque ponen en escena una estrecha relación entre *mimesis* y vida buena. En tercer lugar, el legislador como poeta produce escritos que no vacilan respecto de la presentación de acciones y caracteres buenos y malos, en una palabra, sobre su imitación de la virtud y el vicio, a diferencia del poeta tradicional, quien por encontrarse en trance de inspiración divina, no es dueño de sí, sino que como una fuente, «*de buena gana deja fluir lo que le cae y, dado que su arte es imitación [καὶ τῆς τέχνης οὐσης μιμήσεως], se ve obligado a contradecirse muchas veces, porque crea hombres que están dispuestos contrariamente unos a otros, pero no sabe si de lo que dice es verdadero esto o lo otro*»<sup>547</sup>. Para Platón, por el contrario el legislador no puede hacer eso en la ley (*i.e.* realizar dos afirmaciones sobre un asunto), sino que su discurso siempre debe decir una única cosa acerca de un tema<sup>548</sup>. Tal poeta legislador posee así un conocimiento preciso no sólo para juzgar con corrección las obras de arte, esto es, para poder diferenciar las buenas y malas imitaciones que éstas encierran, sino también para producir obras más adecuadas y

<sup>546</sup> Según Grube (1970: 310-311), en la época en que Platón escribió las *Leyes* «parece haber abandonado la esperanza del filósofo poeta, que no necesitaría supervisión, al ser él mismo uno de los supervisores, de la misma forma que había abandonado prácticamente la esperanza del filósofo rey. De aquí que en este diálogo deban someterse a censura *todos* los poetas, y que no espere siquiera que éstos se ocupen del efecto moral de su obra. El asunto se queda para el gobernante». Nuestra lectura discrepa en este punto con la de Grube, ya que lo que leemos en *Leyes* es, más que el “abandono” del filósofo poeta, una *revisión y complementación* de la figura del guardián imitador (y no del “filósofo poeta” como afirma Grube) presentada en esbozo en *República*, la cual en *Leyes* se resuelve, como vimos, mediante la introducción del poeta legislador como figura que aúna en sí las funciones normativa y compositiva en materia educativa.

<sup>547</sup> *Leyes* IV 719c4-d1. En *ibid.*, III 682a2-5 hallamos otro de los pasajes que, a diferencia del citado, revela un punto de vista positivo respecto de la inspiración poética de origen divino: «*Todos [i.e. refiriéndose a unos versos de Homero] están expresados de alguna manera bajo inspiración divina y, por tanto, como sucedieron en realidad. Pues, por cierto, cuando eleva un himno de alabanza, el linaje de los poetas es realmente divino, porque está poseído por un dios [θεῖον γὰρ οὖν δὴ καὶ τὸ ποιητικὸν ἐνθεαστικὸν ὄν γένος ὑμνωδοῦν], ya que con la ayuda de algunas Cárites y Musas siempre trata muchas cosas de la forma en que realmente han sucedido*». Al respecto, Lisi (1999: 381, n. 86) señala que «el tema de la inspiración poética recorre el diálogo y da una de las claves de su interpretación». Si bien puede coincidir en parte con esta opinión, ya que a veces Platón parece asignarle cierta participación en el proceso de creación poética (recordemos aquel pasaje ya examinado de *Leyes* VII 811c6-10: «*En efecto, al considerar ahora los argumentos que hemos expuesto desde el alba hasta aquí –tal como me parece, no sin alguna inspiración de los dioses [οὐκ ἄνευ τινὸς ἐπιπνοίας θεῶν]– me pareció que se han expuesto de una manera muy semejante a una cierta poesía*»), el tópico de la inspiración divina en *Leyes* aparece opacado por la preeminencia del criterio jurídico-político desde el cual se piensa la poesía tradicional, y a la vez por el tema de su sustitución mediante el paradigma dialógico-filosófico del poeta legislador. Para Guthrie (1975: 206), en efecto, «la locura divina del poeta se convierte en una razón en sí misma por la que hay que mantener sus composiciones bajo un estricto control legal».

<sup>548</sup> *Leyes* IV 719d1-3.

convenientes<sup>549</sup>. Este tipo de poesía precisa e imparcial propia del poeta legislador, cuyos escritos revelan «*todo lo bello y agraciado*», no es sino aquella poesía austera, bella y saludable que Platón reclamaba en *República*<sup>550</sup>, y que en *Sofista*, como veremos más adelante, se vincula con uno de los dos tipos de técnicas miméticas allí examinadas (*i.e.* *eikastiké* y *phantastiké*). En este sentido la poesía del legislador se origina en el conocimiento de aquello que pretende imitar, por lo que su *mimesis con conocimiento* será un reflejo de lo verdadero, bello y bueno<sup>551</sup>.

Así como en *República* Platón arribó a la célebre conclusión de que el único remedio para los males que aquejaban a las *póleis* de su tiempo consistía en hacer coincidir la filosofía y el poder político en la persona del filósofo rey<sup>552</sup>, podemos afirmar que en *Leyes* retoma aquella conclusión, pero ahora con vistas a dar una respuesta definitiva al problema de la supervisión de la poesía, la cual implica hacer coincidir las funciones compositiva y jurídico-normativa en la persona del poeta legislador. En una palabra, fundir en tal figura esas funciones de vital importancia no sólo para el orden político de Magnesia, sino también para el de cualquier *pólis* en general<sup>553</sup>.

### L.10.1. Solón como modelo de poeta legislador

<sup>549</sup> Este conocimiento del poeta legislador que aparece en *Leyes* ya podía advertirse en *Rep.* III 402b5-c8. Sobre el empleo o no del lenguaje de las Ideas en este pasaje y para un relevamiento de las posiciones más destacadas al respecto, véase Guthrie (1975: 440-442).

<sup>550</sup> *Rep.* III 401c4-d3 («*aquellos artistas [ἐκείνους τοὺς δημιουργοὺς]*»). Para este paralelo con *Leyes*, cf. Greene (1918: 74).

<sup>551</sup> Esta *mimesis* de lo verdadero puede verse anticipada en *Rep.* VI 484c6-d3; *Político* 300c5-7. Cf. asimismo Gaiser (1984: 110-111, 116).

<sup>552</sup> Recordemos al respecto *Rep.* V 473c11-e2: «*A menos que los filósofos reinen en las ciudades o que cuantos ahora se llaman reyes y dinastas practiquen noble y adecuadamente la filosofía, que vengan a coincidir una cosa y otra, la filosofía y el poder político, y que sean detenidos por la fuerza los muchos caracteres que se encaminan separadamente a una de las dos, no hay, amigo Glaucón, tregua para los males de las ciudades, ni tampoco, según creo, para los del género humano; ni hay que pensar en que antes de ello se produzca en la medida posible ni vea la luz del sol la ciudad que hemos trazado de palabra*».

<sup>553</sup> En la línea de concebir las *Leyes* como la mejor concreción posible del ideal de *República*, cf. Saunders (1970: 28), según el cual aquella describe una «*República modificada y realizada en las condiciones de este mundo*». Para este intérprete no existen diferencias sustanciales entre ambos proyectos de estado, ya que *República* y *Leyes* «son simplemente diferentes lados de la misma tela», es decir, que ambos diálogos implican «el mismo estado platónico, pero situados en dos posiciones de una misma escala móvil de madurez política» (cf. Saunders, 1998: 326, 340).

¿Quién fue Solón para que Platón lo mencione frecuentemente en diversos pasajes y períodos de su obra? ¿En qué sentido su poesía (sobre todo en los diálogos de corte filosófico-político como *República* y *Leyes*<sup>554</sup>) representa un modelo a seguir? Si tomamos a este poeta legislador como modelo, debemos detenemos por un momento y sin apartarnos demasiado de nuestro eje en el examen de su figura, a fin de llegar a comprender la razón de su influencia en la concepción platónica de la poesía forjada en *República* y *Leyes*. Pero lo que nos interesa de Solón no es tanto su poesía en sí misma, como lo que Platón supo leer en ella como posibilidad. En la poesía solónica, en efecto, Platón halla de manera paradigmáticamente realizada la fusión de una dimensión jurídico-religiosa y trágica, en la medida en que algunos de los temas de sus poemas anticipan y se vinculan estrechamente con el universo espiritual de la tragedia ática clásica. Por ello es comprensible que Platón la estime como un buen modelo de referencia a la hora de formular los lineamientos generales de su nuevo paradigma poético en *República*, y más tarde en *Leyes* a la luz de la figura del poeta legislador<sup>555</sup>.

Recordemos antes algunos datos mínimos sobre la vida y obra de este célebre legislador<sup>556</sup>. Hacia el 594/3 a. C. Solón fue investido por acuerdo de la ciudad arconte (con poderes dictatoriales) en Atenas, para que actuase como reformador de la constitución, árbitro y mediador ante un clima de inminente catástrofe social y política, motivado por la desesperada situación económica de los campesinos (que, al volverse deudores insolventes, eran sometidos a servidumbre por parte los acreedores) y por las reivindicaciones jurídico-

<sup>554</sup> Además de los pasajes sobre Solón examinados en *República* (X 599d2-e4) y *Leyes*, puede citarse, entre otros, los de *Banquete* 209c7-e4 (examinado más adelante), *Timeo* 20d7-21d3 y *Critias*, 108d5. En *Timeo*, en efecto, vemos cómo, por boca del personaje de Critias (quien recuerda una historia egipcia de Solón sobre la Atenas primordial), Platón seguía en su vejez resaltando la figura de este célebre legislador, incluso más que la de Homero y Hesíodo: «Escucha, entonces Sócrates, un relato muy extraño, pero absolutamente verdadero, tal como en una ocasión lo relataba Solón, el más sabio de los siete, que era pariente y muy amigo de mi bisabuelo Drópida, como él mismo afirma en muchos pasajes de su obra poética. [...] Se declamaron poemas de muchos poetas y, como en aquella época los de Solón eran recientes, muchos niños los cantamos. Uno de los miembros de la fratria, sea que lo creía realmente o por hacerle un cumplido a Critias, dijo que si bien Solón le parecía muy sabio en todos los otros campos, en la poesía lo tenía por el más libre de todos los poetas [...], ni Hesíodo ni Homero, en mi opinión, ni ningún otro poeta jamás habría llegado a tener una fama mayor que la suya» (20d7-21d3).

<sup>555</sup> Para Havelock (1963: 130, n. 18) los poemas de Solón no implican sólo una justificación retrospectiva de sus actos políticos (esta tradición procede de un entendimiento literario de la poesía), sino más bien directrices, ordenanzas e informes hechos mientras aplicaba la política.

<sup>556</sup> Sobre lo referente al examen del pensamiento y la obra político-moral de Solón, cf. *Líricos Griegos, elegíacos y yambógrafos arcaicos*, trad. cast., Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1981, vol. I, pp. 169-204; Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, Madrid, Gredos, 1984; Jaeger (1957: 137-149); Vlastos (1946: 32-56); Fränkel (1993: 211-27) y Eggers Lan (1986b: 38-40).

políticas efectuadas por parte de una incipiente clase media comerciante (a la cual pertenecía Solón como hombre de centro, aun cuando procedía de familia noble)<sup>557</sup> contra el gobierno oligárquico en manos de la nobleza terrateniente. Además de la composición de poesía (elegías y yambos) de contenido predominantemente jurídico y también religioso, cuya conservación fragmentaria nos ofrece un testimonio de su pensamiento y una justificación de su actuación, Solón como hombre de Estado llevó a cabo reformas legales<sup>558</sup> destinadas a lograr una reconciliación o equilibrio entre dos bandos en conflicto (ricos y pobres). Estas reformas solonianas apuntaron principalmente a la búsqueda de un *equilibrio social* que procuraba satisfacer las demandas de los partidos implicados en la administración de la *pólis*<sup>559</sup>. Su corolario fue una profundización de los desórdenes y de la inestabilidad política, pues tales reformas constitucionales no pudieron colmar las respectivas expectativas y demandas de los dos bandos rivales, ya que a unos les parecían excesivas (nobleza) y a otros insuficientes (pueblo), situación que inevitablemente desembocó en la instauración de la tiranía de Pisístrato (560 a. C.)<sup>560</sup>. En diversos poemas posteriores a su arcontado, Solón puso de manifiesto el sentido último que inspiró su política: la mediación entre los dos partidos o bandos contendientes. En virtud de esta profunda compenetración entre la individualidad y la incipiente organización de la comunidad política ática que recorre cada uno de sus poemas, se considera a este poeta-legislador como «el primer representante del auténtico espíritu ático y al mismo tiempo su

<sup>557</sup> Vernant (1991: 67).

<sup>558</sup> Según Eggers Lan (1986b: 38), «la aparición más antigua de nuestro concepto de “ley” en Grecia no lo hallamos hasta comienzos del siglo VI a.C., en un poema de Solón, en el que leemos: “he redactado leyes igualmente para el malo y para el bueno, adecuando a cada uno la recta *dike*” (fr. 36, 18-20)».

<sup>559</sup> Como apunta Eggers Lan (1986b: 38), las leyes de Solón no «eran sólo prescripciones institucionales básicas que hoy consideramos en su conjunto como la “constitución” de un país», sino también «leyes penales muy puntuales contra el crimen, robo, traición a la patria, desertión del combate, violación de una mujer libre, pederastía de un esclavo, adulterio, insultos a los muertos o a los sacerdotes o a los funcionarios, además de las relativas a los sacrificios y a la liturgia religiosa en general». Esta misma especificidad la encontramos en muchas de las normas propuestas por Platón en *Leyes* IX, X, XI y XII.

<sup>560</sup> El fragmento 5 de Solón ofrece un claro testimonio de esta situación: «[...] y de los que tenían el poder y eran considerados por sus riquezas, también de éstos me cuidé para que no sufrieran ningún desafuero; me mantuve en pie colocando ante ambos bandos mi fuerte escudo y no permití que ninguno de ellos venciera contra la justicia [...]. Como mejor seguirá el pueblo a sus jefes es si no se le deja demasiado suelto ni se le oprime; pues la *hartura* [κόρος] engendra el *desenfreno* [ὄβρις] cuando una gran felicidad sigue a los hombres que no tienen un espíritu bien equilibrado [...]. En asuntos importantes es difícil agradar a todos». Y lo mismo el fragmento 24 (vv. 15-20): «Juntando la fuerza y la justicia tomé con mi autoridad estas medidas y llegué hasta el final, como había prometido; y, de otro lado, escribí leyes tanto para el hombre del pueblo como para el rico, reglamentando para ambos una justicia recta».

creador más eminente»<sup>561</sup>, en tanto que su poesía jurídico-religiosa constituyó el cimiento sobre el cual se edificó la ulterior cultura y educación de la *pólis* ateniense. No es casual entonces que Solón llegue a ser una figura de importante gravitación en diversos diálogos platónicos. En efecto, se toma central a la hora de analizar el origen del estado jurídico esbozado en las ciudades jonias del Asia menor, y explicitado posteriormente en Atenas<sup>562</sup>. La figura de Solón se erige así como la del poeta-legislador que logró ensamblar la fuerza creadora de la individualidad propia de los jonios con la fuerza unificadora de la comunidad estatal del espíritu ático.

La dimensión jurídico-religiosa de la poesía soloniana se muestra, primeramente, en la búsqueda de una norma mediante la cual procura regular, de forma inmanente, el orden de la naturaleza y el de la vida humana y social. Un nexos legal causal entre los fenómenos de la naturaleza que se expresa paralelamente en los acontecimientos de la vida ético-política: *«De la nube proceden la furia de la nieve y del granizo y el trueno nace del brillante relámpago: a manos de los grandes perece el estado, y el pueblo, por ignorancia, cae en la esclavitud de un tirano»*<sup>563</sup>. A partir de esta concepción se logra tomar conciencia u objetivar esta conexión causal entre la violación del derecho y la perturbación de la vida social, que se puso de manifiesto en las luchas políticas (entre los partidos opuestos) que precedieron y siguieron al arcontado de Solón. Es ilustrativo al respecto el fragmento 3, en el cual Solón, previamente a su arcontado, nos explica los desórdenes sociales y políticos a la luz de la injusticia que representaba el inmoderado deseo de riquezas propio de los ricos, y asimismo de la injusticia de los jefes del pueblo: *«[...] pero los mismos ciudadanos, con sus locuras, quieren destruir nuestra gran ciudad, cediendo a la persuasión de las riquezas; y, con ellos, las inicuas intenciones de los jefes del pueblo, a los que espera el destino de sufrir muchos dolores tras su gran abuso de poder: pues no saben frenar su hartura ni moderar en la paz del banquete sus alegrías de hoy [...]»* (vv. 5-10). En esta

<sup>561</sup> Jaeger (1957: 138).

<sup>562</sup> Sobre este punto, cf. especialmente Jaeger (1957: 103-116); Vernant (1991: 65-81); Havelock (1978: 263-264); Eggers Lan (1986b: 35-45).

<sup>563</sup> Frag. 8, y cf. asimismo los frags. 1 (vv. 15-32) y 9, en los cuales Solón expresa el paralelismo que existe entre la ley física natural y la ley moral, deduciendo de la primera una norma tendiente a regular la vida de la *pólis*. Al respecto, afirma Lloyd (1987: 215, n. 31) que «es digno de mención que Solón [...] tenga dos poemas [frags. 1 y 8] en los que utiliza fenómenos naturales para ilustrar otros de orden social». Según este intérprete, en los poemas de Solón se percibe una yuxtaposición de causas y efectos naturales y sociales, «y no cabe duda de que se concibe a Zeus como responsable, en cierto modo, tanto del orden natural como del orden moral: con todo, difícilmente podríamos asegurar que Solón confunde uno y otro».

elegía queda asentado, por otra parte, que ya no se imputa a los dioses sino a los hombres la culpa respecto de sus propios infortunios. La divinidad (Zeus) en este sentido interviene mediante la aplicación del castigo o infortunio público, a raíz de los efectos sociales y políticos que traen aparejados la injusticia y la desmesura.

Siguiendo así la terminología jurídico-religiosa de Solón, tanto el castigo divino (representado por la *Disnomía* -Mal gobierno- y *Áte* -Infortunio-) engendrado por el ansia insaciable de riquezas por parte de los ricos (*agathoi*), como la *Eunomía* (Buen gobierno u Orden Social), se expresan de modo inmanente a través del desorden o la paz que, según gobierne una u otra, se advierte en el cosmos social: «*Éstas son la enseñanzas que mi corazón me ordena dar a los atenienses: cómo Disnomía acarrea males sin cuento a una ciudad mientras que Eunomía lo hace todo ordenado y cabal y con frecuencia coloca los grillos a los malvados: allana asperezas, pone fin a la hartura, acalla la violencia, marchita las nacientes flores del infortunio, endereza las sentencias torcidas y rebaja la insolencia, hace cesar la discordia, hace cesar el odio de la disensión funesta y bajo su influjo todas las acciones humanas son justas e inteligentes*»<sup>564</sup>. Solón retoma en esta elegía la genealogía trazada por Hesíodo<sup>565</sup>, según la cual *Eunomía* es hija de Zeus al igual que *Dike* (Justicia) e *Irene* (Paz). Por otra parte, también según Hesíodo<sup>566</sup>, *Disnomía* y *Áte* son hijas de *Éris* (Discordia). En este sentido observamos la transferencia operada por Solón de la idea del castigo divino (a raíz de la *húbris* o desmesura de los nobles) al orden estatal o ético-político, a fin de alcanzar un principio de equilibrio o concordia entre los bandos rivales que pugnaban por alcanzar el poder<sup>567</sup>.

En segundo lugar, el alto ideal basado en la justicia que inspiraba a Solón a la hora de instrumentar sus reformas constitucionales (*i.e.* el esfuerzo por asentar un principio de moderación en el cuerpo social, que tendiera a equilibrar la falta y la abundancia de poder, la libertad y la servidumbre, el exceso y el defecto) se vincula con el concepto proporcional de *dike* como un tipo de justicia retributiva-distributiva. Y este parentesco podría explicarse

<sup>564</sup> Frag. 3, vv. 30-39.

<sup>565</sup> *Teogonía* 902.

<sup>566</sup> *Teogonía* 230.

<sup>567</sup> Al respecto, señala Mondolfo (1979: 271): «Por el mismo camino -hacia la espiritualización del castigo- avanza luego Solón, que se separa totalmente del "realismo religioso" según el cual mantenía Hesíodo parcialmente la concepción homérica del castigo divino en forma de calamidades naturales, y concibe en cambio su realización tan sólo como inmanente al organismo social y espiritual de la ciudad, en el cual la violación de la justicia engendra perturbaciones morales y una secuela de injusticias y desórdenes crecientes».

en tanto que el pensamiento jurídico-religioso de Solón deja traslucir como raíz común una concepción de tipo racional y jónica, que surge como resultado de una reelaboración de las ideas referentes a la cultura, la política y el derecho gestadas en las *póleis* jonias del Asia menor.

Por último, destaquemos que Solón se inscribe dentro de este proceso de racionalización y moralización en el orden individual y político acaecido durante los siglos VII y VI a. C., aun cuando todavía subsisten en él resabios religiosos, como la concepción del castigo enviado por Zeus (a causa de la injusticia que representa la adquisición insaciable de riquezas), mediante la cual se explican los infortunios individuales y colectivos a partir de la culpa personal, o asimismo la concepción de la *Moira* o destino impersonal (inflexible e irracional) asignado a todos los seres. Justamente en el fragmento 1 (vv. 63-78) de Solón pueden apreciarse claramente las dos formas que reviste la relación de la divinidad con los mortales, a saber: a través de la *Moira* (destino impersonal inflexible e irracional), o por medio del castigo enviado por Zeus como consecuencia de la responsabilidad de la voluntad humana en sus actos de injusticia: *«Así, la Moira da a los hombres males y también bienes y los dones de los dioses inmortales no pueden rehusarse. En todas las acciones hay peligro y nadie sabe al comienzo de una empresa cómo será su final: uno que intenta obrar hábilmente, por falta de previsión, a veces cae en un grande y terrible infortunio, mientras que a otro que obra torpemente la divinidad le da en todo buen éxito, que le libera de su insensatez. [...] Los inmortales han dado medios de enriquecerse a los mortales; pero de ellos nace el infortunio, que cuando Zeus envía como castigo, se ceba ya en éste, ya en aquél»*<sup>568</sup>.

<sup>568</sup> Cf. al respecto Vlastos (1996: 55). Según este autor pueden distinguirse en Solón dos tipos de justicia que se complementan con su política. Por un lado, la justicia entendida como «la *dike* racional de la *pólis*», la cual constituye «el principio dinámico de la reconstrucción soloniana de las instituciones de Atenas», en la medida en que esta concepción implica una naturalización o, lo que es lo mismo, una socialización de la justicia que sirve a los fines de la paz y libertad común de la *pólis*. Y, por otro, la justicia como «la *moira* supraracional de la riqueza privada», que representa «el principio restrictivo del conservadurismo de Solón». Así, concluye Vlastos, «la *eunomia* de Solón es la resultante de estas dos tendencias contrarias». Por otra parte, dicho autor señala que Solón no efectúa una clara distinción entre *moira* como destino y *dike* como justicia. Con todo, podemos inferir según Vlastos la posibilidad de que Solón utilice el término *dike* «cuando piensa en el destino como un principio inteligible de la reparación moral»; y, en cambio, emplee *moira* cuando se refiere a «lo inescrutable del destino y a la inseguridad del esfuerzo humano». Por último, Vlastos destaca que la grandeza de Solón consistió en que, «a pesar del tradicionalismo de su concepto de riqueza, él fue capaz de concebir esta revolucionaria concepción de justicia basada en la solidaridad de la *pólis*», concepto de justicia política que, por lo demás, inspira lo más importante de las reformas sociales y económicas llevadas a cabo por Solón.

Esta dimensión jurídico-religiosa que exhibe la poesía solónica se vincula asimismo con el universo espiritual en torno al cual girará la tragedia ática clásica. Porque en la medida en que Solón expresa una concepción de la injusticia (*i.e.* el ansia inmoderada de riquezas) según la cual ésta sólo puede prevalecer durante un breve lapso, ya que tarde o temprano sobreviene la *dike* (considerada en algunos fragmentos mediante la imagen religiosa del castigo de Zeus, del cual es imposible escapar<sup>569</sup>), hallamos anticipado en su poesía de manera el espíritu del pensamiento ético-religioso que regulará, un siglo más tarde, el engranaje del conflicto trágico explicitado en obras claves del período clásico ático. Esta prefiguración estaría dada, por un lado, en virtud de la lógica interna que subyace en la poesía solónica, según la cual una vez que el hartazgo de riquezas (*kóros*) provoca la desmesura (*húbris*), acaece inevitablemente la desgracia (*Áte*) enviada por Zeus. El infortunio como castigo divino de la desmesura, abuso de poder o soberbia se revela ya, desde la época arcaica de Solón, como el núcleo de la concepción ético-religiosa que opera en la tragedia<sup>570</sup>. Por otro lado, en tanto que el castigo de los dioses o la fuerza de la *dike*

<sup>569</sup> «[...] de esta misma manera es el castigo de Zeus, y no se irrita fácilmente ante cada delito, como un hombre mortal; pero, a la larga, el que tiene un corazón pecador no le pasa siempre inadvertido y el castigo, bien cierto, se hace visible al fin: tan sólo, uno paga su culpa inmediatamente y otro después; y los que con su persona escapan a la pena sin que se les alcance en su acometida el castigo fatal de los dioses, éste llega sin falta más tarde: sin culpa, pagan aquellos pecados o sus hijos o su descendencia más lejana» (frag. 1, vv.24-32). Tales conceptos de origen religioso implicados en los poemas de Solón (*i.e.* *kóros*, *húbris*, *áte*, *dike*, *adikía*, *éris*, etc.) que, siguiendo la tradición de Homero y Hesíodo, se aplican al orden humano y social, devienen en los filósofos de la naturaleza conceptos cósmicos o, mejor dicho, conceptos que son transferidos del cosmos humano al de la naturaleza universal. De modo tal que la *dike* cobra una significación que trasciende lo humano y, en consecuencia, se coloca en un plano cósmico. Al respecto, Gigon (1980: 91-92) reconstruye claramente esta genealogía conceptual que va de Hesíodo a los trágicos, pasando por Solón. En la misma línea, señala Mondolfo (1979: 251-52): «La noción del pecado se delinea así con sus caracteres esenciales, que Solón conserva luego, cuando acusa a los ciudadanos de ser ellos, por sus culpas y su *húbris*, la causa de la ruina de Atenas, que no puede atribuirse ni al hado de Zeus ni al “celo de los dioses”, a quienes Solón adjudica más bien intenciones favorables. [...] Solón, por su firme fe en la justicia divina -cuya extensión a principio cósmico, efectuada luego por otros filósofos, va preparando- proclama el carácter indefectible de la sanción de *Dike* o *Moira* de los dioses, que si no cae inmediatamente sobre el culpable, caerá más tarde sobre su descendencia. Aparece de este modo la noción de solidaridad de la estirpe tanto en el pecado como en la expiación, que se transmiten ambos en herencia a la familia y descendencia del culpable; aparece como amonestación para quien se dispone a pecar, y ahonda su conciencia del pecado contra las fáciles e ilusorias esperanzas de poder eludir el merecido castigo. La perspectiva de las repercusiones que la culpa tendrá en su estirpe, al convertirse en una especie de maldición que la perseguirá sin cesar, debe hacer más honda en cada hombre [...] la conciencia de su responsabilidad: se fortalece así e intensifica la conciencia del pecado, dada la preocupación que cada cual experimenta naturalmente por sus hijos y por toda su progenie; el principio jurídico vigente en el derecho griego se afirma con un carácter sagrado que multiplica su eficacia mediante el poder de la creencia religiosa. Esta noción ético-religiosa de la *húbris* es la que se transmite a la lírica coral, y luego a la tragedia griega [...]». Por lo demás, sobre la identificación de la *dike* con la retribución o castigo de Zeus, cf. Jaeger (1957: 145).

<sup>570</sup> Sobre esta conexión entre la poesía de Solón y el espíritu de la tragedia griega, cf. Jaeger (1957: 775-776): «La vieja concepción griega distinguía en proporciones cada vez mayores de la idea tradicional de la ceguera



(en la cual Solón funda toda su fe política) tiene un lugar y alcance ineludible en el orden divino y humano, puesto que se extiende hasta los hijos del culpable o a su descendencia más lejana, tal rasgo (apuntado, como vimos, en la elegía 1, vv. 24-32) pone de relieve un tópico común en la tragedia ática clásica: el de las culpas y castigos que, por citar algunos ejemplos, arrastra tanto la descendencia de Agamenón (y, en particular, Orestes en *Las Euménides*) como la de Edipo (especialmente su hija Antígona en la obra homónima), en las cuales, de manera análoga a como se trata esta problemática en la elegía mencionada, la arrogancia orgullosa e insolente de los hombres para con la justicia divina o humana es, tarde o temprano, necesariamente reparada mediante el castigo de Zeus<sup>571</sup>.

Por último, en la poesía de Solón, al igual que en la tragedia ática clásica, puede advertirse una visión pesimista respecto del éxito del esfuerzo y obrar humanos, es decir, su inutilidad ante el poder de los dioses. Porque ambas concepciones reconocen que es consustancial al hombre su espíritu insaciable, y que precisamente por éste desemboca aquél en la desdicha, la cual tiene como finalidad, no la resignación ante la desgracia acaecida, sino (y ello es plenamente congruente con el espíritu ático que inspira las producciones de ambas concepciones) la consecución de un principio de moderación y concordia que regule el orden social. Un yambo de Solón, y más específicamente la frase «*en el tribunal del tiempo*», ilustra mediante la personificación de un Tiempo-juez supervisor, la concepción de la inevitabilidad del castigo de Zeus o de dike (justicia retributiva) como consecuencia de la injusticia cometida por las partes contendientes: «*Mas yo, para cuantas cosas reuní al pueblo, ¿de cuál desistí antes de lograrla? Podría testimoniar de esto en el tribunal del tiempo [ἐν δίκῃ χρόνου] la gran madre de los*

---

enviada por los dioses y que precipitaba ignorantemente al hombre a la perdición, una segunda *até*, provocada por la propia culpa del hombre y a sabiendas. Ésta habíase convertido con Solón en el germen de una nueva conciencia ética de la responsabilidad y de ella había surgido el mundo de pensamientos de la tragedia griega. Pero la concepción trágica de la culpa y del castigo entañó constantemente el dualismo implícito en aquella doble manera de concebir la esencia de la *até* y era incapaz de sobreponerse a él.

<sup>571</sup> Por ejemplo, en *Antígona* podemos notar este tópico en las siguientes palabras del coro: «*¡Felices aquellos cuya vida no ha probado las desgracias! Porque, para quienes su casa ha sido estremecida por los dioses, ningún infortunio deja de venir sobre toda la raza, del mismo modo que las olas marinas, cuando se lanzan sobre el abismo submarino impulsadas por los desfavorables vientos tracios, arrastran fango desde el fondo del negro mar, y resuenan los acantilados azotados por el viento con el ruido que producen al ser golpeados. Veo que desde antiguo las desgracias de la casa de los Labdácidas se precipitan sobre las desgracias de los que han muerto [i.e. Layo, Edipo, Eteocles y Polinices], y ninguna generación libera a la raza, sino que alguna deidad las aniquila y no les deja tregua. Ahora se había difundido una luz en el palacio de Edipo sobre las últimas ramificaciones [i.e. por Antígona]. Pero de nuevo el polvo sangriento de los dioses infernales lo siega, la necedad de las palabras y la Venganza de una resolución*» (vv. 582-604).

*dioses olímpicos, la excelente, la tierra negra, de la cual yo antaño arranqué los mojones en muchas partes ahincados; ella, que antes era esclava y ahora es libre»*<sup>572</sup>. Tenemos entonces que esta confluencia de las dimensiones jurídico-religiosa y trágica en la poesía solónica no sólo despierta la atención de Platón, sino que termina por erigirla como un modelo concreto a seguir en materia poética, lo cual, como vimos, aparece claramente explicitado recién en *Leyes*.

### **I.11. Los paradigmas poéticos de *República* a la luz de las técnicas miméticas del *Sofista*. La guerra de las imágenes: semejanzas y apariencias**

El *Sofista* gira en torno a distintos ejes que se van entrecruzando a lo largo de su desarrollo: en primer lugar, la figura del sofista, respecto de la cual se ofrecen, siguiendo el método de división dicotómica (de reunión y división<sup>573</sup>), siete definiciones a fin de exhibir su naturaleza propia<sup>574</sup>; en segundo lugar, el problemático tema del *status* ontológico de la imagen, justamente porque el sofista se nos revela, según la séptima definición, como un mago o imitador que *produce* imágenes<sup>575</sup>; en tercer lugar, la comunión (*symploké*) de las Ideas o géneros mayores (*mégista géne*), como se las denomina aquí, de los que Platón destaca especialmente cinco: ser (*ón*), lo mismo (*tautón*), lo diferente (*héteron*), movimiento (*kínesis*) y reposo (*stásis*); por último, hallamos el famoso parricidio del padre Parménides, que se consuma al postular la necesidad de la existencia del no-ser (en sentido relativo), la cual ya había sido rotundamente negada en la segunda vía del poema parmenídeo («*que no es y que es necesario no ser*»<sup>576</sup>). Tal postulación de la existencia del no-ser se enlaza, al final del diálogo, con el tema de la falsedad en el plano del lenguaje, esto es, con la posibilidad del discurso falso. Éste, en efecto, compromete necesariamente la

<sup>572</sup> Frag. 24, vv. 1-7.

<sup>573</sup> Sobre los requisitos y procedimientos del método de división dicotómica, cf. especialmente Li Carrillo (1959-60: 83-188).

<sup>574</sup> *Sof.* 218b6-c1.

<sup>575</sup> Cf. especialmente *Sof.* 239d2-5: «[...] de tal modo que, cuando lo llamemos *fabricante de imágenes* [εἰδωλοποιόν], preguntará a qué llamamos concretamente *imagen* [εἰδωλον λέγομεν]. Es necesario encontrar una respuesta para oponer a las preguntas de este insolente». Sobre la negación sofística de la existencia de imágenes, cf. Rosen (1983: 153-154).

existencia de la Forma del no-ser como diferencia, en el sentido de que el discurso falso manifiesta no lo contrario, sino *algo* diferente (*héteron*) de lo que realmente es. Al demostrar así la posibilidad del discurso falso, Platón logra acorralar y capturar al sofista, confirmando la séptima definición de la cual había partido (*i.e.* la del sofista como un ilusionista o fabricante de apariencias en los discursos). De todos estos ejes que, en términos generales, atraviesan el diálogo, vamos a detenernos en el relativo a las definiciones y, dentro de ellas, puntualmente en la séptima, ya que en su tentativa de cazar al sofista y de caracterizar la actividad que le es propia, Platón formulará allí importantes referencias sobre la técnica de la producción de imágenes (*eidolopoiikè téchne*).

Es en el marco de esta séptima definición del sofista (puesto que las seis<sup>577</sup> anteriores no llegaron a revelar su naturaleza propia) como un hechicero (*góes*) e imitador (*mimetés*)<sup>578</sup>, perteneciente al género de los ilusionistas (*génos tón thaumatopoiôn*)<sup>579</sup> que producen ilusiones en los discursos<sup>580</sup>, donde Platón, ahora bajo la máscara del Extranjero de Elea, trae a colación el examen de dicha técnica de la producción de imágenes o técnica productiva (*poietikè*) humana (*anthrópinon*) de tipo imitativa (*mimetiké*)<sup>581</sup> y, fundamentalmente lo que nos interesa, la explicitación de sus posibles divisiones (*eikastiké* y *phantastiké*) con vistas a cercar e incluir al sofista en una de ellas. Platón procura salir así de la órbita de la técnica adquisitiva (*ktetiké téchne*, donde el sofista se hizo evidente en la caza, el combate y el comercio) en torno a la cual giraron insatisfactoriamente las primeras cinco definiciones<sup>582</sup>, para desplazarse hacia el terreno de la productiva (*poietiké*) y, sobre todo, a la relación que ésta guarda con la técnica imitativa (*mimetiké*)<sup>583</sup>. Al poner el énfasis en el aspecto productivo, la noción de imitación implicará, a diferencia de la técnica adquisitiva donde se trataba de capturar algo *ya dado*, la producción de algo (imágenes) que *antes no existía*<sup>584</sup>. Si bien Platón, como pudo apreciarse a partir de *República*, no suele ser siempre afecto a conferir univocidad a muchos de los términos claves que conforman su

<sup>576</sup> Parménides 28 B 2, v.5.

<sup>577</sup> A lo largo de dichas definiciones (que van de 222a5 a 231c2), el sofista se fue revelando como: 1) cazador, 2) mercader de los conocimientos del alma, 3) comerciante al por menor, 4) fabricante y vendedor de conocimientos, 5) discuditor profesional, y 6) refutador y purificador del alma.

<sup>578</sup> *Sof.* 235a8.

<sup>579</sup> *Sof.* 235b5-6.

<sup>580</sup> *Sof.* 268d2.

<sup>581</sup> *Sof.* 265a4-b6.

<sup>582</sup> Li Carrillo (1959-60: 176-178).

<sup>583</sup> *Sof.* 265a4-b2.

vocabulario técnico, puede decirse que en *Sofista* se toma finalmente el trabajo de reunir los múltiples significados de *mimesis* bajo la forma de una *técnica productiva*, despejando así la ambigüedad -y en algunos casos la sinonimia- que caracterizaba el uso de términos tales como *eidolon* (imagen), *eikón* (imagen, figura, semejanza), *mímema* (imitación) y *phántasma* (apariencia, simulacro)<sup>585</sup>, conceptos que, como reconoce en este diálogo, «están siempre llenos de dificultades, tanto antiguamente como ahora»<sup>586</sup>. Sin ánimo de adentrarnos exhaustivamente en el análisis de la doctrina de *mimesis* que Platón desarrolla en *Sofista*, puesto que excedería los límites de este trabajo, no podemos dejar de resaltar en este diálogo una mayor conceptualización y sistematización respecto del arte de la producción de imágenes y de sus especies. El drama del original y la imagen<sup>587</sup> que, parafraseando a Rosen, pone en escena el *Sofista* y que da lugar a una nueva reelaboración en el dominio de la mimética nos permitirá, tras hacerla extensiva al caso puntual de la *mimesis* poética, corroborar desde otra perspectiva la contraposición entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) que se desprende de los libros II, III y X de *República*.

Antes de introducir sus divisiones en el dominio de la técnica de hacer imágenes o mimética (*tò mimetikón*), pareciera que Platón sigue en *Sofista* el mismo tono crítico asumido en *República* contra los artistas tradicionales (poetas y pintores), con la diferencia de que aquí procura subrayar sobre todo el paralelismo entre tales artistas y sofistas en tanto imitadores de las cosas que son (*mimetès tòn ónton*)<sup>588</sup>. Platón, en efecto, reproduce casi textualmente en *Sofista* el símil del espejo de *República*, según el cual cualquiera podría sin dificultad y con máxima rapidez ser capaz de *hacerlo todo* (i.e. cuanto hay en la tierra y el cielo, muebles, plantas, a uno mismo y a los demás seres vivos, etc.) con tan solo servirse de un espejo y darle vueltas a todos lados<sup>589</sup>. Si bien en *República* esta concepción especular de la *mimesis* aparecía en función de una crítica general a los artistas tradicionales, y en *Sofista* a fin de vincular la técnica imitativa con el personaje homónimo, en ambos diálogos Platón busca resaltar que esta ilusión de producir *absolutamente todo* lo

<sup>584</sup> *Sof.* 265b8-10.

<sup>585</sup> Cf. especialmente *Sof.* 241e3-4. Para los diversos usos de *eidolon*, *eikón* y *phántasma* en el corpus platónico, cf. especialmente Brandwood (1976: 292-293, 933).

<sup>586</sup> *Sof.* 236e2-3. Baste recordar, como lo hace Nightingale (2002: 245, n. 3), el uso «intercambiable» o sinónimo de los términos *eidolon* y *phántasma* a lo largo de *República* X, así como el hecho de que allí *toda mimesis* artística (sea visual o verbal) sólo implica una producción de *phantásmata*.

<sup>587</sup> Rosen (1983).

<sup>588</sup> *Sof.* 235a1.

que aparece reflejado en el espejo es propia tanto de la labor del artista como de la del sofista: «*Si alguien afirma que sabe no sólo decir y contradecir, sino producir y hacer, con una sólo técnica [ποιεῖν καὶ δρᾶν μιᾷ τέχνῃ], todas las cosas [...]. Me refiero a todas las cosas: a ti y a mí, y, aparte de nosotros, a los otros seres vivos y a los árboles. Si alguien afirmara que podría producirnos a ti y a mí, y a todas las demás criaturas... [...] Eso digo, y también el mar, la tierra y el cielo, y los dioses, y todas las demás cosas. Y, además, una vez producidas rápidamente cada una de estas cosas, las vende por muy poco dinero*»<sup>590</sup>.

Platón no había así más que esgrimir contra la raza de los sofistas una crítica similar a la que había dirigido en *Republica* hacia los poetas y pintores tradicionales. Porque mediante su capacidad de cuestionar *todas las cosas* (y, en el caso de los artistas, de *fabricar todas las cosas*), dicha raza produce en los jóvenes, al igual que aquéllos, la ilusión de omnisciencia. Por esta razón vuelve a exigir en *Sofista* una actitud de cautela y de sospecha ante cualquier hombre que llegara a causar en los jóvenes la impresión de ser el más sabio respecto de todos los asuntos y técnicas, puesto que tal omnisciencia es a las claras imposible<sup>591</sup>. Afirma allí, en la primera referencia a la técnica pictórica (*graphiké téchne*)<sup>592</sup>, que aquel que promete producir todo mediante una sola técnica (imitativa) sólo lo hará mediante imitaciones y homónimos de las cosas (*mimémata kai homónuma tōn ónton*): «*Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes [τοὺς ἀνοήτους τῶν*

<sup>589</sup> *Rep.* X 596d8-e3. Sobre el espejo como símbolo de las teorías miméticas, cf. Halliwell (2002: 25, 27).

<sup>590</sup> *Sof.* 233d9-234a5.

<sup>591</sup> *Sof.* 233a3; 234a7-9.

<sup>592</sup> Platón ya había establecido en el *Protágoras* algunas analogías entre las técnicas pictórica y poética y la sofística. Respecto de la primera, en la medida en que el pintor pretendía allí, al igual que el sofista, ser un conocedor de las cosas sabias: «*Pero, contesté, eso se puede decir también de los pintores y los carpinteros [ζωγράφων καὶ τεκτόνων], que ellos son conocedores de cosas sabias [οἱ τῶν σοφῶν ἐπιστήμονες]. Luego si alguien nos preguntara: ¿De qué cosas sabias son conocedores los pintores [Τῶν τί σοφῶν εἰσιν οἱ ζωγράφοι ἐπιστήμονες]?, le contestaríamos, sin duda, que de las que respectan a la ejecución de las imágenes [τῶν πρὸς τὴν ἀπεργασίαν τὴν τῶν εἰκότων] y demás cosas por el estilo*» (312c5-d3). En cuanto a la analogía entre poesía y sofística, Platón resalta (vía Protágoras) el papel que los poetas tradicionales habían desempeñado en el pasado y su continuación a través de la misión educativa de los sofistas: «*Yo, desde luego, afirmo que el arte de la sofística es antiguo, si bien los que lo manejaban entre los varones de antaño, temerosos de los rencores que suscita, se fabricaron un disfraz [πρόσχημα], y lo ocultaron, los unos con la poesía, como Homero, Hesíodo y Simónides, y otros, en cambio, con ritos religiosos y oráculos, como los discípulos de Orfeo y museo. [...] Todos éstos, como digo, temerosos de la envidia, usaron de tales oficios [τέχναις] como velos [παραπετάσμασιν]. [...] Yo, sin embargo, he seguido el camino totalmente opuesto a éstos, y reconozco que soy un sofista y que educo a los hombres [καὶ ὁμολογῶ τε σοφιστῆς εἶναι καὶ παιδεύειν ἀνθρώπους]*» (*Prot.* 316d3-9, 316e4-5, 317b3-5).

νέων παιδῶν λαμβάνειν], mostrándoles sus dibujos desde lejos [πόρρωθει], que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer»<sup>593</sup>.

Hallamos en este pasaje algunas cuestiones que Platón ya había anticipado en *República*. Allí, en efecto, buscaba desenmascarar la pretensión de omnisciencia que se escondía tras la labor de los poetas tradicionales. Al abocarse éstos a una producción de imágenes de *todos* los caracteres y oficios humanos, infringían claramente el principio de especialización de las funciones, supuesto básico central para el buen funcionamiento de la pólis: «Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad [ἀλλ' ὁμῶς παιδᾶς γε καὶ ἄφρονας ἀνθρώπους, εἰ ἀγαθὸς εἴη ζωγράφος, γράψας ἂν τέκτονα καὶ πόρρωθεν ἐπιδεικνὺς ἕξαπατῶ ἂν τῷ δοκεῖν ὡς ἀληθῶς τέκτονα εἶναι]»<sup>594</sup>. Tanto en este pasaje de *República* como en aquel del *Sofista* vemos, en primer lugar, el tema de los receptores de las imágenes producidas por tales imitadores (artistas y sofistas): niños y jóvenes necios o poco inteligentes, incapaces de distinguir entre la ciencia, la ignorancia y la imitación<sup>595</sup>. Para Platón es importante resaltar que sólo ante

<sup>593</sup> *Sof.* 234b5-10. Acerca de la relación entre *mimémata* (en el orden de las cosas), *ónoma* (en el orden del lenguaje) y homonimia (como resultado de una producción mimética) implicada en este pasaje, Vilella-Petit (1991: 58-59, 64-65) señala que tales nociones constituyen aspectos inseparables de la misma cuestión. Para esta intérprete el ejemplo de homonimia ofrecido por Aristóteles al comienzo de *Categorías* (hombre y hombre pintado) tiene justamente su fuente en este pasaje de *Sofista* en el que Platón establece una relación entre pintura y homonimia. Aun cuando tales filósofos difieran en su concepción del *lógos*, sostiene que ambos coinciden en tratar la homonimia no solamente en el nivel del *onomázein* sino fundamentalmente en el del *légein*. La cuestión lógica de la hominimia se halla así en *Sofista* entrelazada con el pensamiento de la imagen. Por nuestra parte, creemos que la mayoría de los ejemplos aristotélicos de homonimia que apelan a la distinción entre artes útiles y bellas artes (como hacha y dibujo de hacha en *De Anima*) remiten, más que al *Sofista*, a la distinción ya examinada en *República* X entre *camá particular* y *camá imitada*.

<sup>594</sup> *Rep.* X 598b8-c4.

<sup>595</sup> *Rep.* X 598d4-5. Como ejemplo ilustrativo de esta falta de criterio o de discernimiento propia de los niños o de hombres tan insensatos como niños, es interesante la imagen del tribunal de niños que Platón trae a colación en el *Gorgias* (464d3-e2; 521e3-4), tribunal ante el cual el juicio de un cocinero conseguiría imponerse al de un médico en lo que atañe a los alimentos más beneficiosos y nocivos para el cuerpo. Para un paralelismo entre estos hombres necios e inexpertos de *Rep.* X «que sólo juzgan por los colores y las figuras» (601a2) y los amantes de las opiniones (*philodóxoí*) o aficionados a las audiciones y los espectáculos (*philékoói* y *philothéámones*) del libro V, los cuales «gustan de las buenas voces, colores y formas y de todas las cosas elaboradas con estos elementos» (476b4-11; 480a1-13), cf. Guicheteau (1956: 225) y Havelock (1963: 219-234). Según este último, los amantes de las opiniones, contrapuestos a los filósofos o amantes del saber capaces de ver y gustar la naturaleza de lo bello en sí mismo, constituyen los destinatarios privilegiados de los discursos forjados por los imitadores en su conjunto (*i.e.* poetas, oradores y sofistas). Por lo demás, entre otras

dichos destinatarios esos imitadores podrán hacer pasar sus imitaciones como los originales de los cuales toman su apariencia (*i.e.* como dirá más adelante, de hacer pasar lo grande por lo pequeño, lo fácil por lo difícil, etc.<sup>596</sup>). Al igual que el discurso de la tradición poética griega en el caso de *República*, reitera aquí que es justamente el carácter acrítico de niños y jóvenes el que abona el terreno para que el *lógos* sofisticado y artístico pueda fácilmente ejercer su influencia sobre ellos. Estos magos prestidigitadores (términos que en *República* y *Sofista* se aplican por igual a artistas y sofistas<sup>597</sup>) conseguirán mediante sus imágenes visuales o verbales *cautivar* a niños y jóvenes inexpertos con su pretensión de omnisciencia. Manteniéndolos alejados de la realidad de los hechos que se esconde tras esas imágenes engañosas<sup>598</sup>, fingirán ser así aquello que no son: hombres sabios en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce<sup>599</sup>.

En segundo lugar, Platón señala en ambos pasajes que dichos imitadores podrán lograr su cometido de acuerdo al punto de vista estratégico que escojan para mostrar sus imitaciones de las cosas, a saber: *desde lejos*. Porque esta lejanía de corte *espacial* se torna fundamentalmente negativa cuando se la piensa en términos *epistémicos*: «[...] los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos [πῶρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας], quedaran hechizados [γοητεύειν] con argumentos [λόγοις] que entran por los oídos, cuando se les mostraran imágenes habladas de todas las cosas [εἰδωλὰ λεγόμενα περὶ πάντων], de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo?»<sup>600</sup>. Sólo una vez cumplidos estos dos requisitos (jóvenes poco inteligentes como destinatarios y una lejanía espacial y

---

muestras del desprecio que Platón suele profesar contra las opiniones del vulgo, cf. asimismo *Gorg.* 474b1 («y con los más ni siquiera converso»), *Prot.* 317a4-6 («porque la muchedumbre, para decirlo en una palabra, no comprende nada, sino que corea lo que estos poderosos les proclaman»), *Rep.* VI 494a4 («es imposible que el vulgo sea filósofo»).

<sup>596</sup> *Sof.* 234d2-e2. Respecto de esta confusión que el imitador provoca en la audiencia y del contraste entre el saber de los artesanos y la ignorancia propia de los imitadores en *República* y *Sofista*, cf. Belfiore (1983: 44-45, 47).

<sup>597</sup> *Rep.* X 602c10-d4; *Sof.* 233a8-9; 234e7-235b6; 268d2.

<sup>598</sup> *Rep.* 602d3; *Sof.* 268d2.

<sup>599</sup> Para otros paralelos entre estos pasajes de *Sofista* y los de *República* X, cf. 598c6-599a4; 600e6-601a1; 601d4-6; 602b1-4; 604a4-b1. Según Nightingale (2002: 228) Platón busca trazar una correspondencia entre la condición epistémica del artista y la del espectador, en el sentido de que la ignorancia de ambos condiciona negativamente el contenido y la recepción de una obra de arte.

<sup>600</sup> *Sofista* 234c2-7. Nos apartamos aquí de la traducción de Cordero (1988: 377), quien vierte *eidola legόμενα* por «imágenes sonoras». Vilella-Petit (1991: 63) vincula esta referencia a los niños y jóvenes

epistémica<sup>601</sup>), tales imitadores lograrán consumir su engaño a través de sus productos: imágenes que, al usurpar el lugar del original, pasan por reales<sup>602</sup>. Platón termina por oponer a dicha lejanía una cercanía de corte epistémico. Si tras adiestrar con tiempo y experiencia su capacidad crítica, los jóvenes destinatarios de esas imágenes (visuales y verbales) pudieran encarar *las cosas más de cerca*, llegarían a alcanzar un contacto más diáfano con la realidad, corrigiendo así las antiguas apariencias (percepciones y opiniones) a la luz de los hechos: «¿Y no será necesario, Teeteto, que la mayoría de los oyentes de entonces, una vez transcurrido un tiempo adecuado y alcanzada cierta edad, al encarar las cosas más de cerca [τοιῆς τε οὖσι προσπίπτοντας ἐγγύθει], y al verse obligados por la experiencia [διὰ παθημάτων] a entablar un contacto diáfano con la realidad [τῶν ὄντων], deban cambiar las opiniones recibidas entonces, al punto de parecerles que lo grande era pequeño, que lo fácil era difícil, y que todas las apariencias [φαντάσματα] basadas en aquellos razonamientos [λόγοις] quedaron completamente tergiversadas, en la práctica, por lo hechos [ἐν ταῖς πράξεσιν ἔργων]?»<sup>603</sup>. Platón introduce aquí dos

---

inexpertos del *Sofista* con la seducción que ejerce la imagen pictórica en *República X* (602a-605b) sobre las partes inferiores del alma (*tò anóeton*), las cuales se dejan arrastrar por las apariencias sensibles.

<sup>601</sup> Para los diferentes usos del concepto de distancia respecto de la verdad en *República X* (603a12) y *Sofista* (234b-c), cf. Belfiore (1983: 48-50) y Nightingale (2002: 228-229), para quien el problema de la distancia (espacial o epistémica) o del espectador distante aparece en *Sofista* (234b-c) en el marco de una discusión sobre las artes representacionales visuales (pintura y escultura) y verbales. Habría así dos géneros de distancia implicados en la exhibición de una obra de arte: espacial y epistemológica (respecto de la verdad). Pero para Nightingale Platón procura destacar más bien la segunda, ya que es la condición *epistémica* del artista y del espectador (o de la audiencia) la que condiciona (negativa o positivamente) el contenido y recepción de una obra de arte. Respecto de las ventajas que extrae el artista de esta situación de ignorancia e inexperience del auditorio, es ilustrativo un pasaje del *Critias* 107b1-4: «En los temas ignorados por el auditorio, su inexperience y su completa ignorancia en ese campo facilita enormemente la tarea al que va a exponer algo acerca de ellos».

<sup>602</sup> Para la relación de tal carácter usurpador de la imagen con la crítica platónica del *Gorgias* (463a6-465c3) a las diversas prácticas adulatorias (culinaria, retórica, cosmética y sofística) como meras imágenes (*eidola*) de las artes en cuyo ámbito se inmiscuyen, fingiendo ser aquello que no son (*i.e.* en lo que respecta al cuerpo, la culinaria ocultándose bajo la máscara de la medicina, y la cosmética tras la de la gimnasia; en lo que concierne al alma, la sofística y la retórica como imágenes de la verdadera política), cf. especialmente Marcos (2004: 2-3).

<sup>603</sup> *Sof.* 234d2-e2. Según Palumbo (1994: 44) en este pasaje Platón estaría dando cuenta de una «fenomenología de la desilusión», en la medida en que tal *cercanía* o contacto directo con las cosas mismas permite librarnos de la *ilusión* producto de la *lejanía* y de la inexperience. A propósito de la *distancia* o *cercanía* respecto de la verdad, y de la apelación al arte de medir y calcular (*metretiké téchne*) como antídoto más eficaz (en tanto basado en la *epistémē*) frente al impacto de las apariencias provenientes de los sentidos, cf. asimismo *Eut.* 7b6-c8, *Prot.* 356c4-357a4 (*i.e.* que, a simple vista, los mismos tamaños, grosores y sonidos, *de cerca*, parecen mayores y, *de lejos*, más pequeños), *Rep.* 602c1-603b2, *Pol.* 283b1-287b1 (sobre la relación que el arte de medir guarda con la justa medida –*tò métrion*), *Fil.* 41e9-42c3, 55e1-57d8, y *Leyes* VII 817e5-7.



posibilidades epistémicas de acuerdo al punto de vista asumido en relación con los hechos: *de lejos* o *de cerca*, cuyo resultado implica la aprehensión de una apariencia o de la realidad de las cosas, respectivamente. Así como en *República* Platón brindaba un atisbo de solución para el problema del tipo de poesía que debería ingresar en la *pólis* ideal al esbozar los lineamientos de un nuevo paradigma (platónico) de poeta, en *Sofista* nos dice que debemos, a modo de remedio (*phármakon*)<sup>604</sup> para rehuir del embrujo de estos imitadores y sus productos, intentar estar, en términos epistémicos, *lo más cerca posible* de las cosas.

Platón traza en estos pasajes un discutible paralelismo entre la producción de imágenes visuales (propia de la pintura y de la escultura) y la de imágenes habladas o verbales (*eidola legómena*)<sup>605</sup> relativa a la sofística, desplazamiento que justifica en la medida en que el sofista ha buscado refugio en este último dominio, hechizando a los jóvenes con discursos que entran *por sus oídos*. Tal deslizamiento hacia el ámbito de las

<sup>604</sup> *Rep.* X 595b6-7. Acerca de la *epistémé* como «*el más perfecto y el mejor de los remedios* [τελεώτατου καὶ ἀριστον φαρμάκων ἐπιστήμη]», cf., entre otros pasajes, *Critias* 106b5; *Leyes* XI, 919b3-4: «*Por lo tanto, el legislador debe siempre aplicar un remedio [φάρμακον] a todo esto*». Sobre la dialéctica como especie de antídoto o *phármakon* invertido, cf. especialmente Derrida (1968: 180-192): «*El contra-hechizo, el exorcismo, el antídoto es la dialéctica*» (p. 181).

<sup>605</sup> Para una interesante discusión de esta analogía platónica entre imágenes visuales y habladas (*seen and spoken images*), cf. Bondeson (1972: 2-5), según el cual este uso (tan frecuente en Platón) de la terminología de la imagen o de las analogías con la visión supone en el fondo que podemos aprehender una *imagen hablada* del mismo modo que una *visual*. Para este intérprete esta analogía implica una asimilación ilegítima en tanto lleva a concebir las nociones de verdad y falsedad como equivalentes a las de correcta o incorrectamente representado (*i.e.* como pinturas verdaderas o falsas), de forma tal que los sofistas, al producir imágenes *pintadas en palabras*, serían como *malos pintores* o productores de falsedades pictóricas (*pictorial false-hoods*). Pero según Bondeson no cabe hablar de verdad y de falsedad en el ámbito de la pintura o de las imágenes visuales, sino sólo en el del juicio. Esta interpretación es cuestionable, ya que Platón no compara propiamente la imagen visual (p. ej., un retrato) con una verbal (un *lógos*), sino más bien la *producción* de una y otra, haciendo sobre todo hincapié en el *hacer* y no en el *objeto hecho*. Por lo demás, Platón suele cometer en diversos pasajes estos desplazamientos entre las imágenes visuales y verbales o, lo que es lo mismo, de hacer extensivas las nociones de verdad y de falsedad al plano de la imagen. Un claro ejemplo de ello puede encontrarse en el *Filebo* 38e12-39c6, donde compara al alma humana con un libro (*bíblōs*) en que el estarían actuando dos artesanos (*demiourgós*): un escribano (*grammateús*) que escribe en ella discursos verdaderos o falsos, y un pintor (*zográphos*) que, tras éste, traza «*las imágenes de lo dicho* [τῶν λεγομένων εἰκόνας], de forma tal que las imágenes referidas a los discursos verdaderos son verdaderas, y las de los falsos, falsas. Cf. asimismo 40a9 donde Platón vuelve a referirse a las representaciones que están pintadas (*tà phantásmata ezographeména*). A diferencia de Bondeson, Belfiore (1983: 40-50) sostiene que una obra de arte puede ser denominada “falsa” en dos sentidos: en tanto no es el original sino sólo una imagen (falsedad en sentido *ontológico*), o bien en tanto la obra contiene una verdad general (moral, científica, histórica o de otro género) que no se corresponde con su status representacional (falsedad en sentido *verídico*). Para otras lecturas de esta analogía o equivalencia entre imágenes visuales y verbales, cf. Ringbom (1965: 102), quien la encuentra «oscura», Nehamas (1982: 257-258), Notomi (1999: 135, n. 34), Nightingale (2002: 230-231) y Marcos (2004: 15), intérprete que defiende tal analogía platónica al señalar que la misma no es entre decir y ver, sino más bien entre decir y pintar, «operaciones que no están llamadas a apresar algo existente sino a producir de ello una imagen, con lo cual pierden la relación de inmediatez que acciones tales como ver, u oír, guardan con las cosas que son».

imágenes verbales no se agota en la figura de los sofistas sino que abre una interesante y fecunda perspectiva de análisis respecto de la labor de los poetas. En tanto productores de artilugios verbales, sofistas y poetas son parangonados desde el primer tramo del diálogo. Si bien es cierto que para ser consecuente con dicha analogía Platón debe asimilar dos tipos de imágenes (visuales y verbales) que comprometen diferentes modos de aprehensión (sensorial e intelectual), creemos que lo que en el fondo le interesa demostrar es que tales imitadores (ya sea en el terreno visual o en el de los discursos) tienen en común la misma «tentativa ilusionista»<sup>606</sup> de hacer pasar sus imitaciones como si fueran lo real y de aparentar ser los más sabios en todas las materias. En este sentido la crítica de Platón no se detiene tanto en el tipo de imagen (visual o verbal) que emplean, como en los efectos negativos (ilusión y engaño) que producen esas imágenes *alejadas de la verdad* en las almas de jóvenes destinatarios carentes de discernimiento.

El paralelismo entre estos pasajes de *Sofista* y *República* es más que elocuente. Hasta aquí la *mimesis* podría ser definida como cierto tipo de producción de imágenes, una forma de juego de lo más completa y variada que reúne todo en una unidad<sup>607</sup>; un mero pasatiempo habilidoso y divertido, del cual se sirven poetas y sofistas como *fabricantes de ilusiones* en sus respectivos discursos; falsificadores y magos (*pseudourgôn kai goéton*)<sup>608</sup> que producen en los jóvenes menos experimentados la impresión de conocer acerca de todas las cosas o de ser los más sabios en todo. Aun cuando Platón termine por alejarse del enfoque de *República* al introducir en *Sofista* una serie de divisiones dentro de la técnica de la producción de imágenes (*mimetiké*) a fin de examinar en cuál de todas sus especies se refugia el sofista, lo importante es que a partir de tales distinciones volverá a dejar en claro que la clase de artista que hasta aquí había puesto en relación con el sofista no representa la única posible. Dirá, en efecto, que *todos los que imitan* no lo hacen de la misma manera<sup>609</sup>, sino que algunos (la mayoría) producen un tipo especial de imagen denominado apariencia o simulacro (*phántasma*), mientras que otros (minoritarios) se abocan a la fabricación de imágenes dotadas de semejanza (*eikónes*). Tras asentar esta distinción (ausente en *República*) entre semejanzas (*eikónes*) y apariencias (*phantásmata*)<sup>610</sup>, el problema se

<sup>606</sup> Para Villela-Petit (1991: 59) es justamente en esta «tentativa ilusionista» donde reside el *pseudos*.

<sup>607</sup> *Sof.* 240a4-6.

<sup>608</sup> *Sof.* 241b6-7.

<sup>609</sup> *Sof.* 235e3-4.

<sup>610</sup> *Sof.* 260c8-9.

desplaza sobre todo hacia los imitadores que se vinculan con este segundo tipo *engañoso* de imagen que, al hacerse pasar por aquello que no es (el modelo), impide a los destinatarios discernir la verdadera distancia (ontológica y epistémica) que media entre ella y el original. El *eikón*, por el contrario, el otro tipo de imagen que Platón privilegia aquí, permite contrastar tal distancia o relación de *semejanza* entre ambos<sup>611</sup>. Uno de los méritos principales del *Sofista* respecto de *República* es justamente el haber desligado y preservado a los *eikónes* (en tanto imágenes dotadas de semejanza) de toda responsabilidad en lo tocante al engaño e ilusión de los jóvenes destinatarios. Porque, como veremos, mientras que aquel artista análogo al sofista será confinado dentro de la producción de *uno* de estos dos tipos de imágenes en que se divide la mimética (la producción de *phantásmata* sin semejanza), Platón dejará espacio para otra clase de artista mejor conceptualizada, que englobará bajo la producción de *eikónes*<sup>612</sup>. Se trata entonces de examinar cómo es posible alcanzar, dentro de alguna de estas divisiones de la mimética, aquel estar *lo más cerca posible* de las cosas a fin de poder rehuir del embrujo de *una* (y no de *toda*) clase de artistas afín a la de los sofistas.

Aclaremos aquí dos puntos respecto de los pasajes sobre la técnica de hacer imágenes a los que vamos a hacer referencia. En primer lugar, Platón no brinda ejemplos

---

<sup>611</sup> Respecto de esta distinción platónica entre dos tipos de imagen (semejanzas y simulacros), Deleuze (1969: 258-259) apunta: «Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este sentido que Platón divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte las copias-íconos, por otra los simulacros-fantasmas. Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se “insinúen” por todas partes. [...] La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza». Deleuze (1969: 259-260) establece asimismo una interesante vinculación entre esta distinción semejanzas-simulacros del *Sofista* y la «gran trinidad platónica» (el usuario, el productor, el imitador) desarrollada en *República X* (601d1-602b11), en el sentido de que el fabricante se abocaría a la producción de semejanzas (*eikónes*) y el imitador a la de simulacros (*phantásmata*).

<sup>612</sup> Para Villela-Petit (1991: 60, 80-84) Platón traza más bien un paralelismo entre el discurso sofístico y «cierta forma de pintura» ligada a un modo de representación “ilusionista”. La condena que dirige al dominio artístico deja abierta así (aun cuando para ello no ofrezca ningún nombre de artista o de obra identificable) la puerta para un tipo de arte cuyas imágenes escapan al simulacro y apuntan a reproducir las verdaderas proporciones del modelo. Las dos formas posibles de producción mimética (*eikastiké* y *phantastiké*) que Platón despliega en *Sofista* *estarian* revelando para esta intérprete dos tipos de procedimientos o de tendencias efectivamente existentes en el arte griego de su tiempo, particularmente entre los pintores y escultores de los siglos V y IV a.c. (siguiendo a Tobin, señala a Policleteo como el mejor ejemplo de la mimética *eikastiké*, caracterizada por su observancia fiel de la verdadera simetría del modelo, y a Lisipo como representante de la *phantastiké*, en tanto autor de esculturas colosales).

concretos de artistas de su época a fin de ilustrar las técnicas comprometidas en la mimética<sup>613</sup>. En segundo lugar, si bien sus breves alusiones a la imagen artística giran, en principio, en torno a la producción de imágenes visuales propias de la pintura y de la escultura, el deslizamiento hacia el dominio de las imágenes habladas (*eidola legómena*) le permite a Platón abrir un resquicio para incluir en el planteo del *Sofista* el discurso poético. Al igual que Nightingale y otros intérpretes, creemos en este sentido que la distinción mimética (*eikastiké-phantastiké*) aplicada por Platón al campo de las artes visuales puede hacerse extensiva al ámbito de la *mimesis* verbal o literaria<sup>614</sup> implicada en el registro poético. Lo dicho en *Sofista* acerca de la pintura y de la escultura terminará, como en *República*, por comprometer al plano de la imitación en su conjunto: «*Es evidente que hablaremos de las imágenes [εἰδωλά] que vemos en el agua y en los espejos, e incluso aquéllas dibujadas o grabadas, y otras más por el estilo*»<sup>615</sup>. Tal extensión de las técnicas miméticas (*eikastiké-phantastiké*) del *Sofista* al caso puntual de la *mimesis* poética nos servirá, como dijimos al principio, para reexaminar desde otra perspectiva la contraposición

<sup>613</sup> Sobre la presunta alusión de Platón a algunos pintores (como Polignoto, Zeuxis) y escultores (como Dédalo, Fidias, Policleto) del siglo V a.C., cf. Villela-Petit (1991: 71). Por lo demás, Platón suele hacer en su obra explícitas referencias a diversos artistas de la época (cf., entre otros pasajes, *Hippias mayor* 281d9-282a3, *Prot.* 311c3-e2, 318b7, *Men.* 91d4). Para una visión de la Atenas del siglo V a. C como un gran centro de artes (*technai*), cf. Philip (1961: 453).

<sup>614</sup> Tomando como guía la distinción *eikastiké-phantastiké* propia del dominio de las artes visuales, Nightingale (2002: 227-232) propone hacerla extensiva al campo de la *mimesis* verbal o literaria. Tal distinción se expresa para este intérprete bajo la forma de dos diferentes estilos discursivos, de los cuales se serviría Platón a fin de ofrecer una solución al problema de la composición de textos literarios en función de espectadores situados a distancia de la verdad. Mientras la *eikastiké* implicaría una *mimesis realística* que no distorsiona, de acuerdo a la distancia (epistémica) del espectador, las proporciones, estructura y apariencia superficial de un modelo tomado de la vida diaria (individuos y objetos), la *phantastiké* daría cuenta de un estilo de *mimesis* fantástica que, capitalizando dicha distancia de la audiencia respecto del modelo, procura distorsionar sus dimensiones principales. Para Nightingale los diálogos tempranos de Platón serían así un ejemplo de obras ficcionales escritas en un estilo realístico (*mimesis eikastiké*), en tanto buscan representar a Sócrates y sus interlocutores conversando en un lenguaje coloquial y en un período histórico específico. Por otro lado, en algunos de sus diálogos medios, y a la par del realístico, Platón haría uso de un estilo de *mimesis* fantástica (*phantastiké*), ilustrado sobre todo en sus mitos escatológicos (p. ej., los del *Gorgias*, *Fedón* y *Fedro*). Al representar diferentes perspectivas (temporales, espaciales, ontológicas y epistémicas), tales mitos permiten al lector sentir y reexaminar la distancia que media entre la existencia humana ordinaria y la verdad. A través del uso de estos estilos (realístico y fantástico), Platón estaría, según este intérprete, queriendo expresar diferentes facetas de la realidad. Sobre el tema de la distancia como uno de los caracteres distintivos de los mitos platónicos, Rowe (1999: 277-278) apunta que en los diálogos el mito describe o refiere cosas que se hallan a distancia de la experiencia ordinaria (ya sea cosas de un pasado remoto, y/o imaginadas). Si bien para Rodrigo (2001: 164-165) los pocos ejemplos que Platón ofrece se limitan al campo de las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura griegas), también justifica el desplazamiento hacia el ámbito de la *mimesis* verbal propio del discurso poético señalando que la producción de *eidola legómena* implica por igual a la poesía homérica como a la sofística. En una línea similar, cf. Philip (1961: 459, 463) y Halliwell (2002: 25, 27).

<sup>615</sup> *Sof.* 239d6-8.

entre los paradigmas poéticos que se desprende de la crítica platónica a la poesía en *República*.

Recordemos los rasgos característicos de las dos clases de técnicas imitativas que releva Platón en *Sofista*. Por un lado, la técnica *eikastiké* que produce imágenes (*eikónes*) semejantes al modelo. Atendiendo a la verdad y a las proporciones reales (*tàs oúsas summetrias*)<sup>616</sup> del mismo en sus tres dimensiones (longitud, amplitud y altura), los artistas (*demiourgoi*) que se sirven de esta técnica logran producir una imitación cuyos atributos semejan los del original. Por otro, la técnica *phantastiké* que no produce semejanzas (*eikónes*) sino más bien apariencias o simulacros (*phantásmata*), esto es, algo que sólo aparenta parecerse, sin semejar realmente al modelo imitado. Los artistas que emplean esta clase de técnica producen una apariencia (*phántasma*) «que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece»<sup>617</sup>. Esta especie *phantastiké* representa así la mayor (*pámpolu*) no sólo de la pintura, sino también de la técnica mimética en general<sup>618</sup>.

Tal distinción entre dos tipos de artistas puede verse claramente cuando Teeteto le pregunta al extranjero si acaso «todos los que imitan» [*πάντες οἱ μιμούμενοί*] no

<sup>616</sup> *Sof.* 236a4-6.

<sup>617</sup> *Sof.* 236b4-6.

<sup>618</sup> *Sof.* 236b9-cl. Diversos intérpretes se han ocupado de analizar esta división en el seno de la mimética. Para Ringbom (1965: 101-102), Philip (1961: 459) y Bondeson (1972: 1) la misma se reduce a técnicas cuyas imágenes o bien *semejan* verdadera o *realísticamente* las características de sus objetos (*eikastiké*), o bien implican *distorsiones* respecto de lo que pretenden representar (*phantastiké*), caso en el que se ubica la sofística. La noción de *summetría* (a la cual «es inherente la noción misma de *lógos* como *ratio*») es, para Vilella-Petit (1991: 74-84), clave en la división *eikastiké* - *phantastiké*. Sostiene en este sentido que el artista representa de forma *eikastiké* cuando respeta la verdadera simetría del modelo (*katà tàs toû paradeígmatos summetrias*, 235d), o sea las relaciones de conmensurabilidad entre longitud, amplitud y profundidad, y de manera *phantastiké* cuando altera, teniendo en cuenta el punto de vista del espectador y en función de la situación a la que la obra de arte se destina, las medidas del modelo, produciendo así un simulacro (*phántasma*). Esta intérprete analiza el deslizamiento que comete Platón desde el paradigma de la pintura al de la escultura, subrayando que la división dentro de la mimética se ajusta mejor al caso de esta última. (En la misma línea Demand, 1975: 4 y Keuls, 1978: 114-115, según la cual esta distinción dentro de la mimética vale más bien para la escultura y no para la pintura como pretende Platón, puesto que ésta, al simular sólo profundidad, es por naturaleza una *phantastiké téchne*. Para esta última intérprete no habría así en este diálogo una verdadera condena de la pintura). Dichas técnicas miméticas implicarían asimismo para Vilella-Petit diferentes clases de simetría: la *eikastiké* en relación con un tipo de *summetría* ideal o verdadera (*summetría* geométrica o *alethès summetría*), y la *phantastiké* con una aparente y empírica (*summetría* óptica o *dokoúsa summetría*). Para Lassègue (1991: 252, 255-256), quien se ocupa de analizar exhaustivamente cada una de las siete subdivisiones de la séptima definición (252-260), el *eikón* implica una imagen verdadera o fiel, mientras que la apariencia o simulacro (*phántasma*) una falsa o infiel respecto del modelo. Por último, cf. Halliwell

intentan hacer eso<sup>619</sup>, esto es, si todos ellos no se valen al fin y al cabo de una técnica mimética *eikastiké*, mediante la cual producen *eikónes* que semejan con mayor fidelidad las proporciones reales del modelo que procuran representar. Es justamente en la respuesta del extranjero donde hallamos una distinción entre artistas –utilizando la terminología técnica platónica– de tipo *eikastiké* y *phantastiké*: «*No aquellos que elaboran o dibujan obras monumentales. Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas [Οὐκ οὖν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδούειν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν], sabes bien que la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca*»<sup>620</sup>. Tendríamos entonces una clase de artista, al parecer minoritaria (de allí su enunciación en términos eventuales), que emplea la técnica mimética *eikastiké* a fin de reproducir con exactitud las proporciones auténticas del modelo en cuestión y, contrariamente a ello, otra clase mayoritaria de artistas que, sirviéndose de la *mimesis phantastiké*, alteran intencionalmente y en función del punto de vista del espectador<sup>621</sup>, las proporciones reales del modelo, produciendo así apariencias (*phantásmata*) colosales (*tôn megalon érgon*)<sup>622</sup> que no consiguen distinguirse del original

---

(2002: 25, 27) y Panofsky (1924: 59-61, n. 144), para la interpretación errónea que la distinción platónica entre *eikastiké* y *phantastiké* sufrió en los siglos XVI y XVII.

<sup>619</sup> Sof. 235e3-4.

<sup>620</sup> Sof. 235e5-236a2. Como explica Cornford (1935: 183, n. 53), Platón se refiere a las “cosas bellas” «porque no se trata de mejorar las proporciones de un modelo mal hecho mediante los cánones de la belleza, sino de adulterar las proporciones que son realmente bellas de tal modo de crear la apariencia de la belleza». Grube (1970: 296) señala, por su parte, que «las técnicas imitativas se dividen en aquellas que producen una copia fidedigna que a distancia parece desproporcionada, y aquellas otras que se limitan a imitar la apariencia de las cosas, de forma que su resultado parece correcto a distancia, pero desde cerca parecen infieles al modelo. Este último grupo incluye a la pintura y a las demás artes imitativas. Se trata de un planteamiento muy sugestivo, y uno no tiene más remedio que acordarse del cuidado con que los artistas griegos hacían sus columnas, metopas, etc., de forma que a distancia ofrecieran una perspectiva correcta. Platón, sin embargo, no desarrolla el tema, y parece condenar esta práctica». Para algunas referencias concretas a posibles artistas de la época, cf. asimismo Panofsky (1924: 15), quien apunta a la Atenea de Fidias, y Villela-Petit (1991: 84), según la cual Platón estaría haciendo aquí alusión al escultor Lisipo, autor de esculturas colosales; y Rodrigo (2001: 164, n. 70), para quien alude al caso de las esculturas monumentales que, al producir a su manera un efecto de realidad, deben deformar las proporciones reales de sus modelos. En la misma línea, cf. Nightingale (2002: 229).

<sup>621</sup> Respecto de la estrecha relación que los simulacros guardan con el punto de vista del observador, Deleuze (1969: 260) afirma: «Platón precisa cómo se obtiene este efecto improductivo: el simulacro comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no los domina, experimenta una impresión de semejanza. El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista».

<sup>622</sup> Sof. 235e5-6.

y que *parecen* bellas sólo *a la distancia*<sup>623</sup>. Al igual que en *República*<sup>624</sup>, Platón vuelve a hacer referencia aquí a una clase de pintura y de escultura (y, apoyándonos en la analogía poeta – pintor de *República X*<sup>625</sup>, de poesía) que engaña con sus simulacros; un tipo de arte que supone una «estética de la ilusión»<sup>626</sup>, o donde el artista se revela como un ilusionista (*thaumatopoiós*)<sup>627</sup> que produce, al igual que el sofista que fabrica *ilusiones* en los discursos, prodigios (*thaúmata*) que asombran a los espectadores con apariencias (*phantásmata*) que se hacen pasar por reales<sup>628</sup>.

<sup>623</sup> La obra de arte que resulta de técnica *phantastiké* parece correcta, como bien señala Nightingale (2002: 229-230), para representar un material de gran magnitud y amplitud, y sólo cuando se la ve *de lejos*.

<sup>624</sup> *Rep. X* 602c10-d4. Sin hacer explícita mención de la *phantastiké*, Platón vuelve a trazar en *Leyes* una distinción similar a la del *Sofista*: «[...] la música en su totalidad es un arte de imagen e imitación [εἰκαστικήν καὶ μιμητικήν]» (II 668a6-7). Cf. asimismo *ibid.* 668 b1-c2.

<sup>625</sup> Acerca de esta analogía que Platón traza continuamente en *República X* (p. ej., en 605a9), cf., entre otros, Belfiore (1983: 39-50).

<sup>626</sup> A partir del análisis de los libros II y III de *República*, Rodrigo (2001: 140-141, 158-165) sostiene que la tesis de la exclusión de los poetas o de las artes denominadas *miméticas* no implica para Platón la exclusión de toda forma de arte, sino más bien la aceptación de otro tipo de arte *no mimético* como el que él mismo practica. Desprende así de su análisis dos tipos de arte contrapuestos. Por un lado, el arte mimético o «estética de la ilusión» vinculado a la poesía tradicional, la cual a través de un proceso de identificación mimética (o mimetismo ontológico-formal) produce una ilusión de realidad susceptible de impresionar negativamente al auditorio, suprimiendo toda distancia analítica respecto de los personajes imitados y sus afecciones. La poesía imitativa produce así un simulacro de ser que pasa por lo real, una máscara que vela la esencia. Por otro lado, tendríamos un tipo platónico y filosófico de arte *no mimético* de la distanciaci3n (o estética del distanciamiento) que, sirviéndose de la narraci3n simple (*diégesis*), deja espacio en el auditorio para una adecuada distancia analítica respecto de las pasiones experimentadas por los personajes imitados. Un tipo de «arte formal de la distanciaci3n diegética» que, entre sus rasgos principales, *aumenta* plenamente su carácter de artificio a fin de que la obra se presente como lo que realmente es (*i.e.* la pintura en tanto que pintura, la escultura en tanto que escultura, la escritura en tanto que proceso de composici3n, etc), guarda una justa distancia ontológica respecto del original, y otorga un mayor valor poético a la austeridad de las imágenes (puestas al servicio de la narraci3n) que a la exhuberancia de las mismas. Esta contraposici3n de estéticas permite a su vez, según Rodrigo, iluminar el análisis platónico de la pintura en el libro X de *República* y el de la escultura en el *Sofista*. Ya Schuhl (1933: XVI, 32), por su parte, había contrapuesto «la estética de la ilusión» gorgiana a la «estética de la imitaci3n» propiamente platónica. En la misma línea de análisis referida al arte o «estética de la ilusión», cf. Guicheteau (1956: 222-223).

<sup>627</sup> *Sof.* 224a1-4. Sobre el rechazo platónico a la nueva tendencia “ilusionista” del arte griego de la época, cf. Hauser (1951: 128-129) y Villela-Petit (1991: 56, 65, n. 16; 67-74), quien, además de poner como ejemplo literario de tal tendencia el *Alceste* de Eurípides, destaca, siguiendo en parte a Schuhl (1933), cómo el pensamiento de la imagen en Platón es dependiente del desarrollo y los cambios que experimenta dicho arte entre los siglos V y IV a.C. Schuhl, en efecto, vinculaba el gusto arcaizante y la hostilidad de Platón hacia la pintura y la escultura con la importancia de los cambios introducidos en estas artes a fines del siglo V y principios del IV a.C. Entre tales cambios, cabe destacar la inclusi3n de la perspectiva, el sombreado, la ilusi3n óptica, la representaci3n del movimiento (p. ej., en Lisipo), los cuales produjeron efectos tan seductores como engañosos (recordemos el caso de Zeuxis, quien pintaba racimos de uvas tan parecidos a los reales que los pájaros se engañaban y venían a picotearlas).

<sup>628</sup> *Sof.* 233a8-9; 235b5-6; 268d2. Contrástese estos pasajes del *Sofista* con uno de *República*, en el que Platón caracteriza al amante de opiniones como alguien que vive en sueños y, por tanto, es incapaz de distinguir entre el original y su semejanza: «[...] ¿que otra cosa es el soñar sino el que uno, dormido o despierto, no tome lo que es semejante como tal semejanza de su semejante, sino como aquello mismo a que se asemeja [τὸ δειρώπτειν ἄρα οὐ τὸδε ἐστίν, ἐάντε ἐν ὕπνῳ τις ἐάντ' ἐρηγορῶς τὸ ὁμοίων τῷ μὴ ὁμοίον

Si enfocamos ahora la contraposición entre los paradigmas poéticos desarrollada en *República* a la luz de dichas técnicas miméticas (*eikastiké* y *phantastiké*<sup>629</sup>) del *Sofista*, podemos suponer que el paradigma de poeta propuesto por Platón allí debería emplear más bien una técnica de tipo *eikastiké*, cuyas imágenes (*eikónes*) se caracterizan por su semejanza respecto de lo verdadero<sup>630</sup>. Preservando a través de esta técnica la conveniente distancia que media entre el original y la imagen, tal clase de poeta produciría una imagen fiel al modelo imitado<sup>631</sup>. Aquella poesía austera, bella y saludable que Platón reclamaba en *República*<sup>632</sup> se vincularía así con este tipo de técnica mimética *eikastiké* formulada recién a la altura del *Sofista*. Contrariamente a ello, el paradigma de poeta tradicional objeto de su crítica (y al cual Platón podría estar haciendo alusión en *Sofista* al hablar de la mayor parte de los artistas que se desprecupan de la verdad y de las proporciones reales), se serviría de la técnica *phantastiké* en tanto produce en sus discursos apariencias (*en toîs lógois phantásmata*)<sup>633</sup> que, al abolir su referencia al modelo, *usurpan* su lugar en vez de semejarlo<sup>634</sup>.

---

ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἡγῆται εἶναι ὃ εἰκεν;]» (V 476c5-7). Es interesante a su vez trazar un paralelo entre este pasaje de *República* y el análisis que hace Freud (1908: 1346) del poeta como ensoñador y de la creación poética como productora de fantasías (o sueños diurnos): «Pasemos ahora de las fantasías al poeta. ¿Deberemos realmente arriesgar la tentativa de comparar al poeta con el hombre “que sueña despierto”, y comparar sus creaciones con los sueños diurnos? Se nos impone, ante todo, una primera diferenciación: hemos de distinguir entre aquellos poetas que utilizan temas ya dados, como los poetas trágicos y épicos de la antigüedad, y aquellos otros que parecen crearlos libremente».

<sup>629</sup> Cornford (1935: 183) las traduce como técnica de «hacer copias» y de «hacer simulacros», respectivamente.

<sup>630</sup> Cf. especialmente *Sof.* 240a7-8: «¿Qué podríamos decir que es una imagen, Extranjero, sino algo que ha sido elaborado como semejante a lo verdadero, y que es otra cosa por el estilo? [Τὶ δῆτα, ὃ ξένε, εἰδωλον ἂν φαίμεν εἶναι πλὴν γε τὸ πρὸς τάληθινὸν ἀφωμοιωμένον ἕτερον τοιοῦτον;].»

<sup>631</sup> Las imágenes que produce esta *téchne eikastiké* tienen, según Cordero (1988: 380, n. 99), «la pretensión de ser tan “reales” como los objetos sensibles (que, a su vez, son imágenes de las Formas) que les sirven de modelos y que constituyen el ámbito que, en la *República*, Platón confinaba a la facultad de la *eikasía* (510a)». Sobre las relaciones entre el libro X (595a1-608b2) y el VI de *República* relativo al segmento de la línea dividida asignado a las imágenes (*eikónes*) objetos de la *eikasía*, cf., sin adentrarnos en profundidad en este difícil problema, las posiciones contrapuestas de Ross (1951: 97-98), Paton (1921-22: 69-104) y Belfiore (1983: 41). Mientras que para el primero el estado mental de la *eikasía* supone la confusión de imágenes por originales (como en *Rep.* X 598c1-4), los otros sostienen que Platón no es lo suficientemente explícito como para inferir tal confusión o error de tipo ontológico.

<sup>632</sup> *Rep.* III 401c4-d3.

<sup>633</sup> *Sof.* 234c2; e1.

<sup>634</sup> Para Rodrigo (2001: 164) la obra de arte que resulta del empleo de la técnica *phantastiké*, lejos de imitar onticamente al modelo, *usurpa* su lugar, haciéndose pasar por lo real mediante una operación de borrado de su referencia. Este intérprete establece asimismo un interesante paralelo entre la técnica de producción mimética formulada en *República* X (598b1-4), según la cual el imitador se limitaba a «imitar lo aparente según aparece [μιμήσασθαι πρὸς τὸ φαίνόμενον, ὡς φαίνεται]», y la técnica *phantastiké* presentada en el *Sofista*. Al implicar una «imitación de lo aparente [φαντάσματος μίμησις]» desde el punto de vista



Esta distinción (*eikastiké-phantastiké*) de la mimética que estamos haciendo extensiva al terreno de la *mimesis* poética se complejiza cuando Platón, casi al término del diálogo (al confirmar -una vez probada la existencia del no-ser como lo diferente y su estrecha relación con la falsedad en el plano discursivo- la séptima definición del sofista), vuelve a trazar una serie de divisiones dicotómicas dentro de la técnica de tipo *phantastiké*. En efecto, una vez refutado el argumento (nudo central del diálogo en el que no nos detendremos, puesto que excede los límites de nuestro análisis) según el cual al no existir lo falso no habría en absoluto ni imágenes ni apariencias; en otras palabras, al demostrar Platón la posibilidad del discurso y pensamiento falsos, «*está permitido que haya imitaciones de las cosas [μιμήματα τῶν ὄντων], y que de dicha disposición surja una técnica engañadora [τέχνην ἀπατητικήν]*»<sup>635</sup>, en alguna de cuyas partes encontrará refugio el sofista. La técnica de la fabricación de imágenes va a ser ahora enfocada, a diferencia de los pasajes del primer tramo del diálogo, desde la perspectiva de una división más general y fundamental entre dos clases de producción: la divina y la humana, cada una de las cuales se subdivide a su vez en productora de cosas (*autopoietikón*) o de imágenes (*eidolopoiikón*)<sup>636</sup>. En el marco de esta incursión por la doctrina de la *mimesis* en *Sofista* dejaremos deliberadamente de lado el tema de la técnica productiva de tipo *divino* o artesanía divina en sus dos vertientes: producción de la realidad natural en su conjunto (seres vivos y elementos de que se constituyen las cosas del ámbito sensible: fuego, agua, etc.) y la de imágenes que acompañan a cada cosa (sueños, sombras, etc.)<sup>637</sup>. Esta técnica, en nuestra opinión, no aporta demasiado a la relación que venimos estableciendo entre *Sofista* y *República*, sobre todo si tenemos presente que en tal tipo de producción a cargo de un demiurgo divino<sup>638</sup> Platón no alude en ningún momento a las Ideas (como sí lo hacía en

---

de lo aparente, ambas técnicas estarían fundando para Rodrigo una engañosa «estética del punto de vista», cuyo uso explotarían tanto poetas como sofistas (pp. 164-165). En una línea contraria, para Nightingale (2002: 230-231, 235), si bien Platón no esconde su preferencia por la *mimesis eikastiké* (aun cuando -como bien señala- el texto no sea lo suficientemente consistente al respecto), ello no implica que todo uso de la *mimesis phantastiké* sea malo, puesto que Platón mismo se sirve de esta técnica para la composición de algunos de sus mitos escatológicos ilustrados en sus diálogos medios (p. ej. en el *Gorgias*, *Fedón* y *Fedro*). A pesar de la interesante perspectiva de análisis que depara esta lectura de Nightingale, creemos que es innegable el tono peyorativo que emplea Platón en *Sofista* cuando se refiere a la *mimesis phantastiké*.

<sup>635</sup> Sof. 264d3-5.

<sup>636</sup> Sof. 266a8-10.

<sup>637</sup> Sof. 265b4-266c6. Para un análisis exhaustivo de la técnica productiva divina en sus dos vertientes, cf. especialmente Cornford (1935: 290-299).

<sup>638</sup> Sof. 265c4.

el libro X de *República* mediante la cama en sí, o asimismo en el *Timeo*<sup>639</sup>), ni los originales o realidades que ese artesano produce revisten el carácter de meras copias de aquéllas<sup>640</sup>.

Si dejamos, pues, de lado la producción divina en sus dos especies, y nos atenemos exclusivamente a la técnica productiva humana, encontramos, como dijimos antes, que Platón realiza dentro de ésta la misma distinción de especies trazada en aquélla: productora de cosas (*autá*) o de imágenes (*eídola*)<sup>641</sup>. Para ilustrar esta distinción dentro del género de la técnica productiva humana Platón apela a la diferencia entre la arquitectura (*oikodomiké*) y la pintura (*graphiké*). En efecto, mientras la primera produce una casa original o real (a diferencia de la cama fabricada por el carpintero o artesano manual en *República*, que era concebida como una copia imperfecta de la Idea de cama), la segunda hace *otra casa*, «que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos»<sup>642</sup>. Es precisamente en el marco de la técnica productiva humana en su especie productora de imágenes, donde Platón retoma hacia el final del diálogo aquella distinción básica dentro del seno de la mimética (*eikastiké* y *phantastiké*), según se reproduzcan o no las proporciones reales del modelo imitado, distinción clave para nuestro análisis de la *mimesis* poética en *República*: «Recordemos que la técnica de la fabricación de imágenes [*εἰδωλοποιικῆς*] iba a tener, como un género, la *eikastiké*, y, como otro, la *phantastiké*, si es que lo falso era realmente falso y parecía ser naturalmente algo que es [*ἐὶ τὸ*

<sup>639</sup> *Timeo* 27d5-29b2.

<sup>640</sup> Cf. al respecto Philip (1961: 456, n. 3, 463-464) y Cordero (1988: 476, n. 303; 478, n. 306): «A diferencia del *Timeo*, y también de la *República*, no hay referencias en el *Sofista* a un “modelo” (las Formas) de creación, que el dios plasmara. [...] En el libro X de la *República*, Platón retoma la noción de imitación, pero esta vez el esquema es tricotómico, pues el punto de partida es el modelo (las Formas), ausente del texto del *Sofista* que comentamos, y relegado al segmento mayor de la línea en la *República*». Para las correspondencias entre estos pasajes sobre la producción divina y humana del *Sofista* y los de *República* dedicados al segmento sensible (*eikasía* y *pístis*) de la línea dividida, cf. Lafrance (1981: 180-182), quien no obstante señala que en el primero no se halla en juego, como en *Timeo*, un punto de vista cosmológico, sino que en *Sofista* «se trata del ser, no del mundo; del alma cognoscitiva, no del alma del mundo; del *noûs*, del pensamiento, y no del demiurgo» (p. 315). Lassègue (1991: 249-250, 254, 262-264) señala, por otra parte, que en *Crátilo*, *República* y *Timeo* Platón entendía «la fabricación como la producción de una imagen en conformidad con un modelo». Tal conformidad podía así observarse tanto en el proceder del pintor como en el del demiurgo al organizar el mundo sensible. Pero al aparecer en *Sofista* una nueva concepción de la producción como pura creación sin relación con modelo alguno, no cabe ya buscar una relación de modelocopia entre lo sensible y lo inteligible. Sostiene en este sentido que en *Sofista* podría hablarse de una estética platónica desligada de su ontología.

<sup>641</sup> *Sof.* 266b6-7. Sobre la valoración positiva del ámbito visible y del arte útil en *Sofista*, así como de sus diferencias con *República*, cf. Marcos (2004: 9).

ψεῦδος ὄντως ὄν ψεῦδος καὶ τῶν ὄντων ἔν τι φανείη πεφυκός]»<sup>643</sup>. Si la imitación (*mimesis*) constituye ahora un cierto tipo de producción de imágenes (*poiesis eidolon*) y no de cosas o realidades individuales, el artista (pintor o poeta), en tanto lleva a ser algo que antes no era, pasa a ser un productor que, mediante una técnica productiva (*eikastiké* y *phantastiké*), da como resultado un determinado producto (pintura o poema)<sup>644</sup>.

A la luz de estas nuevas divisiones, pongamos por un momento entre paréntesis la técnica mimética *eikastiké* que antes, según los pasajes del primer tramo del diálogo, vinculamos con el paradigma de poeta platónico delineado en *República*, para ocuparnos de la técnica productiva humana de imágenes en su género *phantastiké*, ya que las nuevas divisiones dicotómicas que encierra este último permiten asimismo reexaminar desde otro ángulo el paradigma poético tradicional. En efecto, el género *phantastiké* se divide ahora de acuerdo al modo en que se produzca la apariencia (*phántasma*): mediante *instrumentos* (*di' orgánon*) o sin ellos (*con mimica*)<sup>645</sup>. Mientras que en la primera especie Platón estaría pensando en el caso de los pintores, escultores y músicos que necesariamente imitan sirviéndose de herramientas, en la segunda, designada con el nombre de técnica *imitativa*

<sup>642</sup> Sof. 266c9. En *Crátilo* 429a4-9 puede leerse un pasaje similar respecto de esta distinción entre los objetos que produce la pintura y la arquitectura.

<sup>643</sup> Sof. 266d8-e1.

<sup>644</sup> En el marco de la distinción entre dos tipos de técnicas (adquisitiva y productiva) dentro de las cuales Platón busca inscribir al sofista, leemos una definición de *poiesis* acotada al ámbito de la *mimesis*: «*La agricultura y todo lo que tiene que ver con el cuidado de los cuerpos mortales, así como lo que se refiere a las cosas compuestas y fabricadas —que denominamos manufacturas—, y, finalmente, también la imitación [μιμητική]: justificadamente, todo esto podría quedar abarcado por un solo nombre. [...] Cuando alguien lleva a ser todo aquello que antes no era, es denominado “productor”, y lo que ha sido llevado a ser es llamado “producto” [Πάν ὅπερ ἂν μὴ πρότερον τις ὄν ὕστερον εἰς οὐσίαν ἄγῃ, τὸν μὲν ἀγοντα ποιεῖν, τὸ δὲ ἀγόμενον ποιεῖσθαι πού φαμεν]. [...] Y todas las técnicas que hemos enumerado poseían la capacidad de hacer eso. [...] Para reunir las a todas en un solo nombre, las llamaremos técnica productiva [ποιητικήν]*» (Sof. 219a10-b12). A su vez, ésta se dividía en el último tramo del diálogo en productora de originales o de imágenes: «*La imitación, en efecto, es un cierto tipo de producción, si bien decimos que produce imágenes y no realidades individuales [ἡ γὰρ που μίμησις ποιήσις τις ἔστιν, εἰδῶλων μέντοι, φαμέν, ἀλλ’ οὐκ αὐτῶν ἐκάστωι] [...] Llamábamos productiva [...] a toda potencia que llegaba a ser causa de que fuese ulteriormente lo que antes no existía [πᾶσαν ἔφαμεν εἶναι δύναμιν ἥτις ἂν αἰτία γίνηται τοῖς μὴ πρότερον οὖσιν ὕστερον γίνεσθαι]*» (265b1-10). A diferencia de la técnica adquisitiva, lo producido por la imitación implica en este sentido algo (la imagen) que antes no existía.

<sup>645</sup> Sof. 267a3-4. Si bien Platón introduce esta distinción dentro del género *phantastiké*, Lassègue (1991: 256-257) afirma acertadamente que cabe aplicarla también al *eikastiké*, ya que en algunos pasajes del *corpus* platónico (como en *Teeteto* 176b y *República* VI 500b-c) pueden encontrarse ejemplos de imágenes ejecutadas *sin instrumentos*.

(*mimetikón*) o mímica sin más<sup>646</sup>, se advierte una clara referencia a los rapsodas y actores<sup>647</sup> (y más adelante también a los poetas<sup>648</sup>), puesto que aquí quien *produce* la apariencia se vale de sí mismo como instrumento: «Considero que, cuando alguien se vale de su cuerpo para asemejarse a tu aspecto [σχῆμα], o hace que su voz se parezca a tu voz, la parte correspondiente de la técnica *phantastiké* se llama principalmente *imitación* [μίμησις]»<sup>649</sup>. Platón se detiene en la consideración de esta última especie, dejando completamente de lado la primera (*i.e.* la que se produce *mediante instrumentos*) por pereza y por carecer de unidad y nombre adecuado.

Ya ubicados en el género *phantastiké* en su especie mímica (o *sin instrumentos*), Platón establece una oscura distinción entre la que se realiza con conocimiento (*gnôsis*) y sin él (*agnosía*), ya que, dentro de los que imitan, algunos conocen y otros ignoran el modelo que buscan representar: «Creo, entonces, que debe decirse que el imitador que sabe es distinto del que no sabe [Μιμητην δὴ τοῦτόν γε ἕτερον ἐκείνου λεκτέον οἶμαι, τὸν ἀγνοοῦντα τοῦ γινώσκοντος]»<sup>650</sup>. ¿Cómo resolver entonces, frente a una imitación, si pertenece a la especie de los imitadores que saben o a la de los que ignoran? Es claro que para Platón esta cuestión no representa problema alguno en el caso de la imitación de alguien en particular (pues para ello simplemente bastaría con conocer su aspecto), sino más bien en el plano de las virtudes en general, es decir, cuando lo que está en juego es el «*aspecto de la justicia* [δικαιοσύνης τὸ σχῆμα]»<sup>651</sup>. Y es justamente aquí donde entra en juego la *mimesis* verbal que pone en práctica el poeta. Porque existen, en efecto, muchos imitadores que, *sin conocer* tales virtudes, y apenas con una cierta *opinión* de ellas, «*intentan producir esas semejanzas en ellos mismos, esforzándose en mostrar que están presentes en su interior, imitadas especialmente por hechos y por palabras* [μάλιστα ἔργοις τε καὶ λόγοις μιμούμενοι]»<sup>652</sup>. Habría en este sentido dos clases de imitadores respecto de la *areté* humana: los que la imitan *en palabras* y

<sup>646</sup> Así la traduce Cornford (1935: 293).

<sup>647</sup> Grube (1970: 297).

<sup>648</sup> *Sof.* 267c3-6

<sup>649</sup> *Sof.* 267a6-8.

<sup>650</sup> *Sof.* 267d1-2.

<sup>651</sup> *Sof.* 267c2-3.

<sup>652</sup> *Sof.* 267c3-6.

*acciones* (donde podemos pensar tanto en poetas, rapsodas y actores como en sofistas<sup>653</sup>) sobre la base de un *conocimiento* preciso de su figura o aspecto (*schéma*), y los que lo hacen basándose en apariencias engañosas. Estos últimos representan una clase de imitadores que, a pesar de guiarse por la opinión, nunca fracasan en la misión de mostrarse como justos y de enseñar la justicia, cuando en realidad no lo son ni la conocen<sup>654</sup>. De allí que la técnica *phantastiké con conocimiento* sea, en tanto basada en la ciencia (*epistémé*), calificada por Platón como imitación erudita o docta (*mimesis istoriké*), mientras que la realizada *con ignorancia*, imitación conjetural u opinativa (*doxomimetiké*), por cuanto se apoya en la opinión (*dóxa*)»<sup>655</sup>.

Si bien esta última distinción en el seno de la técnica *phantastiké* aparece de forma un tanto oscura y apenas es desarrollada<sup>656</sup>, la misma introduce en *Sofista* (aun cuando Platón no brinde ejemplos concretos) una resignificación del paradigma poético tradicional desacreditado en *República*. Tendríamos entonces dentro de tal paradigma, por un lado, una clase de poeta que, mediante el empleo de la técnica *phantastiké* y aun conociendo lo que

<sup>653</sup> Cf. Philip (1961: 463).

<sup>654</sup> *Sof.* 267c8-9.

<sup>655</sup> *Sof.* 267d8-e2. Sobre esta distinción entre *mimesis* con y sin conocimiento, cf. Tate (1932: 153). Lassègue (1991: 257-259) señala que mediante esta enigmática división Platón procura resaltar la oposición central entre sofista y filósofo o, en otras palabras, mostrar cómo el imitador ignorante (sofista) imita al imitador que sabe (filósofo), de forma tal que la serie de las divisiones seguiría el siguiente orden: «la imagen imita al objeto, el simulacro imita la copia, la doxomimética imita la imitación erudita y el sofista imita al sabio» (p. 261). Según dicha intérprete el filósofo, en tanto *imitador que sabe*, haría uso de esta mimética erudita vinculada a lo inteligible, apoyando tal caracterización en algunas referencias externas al *Sofista* como *República* VI 500c5-7 («[...] por eso ellos *imitan* [μιμειῖσθαι] a estos objetos y se les asimilan en todo lo posible. ¿O crees que hay alguna posibilidad de que no *imite* [μιμειῖσθαι] cada cual a aquello con lo que convive y a lo cual admira») y *Político* 300c5-7 («Entonces esas leyes, escritas por hombres que, en la medida de lo posible, poseen el saber, ¿no serían *imitaciones de lo que en cada caso es la verdad* [οὐκ οὖν μιμήματα μὲν ἂν ἐκάστων ταῦτα εἴη τῆς ἀληθείας]?»). Deleuze (1969: 258-259, n. 2) interpreta este pasaje del *Político* a la luz de la distinción del *Sofista* entre semejanzas (*eikónes*) y apariencias (*phantásmata*): «Las buenas constituciones son copias; pero devienen simulacros desde que violan o usurpan la ley, hurtándose al Bien». Pero volvamos a Lassègue. Lo que al parecer no tiene en cuenta esta intérprete es que Platón traza esta distinción *istoriké-doxomimetiké mimesis* dentro del género de la técnica *phantastiké*, de modo tal que no se entiente cómo el «imitador que sabe», en tanto productor de *phantásmata*, debería vincularse con el filósofo. Cabe reconocer, sin embargo, que esta distinción es sumamente oscura y problemática, puesto que Platón no la desarrolla ni brinda ejemplos al respecto. Más acorde con el espíritu del texto, Nightingale (2002: 230-231) sostiene que al caracterizar la *mimesis* basada en el conocimiento y la opinión como especies de la *phantastiké*, Platón pareciera no estar completamente en contra de esta técnica, a pesar del tono peyorativo que suele usar para caracterizar la producción de *phantásmata*. En una línea similar cabe ubicar a Philip (1961: 462), para quien la *mimesis* en este punto de la división, en tanto se la haga con conocimiento acerca de lo que se imita, no es necesariamente mala. En apoyo de esto último, dicho intérprete pone como ejemplo la imitación de las virtudes propia de los guardianes de *República* y de los ciudadanos en las *Leyes*.

imita (*istoriké mimesis*), altera *intencionalmente* las proporciones reales del original; por otro, un tipo de poeta que, sirviéndose de la misma técnica pero apoyándose en una opinión (*doxomimetikè*), imita *con ignorancia*. A partir de estos pasajes sobre la mimética del *Sofista*, leídos a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) de *República*, podemos suponer que el poeta tradicional que *sabe* (erudito o docto) es distinto del que *no sabe* (opinativo o conjetural), aun cuando *ambos* produzcan apariencias (*phantasmata*) respecto del original. Allí reside la principal diferencia con el paradigma platónico de poeta (así como con el poeta legislador presentado más tarde en *Leyes*), puesto que éste, empleando la técnica *eikastiké* y detentando un verdadero *conocimiento* de aquello que imita, procura reproducir con la mayor fidelidad las auténticas proporciones del modelo, logrando así imágenes (*eikónes*) de lo verdadero, bello y bueno<sup>657</sup>.

Si seguimos esta distinción dentro del paradigma de poeta tradicional de *República* leído a partir del *Sofista*, el de tipo conjetural (*doxomimetikè*) quedaría, al igual que el personaje homónimo, confinado dentro de una de la serie de las subespecies en que ha sido dividido dicotómicamente el género *phantastiké*, más concretamente, en la parte irónica o insincera (*eironikós*), contrapuesta a la ingenua o sincera (*euéthes y aplóos*)<sup>658</sup>, en la que el imitador imagina que es conocimiento lo que sólo es opinión<sup>659</sup>. Hasta aquí llegaría entonces el paralelismo entre los poetas tradicionales y los sofistas. Sus caminos se separan en la medida en que los primeros imitan, al igual que el orador popular<sup>660</sup>, *irónicamente* en reuniones *públicas* con largos discursos dirigidos a la muchedumbre, mientras que los segundos lo hacen en un ámbito privado. En efecto, mediante su técnica engañadora el

<sup>656</sup> Cf. Grube (1970: 297) y Lassègue (1991: 251-252, 260-261), quien resalta las inconsistencias del método de división dicotómica en este punto.

<sup>657</sup> Esta *mimesis* de lo verdadero ya aparecía anticipada en *Rep.* VI 484c6-d3 («*¿Y se muestran en algo diferentes de los ciegos los que de hecho están privados del conocimiento de todo ser y no tienen en su alma ningún modelo claro ni pueden, como los pintores, volviendo su mirada a lo puramente verdadero y tornando constantemente a ello y contemplándolo con la mayor agudeza, poner allí, cuando haya que ponerlas, las normas de lo hermoso, lo justo y lo bueno, y conservarlas con su vigilancia una vez establecidas?*»), y *Pol.* 300c5-7. Cf. al respecto Gaiser (1984: 110-111, 116).

<sup>658</sup> *Sof.* 267e10-268a7.

<sup>659</sup> Cf. *Sof.* 268c8-d2: «*La imitación propia de la técnica de la discusión, en la parte irónica [εἰρωνικοῦ] de su aspecto conjetural [δοξαστικῆς], del género phantastiké de la técnica —no divina, sino humana— de hacer imágenes, dentro de la producción, en la parte limitada a fabricar ilusiones en los discursos [ἐν λόγοις θανματοποιικῶν]*».

<sup>660</sup> *Sof.* 268b9. Para los paralelismos entre la crítica platónica a la retórica adulatoria del *Gorgias* y la de la poesía imitativa en *República*, cf., entre otros, Belfiore (1983: 47, n. 10) y Marcos (2004: 1-6).

sofista, a diferencia del demagogo (*demologikón*), practica su arte *en privado*. Sirviéndose así de breves discursos que obligan al interlocutor a contradecirse a sí mismo<sup>661</sup>, termina por revelarse como alguien que sólo detenta una vana apariencia de sabiduría. Podemos percibir ahora más claramente, como apuntamos al comienzo del capítulo, que dicho paralelismo entre poetas y sofistas insinuado en este diálogo (y tal como fue clasificado en especies más arriba) no afecta a *toda clase* de poesía, sino más bien a la de tipo tradicional, basada en una técnica mimética *phantastiké* que *produce* una ilusión de saber y de *areté*.

En contra y a favor de nuestra lectura de estos pasajes del *Sofista* a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos de *República*, cabe mencionar, entre otras, las posiciones representativas de Cornford y Grube, respectivamente. Para el primero no cabe trazar en *República* y *Sofista* una distinción entre dos tipos de arte (honesto y deshonesto). Su postura, en efecto, parte de la innegable afinidad lúdica que Platón destaca entre el sofista y el artista en general, en tanto que el poder que detenta aquél para producir la ilusoria creencia de la propia sabiduría lo convierte en un ilusionista, al igual que el artista que por simple juego fabrica imágenes de todo cuanto hay en la tierra y en el cielo. Cornford vincula así tal caracterización del sofista como mero hacedor de simulacros con el ataque al “arte refinado” (en sus términos) como “imitación” de *República* X. Como vimos en su momento, el objeto de dicho ataque apuntaba a demostrar que las representaciones del “arte refinado”, consideradas como imitaciones de cosas reales, se encontraban a una distancia doble de la realidad: «Tanto la obra del pintor como la del poeta son “juegos”. [...] Tanto aquí como en la *República*, todo el arte refinado, considerado “imitativo”, queda subsumido dentro del arte de “hacer simulacros”, no “copias”. Platón no quiere decir que haya un tipo de arte bueno y honesto que haga “copias”, que reproduzca las proporciones reales en sus tres dimensiones y con los colores naturales del original –o sea, una producción de imágenes de cera-; y, por otro lado, un arte deshonesto –que incluiría las esculturas del Partenón- que distorsionan las proporciones verdaderas. El término “copia” (*eikón*) está utilizado aquí con un sentido más restringido que el habitual. Significa reproducción o réplica, como lo es la confección de una segunda cama que reproduzca con exactitud a la primera que hizo el carpintero»<sup>662</sup>. Cornford excluye la producción de “copias” del ámbito del “arte refinado” y de la sofística, ya que en tal caso no habría

---

<sup>661</sup> *Sof.* 268b1-5.

elemento alguno de engaño o de ilusión (*i.e.* no habría manera de distinguir la “copia” del original, como en el caso de un molde de yeso de un molde de yeso, en tanto que los dos son exactamente iguales y cada uno podría ser considerado la “imagen verdadera” del otro). Todas las “imágenes” a las que, según este intérprete, tenemos que atender en *Sofista* pertenecen a una rama inferior (la producción de simulacros), que no implica reproducciones completas del original, sino elementos que producen engaños e ilusiones. Concluye así que tenemos que concebir las obras de los “hacedores de simulacros” (artistas y sofistas) como análogas a las sombras y a los reflejos de los objetos naturales, “simulacros” de cosas que son en sí sólo imágenes del ámbito inteligible.

Uno de los problemas que encontramos en esta lectura es que no reconoce matices, pues pretende, siguiendo a rajatabla la analogía entre la sofística y el “arte refinado” en tanto suponen la técnica de hacer simulacros (*phantásmata*), sussumir *toda* clase de arte (poesía, pintura, escultura, etc.) dentro de una sola técnica mimética (la *phantastiké*): «El escultor que deliberadamente distorsiona las proporciones reales de su original para hacer que esta estatua “parezca” correcta, produce “simulacros” o “apariencias” (*φαντάσματα*) tales como las que son corrientes en la pintura y el arte en general. Nos impone juicios falsos por medio de nuestros sentidos. De modo análogo, el sofista, produce en nosotros falsas creencias acerca de su sabiduría sobre todos los temas. [...] Hacer imágenes abarca todas las artes refinadas, incluyendo la retórica política y la sofística»<sup>663</sup>. Este tipo de planteos no deja lugar para otra clase de artistas que, como vimos a partir de algunos pasajes del *Sofista*, podían englobarse dentro de la técnica de tipo *eikastiké* (posibilidad, por lo demás, explícitamente insinuada en el diálogo). Por otra parte, Cornford reduce *toda* clase de arte a mero juego, lo cual ciertamente se desprende de *algunos* pasajes del *Sofista*, como aquel en el que el extranjero pregunta si cabe concebir una forma de juego (*paidia*) más habilidosa y más divertida que la imitación<sup>664</sup>. Pero si consideramos otros pasajes, encontramos que el problema para Platón no estriba tanto en que, por ejemplo, la poesía tenga una dimensión lúdica (aspecto que nunca pretendió negar a lo largo de su obra), como

<sup>662</sup> Cornford (1935: 179, 181, 183-184).

<sup>663</sup> Cornford (1935: 290, 297).

<sup>664</sup> *Sof.* 234b1-2.



en que ella se reduzca a ser sólo un mero pasatiempo<sup>665</sup>. No es casual que Platón haya tratado de esbozar a lo largo de *República* (y de definir más tarde en *Leyes*) un nuevo paradigma de poesía que, contrariamente al tradicional, se caracterice justamente por una equilibrada mezcla de juego (*paidía*) y seriedad (*spoudé*)<sup>666</sup>.

Así como en *República*, al mismo tiempo que arremetía duramente contra la tradición poética griega, Platón dejaba entreabierta la puerta de su *pólis* ideal para una nueva normativa poética, en *Sofista* hallamos, aun cuando la mayor parte de los poetas tradicionales pueda ser subsumida en alguna de las dos especies en que se divide la técnica mimética *phantastiké* (i.e. erudita y conjetural), la posibilidad de un tipo de poeta que, sirviéndose de la técnica mimética *eikastiké*, lleve a cabo “réplicas correctas”. La exclusión de todo paradigma de poesía (o de “arte honesto”, en términos de Cornford) choca claramente con el tipo de poesía austera que Platón exigía en diversos pasajes de *República* para su *pólis* ideal. El mismo Cornford, al referirse puntualmente al término *eikón*, apunta que Platón «no es jamás riguroso en el uso de los términos»<sup>667</sup>. Trae a colación al respecto un pasaje del *Crátilo* (432b), donde a su juicio puede leerse una significación de *eikón* no como réplica-duplicado completo del original (tal como según él opera en *Sofista*), sino en el sentido usual de “retrato”. Es esta misma aclaración marginal que realiza Cornford sobre la imprecisión del término *eikón* en Platón y de su empleo puntual en *Crátilo* la que – creemos- invalida en parte su propia posición acerca de la imposibilidad de que en la

<sup>665</sup> Viene al caso recordar aquel pasaje de *Rep.* X 602b6-10: «Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria, sino un juego de niños [τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιᾶν τινα καὶ οὐ σπουδῆν τὴν μίμησιν], y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean».

<sup>666</sup> Sobre esta mezcla de juego (*paidía*) y seriedad (*spoudé*), cf., entre otros, Derrida (1968: 237-240), Guthrie (1975: 63-71), Cornford (1935: 179-181) y Nehamas (1982: 256-257). Al respecto, Jaeger (1957: 720-721) ya había afirmado: «Platón se esfuerza siempre en hacer comprender la diferencia que existe entre la *paideía* y la *paidía*, es decir, entre la cultura y el mero pasatiempo. El problema de las relaciones entre la *paideía* y la *paidía*, entre la cultura y el juego, que en griego son dos palabras que tienen además la misma raíz, puesto que ambas se relacionan originariamente con los actos del niño, del *pais*, aparece puesta aquí de relieve por vez primera en el pensamiento de Platón. Era casi inexcusable, en un momento en que uno de estos dos conceptos, el de la *paideía*, adquiriría una importancia tan universal, que se convertía en sinónimo de “cultura”. El problema del juego acompañará ya en adelante a Platón hasta el final de sus días, y su interés por él no se destaca en ninguna obra con tanta claridad como en las *Leyes*, la obra de su vejez, donde nos saldrá al paso bajo una forma nueva. [...] Platón tiende a absorber el elemento del juego en su *paideía*. Ya en la fase de la educación juvenil, expuesta en la *República*, pone a contribución la idea de aprender jugando, procurando, por tanto, supeditar la *paidía* a la *paideía*».

clasificación de la mimética del *Sofista* haya lugar para dos tipos de artistas (buenos y malos), según empleen una técnica u otra (*eikastiké* y *phantastiké*). En la medida en que, a la luz de *Crátilo*, puede tomarse el término *eikón* en otro sentido que no sea necesariamente el de “duplicado” o “réplica exacta”, no cabe sostener de forma tan taxativa, como lo hace Cornford, que *todos* los artistas “refinados” deben quedar subsumidos dentro de la técnica mimética de tipo *phantastiké*. Puede, por el contrario, pensarse en otra clase de poetas (siempre minoritarios, por cierto, tanto en *República* como en *Sofista*) que empleen la *eikastiké* con vistas a crear un retrato (*eikón*) que, sin implicar una réplica o duplicado exacto, represente fielmente lo imitado *en cuanto y tal cual sea posible*. Como afirmará Platón más tarde en *Leyes*: «[...] *Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto y tal cual era posible* [μιμήσεως γὰρ ἦν, ὡς φαμεν, ὀρθότης, εἰ τὸ μιμηθὲν ὅσον τε καὶ οἶον ἦν ἀποτελοῖτο]»<sup>668</sup>.

Pero detengámonos por un momento en el examen del término *eikón*, tal como aparece en aquel pasaje del *Crátilo* citado por Cornford. Debemos ubicarnos en la parte dedicada a la crítica de la teoría naturalista de los nombres sostenida por el personaje Crátilo y, sobre todo, en la teoría de la *mimesis* (i.e. que el nombre es una *imitación* de la cosa mediante sílabas y letras) sobre la que ella descansa. En ese marco, y mediante una analogía trazada entre el nominador o legislador de los nombres (*nomothétes*) y el pintor, Sócrates declara que entre los pintores y los arquitectos, algunos son peores y otros mejores, de acuerdo a cómo realicen sus obras (las pinturas o casas, respectivamente): «¿Entonces también admites que las pinturas son, de una forma distinta, *imitaciones de ciertos objetos* [μιμήματα εἶναι πραγμάτων τινῶν]? [...] ¿es posible atribuir y asignar ambas clases de *imitaciones –tanto las pinturas como los nombres aludidos– a las cosas de las que son imitaciones* [μιμήματα, τὰ τε ζωγραφήματα κάκεινα τὰ ὀνόματα, τοῖς πράγμασιν ὧν μιμήματά ἐστιν;]?»<sup>669</sup>. El pasaje suscita el siguiente problema: la atribución correcta (verdadera) o incorrecta (falsa) entre una imagen y su original no tiene por qué implicar que la primera sea *exactamente* igual (i.e. que reproduzca

<sup>667</sup> Cornford (1935: 184, n. 54). En el mismo sentido Guthrie (1975: 257, n. 106) afirma que Platón «nunca se limita a sí mismo rígidamente con términos técnicos».

<sup>668</sup> *Leyes* II 668b6-7.

<sup>669</sup> Platón, *Crátilo* 430b3-10.

todos los colores y formas correspondientes<sup>670</sup>) o *completamente* desigual (*i.e.* que no los reproduzca todos, sino que omita algunos y añada otros en mayor número y magnitud<sup>671</sup>) al segundo, pues ello llevaría a la conclusión de que el pintor -y lo mismo el nominador- que reproduzca en la imagen todo lo que corresponde al original, producirá obras (grabados y retratos) bellas, mientras que el que ocasionalmente añada o suprima pequeños detalles, malas y feas<sup>672</sup>.

Es precisamente en este punto donde Sócrates aclara algo que –creemos- resulta capital respecto del pasaje del *Sofista* sobre la técnica mimética *eikastiké*, tal como la interpreta Cornford. En efecto, ya desde el *Crátilo* Platón empieza a adquirir plena conciencia de que el tema de la exactitud en la relación imagen-cosa es un tanto más complejo de lo que usualmente se cree, a punto tal que el problema del status ontológico de la imagen desempeñará más tarde un rol central dentro del esquema argumental del *Sofista*, puesto que recién allí terminará por conferir a ésta cierto grado de realidad o de existencia relativa (una combinación de ser y no-ser), en tanto que, siendo *diferente*, se *asemeja* a lo verdadero o a lo que existe realmente<sup>673</sup>. Platón ya anticipaba tímidamente esta perspectiva en *Crátilo*, al señalar que si un dios llegara a reproducir como un pintor no sólo el color y la forma del personaje homónimo, sino que formara todas las entrañas tal como son las de él, y reprodujera su blandura y color, otorgándoles asimismo movimiento, alma y pensamiento como los que él tiene (*«En una palabra, si pusiera todo lo que tú tienes otra vez idénticamente a tu lado [καὶ ἐνὶ λόγῳ πάντα ἄπερ σὺ ἔχεις, τοιαῦτα ἕτερα καταστήσειεν πλησίον σου]*<sup>674</sup>), obtendríamos, ya no dos objetos tales como Crátilo y la imagen de Crátilo (*eikòn Kratúlou*), sino más bien dos Crátilos<sup>675</sup>. Porque, como bien señala allí, puede que no sea ésta la exactitud (*orthótes*) en lo que toca a la cualidad o, en general, a la imagen: *«Antes al contrario, puede que no haya que reproducir*

<sup>670</sup> *Crátilo* 431c5-6.

<sup>671</sup> *Crátilo* 431c6-8.

<sup>672</sup> Lassègue (1991: 255-256, 262) traza una relación entre este pasaje del *Crátilo* y la distinción semejanza-apariencia del *Sofista*.

<sup>673</sup> Para una lectura del *Crátilo* desde la perspectiva del *Sofista*, cf. especialmente Soulez (1991: 18-19; 36-39).

<sup>674</sup> *Crátilo* 432c2-4. Nos apartamos aquí de la traducción de J. L. Calvo, quien vuelca este pasaje como: «*si pusiera a tu lado un duplicado exacto de todo lo que tú tienes*».

<sup>675</sup> *Crátilo* 432b4-c5. Para un análisis de estos pasajes del *Crátilo* sobre las imágenes y su relación con los de la línea dividida de *República*, cf. especialmente Ringbom (1965: 95-100); y asimismo Patterson (1985: 38-39).

*absolutamente todo lo imitado, tal cual es, si queremos que sea una imagen [ἀλλὰ τὸ ἐναντίον οὐδὲ τὸ παράπαν δέη πάντα ἀποδοῦναι οἷόν ἐστιν ὃ εἰκάζει, εἰ μέλλει εἰκὼν εἶναι]*<sup>676</sup>.

Es claro entonces que la imagen *es* y *no es* al mismo tiempo *como* el original, ya que si no fuera así estaríamos frente a dos originales ante los cuales sería imposible trazar la distinción básica entre imagen y original, pues todo sería doble. Hay que reconocer, por tanto, que la imagen implica un tipo de exactitud distinta a la apuntada más arriba, y dejar de afirmar que si le falta o le sobra algo ya no constituye una imagen: «¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes [ἢ οὐκ αἰσθάνη ὅσου ἐνδέουσι αἱ εἰκόνες τὰ αὐτὰ ἔχειν ἐκείνοις ὧν εἰκόνες εἰσίν;]?»<sup>677</sup>. Si la exactitud de la imagen es, como señala Platón en el *Crátilo*, de otra clase, no cabe pretender –como hace Cornford– que un artista que emplee la técnica *eikastiké* procure mediante la misma reproducir algo en el sentido de calcar o de alcanzar un duplicado exacto que posea absolutamente todos los rasgos pertinentes de la cosa u original en cuestión (como en su ejemplo del “molde de yeso”). Teniendo presente este planteo del *Crátilo* y nuestra lectura de los pasajes del *Sofista* a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos de *República*, podemos suponer entonces que el artista que emplea la técnica *eikastiké* (donde ubicamos al paradigma poético platónico), en tanto *conoce* el modelo que se apresta a imitar, buscará reproducirlo con el mayor grado posible de similitud; mientras que el que se sirva de la técnica *phantastiké* (paradigma poético tradicional), en tanto que no lo conoce (*mimesis doxomimetiké*), lo representará incorrectamente, y si lo conoce (*mimesis istoriké*), lo distorsionará de modo intencional. Por ello su producto (la poesía tradicional) es visto, desde la óptica de *República*, como perjudicial en términos religiosos, ético-políticos, ontológico-epistemológicos y psicológicos. Ello aparecía ilustrado cuando Platón, al establecer en *República* una de las tantas analogías entre el poeta que asignaba atributos negativos a los dioses y el pintor que realizaba malos retratos, concluía que ambos expresaban al fin y al cabo una falta de similitud e inadecuación respecto del modelo que intentaban imitar: «*Que se da con*

<sup>676</sup> *Crátilo* 432b1-4. Respecto de esta crítica a la pretensión de semejanza total (*pása omoiótes*) o de reproducción-réplica exacta de lo imitado, cf. un pasaje paralelo del *Críttias* 107b5-e3.

<sup>677</sup> *Crátilo* 432d1-3.

*palabras una mala imagen de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presentara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir»*<sup>678</sup>.

En una línea opuesta a la de Cornford podemos englobar a diversos intérpretes que, con claras diferencias de matices, desprenden de la distinción *eikastiké-phantastiké* del *Sofista* la posibilidad de dos tipos de arte<sup>679</sup>. Para Grube, por ejemplo, Platón mantiene en este diálogo aquella distinción entre buenas y malas artes de *República*<sup>680</sup>. Pero a diferencia de nuestra lectura, confina la misma dentro de la subdivisión (*istoriké-doxomimetiké*) de la técnica mimética *phantastiké*<sup>681</sup>, excluyendo de su análisis la *eikastiké* donde nosotros habíamos interpretado la posibilidad de una buena *mimesis* en manos del paradigma de poeta platónico. Grube por lo menos reconoce, contrariamente a Cornford, la posibilidad de dos tipos de artistas (buenos y malos) vinculados a la producción de imágenes aparentemente correctas, las cuales pueden ser realizadas por quienes *conocen* lo que imitan, o bien por quienes *no* tienen un auténtico conocimiento de ello: «Ahora bien, el arte aparece incluido entre las técnicas que producen copias *aparentemente* correctas. Hay una referencia expresa a “quienes componen su figura o su voz parecidas a las tuyas” (267a), lo cual alude evidentemente a actores y rapsodos. Es interesante, por tanto, que esta imitación pueda basarse, ya en el conocimiento, ya en la pura opinión, aun cuando esta referencia aluda sólo a los objetos imitados. Como ocurre a menudo en el *Sofista*, el tema aparece incidentalmente y no es desarrollado. Merece la pena, con todo, observar que nos encontramos aquí ante dos tipos distintos de artistas, y que aquel que conoce el objeto que imita tiene por lo menos la posibilidad, si su conocimiento es correcto, de producir obras de arte que merecen la aprobación de Platón»<sup>682</sup>. Esta última posibilidad —y aquí nos distanciamos de Grube— la hallamos, como dijimos, sólo en la técnica mimética *eikastiké*,

<sup>678</sup> *Rep.* II 377e1-3.

<sup>679</sup> Cf. al respecto las posturas ya relevadas de Lassègue (1991: 264-265), Villela-Petit (1991: 60, 80-84), Rodrigo (2001: 140-141, 158-165), Nightingale (2002: 227-232) y Halliwell (2002: 25, 27).

<sup>680</sup> Grube (1970: 296). Sobre tal posibilidad de una buena y mala *mimesis* en *Sofista* y *Leyes*, cf. asimismo Lassègue (1991: 264-265) y Villela-Petit (1991: 60).

<sup>681</sup> Cf. Grube (1970: 296): «Expresamente se menciona a los pintores y retóricos en el grupo de los imitadores, y finalmente (234b-c), las técnicas imitativas se dividen en aquellas que producen una copia fidedigna que a distancia parece desproporcionada, y aquellas otras que se limitan a imitar la apariencia de las cosas, de forma que su resultado parece correcto a distancia, pero desde cerca parecen infieles al modelo. Este último grupo incluye a la pintura y a las demás artes imitativas».

<sup>682</sup> Grube (1970: 297).

ya que la *phantastiké* siempre implicaba, en tanto producción de apariencias (*phantásmata*), distorsiones ya sea por *conocimiento* u opinión.

En suma, aun cuando el propósito central del *Sofista* no pase por la indagación de la técnica mimética de que se vale tal o cual artista (de allí se explica también que los paralelos con *República* no sean del todo exactos), sino más bien por definir la naturaleza propia del personaje homónimo a fin de distinguirla de la del filósofo<sup>683</sup>, la tardía reelaboración del arte de la producción de imágenes que Platón emprende en este diálogo nos permitió examinar desde otra perspectiva la clase de *mimesis* que debería ejercitar todo poeta en la *pólis* ideal de *República*. Al igual que en ésta, Platón deja abierta aquí la posibilidad de justificación de un tipo de arte mimético (*eikastiké*)<sup>684</sup>, al mismo tiempo que ratifica su condena al de tipo tradicional (*phantastiké*). El *Sofista* vuelve a corroborar así que la exclusión platónica no compromete *toda* clase de poesía mimética, sino más bien la vinculada a la producción de *phantásmata*<sup>685</sup>.

## I.12. Recapitulación de los rasgos de los paradigmas poéticos contrapuestos en *República*

El paradigma poético tradicional implicaba básicamente para Platón una *mimesis* de caracteres y conductas malas tanto del orden humano como del divino; imágenes del vicio (*kakías eikósi*) que terminaban por sembrar en las almas de los niños y jóvenes disvalores como, entre otros, la cobardía, la intemperancia, la mezquindad, la blandura y avaricia de riquezas. El poeta tradicional, además de detentar una presunta omnisciencia acerca de todos los oficios, buscaba reflejar en sus obras el lenguaje del hombre ordinario. Para ello apelaba a la dimensión *cosmética* del lenguaje<sup>686</sup>, es decir, a un estilo pictórico, ornamentado y puramente imitativo (de allí, como vimos, las reiteradas analogías y

<sup>683</sup> *Sof.* 218b6-c1.

<sup>684</sup> Cf. al respecto Villela-Petit (1991: 89).

<sup>685</sup> Coincidimos en este sentido con Goldschmidt (1940: 165), quien destaca claramente que Platón no condenó siempre y en todas partes a la *mimesis*.

<sup>686</sup> Cabe recordar aquí la vinculación que establece Platón en *Rep.* II 369b5-374d7 entre artes miméticas, lujo y cosmética, y su paralelo con *Gorgias* 464b-465d. Sobre la analogía que la cosmética guarda con la retórica,

desplazamientos entre la figura del pintor y la del poeta tradicional o, en los términos del *Sofista*, entre fabricantes de artilugios o simulacros visuales y verbales) que tiene el poder de hechizar las almas de las jóvenes generaciones, amarrándolas al terreno de lo visible, sensitivo y emocional, e impidiendo así su elevación al plano racional. Todo ello es lo de alguna manera englobamos bajo el concepto de mala *mimesis*, ilustrado en esta primera parte del trabajo a partir de diversos pasajes tomados de *República*, *Sofista* y *Leyes*.

Vimos, en contraposición, cómo el nuevo paradigma poético delineado por Platón en *República* apuntaba más bien a una *mimesis* del carácter y conducta (*êthos*) del hombre de bien, o de los tipos generales de *areté* que él encarna (en los términos de *Leyes*, una *mimesis* de la vida bella y buena), a fin de fomentar en las almas de los niños y jóvenes valores como la prudencia, la justicia, la valentía y la piedad. Un paradigma poético que procura mantener en pie el ideal de la *kalokagathía*<sup>687</sup>, reflejando el lenguaje del hombre noble; con un estilo sencillo, austero y desapasionado, ajeno a toda afectación u ornamentación ociosa, y casi enteramente descriptivo, aun cuando conserve un resto de imitación (estilo mixto). Un paradigma de poesía austera, bella y saludable<sup>688</sup> que, mediante la representación de un modelo positivo de hombre y de divinidad, busca producir un mejoramiento en las almas de sus destinatarios, logrando infundir en ellos un tipo de vida ordenada y feliz. Todo ello es lo que sintetizamos bajo el concepto de buena *mimesis*<sup>689</sup>.

Teniendo en cuenta las cuatro dimensiones (religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica) en torno a las cuales giró la crítica de Platón al paradigma poético tradicional, recapitulemos sintéticamente los lineamientos principales que deberá respetar y plasmar en sus obras el nuevo tipo de poeta platónico configurado a lo largo de *República* (y con las revisiones y complementos que destacamos en *Sofista* y *Leyes*):

-en términos *religiosos*, deberá imitar la divinidad<sup>690</sup> como esencialmente buena (sólo causa del bien), simple, inmutable, y veraz en palabras y obras; alabar en sus composiciones el Hades; suprimir quejas, lamentos, risas exageradas y todo tipo de

---

la poesía mimética y la pintura, cf., entre otros, Belfiore (1983: 47, n. 10), Villela-Petit (1991: 60) y Rodrigo (2000: 146-152, n. 27).

<sup>687</sup> Sobre el ideal de la *kalokagathía* propio de la antigua educación ateniense, cf. especialmente cf. Marrou (1948: 76-79).

<sup>688</sup> *Rep.* III 401c4-d3.

<sup>689</sup> Respecto de esta distinción en el seno de la *mimesis*, cf., entre otros, el clásico trabajo de Tate (1932: 161).

debilidades en boca de dioses, héroes y hombres de bien, y dejar de representar a los injustos como felices y a los justos como desgraciados

-en términos *ético-políticos*, imitar los modelos de carácter y conducta de los hombres de bien; componer un tipo de poesía austera que atienda, más que a su carácter agradable o seductor (*i.e.* valor o corrección estética), a lo útil o provechoso (*i.e.* valor o corrección ético-política) en función de un mejoramiento de los regímenes políticos y la vida humana (*pólis* exterior e interior)<sup>691</sup>. Siguiendo la distinción trazada más tarde en *Leyes*, evaluar una obra poética a partir de tres criterios de corrección y aplicabilidad: el epistémico («conocer lo que es cualquiera de las imágenes»), estético («que se encuentra correctamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza») y utilitarista («que está bien»)<sup>692</sup>

-en términos *ontológico-epistemológicos*, realizar una imitación de una verdad (más que de una apariencia), es decir, una *mimesis* con conocimiento de los caracteres virtuosos (buena *mimesis*) o, en todo caso, con una *opinión recta* (poeta de segundo grado) que implique *comunicación* con el filósofo guardián que detenta la *epistème* y, por tanto, *utiliza* las obras poéticas en términos pedagógico-políticos

-en términos *psicológicos*, imitar el elemento calculador (*logistikón*) del alma para promover la regulación y moderación de los impulsos irracionales ligados al deseo y la ira, privilegiando un modelo de conocimiento que procura ir más allá del mero testimonio de los sentidos, dando lugar de esta forma a la unidad y dominio de sí<sup>693</sup>

<sup>690</sup> En *Teeteto* 176b1 llega a definir la vida filosófica como una «*imagen de la divinidad* [ὁμοίωσις θεῶν]».

<sup>691</sup> Sobre Platón como un pintor del *éthos*, cf. Villela-Petit (1991: 89-90).

<sup>692</sup> *Leyes* II 669a7-b3.

<sup>693</sup> Respecto de este elemento intelectual, calculador o medidor (*logistikón*), cf. Nussbaum (1986: 277): «El *logistikón* es el elemento rector necesario y suficiente para la aprehensión de la verdad y para la elección correcta. Opera mejor cuanto más libre está de la influencia de los restantes elementos. En otras palabras, la pureza y claridad intelectuales son prerequisites básicos de la verdadera intelección; cultivadas en la medida suficiente, bastan para alcanzarla». Esta intérprete sostiene que en *Fedro*, contrariamente al planteo de del *Banquete* y *República*, tal elemento intelectual ya no será necesario y suficiente para la aprehensión de la verdad y la elección correcta: «Dejado a sí mismo, está condenado a la existencia limitada y mezquina de la cordura humana-mortal. El mejor modo de dar satisfacción a las aspiraciones intelectuales es con la ebullición de toda la personalidad, cuando es difícil separar la contribución de cada una de las partes».



-en términos *formales* o *estilísticos*, expresarse a través de un estilo austero, menos agradable que el puramente imitativo (tragedia y comedia): el estilo narrativo mixto (simple e imitativo, esto es, en el que la imitación ocupe una pequeña parte con respecto a largos trozos de narración); seguir, en una palabra, el marco ya establecido por el género de los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. El modelo dialógico-filosófico (y esto aparecía claramente explicitado en *Leyes*<sup>694</sup>), caracterizado por una especial sencillez y sobriedad, y purificado de todo elemento retórico y emocional proveniente de la pasión y del sentimiento, constituye el mejor ejemplo de *mimesis* de la vida más bella y mejor<sup>695</sup>. Una cierta poesía filosófica sencilla, austera y desapasionada que, situada en una esfera puramente intelectual, Platón erige finalmente como *parádeigma* para las futuras generaciones de poetas y maestros de niños y jóvenes<sup>696</sup>.

<sup>694</sup> *Leyes* VII 817a2-e3.

<sup>695</sup> Respecto de las características de este estilo filosófico ideal o neutral (del cual, por lo demás, Platón sería el principal creador), cf. Locke (1956: III, cap. 10), y Murdoch (1978: 265).

<sup>696</sup> Sobre esta apelación fundamental del género dialógico platónico a la parte racional del alma, cf. Nussbaum (1986: 188-190): «El diálogo se dirige a nuestra parte intelectual. Su tono seco y abstracto excluye positivamente la excitación de pasiones y sentimientos. Si nos convence, lo hace apelando exclusivamente a nuestras facultades racionales. Los elementos dramáticos se emplean al principio para implicarnos en el desarrollo de la obra; una vez logrado este objetivo, es el intelecto el interpelado por el diálogo. [...] Sócrates transporta a sus interlocutores –y el diálogo al lector- del plano personal al general, del terreno emocional al intelectual». Un buen ejemplo de ello son las palabras que Sócrates pronuncia antes de iniciar su apología, en las que deliberadamente decide apartarse de la destreza oratoria (propia de sus adversarios, poetas y retóricos) que apunta al sentimiento y emoción del auditorio, a fin de no distraer a la razón de su búsqueda de la verdad: «*En cambio, vosotros vais a oír de mí toda la verdad; ciertamente, por Zeus, atenienses, no oiréis bellas frases, como las de éstos, adornadas cuidadosamente con expresiones y vocablos, sino que vais a oír frases dichas al azar con las palabras que me vengan a la boca; porque estoy seguro de que es justo lo que digo, y ninguno de vosotros espere otra cosa*» (*Apol.* 17b7-c3). Para un examen de esta «*manera acostumbrada de hablar*» contraria a la de sus adversarios, cf. Guthrie (1975: 92).

## II. La concepción *positiva* de la poesía tradicional en *Fedro*

«Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas -en el sentido de la pregunta que aquel cardenal dirigió a Ariosto- y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces. Tal curiosidad se exagera aún ante el hecho de que el poeta mismo, cuando le interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas»

Freud (1908: 1343), «El poeta y los sueños diurnos»

### II.1. Antecedentes de la concepción positiva de la poesía tradicional desarrollada en *Fedro*

En esta segunda parte del trabajo veremos una concepción diferente acerca de la poesía tradicional griega, evaluada hasta aquí por Platón en términos negativos al considerarla exclusivamente desde la perspectiva de su proyecto de reforma filosófico-política de la *pólis*. Pero la concepción positiva de la poesía tradicional que hallamos en *Fedro* no implica en términos estrictos una novedad en el *corpus* platónico, puesto que muchos de sus elementos ya habían sido esbozados en algunos diálogos de juventud, transición y madurez previos. La novedad del *Fedro* estaría dada más bien por la sistematización y complementación de un conjunto de ideas acerca del origen y función de la poesía que aparecían diseminadas en tales diálogos. De ese amplio conjunto traeremos a

colación sólo algunos pasajes de la *Apología*, *Ion*, *Lisis*, *Menón* y *Banquete*<sup>697</sup>, en tanto creemos que constituyen un claro antecedente respecto del planteo de *Fedro*, que es el que principalmente nos interesa examinar para contrastarlo con el de *República*.

Así como otros tópicos esenciales del platonismo (recordemos, entre otros, el de la reminiscencia, la inmortalidad del alma, la teoría de las Ideas, los mitos escatológicos), el de la inspiración poética ocupa un rol destacado dentro del conjunto de los diálogos. Abordado en diferentes períodos de su obra e inscripto en contextos temáticos disímiles, la apelación a la inspiración divina en relación con la labor poética describe un amplio arco de diálogos que van desde la *Apología* a las *Leyes*, pasando por el *Ion*, *Menón* y *Fedro*. Si, como acabamos de señalar, vamos a leer este último como una sistematización y complementación de la concepción de la poesía como inspración divina, debemos considerar brevemente los antecedentes de la misma vertidos en algunos de esos diálogos.

### II.1.1. *Apología*

Los pasajes de la *Apología* que nos interesa examinar se inscriben dentro del marco de la defensa de Sócrates ante las antiguas acusaciones que contribuyeron, según él, a crear desde antaño una falsa imagen de su persona, sobre la cual se apoya la más reciente acusación legal y pública promovida por los acusadores Meleto, Ánito y Licón. Allí Sócrates explica las causas de esa mala opinión que la mayoría de la gente tiene acerca de él<sup>698</sup>. Esas primeras acusaciones, de cuyos muchos propagadores sólo se menciona a Aristófanes<sup>699</sup>, aparecen resumidas por Sócrates bajo la forma de una acusación de corte legal, según la cual éste comete delito y se mete en lo que no debe al investigar las cosas

<sup>697</sup> Para la cuestión del orden cronológico de estos diálogos, cf. Kahn (2002: 93-127).

<sup>698</sup> Cf. Platón, *Apología* 18d7-19a2: «En efecto, admitid también vosotros, como yo digo, que ha habido dos clases de acusadores míos: unos, los que me han acusado recientemente [Meleto, Ánito y Licón], otros, a los que ahora me refiero, que me han acusado desde hace mucho, y creed que es preciso que yo me defienda frente a éstos en primer lugar. Pues también vosotros les habéis oído acusarme anteriormente y mucho más que a estos últimos. Dicho esto, hay que hacer ya la defensa, atenienses, e intentar arrancar de vosotros, en tan poco tiempo, esa mala opinión que vosotros habéis adquirido durante un tiempo tan largo». Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de J. Calonge: Platón, *Apología*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. I).

<sup>699</sup> *Apol.* 18c1-d2.

subterráneas y celestes, procurando hacer más fuerte el argumento más débil y enseñando estas mismas cosas a otros<sup>700</sup>. En tanto que el núcleo duro de esta primera acusación se basa en la confusión de su figura con la de los filósofos de la naturaleza y la de los sofistas, la estrategia puesta en práctica por Sócrates buscará diferenciarse de ellos y revelar asimismo su verdadera misión encomendada por el dios.

Aduce, en efecto, que ha adquirido fama de sabio a causa de cierta sabiduría que, previa consulta de su amigo y discípulo Querefonte, atribuye al oráculo de Delfos, y según la cual no existe nadie más sabio que él. La razón de su falsa imagen y de su creciente enemistad con importantes figuras de los círculos político-intelectuales atenienses se origina precisamente cuando da comienzo a una investigación (o misión divina, como la denomina él) que tiene por objeto poner a prueba la veracidad del mensaje oracular referido a su sabiduría<sup>701</sup>. Como es sabido, el blanco de su investigación fueron los representantes más reputados de las técnicas o saberes tradicionales de la época, es decir, los políticos, los poetas y los artesanos. Si bien los resultados de la misma, lejos de refutar, confirmaron aún más el pronunciamiento oracular, nos interesa sobre todo recortar el pasaje donde Sócrates relata su indagación acerca del presunto saber que detentaban los poetas en general: *«En efecto, tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás [ἐπὶ τοὺς ποιητὰς τοὺς τε τῶν τραγωδιῶν καὶ τοὺς τῶν διθυράμβων καὶ τοὺς ἄλλους], en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas [ποιήματα] suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. [...] Por así decir, casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto»*<sup>702</sup>.

Hasta aquí podríamos decir que el tono general de la crítica es de corte epistémico, ya que desde la perspectiva de Platón nos enfrentamos ante una clase de creadores que, a pesar de referirse a diversos asuntos y de aparentar saber sobre todos los oficios, no pueden

<sup>700</sup> Apol. 19b4-c1.

<sup>701</sup> Cf. Apol. 21b8-c2; 21e5-22a1: *«Más tarde, a regañadientes me incliné a una investigación del oráculo del modo siguiente. Me dirigí a uno de los que parecían ser sabios, en la idea de que, si en alguna parte era posible, allí refutaría el vaticinio y demostraría al oráculo: "Éste es más sabio que yo y tú decías que lo era yo". [...] Debía yo, en efecto, encaminarme, indagando qué quería decir el oráculo, hacia todos los que parecieran saber algo»*.

<sup>702</sup> Apol. 22a8-b8.

en rigor dar cuenta de ellos en sus obras. Crítica en parte similar a la que vimos en *República*, con la salvedad de que en ésta no aparecía destacada, como veremos en la *Apología*, la vía de la inspiración divina como respuesta al origen de ese saber, sino sólo una fuerte crítica al paradigma tradicional de poesía y, sobre todo, a su fundador (Homero)<sup>703</sup>. Pero además de esta conocida crítica, encontramos en la *Apología* el primer indicio del tópico de la inspiración divina en relación con la labor poética, retomado después en el *Ión* mediante un examen del presunto saber del rapsodo o intérprete del poeta: «Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría [σοφία] lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración [ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες] como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen [πολλὰ καὶ καλὰ, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι]»<sup>704</sup>. Lo que Platón objeta aquí no es tanto la inspiración divina que pudieran llegar a detentar los poetas (i.e. lo que da cuenta del discurso poético mismo), sino el hecho de que, a causa de ella, se sienten habilitados para hablar acerca de otros asuntos y saberes que no entran dentro del área de su competencia: «[...] a causa de la poesía, creían también ser los más sabios de los hombres respecto de las demás cosas sobre las que no lo eran»<sup>705</sup>. Platón apela a la antigua concepción de la inspiración divina no sólo para poder dar cuenta del origen del discurso poético, sino también a fin de explicar aquí este exceso de corte espiritímico que cometen los poetas.

Porque el problema -y de allí la crítica- aparece justamente como consecuencia de este exceso, es decir, cuando los poetas trascienden los límites de su dominio específico,

<sup>703</sup> Recordemos al respecto dos pasajes de *República* X en donde Platón resaltaba, dentro del marco de la dimensión epistemológica de su crítica, el pretendido carácter omnisciente que aparenta el poeta: «Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad. [...] Y creo, amigo, que sobre todas estas cosas nuestro modo de pensar ha de ser el siguiente: cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce, y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatan o imitador, que la ha parecido omnisciente [ὥστε ἔδοξεν αὐτῷ πάσσοφος εἶναι] por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación» (598b8-d5). Sobre esta confusión que el imitador provoca en la audiencia, cf. Belfiore (1983: 44-45).

<sup>704</sup> *Apol.* 22b8-c3.

<sup>705</sup> *Apol.* 22c5-6.

defecto que vuelve a repetirse en el caso de los artesanos, a quienes Sócrates reconoce también la posesión de un tipo particular de arte (*téchne*): «[...] estaba seguro de que encontraría a éstos [artesanos] con muchos y bellos conocimientos [πολλά καὶ καλά ἐπισταμένους]. Y en esto no me equivoqué, pues sabían cosas que yo no sabía y, en ello, eran más sabios [σοφώτεροι] que yo. Pero, atenienses, me pareció a mí que también los buenos artesanos incurrían en el mismo error que los poetas: por el hecho de que realizaban adecuadamente su arte [τέχνην], cada uno de ellos estimaba que era muy sabio también respecto a las demás cosas, incluso las más importantes, y ese error oscurecía su sabiduría [τὴν σοφίαν ἀποκρύπτει]»<sup>706</sup>. Es precisamente esta polémica indagación emprendida por Sócrates la que ha servido de caldo de cultivo para la creación de nuevas y numerosas enemistades, y para el surgimiento de las tergiversaciones en torno a su presunta sabiduría. Tales enemistades se traducen en la segunda acusación de corte legal promovida por tres figuras de la época que actuaban en representación de cada uno de los saberes o técnicas desenmascaradas por Sócrates en el marco de su examen (Meleto en nombre de los poetas; Ánito, en el de los demiurgos y de los políticos, y Licón, en el de los oradores)<sup>707</sup>.

<sup>706</sup> *Apol.* 22d1-e1. Sobre el término *téchne* y su relación con lo que nosotros denominamos “arte”, Heidegger (1961: 85, 160) ofrece un pasaje esclarecedor: «Ya se sabe que los griegos designan el arte y la artesanía con la misma palabra, *τέχνη*, y, correspondientemente, tanto al artesano como al artista con el término *τεχνίτης*. [...] Se suele recurrir a la palabra *τέχνη* como designación griega de lo que nosotros denominamos “arte”. [...] Tenemos que tener claro, sin embargo, que los griegos no tenían ninguna palabra que correspondiera a lo que nosotros nos referimos con “arte” en sentido restringido. Esta palabra tiene para nosotros una pluralidad de sentidos que no es, por cierto, casual. Los griegos, maestros del pensar y del decir, llevaron esta pluralidad de sentidos a una pluralidad de palabras unívocas. Si con “arte” aludimos preferentemente a la capacidad en el sentido de entender de algo, del *saber* que conoce algo y por lo tanto lo domina; se trata entonces de lo que los griegos llamaban *τέχνη*. En este saber se incluye, aunque no es nunca lo esencial, el conocimiento de las reglas y los modos de actuar de un determinado proceder». *Téchne* designa así, como bien señala Tatarkiewicz (1987: 31; 1997: 80), una habilidad o destreza productiva mental y manual, que cabe traducir como “maestría” o “técnica”, a fin de resaltar la amplia gama de oficios y de técnicas que englobaba tal término para los griegos. Respecto de la historia de dicha noción como saber práctico organizado desde Homero a Platón, cf. asimismo los exhaustivos estudios de Schaerer (1930) e Isnardi Parente (1966: 1-6). Nussbaum (1986: 143-145), por su parte, enumera los criterios o rasgos básicos que definían la *téchne* en el siglo V y principios del IV a.C.: universalidad, enseñabilidad, precisión (*akribéia*) e interés por la explicación. Tales atributos se relacionan con el objetivo del dominio de la contingencia: «La universalidad y la explicación permiten controlar el futuro en virtud de la aprehensión organizada del pasado; la enseñanza posibilita que el trabajo realizado impulse progresos futuros; la precisión brinda exactitud y coherencia en los resultados y reduce al mínimo los fracasos».

<sup>707</sup> *Apol.* 22e6-23a3; 23e3-24a1.

Mientras que en el *Ion* leeremos una más clara negación del status técnico-epistémico de la labor de los poetas y rapsodas, y asimismo la explicación del origen de sus obras mediante la apelación a la inspiración divina, en la *Apología*, si bien Platón no pone en duda el valor positivo de sus obras en términos literarios y pedagógicos («dicen muchas cosas hermosas» o «muchos y bellos conocimientos»), critica duramente a los poetas cuando, apoyándose en su dominio técnico específico, pretenden invadir otros asuntos y saberes sobre los cuales no pueden dar cuenta epistémicamente<sup>708</sup>, lo cual explica la coexistencia en ellos de sabiduría e ignorancia<sup>709</sup>. A diferencia de la mayor parte de los intérpretes que sólo resaltan el aspecto negativo o irónico de la referencia a los poetas tradicionales en la *Apología* (o, más aún, en el conjunto de los diálogos tempranos<sup>710</sup>),

<sup>708</sup> Sobre la conveniencia de que cada uno se dedique al oficio que le es propio, y no se inmiscuya en territorios ajenos (sobre todo los vinculados a la «técnica política» [πολιτική τέχνη]), es ilustrativo un pasaje del *Protágoras* en el cual Sócrates se dirige al personaje homónimo que sostiene la enseñabilidad de la areté: «Yo, de los atenienses, como también de los griegos, afirmo que son sabios. Pues veo que, cuando nos congregamos en la asamblea, siempre que la ciudad debe hacer algo en construcciones públicas se manda a llamar a los constructores como consejeros sobre la construcción, y cuando se trata de naves, a los constructores de barcos, y así en todas las demás cosas, que se consideran enseñables y aprendibles. Y si intenta dar su consejo sobre el tema algún otro a quien ellos no reconocen como un profesional [δημιουργόν], aunque sea muy apuesto y rico y de familia noble, no por ello le aceptan en nada; sino que se burlan y lo abuchean, hasta que se aparta aquel que había intentado hablar [...]. Acerca de las cosas que creen que pertenecen a una técnica, se comportan así. Pero cuando se trata de algo que atañe al gobierno de la ciudad y es preciso tomar una decisión, sobre estas cosas aconseja, tomando la palabra, lo mismo un carpintero que un herrero, un curtidor, un mercader, un navegante, un rico o un pobre, el noble o el de oscuro origen, y a éstos nadie les echa en cara, como a los de antes, que sin aprender en parte alguna y sin haber tenido ningún maestro, intenten luego dar su consejo. Evidentemente, es porque creen que no se trata de algo que puede aprenderse. No sólo parece que la comunidad ciudadana opina así, sino que, en particular, los más sabios y mejores de nuestros ciudadanos [οἱ σοφώτατοι καὶ ἀριστοὶ τῶν πολιτῶν] no son capaces de transmitir a otros la excelencia [ἀρετήν] que poseen» (319b3-e3). Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de C. García Gual: Platón, *Protágoras*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. III). Es precisamente este traspasar la esfera de la técnica específica o, en términos de *República*, la violación misma del principio de la especialización de las funciones, lo que Platón, al igual que a la clase política, critica duramente a los poetas, puesto que, sin saber, se refieren en sus obras a cuestiones que atañen, entre otras, al gobierno de las ciudades. Recordemos al respecto, entre otros pasajes paradigmáticos, *Rep.* X 598b6-d5.

<sup>709</sup> Cf. especialmente *Apol.* 22e1-4: «De modo que me preguntaba yo mismo, en nombre del oráculo, si preferiría estar así, como estoy, no siendo sabio en la sabiduría de aquellos ni ignorante en su ignorancia o tener estas dos cosas que ellos tienen».

<sup>710</sup> Como ejemplo de esta opinión predominante, cf. entre otros, Collingwood (1925: 164-167) y Guthrie (1975: 93, 201), para quien tales alusiones a los poetas inspirados por la divinidad deben leerse en clave irónica, lo cual lo lleva a contraponer sin justificación los planteos de la *Apología* y del *Ion* sobre la inspiración divina con el de la manía poética del *Fedro*: «La afirmación de Sócrates es aquí [en la *Apología*] abiertamente irónica, puesto que la razón que le lleva a hacerla es la incapacidad de los poetas para entender sus propias producciones. [...] En el *Ion* prevalece todavía la voz irónica de Sócrates, mientras que en el *Fedro* se habla con verdadera simpatía y admiración de la "locura divina", uno de cuyos productos es la poesía». Nussbaum (1986: 297-300), por su parte, cree que en los diálogos tempranos sólo cabe hablar de una caracterización negativa de la labor inspirada de los poetas tradicionales: «No sorprende, pues, que el ataque a

creemos que ésta debe leerse más bien como un reconocimiento de las *virtudes y límites* del discurso poético, ya que no sólo vemos la primera apelación y análisis de la inspiración divina como su fuente, así como su valor positivo en términos literarios y pedagógicos, sino también los defectos en que tal discurso incurre cuando sobrepasa su dominio específico. En este sentido, si los poetas tradicionales no trascendieran los límites de su técnica específica, no habría problema alguno con ellos, puesto que es en ese punto donde se muestran, como lo dirá más claro en el *Ion*, incompetentes<sup>711</sup>.

### II.1.2. *Ion*

Pasemos ahora al *Ion* para ver cómo vuelve a aparecer el tópico de la inspiración divina a la luz del examen del presunto saber o técnica del rapsoda, intérprete de la obra de los poetas<sup>712</sup>. Aquí Platón, además de reflejar el status que detentaban los poetas y los rapsodas en la educación tradicional griega<sup>713</sup>, aborda de forma específica el antiguo tema

---

los poetas descansen sobre argumentos muy similares a los que fundamentan la crítica de otros seres enloquecidos: su estado de posesión les incapacita para alcanzar la verdadera intelección. La locura se considera incompatible con el saber: aunque, accidentalmente, los poetas pueden llegar a decir la verdad, "nada saben de lo que dicen" (*Apología, Menón*). Por otra parte, las obras que expresan la locura de un poeta fomentan dicho estado en el auditorio». Este último punto, perteneciente a la crítica psicológica de la poesía en el libro X de *República*, no cabe aplicarlo, como hace Nussbaum, al caso de los planteamientos sobre la poesía contenidos en los diálogos tempranos examinados, por la simple razón de que allí no aparece mencionado. Sobre el *Ion* como un temprano ataque a la poesía, cf. más recientemente Stern-Gillet (2004: 199).

<sup>711</sup> Cf. *Ion* 534c4-5: «*En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente*». Para Guthrie (1975: 205, 401) cuando Platón critica las pretensiones de los poetas no está distorsionando perversamente la naturaleza de la poesía, sino que la está describiendo fidedignamente como la veía la mayor parte de sus contemporáneos, esto es, como una guía completa de actividad práctica y conducta moral: «Su objeción iba dirigida a la pretensión del poeta de tener *conocimiento*, al hecho común en su época de que, tanto a sus propios ojos como a los de sus oyentes, el poeta era un educador en la moral y en el ámbito de toda suerte de artes prácticas. Si solamente él y los demás admitieran el influjo sobre sí del frenesí divino, que le priva del conocimiento, ellos podrían disfrutar sin perjuicio de las efusiones sencillas de su "alma tierna y pura"».

<sup>712</sup> *Ion* 535a6-7.

<sup>713</sup> Ya desde el inicio del diálogo Sócrates da cuenta en clave irónica del carácter y prestigio de los rapsodas, y de su función de intérpretes de los grandes poetas griegos: «*Por cierto, Ion, que muchas veces os he envidiado a vosotros, los rapsodas, a causa de vuestro arte; vais siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis lo más bellamente que podéis, como corresponde a vuestro arte, y al par necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas y, principalmente, a Homero el mejor y más divino de ellos, y penetrar no sólo sus palabras, sino su pensamiento. Todo esto es envidiable. Porque no sería buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo*».



de la inspiración poética que atraviesa toda la literatura griega, y que ya encontramos ilustrado en la invocación a las Musas con la que abren los poemas homéricos y hesiódicos, y en Demócrito<sup>714</sup>, entre otras referencias previas. Como la mayor parte de los diálogos de juventud, el *Ion* se inscribe dentro del cuestionamiento socrático de los saberes tradicionales y, sobre todo, de los presuntos expertos que los detentaban y que circulaban con prestigio en la cultura ateniense de su tiempo. Si bien el blanco de su crítica son aquellos cantores ambulantes denominados rapsodas<sup>715</sup>, el diálogo desemboca, en la medida en que ellos son meros intérpretes de los poetas, en un cuestionamiento del carácter

---

*bellamente*» (*Ion* 530b5-c5). Cf. asimismo *Ion* 532d6-e1; y sobre el tipo de vestimenta que portaban y el dinero que recibían, cf. 535d1-e6.

<sup>714</sup> Cf. especialmente los frags. DK 8: «*Lo que un poeta escribe con entusiasmo y soplo divino es más hermoso [ποιητής δὲ ἄσσοα μὲν ἐν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν]*» y 21. Respecto de las teorías de Demócrito sobre la inspiración y su estrecha relación con la concepción platónica de la posesión divina del poeta, cf. entre otros, Delatte (1934: 28-79), quien, por lo demás, traza el recorrido histórico de la concepción del entusiasmo divino, Dodds (1951: 87) y Guthrie (1975: 203): «No se puede encontrar rastro alguno de esta teoría anterior a Demócrito, que, a pesar de que era más viejo, vivió bastante tiempo en vida de Platón. Posteriormente, en Cicerón, se cita a Demócrito y Platón por sus nombres como las únicas autoridades que defendían la doctrina de que ningún poeta puede ser grande ni bueno sin la inspiración de la locura causada por un poder divino: [...] Si Platón, como muchos han pensado, tomó prestadas de Demócrito sus ideas de la inspiración poética, también es cierto que (si no en el *Ion*, sí en sus obras posteriores) las transformó infundiéndoles un carácter propio». Si bien no puede darse por probada, para Guthrie la tesis de que una explicación mística de la poesía basada en la posesión dionisiaca no apareció hasta el siglo V, y de que era una adaptación filosófica de una concepción meramente homérica de la relación entre el poeta y los poderes divinos, tiene la probabilidad histórica a su favor. Para un análisis exhaustivo de la idea de inspiración poética en la literatura griega arcaica (de Homero a Píndaro), cf. especialmente Murray (1981: 87-89, 99-100), quien suscribe la tesis de que antes de Platón tal idea no implica necesariamente posesión o locura extática, ni incompatibilidad con el arte o la *téchne*. Subraya en este sentido que recién a partir de Platón el concepto de inspiración poética pasa a ser entendido como sinónimo de *enthousiasmós o manía*, y a oponerse por tanto al de *téchne*. Incluso en Demócrito, quien suele ser considerado un precursor de Platón, no se advierte para Murray incompatibilidad entre inspiración y técnica (cf. al respecto el frag. DK 21).

<sup>715</sup> Para una reseña sucinta sobre la imagen de los rapsodas y los homéridas antes y en tiempos de Platón, cf. entre otros, Guthrie (1975: 196-197): «Este nombre (literalmente “cosedor de cantos”) se les daba originalmente a recitadores como Homero y Hesíodo, que interpretaban su propia poesía y se acompañaban con una lira. Posteriormente se aplicaba a recitadores profesionales, que no eran poetas, pero declamaban poesía, sobre todo la de Homero, en varias ciudades griegas y en los grandes festivales, en los que congregaban a grandes multitudes y competían en los certámenes, distinguiéndose por un bastón y unas vestiduras especiales (*Ion* 535d): [...] A juzgar por dos observaciones de Jenofonte (*Banq.* III 6; *Mem.* IV, 2, 10), eran una especie de clase admirada por sus poderes mnemónicos e histriónicos, pero no por sus facultades intelectuales. También estaban los homéridas, a veces confundidos con estos rapsodas, aunque se diría que debían distinguirse de ellos. Originariamente un *génos* (clan) en la isla de Quíos, pretendían ser descendientes de Homero y se transmitían de padres a hijos la tradición de recitar sus poemas. Posteriormente, sin embargo, se amplió el significado de la palabra, incluyendo a los “rapsodas” que no tenían pretensiones de ascendencia homérica. [...] En tiempos de Platón habían adquirido, sin embargo, otra reputación, como autoridades en Homero, que no sólo repetían sus poemas de memoria, sino que los explicaban y hacían discursos sobre cuestiones homéricas».

técnico-epistémico del discurso poético y rapsódico<sup>716</sup>. Sócrates interroga así en el *Ion* el presunto saber del soberbio rapsoda homónimo, experto sólo en materia de Homero, retomando aquel tipo de investigación (o misión divina) que en la *Apología* dirigió hacia los políticos, poetas y artesanos, a los cuales ya interrogaba con el fin de refutar el mensaje oracular según el cual él era el más sabio de todos los atenienses.

Partiendo del supuesto de que toda *téchne* (ya sea poética, pictórica, musical, médica, etc.) es un *todo* en la medida en que implica un determinado género de investigación o dominio específico, Sócrates no se cansa de repetir a lo largo del diálogo que la capacidad o habilidad de Ion como rapsoda no se debe a una determinada ciencia (*epistème*) o técnica (*téchne*), conceptos sobre los cuales, por otra parte, el diálogo no hace distinción<sup>717</sup>. La conclusión que se desprende y repite a lo largo del *Ion* es simple: la capacidad (*dúnamis*) del rapsoda para «*hablar tanto y tan bellamente sobre sus asuntos [πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων]*»<sup>718</sup> no se deriva de una *téchne* o *epistème* específica y sistemática (vinculada, como todo saber de esta clase, al campo del

<sup>716</sup> La opinión de los especialistas varía respecto del blanco al que estaría apuntando la crítica platónica en el *Ion*. Para algunos, en efecto, la mira está puesta sólo en el personaje homónimo, un rapsoda caracterizado como pretencioso y estúpido; otros consideran que se refiere a los rapsodas en general, pero no a los poetas; para otros Platón se sirve de los rapsodas para hacer referencia a los poetas (Tigerstedt: 1969: 21) y, por último, los que sostienen que el objeto de la crítica implica tanto los poetas (especialmente Homero) como sus panegiristas (Guthrie, 1975: 205, n. 261).

<sup>717</sup> Cf. Platón, *Ion* 532c5-d3: «[...] pues a todos es patente que tú no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia [τέχνη καὶ ἐπιστήμη]; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas, pues en cierta manera, la poética es un todo [ποιητικὴ ἐστὶν τὸ ὅλον]. [...] Pues si se toma otra técnica cualquiera considerada como un todo, ¿no se encuentra en todas ellas el mismo género de investigación?». Más adelante Sócrates vuelve a insistir con esta idea: «Y ¿no es verdad que a cada una de estas técnicas le ha sido concedida por la divinidad la facultad de entender en un dominio concreto, porque aquellas cosas que conocemos por la técnica del timonel, no las conocemos por la medicina?» (537c5-7). Por lo demás, la equivalencia o sinonimia entre *epistème* y *téchne* (así como entre *epistémon* -conocedor, entendido- y *technítes* -artista, artesano; conocedor) no sólo se repite a lo largo del *Ion* (cf. 541e1-2, entre otros pasajes), sino también en otros diálogos como en *Pol.* 295d7-e1 y 300e7-9, donde arte real (*basiliké téchne*) y ciencia política (*politiké epistème*) son equiparados. Respecto de esta indistinción entre *téchne* y *epistème* en Platón, Nussbaum (1986: 142) afirma: «La palabra *téchne* suele traducirse de varias maneras: “arte” y “ciencia” son las versiones más frecuentes. Los ejemplos de técnicas reconocidas figuran bajo alguna de las dos; así, tenemos la edificación, la zapatería, la confección; la equitación, la danza, la poesía, la flauta; la medicina, las matemáticas, la meteorología, etc. La palabra griega posee un significado más amplio que cualquiera de estos términos tomados aisladamente. Por otra parte, *téchne* se relaciona estrechamente con “*epistème*”, traducida en general por “conocimiento” o “saber”, o bien por “ciencia” o “cuerpo de conocimientos” (en función de si se usa para referirse a lo conocido o a la condición cognoscitiva de quien conoce). De hecho, según mis propios trabajos y la opinión más aceptada entre los filólogos, en el tiempo de Platón no se establecía una distinción general y sistemática entre *epistème* y *téchne*. Incluso en algunos de los escritos aristotélicos más importantes, ambos términos se utilizan indistintamente».

<sup>718</sup> *Ion* 534b8-cl.

noús), sino que le acaece a la manera de un don (fuerza, poder, posesión o entusiasmo, para citar algunos de los términos que aparecen como sinónimos a lo largo del diálogo) de origen divino<sup>719</sup>. Si bien el examen gira en torno a la capacidad del rapsoda, en la medida en que éste sólo representa un eslabón intermedio de la palabra del poeta, la misma conclusión afecta sobre todo a la capacidad éste último: «[...] la Musa misma crea inspirados [ἐνθέους], y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo [ἐνθουσιαζόντων]. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos [οἱ ἀγαθοί], no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos [ἐνθεοὶ καὶ κατεχόμενοι]. [...] así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos [ἔμφορες], sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco [...], por un don divino [θεῖα μοῖρα], según el cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente»<sup>720</sup>.

Al ser su *dúnamis* de naturaleza divina, tanto el poeta como el rapsoda carecen de entendimiento y, por tanto, no pueden dar cuenta de los principios técnicos subyacentes a las acciones que describen en sus poemas. Se revelan, en una palabra, incompetentes en términos técnico-epistémicos, porque si fuera una técnica o ciencia la que los habilitase para hablar, deberían, en la medida en que sus poemas reflejan diversas temáticas y múltiples técnicas, hablar bien y con inteligencia de todas las cosas a las se refieren<sup>721</sup>. Homero, por ejemplo, hace alusión en sus poemas a diversas técnicas<sup>722</sup> como la

<sup>719</sup> Cf. *Ion* 533d1-4: «Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, un poder divino [θεῖα δύναμις] es el que te mueve, parecido al que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea».

<sup>720</sup> *Ion* 533e3-534a4; 534b7-c5. Para un análisis de este pasaje, cf. especialmente Cook (1996: 82).

<sup>721</sup> Cf. *Ion* 534c5-7: «Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino [θεῖα δύναμις], puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas». Sobre este contraste entre el saber de los artesanos (*craft knowledge*) y la ignorancia propia de los imitadores, cf. Menza (1972: 263-264, 282-284) y Moravcsik (1982: 29-46), quien señala que el imitador difiere del artesano (*craftsman*) en que desconoce las especificaciones funcionales de los objetos que representa. Nussbaum (1986: 274), por su parte, explica dicha imposibilidad epistémica del poeta a la luz de los efectos que la inspiración divina ejerce sobre éste: «El agente actúa a partir de sentimientos y respuestas, de una receptividad compleja, no sobre la base de la actividad intelectual pura. Incluso después de la acción, puede no ser capaz de elaborar una explicación que la subsuma bajo principios y definiciones sistemáticos y generales».

<sup>722</sup> *Ion* 537a1-2.

adivinación, la medicina, la del auriga, la pesca o la estrategia, entre otras, pero sin poder dar nunca cuenta de ellas en forma específica<sup>723</sup>. Y sabemos, puesto que es una de las conclusiones más frecuentes de la mayor parte de los diálogos de juventud, que un saber que no puede dar cuenta de sí mismo no representa un auténtico saber<sup>724</sup>. Como los poetas y, de forma indirecta, los rapsodas no pueden hablar con inteligencia respecto de todas las cosas sobre las que poetizan, ya que ni cuentan con un saber o técnica acerca de las mismas ni tampoco pueden dar cuenta de cada una en su dominio específico, Sócrates concluye que el poeta no es un técnico, sino un inspirado, un enajenado o maniático. Porque al igual que los profetas y adivinos, el poeta crea a partir de esta fuerza o entusiasmo divino que lo mueve<sup>725</sup>.

Pero esta conclusión que, desde un punto de vista epistémico (en tanto se apoya en la dicotomía *noûs* - *theía dúnamis* o *moíra*<sup>726</sup>), deslegitima la labor poética y rapsódica, abre al mismo tiempo la puerta para una de las apreciaciones positivas más elocuentes acerca de las obras de los poetas tradicionales dentro del *corpus* platónico, la cual constituye un claro antecedente del *Fedro*: «*Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta [κουῦφον γὰρ κρήμα ποιητής ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν], y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado y sin razón [ἐνθεὸς καὶ ἔκφρων], y*

<sup>723</sup> Cf. *Ion* 538a5-b3; 540a5-6: «*Quien no posee, pues, una técnica, no está capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace en el dominio de esa técnica. [...] Y ¿quién en los versos que has recitado, sabrá mejor si Homero habla con exactitud o no, tú o un auriga? [...] Entonces, ni el arte del rapsodo, ni el rapsodo mismo versarán, como tú dices, sobre todas las cosas.*»

<sup>724</sup> Cf. *Ion* 542a3-5: «*[...] no eres experto [τεχνικός], sino que, debido a un don divino y poseído por Homero [θεία μοίρα κατεχόμενος ἐξ Ὁμήρου], dices, sin saberlas realmente [μηδὲν εἰδώς], muchas y bellas cosas sobre este poeta.*»

<sup>725</sup> Sobre las formas que asume el pensamiento técnico en los griegos, cf. especialmente Vernant (1965: 280-301), quien analiza la delimitación de una concepción racional de la *téchne* entre los siglos VII y V a. C., la cual implica su progresiva desvinculación de lo mágico y de lo religioso. Según este intérprete, en Homero aún no está determinada la diferencia entre el logro técnico y el éxito mágico, de allí que el término *téchne* se aplique al saber hacer de los *demiurgoí*, categoría social que abarcaba indistintamente a los profesionales del metal y de la madera, las comunidades de adivinos, de heraldos, de curanderos y de aedos: «En la época clásica, en cambio, la laicización de las técnicas es cosa hecha. El artesano no pone ya en juego fuerzas religiosas; actúa al nivel de la naturaleza, de la *phúsis*. Su *téchne* se define, en un principio, por oposición al azar, a la suerte, *túche*, al don divino, *theía moíra*. El éxito de lo profesional descansa en la eficacia de las fórmulas positivas; no debe su triunfo sino a este saber práctico, adquirido mediante aprendizaje, y que compone, para toda actividad especializada, las reglas del oficio» (p. 280-281). Para un examen más detallado de la inteligencia científica y práctica, cf. asimismo Detienne-Vernant (1974).

<sup>726</sup> Sobre el uso ambiguo de la noción de *theía moíra* en el *corpus* platónico, cf. Stern-Gillet (2004: 195-199), quien releva doce apariciones del término (cinco en el *Ion*, una en la *Apología* y *Fedón*, dos en *Menón*, una en el *Fedro* y dos en las *Leyes*). Esta intérprete destaca que tal noción era infrecuente en la Grecia antigua y que Platón es uno de los autores que más la emplea.

no habite ya más en él la *inteligencia* [νοῦς]. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar [ποιεῖν καὶ χρησμοδεῖν]<sup>727</sup>. Platón refuerza esta visión positiva cuando, además de trazar un firme parentesco entre el poeta y lo divino, afirma que las obras de los grandes poetas tradicionales no sólo son numerosas, hermosas y de gran valor<sup>728</sup> (como dirá más tarde en *Banquete* y *Fedro*), sino que son en última instancia de autoría divina: «[...] la divinidad nos muestra claramente que todos estos hermosos poemas [τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα] no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que mensajeros de los dioses [οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν], poseídos cada uno por aquel que los domine»<sup>729</sup>.

Esta cuestión del origen divino del poema aparece presentada en el *Ion* mediante una de las más bellas metáforas que hallamos en el *corpus* platónico: la de la cadena (*ormathós*) de la inspiración divina, que engarza entre sí los eslabones o anillos (*daktúlioi*) representados por las Musas, el poeta, el rapsoda y, por último, el espectador, cadena por la cual fluye el mensaje poético impulsado un entusiasmo divino<sup>730</sup>. Mediante esta imagen de

<sup>727</sup> *Ion* 534b3-7.

<sup>728</sup> Cf. *Ion* 534c7-d4: «Y si la divinidad [θεός] les priva de la razón [νοῦν] y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas de gran valor [ἀξία], sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla».

<sup>729</sup> *Ion* 534e1-5. Respecto del poeta como un portavoz o intérprete (*ἐρμηνεύς*) de los dioses, Guthrie (1975: 199, n. 248) afirma que *hermeneús* con sus afines, traducido normalmente por intérprete tiene dos significados: 1) intérprete, es decir, traductor de una lengua extranjera o persona que explica lo oscuro; 2) mensajero o mediador, que repite simplemente lo que se dice. Para Guthrie cometer el error de traducirlo en 534e4 por intérpretes «significa eliminar la cuestión que Sócrates desea subrayar, la total pasividad del poeta. Una persona no puede interpretar cuando no está en sus cabales».

<sup>730</sup> Cf. *Ion* 535e7-536a1: «¿No sabes que tal espectador [θεατῆς] es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y portavoz [ραψωδός καὶ ὑποκριτής], eres el anillo intermedio y que el mismo poeta [ποιητής] es el primero?». Para una relación entre esta imagen de los anillos magnetizados y el interés científico de Demócrito por el magnetismo, cf. Delatte (1934: 57). A la mayor parte de los intérpretes, como Wilamowitz (1919: II 43), Gadamer (1934: 189-190), Guthrie (1975: 206), Murdoch (1977: 11), Nehamas (1988: 294, n. 1) y Leszl (2004: 197), que suscriben la opinión de una actitud platónica negativa hacia los poetas en *Ion* (en tanto que éstos no detentan conocimiento alguno) les cuesta sobremanera armonizar esa actitud con pasajes tales como este de la metáfora del imán o anillos por los que pasa la influencia divina, en los que Platón brinda una bella y compleja descripción del estado mental del poeta. Por ello Guthrie (1975: 206), por ejemplo, debe reconocer que en ciertos pasajes del *Ion* encontramos en Platón «una cierta nota de simpatía» dirigida hacia los poetas, la cual contrasta claramente con el seco rechazo por su ignorancia divina formulado en la *Apología*. Este intérprete (1975: 93) explica asimismo esa nota como parte de la actitud ambivalente de Platón en relación con la poesía, la cual oscila según él entre la alabanza irónica (en *Apología* y *Menón*),

la cadena del entusiasmo divino Platón busca opacar la conclusión negativa que se desprendía del examen del discurso de los poetas y rapsodas en clave técnico-epistémica: «La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena [ὄρμαθὸς πάμπολυς] de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa. Y cada poeta depende de su Musa respectiva. [...] De estos primeros anillos que son los poetas, penden a su vez otros que participan en este entusiasmo, unos por Orfeo, otros por Museo, la mayoría, sin embargo, están poseídos y dominados [κατέχονται τε καὶ ἔχονται] por Homero»<sup>731</sup>. Es decir: abre una nueva perspectiva que permite dar cuenta del discurso poético, ya no a partir de una técnica poética (*téchne poietiké*) sino como consecuencia de un entusiasmo de origen divino, perspectiva que volveremos a encontrar resignificada en el *Fedro* en términos de una distinción entre los estados de *manía* divina y cordura humana<sup>732</sup>. Veremos allí como a partir de esta distinción Platón desprende valorativamente dos clases de poetas: eminentes e imperfectos, respectivamente.

Si bien el *Ion* se apoya en la diferenciación entre un saber técnico organizado (*téchne*) que puede dar cuenta de sí mismo y un decir poético inspirado por la divinidad (*theía moíra*) que no sabe realmente lo que dice, creemos que este diálogo puede leerse no sólo -y como se lo hace habitualmente- desde el claro cuestionamiento de la capacidad del

---

cierta simpatía (*Ion*), una extraña mezcla de desaprobación y afecto (*República* y *Leyes*) y la estimación y admiración (*Fedro*).

<sup>731</sup> *Ion* 536a1-536b4. Sobre la apelación del poeta a las Musas, cabe subrayar un contraste entre la concepción que se puede observar en Homero, Hesíodo y Píndaro y la teoría platónica de la posesión divina. Para la primera el poeta apelaba a las Musas únicamente como autoridad superior, recibiendo de ellas ayuda divina en su relato, sin que ello implicase que las mismas entraran en él o que le inspiraran o le poseyeran. En esta concepción homérico-hesíodica, lejos de estar fuera de sus cabales, el poeta era un maestro inteligente y un educador (o primitivo *sophistés*), con una sabiduría y un saber propio. Para Platón, por el contrario, la Musa está, como destacan Dodds (1951: 87, 101-102, n. 122), Tigerstedt (1970: 169, n. 32) y Guthrie (1975: 203-205), realmente *dentro* del poeta. Murray (1981: 87-89, 99-100) sostiene al respecto que el concepto de inspiración poética como un género de *enthousiasmós* o *mania* extática contrapuesto al arte o la *téchne* no aparece antes de Platón, aun cuando ciertos especialistas -señala esta intérprete- persistan en igualar las nociones griegas arcaicas de inspiración con el concepto platónico de *furor poeticus* (Havelock, entre otros).

<sup>732</sup> Cf. *Fedro* 245a5-8: «Pues aquel que *sin la locura de las Musas* [ἀνευ μανίας Μουσῶν] llegue a las puertas de la poesía convencido de que *por arte* [ἐκ τέχνης] habrá de ser un poeta *eminente* [ἰκανός], será uno *imperfecto* [ἀτελής], y su creación poética, *estando cuerdo* [σωφρονούντος], quedará *oscurecida por la de los enloquecidos* [ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων]». Nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil.

poeta y del rapsoda en términos técnico-epistémicos<sup>733</sup>, sino como un intento de explicar y de justificar el discurso poético desde otro punto de vista vinculado al ámbito de lo divino, así como también de *revalorizar* las obras de los poetas tradicionales en tanto expresan muchas cosas excelentes, bellas, verdaderas, y de gran valor para la humanidad.

### II.1.3. *Lisis*

Si a esta caracterización del discurso poético de la *Apología* y del *Ion* le sumamos un breve pasaje del *Lisis*, podemos delinear un cuadro más acabado respecto de la figura y del status positivo de las obras de los poetas tradicionales en el contexto de los diálogos de juventud. Dicho pasaje del *Lisis* se inscribe en el marco de una de las aporías en las que recae el diálogo al buscar definir en *qué* consiste la amistad (*philia*) o el ser amigo en los términos de una relación de reciprocidad entre el amante y el amado<sup>734</sup>. Ante esta aporía, Sócrates le propone a Lisis un cambio de rumbo, que implica una apelación a la palabra de los poetas tradicionales: «[...] y creo que es más fecundo volver allí donde nos desviamos y preguntemos a los poetas, pues éstos son para nosotros como padres y guías del saber [οὗτοι γὰρ ἡμῖν ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες]. Ellos, naturalmente, no se manifiestan desinteresados de los amigos cuando los tienen; pero dicen que es un dios el que los hace amigos, haciendo que coincidan entre sí. Si no me

<sup>733</sup> En este sentido Wilamowitz (1919: II 43), Jowett (1953: I 102) y Friedländer (1964: II 136) sostienen que en el *Ion* la vieja disputa entre filosofía y poesía (explicitada más tarde en *República X*) ya está operando en la mente de Platón. Más recientemente, Stern-Gillet (2004: 199) concibe el *Ion* no como un elogio, sino más bien como un temprano ataque a la poesía que preanuncia el de *República*.

Para una lectura contraria y más afin a la nuestra, cf. Grube (1970: 278-279).

<sup>734</sup> Cf. Platón, *Lisis* 212a8-b2: «Cuando alguien ama [φιλεῖ] a alguien, ¿quién es amigo [φίλος] de quién, el amante del amado, o el amado del amante [ὁ φιλῶν τοῦ φιλουμένου ἢ ὁ φιλούμενος τοῦ φιλοῦντος]? ¿O no se diferencian en nada?». Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de E. Lledó: Platón, *Lisis*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. III). Sobre la ambigüedad del término *philia* (y derivados) en *Lisis* y su relación con *éros*, cf. Guthrie (1975: 138): «El verbo “*phileîn*” (querer, amar o sentir afecto por) abarca desde el amor paternal al amor por la comida de un glotón. Por sí mismo, rara vez connota el deseo sexual, para el que se utiliza el término “*éros*” (s.) y “*erân*” (v.). [...] aunque *éros* debe implicar, y normalmente implica, *philia*, pero no viceversa».

*equivoco dicen cosas como: “Siempre hay un dios que lleva al semejante junto al semejante” y les hace conocerse. ¿Es que nunca te has tropezado con estos versos?»*<sup>735</sup>.

Se plantea aquí un nuevo rumbo que apunta a la búsqueda de un principio explicativo que pueda dar cuenta de la *philia*, tomando como base el tópico de la atracción o amistad de lo semejante por lo semejante, que aparece formulado por vez primera en Homero<sup>736</sup> y en algunos filósofos de la naturaleza (como Empédocles y Anaxágoras)<sup>737</sup>. Pero, más allá del acuerdo parcial que Platón pueda llegar a tener con la postura de los poetas acerca de la amistad, y más allá del final aporético del diálogo, leemos en este pasaje la imprescindible apelación a la palabra autorizada de los poetas tradicionales a fin de examinar el problema de la *philia*. En una palabra, su requerimiento en tanto fuentes y guías del saber para todas las cuestiones de índole práctica. Este gesto de apelación a su palabra autorizada se advierte asimismo en otros diálogos de Platón y, más concretamente, en cada uno de los discursos sobre el Eros que ofrecen los selectos oradores del *Banquete*.

#### II.1.4. *Menón*

Pasemos ahora a un diálogo de transición como el *Menón*. A su término<sup>738</sup> hallamos un planteo similar al del *Ion* en lo que toca a la explicación de la capacidad o talento de los poetas, con la diferencia de que en el *Menón* la oposición básica se da entre las nociones de opinión verdadera (*dóxa alethés*) y conocimiento (*epistéme*), mientras que en aquél, como vimos, se daba entre *noûs* y *theia moíra*. Partiendo de la base de que los políticos más célebres de su tiempo (como Temístocles, Aristides, Lisímaco, Pericles o Tucídides, entre otros) no adquirieron la *areté* a causa del conocimiento o *epistéme* (cuyos rasgos esenciales son la estabilidad y la enseñabilidad<sup>739</sup>), ya que si fuera así deberían haberla podido enseñar

<sup>735</sup> *Lisis* 213e4-214b1. Sobre esta apelación a los poetas tradicionales como guías, cf. Cook (1996: 79).

<sup>736</sup> *Od.* XVII 218.

<sup>737</sup> Este tópico aparece de forma frecuente en el *corpus* platónico. Entre otras referencias, cf. *Banquete* 195b5 (discurso de Agatón) y *República* 329a2-4.

<sup>738</sup> *Menón* 95a2-100c2.

<sup>739</sup> Cf. Platón, *Menón* 87c5-6: «[...] si la virtud fuese un conocimiento [*ἐπιστήμη*], evidentemente sería enseñable [*διδασκτόν*]». Seguimos, con ligeras variantes, la traducción castellana de F. J. Olivieri: Platón,



a sus discípulos a fin de hacerlos como ellos, Sócrates concluye entonces que actúan bajo la guía de una opinión correcta o don divino (inestable e intransferible): «Entonces, si no es por el conocimiento [ἐπιστήμη], no queda sino la buena opinión [εὐδοξία]. Sirviéndose de ella los hombres políticos gobiernan los Estados y no difieren en nada, con respecto al conocimiento, de los vates y los adivinos. Pues, en efecto, también ellos dicen, por inspiración [ἐνθουσιῶντες], muchas verdades, pero no saben nada de lo que dicen [ἀληθῆ καὶ πολλὰ, ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι]»<sup>740</sup>.

Volvemos a leer el típico cuestionamiento socrático a los presuntos saberes, encarnado esta vez, como en la *Apología*, en la figura de los políticos tradicionales. Justamente nos interesa el *Menón* en tanto incluye dentro del marco de este cuestionamiento otros discursos que, desde un punto de vista epistémico, no pueden, aun expresando y llevando a buen término muchas y grandes obras verdaderas y bellas, dar cuenta de sí mismos, como es el caso del discurso de los poetas tradicionales, a quienes vuelve a emparentar aquí, como ya lo había hecho en el *Ion*, con aquellos hombres y mujeres sabios en asuntos divinos (vates y adivinos): «Correctamente llamaríamos divinos a los que acabamos de mencionar, vates, adivinos y poetas todos [χρησμοδούς καὶ μάντις καὶ τοὺς ποιητικούς ἅπαντας], y también a los políticos, no menos que de esos podríamos decir que son divinos e inspirados [θείους καὶ ἐνθουσιάζειν], puesto que es gracias al hálito del dios y poseídos por él, como con sus palabras llevan a buen fin muchos y grandes designios, sin saber nada de lo que dicen [πολλὰ καὶ μεγάλα πράγματα, μηδὲν εἰδότες ὧν λέγουσι]»<sup>741</sup>.

La conclusión del diálogo reafirma el vínculo discurso político - opinión verdadera (o don divino), dejando aporéticamente planteada la posibilidad de una solución en tanto vuelva a priorizarse la pregunta por la esencia (qué es en sí la *areté*) que dio origen al

*Menón*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1983, vol. II, y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. III).

<sup>740</sup> *Menón* 99b11-c5.

<sup>741</sup> *Menón* 99c11-d5. Sobre el matiz irónico de este calificativo de "divinos" aplicado a los políticos del momento y su comparación con los poetas y profetas que dicen muchas cosas verdaderas sin saber nada de lo que están diciendo, Guthrie (1975: 206, 256-257, 400) sostiene que ni Sócrates ni Platón creían que los políticos contemporáneos habían sido agraciado por la divinidad: «Cualquiera que haya sido su opinión final sobre los poetas y los profetas, Platón no pensó nunca de los políticos del siglo V que estuvieran divinamente

diálogo, para después ver *cómo* la *areté* se da en los hombres (*i.e.* si es enseñable o no): «[...] *si en todo nuestro razonamiento hemos indagado y hablado bien, la virtud no se daría ni por naturaleza ni sería enseñable, sino que resultaría de un don divino* [θεία μοίρα], *sin que aquellos que la reciban lo sepan, a menos que, entre los hombres políticos, haya uno capaz de hacer políticos también a los demás* [ἄλλον ποιῆσαι πολιτικός]»<sup>742</sup>. Por supuesto que el problema en cuestión se juega aquí dentro del orden de la *areté* política, puesto que si ésta se adquiere gracias a un don divino, el orden ético-político de toda *pólis* queda de alguna manera supeditado a la *inestabilidad* e *intransferibilidad* propia de una opinión verdadera o don divino. Por ello se insinúa al término del diálogo el ideal expreso de que la *areté* se convierta alguna vez en conocimiento, para que -como todo conocimiento en sentido estricto- pueda ser enseñada a un conjunto de discípulos, lo cual, como señalamos, sólo podrá lograrse cuando se de respuesta a la pregunta original: *qué es la areté*.

En el caso puntual de los poetas, que es el que nos importa, es claro que la inspiración mediante la cual ellos dan forma a sus creaciones, acontezca -por lo que Platón viene afirmando desde diálogos anteriores- como un don imprevisible e inestable. Si bien en la crítica a los políticos de su tiempo bajo el marco de la distinción opinión verdadera - conocimiento Platón trae a colación la figura de los poetas tradicionales, no debemos pensar que lo que dice de aquéllos se ajusta completamente a lo que dice de éstos. En efecto, en el caso del obrar poético no resulta necesario, pensando en términos ético-políticos, que existan poetas capaces de hacer poetas también a los demás, lo cual en el caso del obrar político sí sería sumamente deseable en función de la estabilidad y progreso de todo orden ético-político. Son, como es obvio, dominios distintos que se emparentan en cuanto al origen (divino) del tipo de discurso, pero que tienen una incidencia claramente distinta en el orden de la *pólis*, lo que hace que el poeta *divinamente inspirado* pueda seguir explicando sin problemas su discurso en los términos de un don inestable e intransferible.

Otro dato positivo que se desprende del *Menón* es que así como Platón no descarta la presencia de *areté* en hombres bellos y buenos, e incluso en grandes estadistas tanto de la

---

dotados». La crítica epistémica platónica apunta sobre todo al éxito logrado por éstos sin mérito personal ni conocimiento propiamente dicho.

<sup>742</sup> *Menón* 99e4-100a2.

actualidad como del pasado, tampoco la niega en los grandes poetas tradicionales (como en el caso puntual de Píndaro, del cual Platón llega a citar un poema para apoyar la doctrina de la inmortalidad del alma<sup>743</sup>), los cuales se relacionan con aquéllos no sólo en cuanto a la incapacidad de enseñar su respectiva *areté* a sus hijos o discípulos, sino también por el carácter bello y verdadero que poseen sus grandes obras políticas y poéticas<sup>744</sup>. Hasta aquí podemos, pues, destacar el esbozo de una concepción positiva respecto de la figura y obra de los poetas tradicionales, visión que se fue delineando desde la *Apología*, pasando por el *Ion*, *Lisis* y *Menón*<sup>745</sup>. Nos resta aún analizar brevemente cómo juega tal concepción positiva en un diálogo paradigmático de madurez como el *Banquete*, a fin de arribar a su sistematización y complementación definitiva en el planteo de *Fedro*.

### II.1.5. *Banquete*

¿Y cómo juega, por último, en el *Banquete* esta concepción positiva de la poesía tradicional que venimos rastreando hasta aquí? Desde el inicio del mismo, Platón deja asentado el motivo principal que da origen a la propuesta de Fedro, consistente en que cada uno de los oradores presentes pronuncie un encomio en honor del dios Eros: la ausencia o falta de una acabada atención y caracterización de este dios por parte de la tradición poética griega. Recordemos aquella propuesta recogida por Erixímaco: «*Fedro, en efecto, me está diciendo a cada paso, lleno de indignación: ¿No es irritante, Erixímaco, que en honor de algunos otros dioses haya himnos y peanes compuestos por los poetas y en cambio en honor del Amor, que es un dios de tan elevada importancia y categoría, ni uno solo, entre tantísimos poetas que han existido, haya compuesto jamás siquiera un encomio?*»<sup>746</sup>.

<sup>743</sup> *Menón* 81b1-3: «Algo verdadero, me parece, y también bello [dicen] Píndaro y muchos otros de los poetas, cuantos son divinos [*Πίνδαρος καὶ ἄλλοι πολλοὶ τῶν ποιητῶν ὅσοι θεῖοί εἰσιν*]».

<sup>744</sup> Greene (1918: 24) subraya al respecto que no cabe hablar en *Menón* de una «depreciación de las obras de los poetas».

<sup>745</sup> Sobre la distinción entre las figuras del poeta y del filósofo en los diálogos tempranos (*Apología*, *Ion* y *Menón*) y medios (*República*), cf. Nussbaum (1986: 297-300), para quien el estado de delirio o de inspiración irracional del primero se contrapone al buen sentido y autodominio del segundo.

<sup>746</sup> Cf. Platón, *Banquete* 177a5-b1. Seguimos, con variantes, la traducción castellana de Gil (1983), y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. II). Sobre la fecha de composición del *Banquete*, se piensa en

Si se tiene en cuenta esta falta de interés hacia Eros que Fedro (vía Erixímaco) resalta en los poetas y que actúa como desencadenante de su consiguiente alabanza, podemos leer la serie de discursos a la manera de un diálogo con la tradición poética en los términos de una rectificación y complementación de la misma en lo que toca a la esencia y propiedades de Eros. De allí se explica, por lo demás, el constante gesto de apelación a dicha tradición que encontramos en cada uno de los discursos pronunciados por los protagonistas, con el fin de dar sustento a sus respectivas tesis sobre la genealogía, naturaleza y efectos de Eros. Baste como ejemplo de ello las diversas referencias a Homero y Hesíodo que vemos en los discursos de Fedro (quien también alude, entre otros, a Esquilo y Eurípides), Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón y Alcibiades<sup>747</sup>. Pero es en el discurso de Sócrates-Diotima donde vamos a centrar nuestro análisis, a fin de constatar la valoración positiva de las obras de los poetas tradicionales que venimos examinando en diálogos previos<sup>748</sup>.

El encomio a Eros por parte de Sócrates-Diotima retoma la estructura formal apuntada en el discurso anterior de Agatón. En efecto, Diotima (vía Sócrates) hace primero referencia a la naturaleza y propiedades de Eros, para pasar a describir luego sus obras o efectos en los hombres. En este último punto referido a las funciones de Eros leemos una definición general del término poesía (*poiesis*) y poeta (*poietés*) como ejemplo de la distinción entre un uso genérico y específico (*i.e.* de sus especies particulares) del término *éros*. Por un lado, es producción (*poiesis*) todo lo que es causa (*aitía*) de que algo pase del no ser al ser, de forma tal que las diversas actividades comprometidas en el conjunto de todas las técnicas son, en sentido *amplio*, producciones (*poiéseis*), y sus artesanos (*demiourgoí*), productores (*poietái*). Por otro, en sentido *específico*, son poetas (*poietái*) propiamente hablando los que se circunscriben a una *parte* del conjunto total de la producción, relativa al ámbito musical: «[...] *del concepto total de producción [ποίησῶς] se ha separado una parte, la relativa a la música y los metros [τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα]*, que se denomina con el nombre del todo. “Poesía”

---

general que la obra es anterior al *Fedro* y aproximadamente contemporánea de *República* y *Fedón*. Cf. al respecto Dover (1965: 2-20).

<sup>747</sup> Sobre el uso platónico de la citación poética, cf., entre otros, Cook (1996: 75-76).

<sup>748</sup> Respecto de esta alusión continua en la obra de Platón al contexto poético tradicional, cf. Nussbaum (1986: 41): «La escritura de Platón es una alusión continua al contexto poético, tanto en su elección de

[ποίησις], en efecto, se llama tan sólo a ésta, y a los que poseen esa porción de “producción” [τὸ μῦριον τῆς ποιήσεως], “poetas” [ποιηταί]»<sup>749</sup>. La imitación (*mimesis*) constituye así un cierto tipo de *producción de imágenes* (*poiesis eidolon*), y el poeta, en tanto lleva a ser algo que antes no era, un productor cuyo resultado es un producto específico (el poema)<sup>750</sup>.

Con esta caracterización general del término poesía y poeta en ambos sentidos y su consiguiente analogía con el término *éros*, Platón procura, además de revelar la equivocidad que denotaba el término *poiesis*, destacar la relación entre tres nociones claves que vertebran el discurso de Sócrates-Diotima: el *éros* (en tanto impulso erótico), la *poiesis* (en sentido amplio y estricto) y la inmortalidad. En efecto, el *éros* es en última instancia amor de la inmortalidad (*éros tês athanasias*)<sup>751</sup> que se revela puntualmente en la naturaleza mortal (animal y humana) bajo la mediación de la *poiesis*, la cual implica, según el cuerpo<sup>752</sup>, la generación (procreación, fecundación o reproducción) de hijos naturales y, según el alma, de hijos espirituales, siempre bajo el estímulo de la belleza. Los hombres que conciben en las almas llegan así a dar a luz «*la sabiduría y las demás virtudes* [φρόνησιν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν], de las que precisamente son progenitores los *poetas todos* [οἱ ποιηταὶ πάντες γεννήτορες] y *cuantos artesanos* [δημιουργῶν] se

---

imágenes como en los relatos que contiene y en su estilo literario, hasta el punto de que el significado de muchos de sus aspectos importantes se nos escaparía si no tuviésemos en cuenta dicho contexto.

<sup>749</sup> *Banquete* 205c5-c9. En *Sofista* 219a10-b12 Platón vuelve a ofrecer, en el contexto de la distinción entre dos tipos de técnicas (adquisitiva y productiva) dentro de las cuales busca encuadrar al sofista, una definición de *poiesis* acotada al ámbito de la *mimesis*, según la cual ésta constituye un cierto tipo de producción de imágenes y no realidades individuales.

<sup>750</sup> Para Heidegger (1961: 160) este pasaje constituye un claro testimonio de la posición preeminente que adquiere el arte poético dentro de la totalidad del arte griego: «Si finalmente aludimos con “arte” a lo producido por un producir, a lo allí puesto en tal producir y al producir mismo, entonces el griego habla de *ποιεῖν* y *ποίησις*. El hecho de que la palabra *ποίησις* se haya reservado de manera especial para nombrar la producción de algo en palabras, o sea, el hecho de que *ποίησις*, como “poesía”, se haya convertido preferentemente en el nombre del arte de la palabra, el arte poético, es un testimonio de la posición preeminente que adquiere este arte dentro de la totalidad del arte griego. Por ello tampoco es casual que Platón, cuando lleva a la palabra la relación entre arte y verdad y plantea una decisión de la misma, trate en primer lugar y de manera dominante del arte poético y del poeta».

<sup>751</sup> *Banquete* 207a3-4.

<sup>752</sup> Cf. *Banquete* 208e1-5: «Así, pues, los que son fecundos según el cuerpo [κατὰ τὰ σώματα] se dirigen en especial a las mujeres y ésta es la forma en que se manifiestan sus tendencias amorosas, porque, según creen, se procuran para sí mediante la procreación de hijos [διὰ παιδογονίας] inmortalidad [ἀθανασίαν], memoria de sí mismos y felicidad para todo tiempo futuro».

dice que son inventores [εὐρητικοί]»<sup>753</sup>. La dimensión erótico-poiética que Platón descubre en la poesía redefine en este sentido al poeta tradicional («los poetas todos») como un tipo de creador especial que busca, por medio de su obra, alcanzar la inmortalidad<sup>754</sup>. Ésta, en tanto causa final de ese impulso erótico-poiético<sup>755</sup> que mueve a los poetas (y a los célebres legisladores, como veremos más adelante), se traduce concretamente en obras del alma o hijos del espíritu; en una palabra, en la generación de virtudes como la moderación y justicia, ligadas al ordenamiento de las ciudades y de las comunidades. Leemos aquí resignificada la concepción de los poetas como padres o progenitores (*gennétores*) del saber de índole práctica que aparecía en el *Lisis*, la cual entra claramente en tensión con la concepción negativa del poeta tradicional como fabricante de imágenes examinada en *República*.

Platón se detiene en la descripción minuciosa del proceso de *poiésis* de estos hijos espirituales (*i.e.* poemas y legislaciones) por parte de poetas y legisladores célebres en estado de preñez, precisamente porque tales obras son más bellas e inmortales que los hijos naturales que ellos pudieran llegar a dar<sup>756</sup>: «Cuando alguien se encuentra a su vez preñado

<sup>753</sup> *Banquete* 209a3-5.

<sup>754</sup> Al referirse a las leyes nupciales, Platón vuelve en *Leyes* sobre esta idea central del *Banquete* acerca de la participación de lo mortal en lo inmortal por medio de la generación, o de la procreación como la única inmortalidad alcanzable: «Entre los treinta y los treinta y cinco años debe contraerse matrimonio, pensando que así como por un cierto instinto la raza humana participa de la inmortalidad, la que naturalmente toda persona desea alcanzar por todos los medios. Pues el intentar llegar a ser famoso y no yacer anónimo en la tumba después de la muerte es un deseo de algo semejante. La estirpe de los hombres es algo que se desarrolla junto con la totalidad del tiempo, que marcha y marchará con él del principio al fin y logra la inmortalidad dejando tras de sí los hijos de sus hijos, y, siendo la misma y una siempre, participa de la inmortalidad por medio de la generación [γενέσει τῆς ἀθανασίας μετειληφέναι]» (*Leyes* IV 721b6-c6). Sobre este punto, cf. especialmente Hackforth (1950: 42-45) y Cornford (1967: 137): «En todos los seres humanos está el impulso de traer a luz nuevos hijos, sean del cuerpo o de la mente. El fin no es el goce individual e inmediato de la belleza, sino la perpetuación de la vida por medio de un acto creador al que asiste la Belleza como una diosa del nacer, para dar descanso a los afanes. La procreación es el atributo divino del animal que muere. Eros es, en última instancia, el deseo de inmortalidad». Si bien Platón suscribe en *Banquete* la participación de lo mortal en lo inmortal a través de la procreación físico-espiritual, ello no significa que lo mortal represente la inmortalidad del mismo modo que lo representa lo divino. Guthrie (1975: 374-375) y la mayor parte de los intérpretes destacan aquí una clara contraposición platónica entre la inmortalidad temporal (o secundaria) y la vida eterna: «La mayoría de los hombres sólo puede concebir la primera, que, del mismo modo que los animales, persiguen ellos mediante la procreación física o espiritual. El filósofo logra su inmortalidad mediante el contacto con las Formas divinas y eternas».

<sup>755</sup> Según Cornford (1967: 133), Platón emplea el término *éros* «para referirse al impulso del deseo en todas sus formas». En este sentido es concebido como una fuerza única o caudal de energía, «que se dirige según canales divergentes y hacia metas que varían».

<sup>756</sup> Sobre los progenitores de estos hijos espirituales, afirma Cornford (1967: 139): «De tal suerte son los poetas y los artistas creadores, cuyas obras sobreviven y transmiten a la posteridad sus pensamientos. Incluso el educador engendra hijos de clase más hermosa y duradera, al plantar sus ideas en esas mentes vivas en donde vivirán otra vez, para engendrar de nuevo otras generaciones de hijos espirituales. Y junto al educador

en el alma de estas virtudes desde niño, *inspirado como está por la divinidad* [ἐνθεος ὦν]<sup>757</sup>, al llegar a la edad conveniente desea ya parir y engendrar [...]. Y por tener contacto y trato con lo bello, alumbra y da vida a lo que tenía concebido desde antes; a su lado o separado de él se acuerda siempre de ese ser y con su ayuda cría en común con él el producto de su procreación, de tal manera que es una *comunidad* [κοινωνία] mucho mayor que la de los hijos la que tienen entre sí los de tal condición, y un afecto mucho más firme, ya que tienen en común hijos más bellos y más inmortales [καλλίωνων καὶ ἀθανατωτέρων παιδῶν]<sup>758</sup>. Es interesante destacar en este pasaje clave una de las pocas -si no la única- menciones en el *Banquete* del tópico de la inspiración divina en relación con la *poíesis* (según el alma) de hijos espirituales, si bien la apelación a lo divino ya se había dejado entrever cuando Diotima hacía referencia a la procreación de hijos naturales<sup>759</sup>. Esto último permite tender un puente hacia el planteo que más adelante leeremos en *Fedro*, ya que en éste Platón va a terminar de definir la relación entre *manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad. En efecto, sólo en tal estado de *manía* o posesión divina el alma del poeta podrá llegar a crear (*poíesis*) bellas e inmortales obras.

Encontramos así en estos pasajes del *Banquete* una clara valoración de las obras de los poetas tradicionales (Homero, Hesíodo y otros), que sigue en la línea de los diálogos ya examinados: «*Todo hombre preferiría tener hijos de tal índole a tenerlos humanos, si dirige su mirada a Homero, a Hesíodo o a los demás buenos poetas* [τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς] y contempla con envidia qué descendencia han dejado de sí mismos, que les procura *inmortal fama* [ἀθάνατον κλέος] y recuerdo por ser ella también famosa e inmortal; o si quieres, agregó, hijos tales como los que ha dejado Licurgo en Lacedemonia, salvadores de Lacedemonia y, por decirlo así, de la Hélade.

---

se coloca el legislador –Licurgo o Solón-, los cuales dejan leyes e instituciones como medios permanentes de ejercitar a sus conciudadanos en la virtud».

<sup>757</sup> Nos apartamos aquí, como la mayor parte de los traductores del *Banquete* (Brisson, Allen, Gil, Martínez Hernández, entre otros), de la lectura de Burnet, según la cual debe leerse ἦθεος (joven, mancebo, célibe, soltero), en vez de ἐν-θεος (poseído o inspirado por un dios).

<sup>758</sup> *Banquete* 209a8-c7.

<sup>759</sup> Cf. *Banquete* 206c1-8: «*Conciben todos los hombres, ¡Oh Sócrates!, no sólo según el cuerpo sino también según su alma, y una vez que se llega a cierta edad desea procrear nuestra naturaleza. Pero no puede procrear en lo feo sino tan sólo en lo bello. La unión de varón y de mujer es procreación y es una cosa divina* [ἔστι δὲ τοῦτο θεῖον τὸ πρᾶγμα], pues la preñez y la generación son algo inmortal que hay en el ser viviente, que es mortal».

También Solón entre vosotros es honrado por haber dado vida a las leyes y muchos otros hombres [...], por haber mostrado muchas y bellas obras y haber engendrado toda clase de virtud [πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα, γεννήσαντες παντοίαν ἀρετήν]<sup>760</sup>. Los más reputados poetas y legisladores no sólo nos dejaron como legado muchas obras bellas e inmortales<sup>761</sup> (a causa de lo cual se han instituido en su honor diversos cultos por haber tenido tales hijos espirituales y no naturales), sino que mediante ellas lograron transmitir a la posteridad un catálogo de virtudes<sup>762</sup>.

Si bien leemos en *Banquete* un reconocimiento explícito de las obras de los poetas tradicionales, debemos destacar también que sus productos constituyen imágenes de *areté* (*eidola aretês*) por contraposición al engendramiento de virtudes verdaderas (*aretai alethê*), propio del iniciado o filósofo que eventualmente (o “de repente”<sup>763</sup>) pudiera llegar a la revelación final de los grandes misterios narrados por Diotima<sup>764</sup>, es decir, a la aprehensión de la Idea de belleza: «¿Es que no te das cuenta de que es únicamente en ese momento, cuando ve la belleza con el órgano con que ésta es visible, cuando le será posible engendrar, no imágenes de virtud, ya que no está en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad [οὐκ εἰδωλα ἀρετῆς, ἀτε οὐκ εἰδώλου ἐφαπτομένω, ἀλλὰ ἀληθῆ, ἀτε τοῦ ἀληθοῦς ἐφαπτομένω]; y de que al que ha procreado y alimenta una virtud verdadera le es posible hacerse amigo de los dioses [θεοφιλεῖ] y también inmortal, si es que esto le fue posible a algún otro hombre?»<sup>765</sup>. Hallamos aquí una diferencia importante en relación con

<sup>760</sup> *Banquete* 209c7-e3.

<sup>761</sup> Es interesante resaltar la frecuencia con la que Platón repite este sintagma en los diálogos tomados como antecedentes del *Fedro*.

<sup>762</sup> Sobre la revalorización de estos poetas y legisladores, cf. Greene (1918: 19-20).

<sup>763</sup> Para un análisis del sintagma “de repente” (*exaiphnes*), cf. Rosen (1968: 288-325), Robin (1933: 183), Nussbaum (1986: 249-252).

<sup>764</sup> Guthrie (1975: 374-375) interpreta en este sentido que las imágenes de virtud (*eidola aretês*) sólo pueden ser engendradas en el marco de los misterios menores.

<sup>765</sup> *Banquete* 212a2-7. Para una crítica del *clímax* de plenitud o del amor contemplativo y autosuficiente que supone la aprehensión de la Idea de Belleza, cf. especialmente Vlastos (1973: 3-34), según el cual la deficiencia fundamental del enfoque erótico platónico presentado en *Banquete* consiste justamente en la búsqueda de la trascendencia del afecto personal (*i.e.* la importancia de la unicidad, individualidad e integridad) que entraña toda experiencia erótica, en función de un amor dirigido hacia una versión abstracta de las personas (basada en un complejo de sus mejores cualidades). En su análisis de la revelación final a la que se enfrenta el iniciado, Nussbaum (1986: 48, 249-252) sostiene asimismo que Platón termina por reconocer en *Banquete* que el logro de tal autosuficiencia racional exige el abandono de gran parte de la vida humana y de su belleza.



*República*. En efecto, en este diálogo vimos que el poeta tradicional, en tanto era ubicado por Platón en un tercer grado ontológico-epistemológico respecto de la verdadera realidad (Idea de cama), no engendraba, como leemos en *Banquete*, una imagen de *areté*, sino más bien una imitación de una apariencia (*phantásmatos mímesis*). En este sentido, la novedad del planteo del *Banquete* residiría en que al engendrar el poeta tradicional una imagen de *areté* (y no una imitación de una apariencia), podemos ubicar a éste, siguiendo la jerarquía ontológica-epistemológica tripartita de *República* X leída desde del *Banquete*, en un segundo nivel respecto de la verdad (poeta de segundo grado), mientras que en *República* Homero y los demás poetas tradicionales eran tipificados como poetas de tercer grado.

#### II.1.5.1. El poeta tragicómico como modelo del verdadero artista

Veamos ahora la concepción del poeta tragicómico como modelo del verdadero artista que aparece al término del *Banquete*. Nos detendremos por un momento en esta cuestión, ya que en ella leemos, sobre todo a la luz de la figura del poeta cómico Aristófanes, otra clara revalorización de la tradición poética en términos positivos. En dicha ocasión, Aristodemo (vía Apolodoro) recuerda: «*Pero lo capital fue que Sócrates les obligó [a Agatón y Aristófanes] a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es poeta trágico también lo es cómico [αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα <καὶ> κωμῳδοποιὸν εἶναι]*»<sup>766</sup>. La pregunta que

<sup>766</sup> *Banquete* 223d2-6. Basándose en el principio (clave para la consecución de su programa de reforma filosófico-política de la *pólis*) de la especialización de las funciones, vimos que en *República* Platón le hacía sostener a Sócrates justamente la tesis contraria a la vertida en aquí respecto del verdadero artista, o sea, la prescripción de imposibilidad de práctica simultánea de funciones: «*Pues mucho menos podrá ejercitar al mismo tiempo la práctica de un oficio respetable con la imitación profesional de muchas cosas distintas, cuando ni siquiera dos géneros de imitación que parecen hallarse tan próximos entre sí como la comedia y la tragedia es posible que los practiquen bien al mismo tiempo las mismas personas. ¿No llamabas hace un momento imitaciones a estos dos géneros? [...] Tampoco se puede ser rapsodo y actor a la vez. [...] Ni siquiera los actores que actúan en las comedias son los mismos que en las tragedias [...]. Es más; creo, Adimanto, que son todavía menores las piezas en que está fragmentada la naturaleza del hombre, de manera que es incapaz de imitar bien muchas cosas, o de llevar a cabo aquellas mismas cosas, cuyas imitaciones son ya semejanzas*» (III 395a1-b6). Guthrie (1975: 366, n. 139) reduce este importante pasaje a un mero comentario humorístico de Sócrates: «Ningún poeta clásico escribió tragedias y comedias (presumiblemente

se desprende naturalmente de este pasaje es: ¿quién, de entre los selectos oradores participantes del encomio a Eros, encarna en el *Banquete* a ese hombre capaz de componer tragedia y comedia a la vez? Arrieguemos algunas opciones interpretativas respecto de esta última escena protagonizada por Sócrates, Agatón y Aristófanes: o bien para Sócrates el más claro exponente de su concepción del artista es Aristófanes; o, por el contrario, en la medida en que el poeta trágico Agatón consideraba que su encomio a Eros tenía «*parte de broma y parte de comedida gravedad*»<sup>767</sup>, es este poeta el más fiel representante de la definición socrática del artista; o, en tanto eran obligados por Sócrates a admitir tal concepción, ni Agatón ni Aristófanes la representan ya que cada uno de ellos se desempeña con soltura sólo dentro de su género respectivo, y no en ambos a la vez; o bien Sócrates esgrime su definición del artista ideal ante estos dos poetas (y no ante otros) porque veía que ellos eran, en potencia, los que podían llegar a poner en acto tal concepción; o también -podría pensarse- que la concepción socrática no es más que una referencia indirecta a Platón mismo, ya que al fin y al cabo es él quien, al escribir el *Banquete*, logró fundir en este diálogo diferentes géneros discursivos (entre ellos el trágico y el cómico)<sup>768</sup>.

La enumeración podría continuar, pero si releemos el discurso de Aristófanes a la luz de sus tópicos trágicos y cómicos, parece imponerse la primera opción: es dicho poeta quien refleja cabalmente la concepción socrática del artista ideal. Con ello nos interesa destacar que en *Banquete*, según nuestra lectura, se termina por erigir como modelo de *verdadero artista* a un representante cabal de la poesía tradicional en su género cómico. Ya desde el comienzo del diálogo la sola mención de Aristófanes predispone a los demás oradores (y a los lectores) a la espera de un discurso cómico sobre Eros, que estaría en plena consonancia con su poesía cómica. Y nos predispone así no sólo por los

---

no se alude a los dramas satíricos), y lo más probable es que la observación sea simplemente un comentario final humorístico de acuerdo con el carácter de Sócrates: conversar y escuchar durante toda la noche y beber galones de vino no pudo nunca apagar su ardor para argumentar las tesis más paradójicas». Sobre esta aparente contradicción entre dichos pasajes de *Banquete* y *República*, Murdoch (1977: 148) concluye ingenuamente: «Platón, con perversa negligencia, nunca nos favorece con una crítica literaria seria».

<sup>767</sup> *Banquete* 197e7-8.

<sup>768</sup> Sobre Sócrates (y, por tanto, Platón) como encarnación de este poeta tragicómico, cf. Hartland-Swan (1951: 3-18; 99-141), Clay (1975: 238-261), Patterson (1982: 76-93), Stokes (1993: 128) y Nightingale (1995: 1-12). Por su parte, Nussbaum (1986: 262-263) agrega que también puede considerarse como tragicómico el discurso de Alcibiades: «Trágico en su descripción de la frustración y en la prefiguración de la ruina, cómico en el humor que a costa de sí mismo exhibe el orador, quien expone su vanidad y sus ilusiones con delectación aristofánica. [...] En parte, Alcibiades es un personaje cautivador y trágico *porque* se erige en poeta cómico de su propio desastre».

conocimientos previos que tenemos sobre la obra de Aristófanes, sino también porque Platón se detiene deliberadamente en la descripción de algunas situaciones e intervenciones protagonizadas por este personaje, que van creando en los demás oradores y lectores una expectativa de comicidad.

Recordemos algunas de esas situaciones. El lenguaje o modo de hablar risible, jocoso y grosero que Platón desde el comienzo pone en boca de Aristófanes va a contrastar claramente con el tono siempre doctoral, serio y prudente del médico Erixímaco: «*Tienes, sin duda, razón, Pausanias, en lo que dices de preparar, a toda costa, un modo de beber soportable, pues yo también soy de los que se empararon [βεβαπτισμένοι] ayer*»<sup>769</sup>. El más célebre ataque de hipo<sup>770</sup> de la literatura filosófica que aqueja a Aristófanes<sup>771</sup>, no sólo rompe de manera abrupta el clima narrativo de seriedad y previsibilidad que hasta ese momento imperaba en el diálogo tras los discursos de Fedro y Pausanias, sino que también, además de tener como blanco al mismo Aristófanes (lo que generalmente se interpretó como la venganza platónica por el retrato sarcástico de Sócrates pintado en *Las nubes*<sup>772</sup>), envuelve y contamina la seriedad del discurso de Erixímaco, ya que dentro de este contexto el tono científico y doctoral del médico se revela como una receta o hablar que cura<sup>773</sup>, exagerándose así los rasgos pedantes de su personalidad moderadora, siempre dispuesta a demostrar y aplicar sus conocimientos a todos los ámbitos. Tampoco es casual que Platón haga sobrevenir el ataque de hipo de Aristófanes justo en presencia del médico que estaba acomodado en el lecho contiguo, y presumiblemente como consecuencia de la hartura (*plesmoné*) que le habrían provocado los dos encomios anteriores. Porque al no haber sido provocada por un exceso de alcohol (ya que al principio del diálogo y a petición de Erixímaco acordaron todos que no se emborracharían durante aquella reunión y que se

<sup>769</sup> *Banquete* 176b2-4.

<sup>770</sup> Para las diversas interpretaciones del episodio del hipo, cf., entre otros, Bury (1932: xxii-xxiii), quien releva las opiniones antiguas y Guthrie (1975: 368, n. 147), según el cual, en tanto que estamos ante una exposición realista de una ocasión convivial y que el hipo es un achaque que no es improbable que afecte a uno de los que había cenado bien y estaba entonces ocupado en beber, no había para Platón víctima más adecuada que el natural provocarrisa de Aristófanes. Cf. asimismo Dover (1980: 104) y Allen (1991: 20-26).

<sup>771</sup> *Banquete* 185c5-d3: «[...] hubiera debido hablar Aristófanes, pero, como daba la casualidad de que bien fuera por la hartura [ὕπὸ πλεσμῶνῆς] o por alguna otra causa, le había sobrevenido un ataque de hipo y no podía hablar, le dijo a Erixímaco el médico, que estaba acomodado en el lecho contiguo: - Erixímaco, es justo que me cures este hipo o que hables por mí hasta que se me pase».

<sup>772</sup> Como bien señala Guthrie (1975: 368, n. 147): «Si pretendía ser una “venganza” del retrato de Sócrates en las *Nubes*, los ataques de hipo son una revancha increíblemente débil».

<sup>773</sup> Sobre la significación de “Erixímaco” como «luchador contra los ataques de hipo», cf. *ibid.*

limitarían a beber lo que fuera de su agrado) esta hartura sólo pudo originarse o bien por un exceso de comida, o bien por un exceso de *lógos*. Platón era conciente, en lo que toca al estilo literario elegido para este diálogo, de la hartura que podían llegar a producir en el lector los sucesivos discursos de corte sofisticado de Fedro y Pausanias, y, para remediarla o neutralizarla, introduce un episodio cómico que aparece como un aliciente llegado el caso.

A su vez, mediante la triple receta que Erixímaco le prescribe a Aristófanes<sup>774</sup>, Platón nos ofrece la posibilidad de imaginarnos, a la par del recitado del discurso del primero, al segundo probando los diferentes remedios propuestos por el médico para refrenar su ataque de hipo. Una vez finalizado el discurso de Erixímaco sobre Eros, y a modo de prólogo cómico a su discurso, Aristófanes sostiene con aquél un breve diálogo en el cual bromea acerca del remedio empleado para aplacar el ataque de hipo: el estornudo. Este remedio revela, en clara contraposición con la definición de la medicina establecida por Erixímaco en su discurso (*«el conocimiento de las tendencias amorosas del cuerpo con respecto a llenarse y a vaciarse»*<sup>775</sup>), cómo no es la parte morigerada del cuerpo la que finalmente hace curar el hipo o restablecer el equilibrio corporal, sino más bien una situación física imprevista, ruidosa y violenta como el estornudo. Y Erixímaco, en virtud de este comentario y de los episodios de comicidad protagonizados por Aristófanes, se ve en la responsabilidad de convertirse en centinela de su discurso para ver si dice algo risible (*geloîos*). El médico moderador espera por boca de Aristófanes -como asimismo los lectores del diálogo- la aparición de un discurso cómico sobre el amor, en consonancia con la Musa que preside su poesía. A partir de la expresión de temor respecto del tono que pudiera llegar a adquirir su encomio, Aristófanes es conciente de que en él va a operar una tensión tragicómica, que siempre estará a punto de rozar los márgenes de lo ridículo (*katagélastos*): *«Pero no me vigiles porque temo, con respecto a las palabras que voy a pronunciar, no el decir cosas risibles [γελοῖα] -pues esto sería un éxito y entra en el campo de nuestra Musa-, sino el decir cosas ridículas [καταγέλαστα]»*<sup>776</sup>.

La expectativa suscitada por estas situaciones e intervenciones de Aristófanes no es casual. Platón, como buen escritor, construye una estrategia narrativa en función de cada

<sup>774</sup> Banquete 185d6-e2: «[...] mientras yo hablo, mira a ver si conteniendo un buen rato la respiración se te quiere pasar el hipo y si no, haz gárgaras con agua. Pero si es muy pertinaz, coge algo con lo que puedas hacerte cosquillas en la nariz y estornuda».

<sup>775</sup> Banquete 186c6-7.

uno de los personajes del *Banquete*. La estrategia que emplea para la composición de Aristófanes se sirve de esta expectativa de comicidad que suscita en cualquier lector la mera mención de su nombre, pero -y aquí se percibe lo esencial de su modalidad- para satisfacerla sólo a medias, ya que esa expectativa va a ser, en su momento, defraudada por la puesta en escena de un costado inesperado en un personaje como Aristófanes, esto es, su capacidad para componer un discurso predominantemente trágico sobre el Eros. Pero así como se distinguen diversas estrategias narrativas en relación con cada uno de los personajes del *Banquete*, éstas también dan lugar a diferentes estrategias de lectura. ¿Con qué estrategia de lectura podemos abordar al discurso de Aristófanes? Si pensamos que la concepción del Eros que se desprende del encomio aristofánico es tragicómica, Aristófanes se nos aparece como el personaje que más claramente encarna el ideal socrático-platónico del artista que puede componer tragedia y comedia a la vez. Los tópicos trágicos y cómicos que vertebran su discurso revelan esta concepción tragicómica del Eros. Empecemos entonces con la enumeración de sus tópicos trágicos:

i) **El recurso a la mitología.** «*Pero antes que nada tenéis que llegar a conocer la naturaleza humana y sus vicisitudes, porque nuestra primitiva naturaleza no era la misma de ahora, sino diferente*»<sup>777</sup>. Aristófanes nos presenta un mito acerca de la integridad de nuestra antigua naturaleza humana (*archaia phúsis*) y de su ulterior pérdida. Como consecuencia de la insolente arrogancia de esta naturaleza, Zeus decide debilitar ese orgullo mediante el seccionamiento de los seres en dos mitades. Ahora no sólo Zeus interviene en esta decisión y en lo que a ella respecta, sino que en el mito aristofánico también aparecen Apolo y Hefesto, todos ellos dioses míticos pertenecientes a la ordenación olímpica de la divinidad, y todos, a su vez, personajes centrales o periféricos en diversas tragedias del período clásico ático. Recordemos *Las Euménides* de Esquilo: aquí encontramos la contraposición radical entre la divinidad preolímpica (representada por las Erinias) y la divinidad olímpica (representada por Apolo y Atenea). O el *Prometeo encadenado*, donde vemos al dios del fuego, Hefesto, a quien por su condición de herrero, Zeus le ha encomendado contra su voluntad la cruel tarea de clavar a Prometeo a una roca. Y, en cuanto a Zeus, sabemos que aparece como soberano de dioses y hombres, tácita o explícitamente en la mayor parte de las tragedias del período clásico, ya sea como una

<sup>776</sup> *Banquete* 189b4-7.

divinidad a la que todos los héroes trágicos se refieren, ya sea como divinidad que supervisa el desarrollo de la acción trágica, o que participa activamente para torcer su rumbo. Lo interesante aquí es que Aristófanes, al igual que la mayor parte de los poetas trágicos, se sirve de un relato mítico para sustentar en él toda la problemática ético-religiosa que atraviesa su discurso<sup>778</sup>.

*ii) La húbriis de la antigua naturaleza humana.* Los que pertenecían a esta naturaleza «eran, pues, seres terribles por su vigor y su fuerza; grande era además la arrogancia [φρονήματα] que tenían, y atentaron contra los dioses»<sup>779</sup>. Aludir al tema de la arrogancia, exceso u orgullo humano respecto de los dioses como fuente del vicio y de la amoralidad no sólo es un tópico común de la épica homérica (de ahí la referencia a los hermanos gigantes Efialtes y Oto, quienes «intentaron hacer una escalada al cielo para atacar a los dioses»<sup>780</sup>), sino que también lo es de la tragedia: en el *Prometeo encadenado*, si bien el personaje homónimo es un titán (una divinidad), su *húbriis* hacia los dioses se asemeja a la extraordinaria fuerza, vigor y arrogancia que, según el mito aristofánico, era connatural a la antigua naturaleza humana, la cual, a pesar de no ser inmortal o divina, revela ciertos rasgos titánicos. Otro claro caso de *húbriis* humana ante los dioses es la que en *Antígona* sostiene Creonte, el representante cabal de la ley humana, al desobedecer las leyes divinas (no escritas y representadas en la figura de Antígona) que prescriben la sepultura y los debidos ritos mortuorios para todo hombre (en este caso para Polínicos, hermano de Antígona). La concepción trágica de la *húbriis* se emparenta en este sentido con la de la primitiva naturaleza aristofánica, ya que ambas describen cómo la excesiva arrogancia trae aparejada inevitablemente el castigo, y con él la reparación de esa insolencia. Sobre esta indivisible pareja exceso-desgracia que atraviesa la tragedia, escuchemos los que nos dice el coro de *Antígona*: «Para lo que sucede ahora y lo que suceda en el futuro, lo mismo que para lo que sucedió anteriormente, esta ley prevalecerá: nada extraordinario llega a la vida de los mortales separado de la desgracia [ἄταξ]»<sup>781</sup>.

<sup>777</sup> *Banquete* 189d5-7.

<sup>778</sup> Lesky (1957-8: 254); Dover (1966: 41-46).

<sup>779</sup> *Banquete* 190b5-6.

<sup>780</sup> *Banquete* 190b8-cl.

<sup>781</sup> Cf. Sófocles, *Antígona* 611-614. Seguimos la traducción castellana de Alamillo (1981), y para el texto griego la edición de Dain - Mazon (1955).

iii) **Los seres humanos como juguetes de los dioses.** Tras una ardua deliberación acerca de los medios apropiados para refrenar la insolencia de la antigua naturaleza humana, Aristófanes nos cuenta que Zeus arribó a un conclusión: *«Me parece tener una solución para que pueda haber hombres y para que, por haber perdido fuerza, cesen su desenfreno [ἀκολασίας]. Ahora mismo voy a cortarlos en dos a cada uno de ellos y así serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por haberse multiplicado su número. Caminarán en posición erecta sobre dos piernas; pero si todavía nos parece que se muestran insolentes [ἀσελγάνειν] y que no quieren estar tranquilos, de nuevo los cortaré en dos, de suerte que anden en lo sucesivo sobre una sola pierna, saltando a la pata coja»*<sup>782</sup>. En la medida en que Zeus manipula la figura humana a su antojo (pensemos en los progresivos seccionamientos de la naturaleza humana de acuerdo con el grado de insolencia que ella asume; en el traslado de los órganos genitales hacia la parte frontal; en la concesión del sistema de la procreación, etc.), esta forma de subordinación humana al arbitrio de la divinidad se vincula con la concepción trágica del hombre como marioneta (*thaûma*) o juguete de dios (*paîgnion theoû*)<sup>783</sup>, a la que se refiere puntualmente Platón en *Leyes*<sup>784</sup>, y que aparece, entre otras tragedias, en el *Prometeo encadenado*:

«Io. - ¿Es, entonces, posible que Zeus caiga de su poder?

Prometeo. - *Gozarías -creo- de ver tal suceso.*

Io. - ¿Cómo no, si sufro miserias por culpa de Zeus

[ἦτις ἐκ Διὸς πάσχω κακῶς]?

Prometeo. - *En ese caso puedes alegrarte, convencida de que eso es así»*<sup>785</sup>

iv) **La concepción trágica del éros como un intento de restauración de la antigua integridad perdida.** El éros aristofánico es un deseo y persecución de esa totalidad que alguna vez supo ser la naturaleza humana, totalidad que, una vez alcanzada, implicaría la curación definitiva: la fusión de las dos mitades y la restauración de la

<sup>782</sup> *Banquete* 190c7-d6.

<sup>783</sup> Festugière (1986: 15-30).

<sup>784</sup> Cf. *Leyes* I 644d7-9: «Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una *marioneta divina* [θαύμα θεῶν], ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria». Cf. asimismo I 645b1-2; VII 803c4-6 y 804b3. Sobre esta concepción, cf. especialmente Jaeger (1957: 1066) y Derrida (1968: 238-240).

integridad original: «Desde tan remota época, pues, es el amor de los unos a los otros *connatural* [ἔμφυτος] a los hombres y *reunidor de la antigua naturaleza* [τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγεὺς], y trata de hacer un solo ser de los dos y de curar la naturaleza humana [ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρώπινην]. [...] Pues la causa de este anhelo es que nuestra primitiva naturaleza era la que se ha dicho y que constituíamos un todo [ὅλοι]; lo que se llama amor, por consiguiente, es el deseo y la persecución de ese todo [τοῦ ὅλου τῆ ἐπιθυμία καὶ διώξει]»<sup>786</sup>. En este punto la tragedia es más que elocuente, ya que ella no es sino la demostración de la imposibilidad de restitución de una antigua integridad perdida. Todas las obras trágicas del período clásico ático se caracterizan por la presencia de un detonante del conflicto trágico: en la primera obra que da comienzo a la *Orestíada*, el *Agamenón*, la causa del asesinato de este rey (a manos de su esposa Clitemnestra) es el sacrificio de la hija de ambos (Ifigenia), que Agamenón había concedido para aplacar las iras de Ártemis y calmar los vientos contrarios; en *Antígona* tenemos como detonante del conflicto trágico la orden de no sepultura del cadáver de Polínices por parte de Creonte. La presencia de este detonante del conflicto trágico se instaura así como un primer acontecimiento que es concebido -por alguna de las partes en conflicto- como una primera injusticia (*adikia*) u ofensa que hay que expiar, la cual inaugura una cadena inexorable de crímenes, culpas y expiaciones que afecta a toda la estirpe del héroe trágico, y que atraviesa de principio a fin toda la acción trágica<sup>787</sup>. Si relacionamos esto con la concepción aristofánica del *éros*, la *húbris* de la primitiva naturaleza humana en el discurso de Aristófanes aparece como el detonante del conflicto trágico o *adikia* originaria: «Anteriormente, como digo, constituíamos un solo ser, pero ahora, por nuestra injusticia [διὰ τὴν ἀδικίαν] fuimos disgregados por la divinidad [ὑπὸ τοῦ θεοῦ]»<sup>788</sup>. Esta injusticia inaugura la serie irremediable de infortunios que atraviesa todo el relato, y desemboca finalmente en la concepción trágica del *éros* como aspiración a la armonía y totalidad propia de la antigua naturaleza. A su vez, el *éros* aristofánico, originado por una antigua *adikia* que se transforma, tras el castigo divino, en el anhelo de «reunirse y

<sup>785</sup> Cf. Esquilo, *Prometeo encadenado* 757-760. Seguimos la traducción castellana de Perea Morales (1986), y para el texto griego la edición de Murray (1955).

<sup>786</sup> *Banquete* 191c8-d3; 192e9-193a1.

<sup>787</sup> Lesky (1957-8: 285).



*fundirse con el amado y convertirse de dos seres en uno solo [συνελθῶν καὶ συντακεῖς τῷ ἐρωμένῳ ἐκ δυοῖν εἰς γενέσθαι]*<sup>789</sup>, muestra de manera trágica cómo esa necesidad insaciable e irracional que anhela lograr una fusión definitiva entre las dos mitades seccionadas nunca llega a alcanzar aquella plenitud arcaica o, mejor dicho, nunca deja de ser más que una aspiración, esperanza o ideal<sup>790</sup>: «[...] *tan sólo podría alcanzar la felicidad nuestra especie si lleváramos el amor a su término de perfección y cada uno consiguiera el amado que le corresponde remontándose a su primitiva naturaleza. Y si esto es lo mejor, necesariamente en el estado actual de las cosas será lo mejor lo que más cerca esté de esto*»<sup>791</sup>. Aristófanes sabe que si fuera posible restaurar la integridad original, se estaría atentando contra la esencia misma de lo trágico, que es precisamente la imposibilidad de restablecer esa unidad o plenitud arcaica. El énfasis trágico está puesto en el hecho de que estamos condenados a aspirar sólo nostálgicamente aquella plenitud; en el hecho de que estamos, irremediabilmente, condenados al amor<sup>792</sup>. Hay un pasaje de *Antígona*, en el cual Creonte dialoga con Ismene acerca de la posibilidad de sustituir a Antígona como pretendiente de Hemón, que ilustra esta condena:

«Creonte. - *También los campos de otras se pueden arar.*

Ismene. - *No con la armonía [ἡρμῶσμένῳ] que reinaba entre ellos dos*»<sup>793</sup>

**v) La no intervención de la razón práctica en el proceso de búsqueda erótica.**

*«Pero, cuando se encuentran con aquella mitad de sí mismos, tanto el pederasta como cualquier otro tipo de amante, experimentan entonces una maravillosa sensación de amistad, de intimidad y de amor, que les deja fuera de sí, y no quieren, por decirlo así, separarse los unos de los otros ni siquiera un instante. Estos son los que pasan en mutua compañía su vida entera y ni siquiera podrían decir qué desean unos de otros. [...] No; es otra cosa lo que quiere, según resulta evidente, el alma de cada uno, algo que no puede decir, pero que adivina confusamente y expresa de manera oscura [ἀνίπτεται]*»<sup>794</sup>.

<sup>788</sup> Banquete 193a1-2.

<sup>789</sup> Banquete 192e8-9.

<sup>790</sup> Lesky (1957-8: 292).

<sup>791</sup> Banquete 193c3-7.

<sup>792</sup> Droz (1992: 36).

<sup>793</sup> Sófocles, *Antígona* 569-570.

<sup>794</sup> Banquete 192b5-c2; 192c7-d2.

Como no podemos hacernos una idea precisa sobre los requisitos que hacen de alguien aquella auténtica mitad originaria, y que en consecuencia el *éros* aristofánico adviene a los seres humanos - si es que esto alguna vez ocurre- por puro azar o fortuna (*túche*)<sup>795</sup>, la posibilidad de que exista alguna clase de planificación de la razón práctica (*phrónesis*) en el proceso de búsqueda erótica (de nuestra otra mitad originaria) o en el de explicación racional del vínculo amoroso resulta, al parecer, imposible<sup>796</sup>. En la tragedia la misma falta de control o mediación de la razón práctica aparece en personajes tales como Edipo, Ajax, Orestes, etc. Es decir: esta no injerencia de la *phrónesis* en el rumbo de la acción trágica es consustancial al irracionalismo propio del género. La misma concepción trágica de la *Áte* (desgracia, desastre o infortunio), por ejemplo, se opone de plano a cualquier tipo de injerencia racional en el rumbo que asumen los conflictos trágicos, ya que la *Áte* se expresa como un estado de turbación mental o ceguera (de carácter pasajero) a raíz de una intervención sobrenatural. La *Áte* impulsa, por lo general, a cometer acciones calamitosas e irremediables, cuyas consecuencias el culpable poseído por aquélla advierte tardíamente. Al ser inexplicable su asignación a los individuos, es lo más alejado de cualquier forma de control de la *phrónesis*<sup>797</sup>.

vi) **La piedad/impiedad para con los dioses.** La esperanza de una posible restitución de la integridad perdida se halla claramente supeditada -al igual que en la tragedia- a la conducta moral y religiosa que profesen los hombres en relación con los dioses: «*Y existe el peligro de que, si no nos mostramos disciplinados con los dioses, se nos seccione de nuevo [...]. Por esto debemos exhortar a todos los hombres a mostrarse piadosos con los dioses en todo, para esquivar ese temor y conseguir ese anhelo, del que es guía y caudillo el Eros [ὡς ὁ Ἔρως ἡμῶν ἡγεμῶν καὶ στρατηγός] [...], que en el*

<sup>795</sup> Sobre la noción de *túche* en el pensamiento preplatónico y platónico, y su contraposición con la *téchne* racional, cf. Nussbaum (1986: 31, 136, n. 2): «Lo que acontece a una persona por fortuna es lo que no le ocurre por su propia intervención activa, lo que simplemente *le sucede*, en oposición a lo que hace. [...] El término no sólo significa aleatoriedad o falta de conexión causal. Su significado básico es “lo que simplemente sucede”; es el elemento de la existencia humana que los humanos no dominan».

<sup>796</sup> La consumación del verdadero amor (o encuentro con la otra mitad originaria) le acacería así a una persona por fortuna (*túche*), es decir, lejos de toda planificación racional (Nussbaum, 1986: 240-241, 249), la cual aparece ilustrada, para esta intérprete, sobre todo en el discurso de Sócrates-Diotima: «Lo que hace de alguien la otra mitad de una persona es un misterio, y más misterioso aún resulta cómo se revela esta circunstancia al enamorado. Sin embargo, las dos personas se encuentran, cada una única en el mundo para la otra. [...] Nuestra otra mitad se halla en alguna parte, pero es difícil ver cómo se pueden utilizar la razón y la planificación para encontrarla. Las criaturas “buscan” y “se reúnen”, pero es obvio que no está en su mano garantizar la venturosa unión».

presente es el que mayor servicio nos presta por conducirnos a lo que es afín a nosotros, y que, para el futuro, hace nacer en nosotros las mayores esperanzas [ἐλπίδας μεγίστας] de que, si mostramos piedad hacia los dioses, nos reintegrará a nuestra primitiva naturaleza [ἡμῶν παρεχομένων πρὸς θεοὺς εὐσέβειαν, καταστήσας ἡμᾶς εἰς τὴν ἀρχαίαν φύσιν] y curándonos nos hará bienaventurados y felices»<sup>798</sup>. La piedad (eusébeia) es una condición necesaria para alcanzar el ideal erótico aristofánico. El desenlace del discurso de Aristófanes no puede ser sino un desenlace trágico. Las últimas palabras que cierran *Antígona* expresan este típico desenlace: «La cordura [φρονεῖν] es con mucho el primer paso de la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses [χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς μηδὲν ἀσεπτεῖν]. Las palabras arrogantes de los que se jactan en exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez la cordura»<sup>799</sup>.

Pasemos ahora a la enumeración de algunos tópicos cómicos del discurso aristofánico:

i) **Los movimientos físicos de la antigua naturaleza humana.** «Caminaba en posición erecta como ahora, hacia adelante o hacia atrás, según deseara; pero siempre que le daban ganas de correr con rapidez hacía como los acróbatas, que dan la vuelta de campana haciendo girar sus piernas hasta caer en posición vertical y, como eran entonces ocho los miembros en que se apoyaba, avanzaba dando vueltas sobre ellos a gran velocidad»<sup>800</sup>. Lo cómico reside en la posibilidad que nos ofrece Aristófanes de imaginarnos, a partir de la descripción que hace de las formas de movimiento físico de la primitiva naturaleza, a estos seres corriendo, saltando y cruzándose por los aires «como los acróbatas», a la manera de un espectáculo circense. El mismo tipo de comicidad relacionada con los movimientos físicos vuelve a repetirse más adelante: «Caminarán en posición erecta sobre dos piernas; pero si todavía nos parece que se muestran insolentes [ἀσελγαίνειν] y que no quieren estar tranquilos, de nuevo los cortaré en dos, de suerte

<sup>797</sup> Para un examen de la *Áte* en la tragedia, cf. especialmente Padel (1995: 295-306).

<sup>798</sup> *Banquete* 193a3-b2; 193d1-d5.

<sup>799</sup> Sófocles, *Antígona* 1347-1353.

<sup>800</sup> *Banquete* 190a4-8.

que anden en lo sucesivo sobre una sola pierna, saltando a la pata coja»<sup>801</sup>. Aquí también, tras la advertencia divina de una nueva división de la naturaleza humana, se acentúa el aspecto ridículo o gracioso («saltando a la pata coja») que tendrían los movimientos físicos de esa naturaleza si llegara a perseverar en su conducta insolente.

ii) **Las deliberaciones de los dioses.** Si bien el tema de las deliberaciones divinas es un tópico común en la épica homérica (en diversos cantos de la *Iliada* los dioses olímpicos se reúnen en asambleas para resolver el curso que debe seguir la guerra de Troya<sup>802</sup>), Aristófanes parodia ese tópico al presentar a los dioses en una situación de difícil resolución, dudando y especulando respecto de los pro y los contra de exterminar o conservar aquella antigua naturaleza insolente: «Entonces, Zeus y los demás dioses deliberaron qué debían hacer, y se encontraban en grande aprieto [ἡπόρουι]»<sup>803</sup>.

iii) **Los pederastas y la política.** «Algunos, en cambio, afirman que son unos desvergonzados [ἀναίσχυντους]. Se equivocan, pues no hacen esto por desvergüenza, sino por valentía, virilidad y hombría [θάρρους καὶ ἀνδρείας καὶ ἀρρενωπίας], porque sienten predilección por lo que es semejante a ellos. Y hay una gran prueba de que es así: cuando llegan al término de su desarrollo, son los de tal condición los únicos que resultan viriles en la política»<sup>804</sup>. Es clara la íntima vinculación que existe entre este pasaje y uno similar que aparece en *Las nubes*<sup>805</sup>, donde el mismo Aristófanes, en el marco de un agón protagonizado por el *lógos* justo y el *lógos* injusto, hace expresar, por boca del primero (representante de la posición del poeta), su desprecio hacia los “maricas”, a quienes considera como unos “desvergonzados” o “lo peor”; mientras que, por boca del segundo, refuta al *lógos* justo tras aducir que no tiene nada de malo ser “maricón”, porque tanto los “procuradores” como “los actores trágicos” y “los políticos” son de tal condición. Precisamente porque es un lugar común en la comedia antigua producir efectos de comicidad mediante la intervención o la alusión a personajes caracterizados como

<sup>801</sup> *Banquete* 190d3-6.

<sup>802</sup> Cf., por ejemplo, *Iliada*, IV 1-65 y *Odisea*, I 30-90.

<sup>803</sup> *Banquete* 190c1-3.

<sup>804</sup> *Banquete* 192a2-7.

<sup>805</sup> Cf. Aristófanes, *Las nubes* 1085-1104.

maricones, no podemos dejar de leer este pasaje como un tratamiento cómico acerca de los pederastas o amantes de los mancebos<sup>806</sup>.

iv) **La referencia a Pausanias y Agatón.** A la luz de la caracterización que Aristófanes hizo de la figura de Agatón en *Las Tesmoforias*<sup>807</sup>, esta referencia a su persona y a la de Pausanias no es sino una ironía que busca resaltar los rasgos maricones o afeminados de ambos personajes: «Y, ¡Por favor!, que no me interrumpa Erixímaco, haciendo escarnio de mi discurso, porque piense que aludo a Pausanias y Agatón..., pues tal vez se dé la casualidad de que sean individuos de esta especie y varoniles ambos, por naturaleza [καὶ εἰσιν ἀμφοτέροι τὴν φύσιν ἀρρενεῖς]»<sup>808</sup>.

v) **La apelación a la historia.** Las comedias que presentaban versiones burlescas de mitos estaban, por lo general, llenas de alusiones tópicas que tenían un excepcional efecto cómico cuando eran dichas con caracteres divinos o heroicos<sup>809</sup>: «Anteriormente, como digo, constituíamos un solo ser, pero ahora, por nuestra injusticia fuimos disgregados por la divinidad como los arcadios lo han sido por los lacedemonios»<sup>810</sup>. Mediante esta referencia anacrónica<sup>811</sup> a la historia, Aristófanes ilustra su relato mítico con un *factum* a fin de lograr en el receptor del encomio un efecto cómico que, paradójicamente, se consuma a partir de la analogía entre dos elementos cargados de tragicidad: la disgregación corporal y la disgregación geográfico-política.

Como se desprende de este examen de los tópicos, encontramos en el discurso de Aristófanes tanto elementos de tragedia como de comedia. Ahora bien, cuando decimos que el tono general del discurso aristofánico es predominantemente trágico, no queremos decir con ello que en el mismo no aparezcan motivos de comicidad. Nuestro análisis, en efecto, también dio cuenta de estos últimos. Con todo, a diferencia de la mayor parte de los intérpretes (Bury, Jaeger, Dover y Nussbaum<sup>812</sup>, entre otros) que lo conciben como un discurso fundamentalmente “cómico” o “grotesco” sobre al amor, nuestra lectura hizo hincapié en los elementos trágicos, los cuales -creemos- tienen un peso mayor que los

<sup>806</sup> Dover (1966: 45). Sobre la moral pederástica y su influencia en la educación, cf. Marrou (1948: 57-58).

<sup>807</sup> Aristófanes, *Las tesmoforias* 101-266.

<sup>808</sup> *Banquete* 193b6-c2.

<sup>809</sup> Dover (1966: 45).

<sup>810</sup> *Banquete* 193a1-3.

<sup>811</sup> La disgregación política de Mantinea (capital de la Arcadia) por parte de los lacedemonios data de 385 a. C., y la fecha de la acción dramática del *Banquete* se supone que acaeció en 416 a. C.

<sup>812</sup> Bury (1932: xxx); Jaeger (1945: 575-576); Dover (1966: 41-45); Nussbaum (1986: 238-243).

cómicos, puesto que se ajustan mejor a la dimensión moral y religiosa que es predominante en el discurso, y que es, al mismo tiempo, consustancial al ámbito de la tragedia<sup>813</sup>. Pero todavía quedan pendientes algunas cuestiones. ¿Por qué Aristófanes y no más bien otro? ¿Por qué Platón escoge a Aristófanes como uno de los selectos oradores de su *Banquete*, y por qué habría visto que este cómico era, de entre todos los que participaban de su simposio, el que mejor se ajustaba al ideal del artista propuesto por Sócrates? ¿Qué afinidad existe entre la autoconciencia epocal de la obra aristofánica en relación con su misión educadora y la obra de Platón? ¿Qué tipo de recepción hizo Platón de tal obra?

La obra de Aristófanes<sup>814</sup> se enmarca históricamente dentro del cuadro de la guerra del Peloponeso y de la decadencia de la democracia y del poderío ateniense que siguió a aquélla. Cada una de sus comedias es un reflejo distorsionado de la realidad política, social y literaria de su tiempo, que revela una progresiva decadencia en cada uno de esos ámbitos, relacionada fundamentalmente con los estragos que causaba la guerra del Peloponeso en el sistema de la democracia ateniense. Pero a pesar de ese pálido reflejo, el aporte original de la comedia aristofánica pasa por el enlace íntimo que existe entre sus piezas y la vida íntegra de la *pólis*, un enlace tan estrecho como no se encuentra en otras esferas de la producción literaria de los griegos.<sup>815</sup> Por esta íntima vinculación, las comedias de Aristófanes ponen en escena una crítica pública o función censora que se extiende a todo el ámbito de lo público: la política, la educación y el arte. La personalidad misma de Aristófanes revela un perfil conservador, un carácter reticente hacia todo gesto innovador o moderno, apegado fuertemente a los valores tradicionales. *Las nubes* y *Las ranas* son dos

<sup>813</sup> En tanto que la comedia emplea, adapta y parodia todo género de composición, sea el de los cuentos folklóricos como el de la filosofía y la tragedia (cf. Dover 1966: 47), podría considerarse al discurso aristofánico como una *parodia* de tragedia (cf. al respecto la interpretación de Nightingale, 1995 acerca del uso platónico de la intertextualidad como *parodia* de los géneros tradicionales). No obstante, aun cuando lo interpretemos de esta manera, no podemos soslayar que, para llegar a parodiar un registro, primero hay que conocerlo en profundidad, y, en este sentido, el discurso de Aristófanes pone de manifiesto un profundo conocimiento del género cómico (lo cual no sorprende, ya que es propio de su Musa) y, lo que es más importante, del género trágico, puesto que en dicho discurso aparecen, como vimos, elementos que son frecuentes en las tragedias (cf. Allen 1991: 35). Por lo demás, este conocimiento cabal de Aristófanes respecto del registro de la tragedia no sorprende si tenemos en cuenta el tratamiento del problema de lo trágico, y, asimismo, la habilidad para citar literalmente o parafrasear ciertos versos de Esquilo y Eurípides que él mismo desarrolla en *Las ranas*. Desde el psicoanálisis, Lacan (1991: 95-113) ha interpretado el discurso de Aristófanes: «En ninguna parte, en ningún momento de los discursos de *El Banquete*, se toma al amor tan en serio, ni de forma tan trágica» (p. 105).

<sup>814</sup> Respecto del Aristófanes histórico, cf., entre otros intérpretes, Lesky (1957-8: 446-479), Bowra (1948: 120-134) y Jaeger (1957: 325-344).

<sup>815</sup> Lesky (1957-8: 447).

obras claves para entender esta singular personalidad. En ellas puede leerse la representación que tenía un intelectual como Aristófanes de la educación y la vida intelectual de la Atenas de su tiempo.

La primera obra presenta una fuerte contraposición entre la educación moderna de la juventud (ligada al desarrollo de las teorías filosóficas y científicas en boga, y al gran auge de las técnicas de persuasión en la oratoria forense y política promovidas por los sofistas de la época, de las cuales Sócrates es, a los ojos de Aristófanes, su máximo representante) y la educación antigua (relacionada principalmente con las creencias y prácticas tradicionales que apelaban a disciplinas tales como la música, la gimnasia y la poesía). *Las nubes* muestra a su término cómo la elección que se orienta por la moderna educación trae aparejada inevitablemente una degeneración de las costumbres y de la vida moral y religiosa de los ciudadanos; mientras que la elección que se inclina por los valores tradicionales propios de la vieja educación todavía conserva ese halo de honestidad y devoción que endereza a los hombres hacia las causas justas y dignas. Uno de los pasajes más representativos de la obra, nos muestra al coro de Nubes revelándole al anciano Estrepsíades su verdadero propósito al haberlo inducido a optar por la moderna educación: «*Esto es lo que hacemos siempre, cada vez que nos topamos con alguien que es aficionado a las canalladas, hasta que lo precipitamos en la desgracia para que aprenda a temer a los dioses*»<sup>816</sup>. Bajo la máscara del coro de Nubes, Aristófanes prescribe la verdadera orientación moral y religiosa que debe seguir y respetar toda la comunidad política.

Como en *Las nubes* (donde se descarta la moderna educación en favor de la antigua), en *Las ranas* Aristófanes pone en escena una nueva oposición, pero ahora entre el arte poético antiguo (representado por Esquilo, el más alto representante de la dignidad religiosa y moral de la tragedia) y el arte poético moderno (representado por la innovadora tragedia de Eurípides). Un *agón* en donde vemos cómo Aristófanes vuelve a optar por las formas antiguas o tradicionales (la poesía trágica de Esquilo), porque a sus ojos éstas son la única alternativa posible de recomposición del tejido moral de una ciudad a punto de capitular ante Esparta. Lo central de esta obra es la disputa en torno a quién de los dos trágicos (Esquilo o Eurípides) es el más indicado para encarnar tal recomposición y reanudar el proyecto educador de la tragedia, interrumpido de manera imprevista por la

<sup>816</sup> Aristófanes, *Las nubes* 1458-1461.

muerte simultánea de Sófocles y Eurípides, la cual dejó un profundo vacío en la escena cultural ateniense. Al término de la comedia, en el *agón* entre Esquilo y Eurípides, vemos otra vez a Aristófanes tras una máscara (esta vez la de Dioniso, juez del debate), pidiéndole a tales poetas asesoramiento sobre la política a seguir en su ciudad para lograr la paz: «Yo vine en busca de un poeta, ¿con qué fin? Para que la ciudad se salve y pueda continuar con el teatro. Y cualquiera de los dos que vaya a aconsejar a la ciudad algo provechoso, a ése pienso llevarme»<sup>817</sup>. Más allá de que, tras la sentencia de Dioniso, es Esquilo el vencedor del *agón* (y el que, por ello, será devuelto a Atenas a los efectos de su salvación), lo que Aristófanes quiere destacar en *Las ranas* es principalmente la cuestión en torno a la utilidad de la poesía para la comunidad y a su importancia educativa<sup>818</sup>; en una palabra, el lugar preeminente que ocupaba la poesía trágica en la vida de *pólis*. Es más: hace coincidir a Esquilo y Eurípides en cuanto al sentido o finalidad ético-política de la poesía, ya que cuando aquél le pregunta a éste por qué debe admirarse a un poeta, obtiene como respuesta por parte de Eurípides: «Por su inteligencia y su consejo, y porque hacemos mejores a los hombres en las ciudades»<sup>819</sup>.

Hay en la obra aristofánica no sólo una clara inclinación por los valores tradicionales propios de la antigua educación (la única capaz de salvar y enderezar, moral y religiosamente, la conciencia de los ciudadanos), sino también una profunda autoconciencia respecto del carácter educador y mejorador de su arte en relación con la comunidad política.<sup>820</sup> Cuando Platón introduce en el *Banquete* a alguien como Aristófanes, está pensando en el poeta que le dio a la comedia una trascendencia ético-religiosa que la hacía superar la mera provocación de la risa a la que se hallaba confinada; una trascendencia que se traducía en una alta misión cultural: el mejoramiento moral de los ciudadanos.

Platón encuentra una obra en la que percibe una fuerte ligazón con el público al poner en escena la vida de la *pólis* en toda su dimensión; una obra en la que advierte la autoconciencia que tenía Aristófanes respecto de su fuerza educadora y el profundo interés que éste demostraba por los temas serios (*i.e.* el tema de la corrupción de las costumbres y

<sup>817</sup> Aristófanes, *Las ranas* 1417-1420.

<sup>818</sup> Lesky (1957-8: 474).

<sup>819</sup> Aristófanes, *Las ranas* 1008-1010.

<sup>820</sup> Jaeger (1957: 328) afirma al respecto: «Finalmente, la comedia, en el momento culminante de su evolución adquirió, inspirándose en la tragedia, clara conciencia de su alta misión educadora. La concepción entera de



creencias tradicionales por parte de la moderna educación en *Las nubes*; el de las graves consecuencias que se derivan de la ausencia de un gran poeta trágico en *Las ranas*); y en la que experimentaba una fuerte afinidad al leer a ese cómico apegado a los valores tradicionales y tan preocupado como él en resaltar la dimensión ético-religiosa que debía regular la vida de la *pólis*.

No debería extrañarnos entonces que Platón introduzca a Aristófanes como uno de los selectos oradores del *Banquete*, y que, teniendo en cuenta el trasfondo ético-religioso que respalda a la comedia aristofánica, haga que el discurso pronunciado por el cómico revele también, como fundamento del mismo, una clara dimensión ético-religiosa (al vincular a *éros* con una conducta piadosa para con los dioses) que marca la afinidad entre tal discurso y la tragedia. Si el examen de estos tópicos puso de manifiesto la habilidad aristofánica para componer con soltura un discurso que combina elementos de los géneros trágico y cómico, podemos confirmar entonces nuestro punto de partida, esto es, que Platón encuentra en un poeta cómico tradicional como Aristófanes al tipo de artista (postulado por Sócrates al término del *Banquete*) que puede poetizar simultáneamente en ambos géneros<sup>821</sup>. Y cabe destacar, por último, el hecho de que no es casual que tal cómico sea, junto con el poeta trágico Agatón, el único de los oradores que se queda, al término de la velada, despierto y platicando con Sócrates acerca de los atributos que caracterizan a un verdadero artista.

A la luz de los pasajes de estos diálogos de juventud, transición y madurez examinados, podemos ya demarcar dos grandes líneas de análisis que disponen el terreno para su definitiva sistematización y complementación en el planteo de *Fedro*. En primer lugar, una línea vinculada al tópico de la inspiración divina como origen del discurso poético (en los pasajes de la *Apología*, *Ion* y *Menón*); en segundo lugar una línea de consideración elogiosa acerca de las obras de los poetas tradicionales (en parte en dichos

---

Aristófanes sobre la esencia de su arte se halla impregnada de esta convicción y permite colocar sus creaciones, por dignidad artística y espiritual, al lado de la tragedia de su tiempo».

<sup>821</sup> Al adentrarnos en la antigüedad, no podemos prescindir de las anécdotas que circulaban en torno de ciertos pensadores. Como no podía ser de otra manera, alrededor de Platón se tejieron una serie de anécdotas concernientes a su vida y a sus escritos. Una de éstas revela la profunda admiración que habría profesado Platón hacia la comedia aristofánica: se dice que en el lecho de muerte del filósofo fueron encontradas las obras de Aristófanes (cf. Riginos, 1976: 176-178).

diálogos y, sobre todo, en *Lisis* y *Banquete*). Inspiración poética de origen divino y valoración e inmortalidad de las obras poéticas tradicionales representan así dos ejes que terminarán por configurar en *Fedro* una concepción positiva acerca de la poesía tradicional, que se contrapone claramente con la examinada en la primera parte<sup>822</sup>.

## II.2. *Fedro*.

Como señalamos en la Introducción, nuestra lectura del *Fedro* va a ceñirse exclusivamente a la concepción sobre la poesía tradicional que se desprende del segundo discurso pronunciado por Sócrates. Reiteramos esto porque este diálogo no se circunscribe a una temática en particular, sino que a lo largo de sus páginas nos encontramos con una reflexión acerca de tópicos claves de la filosofía platónica de madurez, como el *éros*, la naturaleza y destino del alma, la técnica retórica y dialéctica<sup>823</sup>. Si dividimos, en efecto, el diálogo en dos grandes partes, tendríamos que la primera, constituida por tres discursos (el de Lisias vía Fedro, y los dos de Sócrates), aborda el problema del *éros* y el de la naturaleza y destino del alma (segundo discurso de Sócrates), mientras que la segunda se ocupa de la discusión acerca del status científico o no de la técnica retórica y de sus marcadas diferencias con la dialéctica de corte filosófico, para cerrar con un apéndice sobre la conveniencia o inconveniencia del escribir (el célebre mito egipcio de Theuth y Thamus)<sup>824</sup>.

<sup>822</sup> Nussbaum (1986: 134, 269, 271) resalta la perspectiva autocrítica y los cambios significativos que se producen en el pensamiento de Platón a partir del *Fedro*, sobre todo en lo que toca al papel de los sentimientos, las pasiones, el amor personal, la función de la poesía y su relación con la filosofía: «Con relación al *Fedro*, considero que también se puede hablar con bastantes garantías de una visión platónica que emerge de la labor autocrítica del filósofo, si bien dicha visión se articula mediante una nueva simbiosis entre, por un lado, razonamientos y argumentaciones y, por otro, narraciones y mitos. [...] El *Fedro* es una *apología* –dirigida al *éros* y (con limitaciones) a la escritura poética– que sigue a uno de los más potentes desencantamientos elaborados nunca por un filósofo y un enamorado».

<sup>823</sup> Sobre el debatido e interminable tema de la unidad temática del *Fedro*, cf., entre otros intérpretes, Greene (1918: 56-57), Robin (1933: XXXVI-XXXVII), Hackforth (1952: 8-12), Griswold (1986: 157-165), Guthrie (1975: 396-400) y Brisson (1989: 13-19). Al respecto, coincidimos con este intérprete en que hay que terminar de una vez por todas con la búsqueda, que parece obsesionar al mundo de los especialistas, de una intención única (“finalidad principal”, “proposito fundamental” o “verdadero tema”) en todos y cada uno de los diálogos.

<sup>824</sup> Respecto de la relación (en la cual no nos vamos a adentrar, puesto que excede el marco de nuestro análisis) entre los contenidos y el estilo filosófico del *Fedro* y su concepción sobre la escritura, existen

## II.2.1. La tesis de Lisias

De este amplio conjunto temático, nos interesa focalizar en el análisis de la primera parte del *Fedro* y, más puntualmente, en el segundo discurso de Sócrates. Pero antes de ocuparnos de éste, repasemos de forma sintética los puntos básicos del discurso del Lisias, hijo de Céfalo y hermano de Polemarco (al que se alude en este mismo diálogo<sup>825</sup>), orador de renombre y escritor de discursos pretendiente de Fedro, cuyo estilo era famoso por su dominio del idioma, sobriedad, lucidez y su moderación en el retrato de los sentimientos y pasiones<sup>826</sup>. Su contenido nos llega gracias a la lectura realizada por el joven Fedro<sup>827</sup>, y también a través del primer discurso de Sócrates, ya que el segundo que éste pronuncia constituye una palinodia (o retractación pública) ante la tesis formulada en su primer discurso y, sobre todo, en el de Lisias. Ya desde las primeras páginas Fedro, ante la insistencia de Sócrates, quien se presenta a sí mismo como un loco y amante de los discursos<sup>828</sup>, pone en discusión la tesis central del hábil orador Lisias, en torno a la cual van a articularse los dos discursos socráticos: «*En efecto, ha representado Lisias en un escrito a*

---

abundantes estudios como, entre otros, los de Griswold (1980: 530-546; 1986: 202-226), Sinaiko (1965), Burger (1980) y Derrida (1968: 91-261).

<sup>825</sup> *Fedro* 257b4.

<sup>826</sup> En este sentido su discurso podría ser un buen ejemplo de la poesía sobria y austera reclamada en *República* X. Nussbaum (1986: 270-271, 279) resalta el parentesco entre el orador Lisias y su padre Céfalo, a fin de vincular el discurso compuesto por aquél en el *Fedro* con la severa admonición contra la locura (provocada por la influencia de las pasiones) que éste sostiene en el libro I de *República*: «El discurso compuesto por Lisias para Fedro será del mismo tenor que los juiciosos consejos de su padre. [...] No es difícil imaginar a Céfalo dando a su hijo consejos similares».

<sup>827</sup> Sobre el personaje de Fedro, sus apariciones en otros diálogos platónicos y su relación con Sócrates, cf., entre otros intérpretes, Hackforth (1952: 12-13), Griswold (1986: 18-33), Nussbaum (1986: 277-284) para un análisis de su personalidad y de la etimología de su nombre, y Brisson (1989: 19-22).

<sup>828</sup> Tenemos, en efecto, desde el inicio del diálogo planteada la relación entre locura y *éros*, que Sócrates pone aquí en relación con los discursos en general, para después pasar a englobar a un conjunto específico de discursos (profético, telético, poético, etc): «*Encaminóse [Fedro] entonces por fuera de la muralla para repararlo, y habiéndose encontrado con uno que está loco por oír discursos [τῷ νοσοῦντι περὶ λόγων ἀκοῆν], al verlo, se alegró porque iba a tener quien le acompañase en su frenesí [συγκορυβαντιῶντα], y le invitó a seguir su camino. Pero, cuando el amante de discursos [τοῦ τῶν λόγων ἐραστοῦ] le pidió que lo pronunciara, se hacía rogar como si no estuviera deseando declamarlo, pero al final habría de pronunciarlo a la fuerza incluso, si su auditorio no se mostraba dispuesto a escucharlo» (*Fedro* 228b5-c3). Seguimos, con variantes, la traducción castellana de Gil (1983), y para el texto griego la edición de Burnet (1900-1907: t. II).*

un bello mancebo requerido de amores, pero no por un enamorado; que en esto mismo reside la sutileza de su composición, puesto que dice que se ha de otorgar el favor a quien no está enamorado con preferencia al que lo está [λέγει γὰρ ὡς χαριστέον μὴ ἐρῶντι μᾶλλον ἢ ἐρῶντι]»<sup>829</sup>. La lectura que en un mágico y apacible día de verano fuera de la ciudad<sup>830</sup> lleva a cabo Fedro de los puntos capitales del escrito anti-erótico de Lisias nos da cuenta de una florida pieza oratoria que se edifica a partir de una dicotomía básica: el enamorado y el no-enamorado<sup>831</sup>. Sobre esta base, Lisias hace recaer sobre la figura de los que están enamorados una serie de atributos negativos, mientras que en la de los que no están enamorados, positivos. Tras un largo rodeo retórico, el discurso apunta a mostrar simplemente las razones de peso por las cuales no conviene otorgar los favores a quien esté enamorado de nosotros, sino más bien a quien no lo esté<sup>832</sup>.

<sup>829</sup> Fedro 227c5-8. Casi todos los intérpretes del diálogo admiten que el orador Lisias, identificándose con el no-enamorado, utiliza su discurso para seducir al Fedro real, siendo éste el joven a quien van dirigidas sus palabras.

<sup>830</sup> Sobre el tiempo y escenario dramáticos en los que Platón elige situar a los personajes principales del Fedro, cf. especialmente la atenta lectura de Cornford (1952: 88): «Es el único diálogo socrático en el que la escena se sitúa en campo abierto. Sócrates comenta que tal entorno le es desconocido: nunca abandona la ciudad, porque los campos y los árboles no tienen nada que enseñarle. Sin embargo, en esta ocasión, proclama su admiración hacia los árboles y la hierba, la fragancia de los arbustos en flor y la música estridente de las cigarras. Por otra parte, el lugar está consagrado a Aqueloo y a las Ninfas. Sócrates cae poco a poco bajo su inspiración y comienza a hablar mediante un lenguaje lírico que, como señala el asombrado Fedro, es muy diferente a la forma ordinaria de expresión de aquél. A lo largo de todo el diálogo, desde un principio hasta el final de la oración a Pan, se deja sentir el influjo de la naturaleza y de la inspiración que se respira en el lugar donde transcurre la acción. Este marco escénico bello y singularmente construido es simbólico. Sócrates es conducido lejos del entorno que nunca abandonará y sometido a influencias que jamás sintió. Fuera de los límites de su arte dramático, Platón no podría haber indicado con mayor claridad que esta faceta poética e inspirada de Sócrates era desconocida para sus compañeros habituales». Para más detalles sobre la topología del Fedro, cf. asimismo Robin (1933: XVI-XX), Dorter (1971: 281-282, 286), Philip (1981: 452-476), Griswold (1986: 33-36) y Ferrari (1987: 2-4). Destacando el pasaje de lo urbano a lo campestre y sensual que se advierte en el diálogo, Nussbaum (1986: 270) interpreta que el pensamiento y la escritura de Platón parecen, en cierto sentido, abandonar su casa urbana de la República para encaminarse hacia un medio más silvestre, sensual y vulnerable.

<sup>831</sup> Sobre el problema de la autenticidad del discurso de Lisias, esto es, si fue escrito por el Lisias histórico o por Platón, hay por lo general acuerdo entre los intérpretes en subrayar, aun cuando no contemos con evidencias definitivas, que el mismo es de autoría platónica. Cf. al respecto, Robin (1933: LXXIV-LXXIX), Shorey (1933: 131-132), Hackforth (1952: 16-18), para quien la misma controversia demuestra la habilidad del retrato estilístico trazado por Platón, De Vries (1969: 11-14), Guthrie (1975: 415) y Griswold (1986: 244, n. 6).

<sup>832</sup> Para un análisis exhaustivo del discurso erótico de Lisias, cf., entre otros intérpretes, Shorey (1933: 131-132), Griswold (1986: 45-51) y Nussbaum (1986: 273-284), para quien tal discurso procura instar a un joven ficticio a entregarse sexualmente no a la persona enamorada de él, sino a la no-enamorada, caracterizada por una pureza no erótica. Para Guthrie (1975: 383, n. 188), esta *epideixis* de Lisias leída por Fedro contiene una tesis ofensiva incluso para los atenienses que aprobaban la pederastía: «Ninguno de los primeros discursos del Banquete cayó en este nivel».

Enumeremos sintéticamente los atributos de una y otra figura. En el caso de los enamorados (*eróntes*), Lisias señala que se caracterizan por: su inestabilidad emocional ya que, una vez apagado su deseo, se arrepienten de todos los beneficios que les reportaron a sus amados; por obrar bajo el imperio de su pasión; por estar aquejados por una desgracia (*sumphorá*), enfermedad o locura (*nósos*)<sup>833</sup>; por no poder dominarse; infundir temor y suscitar enemistad; por ser intolerantes para con las relaciones que su amado establece con su entorno; inseguros en todos los sentidos (relativos a la riqueza, honores, inteligencia, belleza, etc.); por estar dominados por el deseo del cuerpo; atender al placer del momento; por fomentar una relación que redunde en mutuo perjuicio y daño para ambos, y en la que encima existen pocos candidatos para elegir. Por el contrario, en el caso de los no enamorados (*mè eróntes*), afirma Lisias que poseen estabilidad emocional; obran con criterio y buena voluntad; son sensatos (autodominio); infunden concordia y amistad; son tolerantes respecto de las relaciones que su amado entabla con los demás; están dominados por el deseo de conocer el carácter (o el alma) más que cuerpo; atienden al provecho que la relación reportará en el futuro; promueven una relación de mutuo provecho y profunda amistad duradera para ambos, en la que, por lo demás, existen muchos candidatos para elegir (en tanto que de tal relación resultan amigos fieles): *«En el caso de quienes no están enamorados y consiguieron su demanda, existiendo previamente una mutua amistad [ἀλλήλοις φίλοι], lo natural no es que los buenos ratos pasados disminuyan su amistad, sino que queden como un indicio de los que va a haber en el futuro. [...] De manera que a los amados conviene mucho más compadecerlos que envidiarlos [ὥστε πολὺ μᾶλλον ἐλεεῖν τοῖς ἐρωμένοις ἢ ζηλοῦν αὐτοὺς προσήκει] [...], y ten presente que a los enamorados les amonestan sus amigos en la idea de que su proceder es malo, y, en cambio, a los que no lo están, jamás les censuró ninguno de sus familiares en la idea de que por*

<sup>833</sup> Cf. Fedro 231c7-d6: «Y ciertamente, ¿cómo puede ser natural que se ceda en semejante asunto a quien está aquejado de una *desgracia* [συμφορᾶν] tal, que nadie, teniendo experiencia de ella, trataría siquiera de evitar? Pues los mismos enamorados reconocen que están más *locos* [νοσεῖν] que *cuerdos* [σωφρονεῖν], y que saben que no están en su *sano juicio* [κακῶς φρονοῦσιν], pero que no pueden dominarse. De modo que, una vez recobrada su sensatez, ¿cómo podrían considerar que están bien las cosas sobre las que toman una decisión en ese estado?». Sobre la locura como enfermedad (*nósos*), cf. Padel (1995: 193-197).

*ello tomaban malas decisiones sobre sí mismos. [...] Y es preciso que de este asunto no resulte ningún daño [βλάβη], sino provecho [ὄφελος] para ambos»<sup>834</sup>.*

Como vemos a la luz de este último pasaje, el discurso de Lisias leído por Fedro suscribe una concepción utilitaria o instrumental sobre el amor<sup>835</sup>, es decir, una concepción según la cual es más útil, provechosa o ventajosa (ésas, entre otras, son las acepciones del vocablo *ophéleia*) una genuina amistad<sup>836</sup>, porque conceder el favor a un ferviente enamorado trae aparejado daño o perjuicio (*blábe*). Se trata, en suma, de una «amistad sensual controlada racionalmente»<sup>837</sup> que le permitirá a ambos conservar su autonomía e integridad. Por otra parte, el tópico de la inspiración, que veremos puntualmente en el segundo discurso de Sócrates, aparece anticipado ahora bajo un registro irónico en la opinión que éste ofrece acerca de la pieza oratoria de Lisias: «*Divina [Δαιμονίως] ciertamente, compañero, hasta tal punto que quedé estupefacto. Y ese asentimiento lo he experimentado por tu causa, Fedro, poniendo en ti mis ojos, porque me parecías en medio de la lectura ponerte radiante por efecto del discurso [...], y al seguirte me contagié del delirio báquico [συνεβάκχευσα] que tu, divina cabeza, tenías»<sup>838</sup>. Este registro irónico en boca de Sócrates se debe a que para él la pieza de Lisias, que Fedro enarbola como un caso de oratoria única, incomparable y excelente en términos cualitativos y cuantitativos, se destaca solamente por su aspecto formal y retórico, y no por lo que toca a su contenido, el cual no va más allá de lo debido respecto de la cuestión del amor, y se toma a la larga como monótono y pueril<sup>839</sup>. En este sentido Platón busca resaltar la falta de inspiración tanto del*

<sup>834</sup> Fedro 233a1-4; b5-6; 234b1-5; c3-4.

<sup>835</sup> Para esta concepción puramente instrumental del amor adoptada en el discurso de Lisias, cf. especialmente Nussbaum (1986: 292).

<sup>836</sup> Fedro 233c6-d4: «Mas si por ventura se te ha ocurrido pensar que no es posible que exista una *firme amistad* [ισχυρῶν φιλίαν], a no ser que se esté enamorado, menester es que reflexiones que en ese supuesto no estimaríamos tanto ni a nuestros hijos, ni a nuestros padres, ni a nuestras madres; ni serían tampoco fieles amigos nuestros aquellos que no los hemos creado por un deseo semejante, sino por otras relaciones».

<sup>837</sup> Nussbaum (1986: 279). Sobre la racionalidad que caracteriza la figura del no-enamorado y sus demás cualidades, cf. asimismo Rosen (1969: 433-436).

<sup>838</sup> Fedro 234d1-6.

<sup>839</sup> Cf. Fedro 235a1-8: «En efecto, únicamente presté atención a su *parte retórica* [ρητορικῶ μόνῳ], pero ni siquiera en este aspecto pensé que el propio Lisias lo consideraba satisfactorio. Es más, Fedro, me pareció [...] que repetía dos y tres veces los mismos conceptos, como si no estuviera sobrado de *recursos* [εὐπορών] para decir muchas cosas sobre el mismo tema, o quizá como si no le importara nada semejante empeño. Asimismo se me revelaba *pueril* [νεανιεύεσθαι] al demostrar que era capaz de decir lo mismo de una manera y de otra, y de hacerlo espléndidamente en ambas».

autor del escrito (Lisias) como del lector del mismo (Fedro), la cual explica, a la par de su pobreza conceptual, la riqueza formal del florido discurso de Lisias.

Encontramos asimismo en este interludio entre el discurso de Lisias y el primero de Sócrates<sup>840</sup>, además de una serie de bromas e ironías, una clara apelación a la tradición poética y filosófica por parte de este último. En efecto, ante la insistencia de Fedro en que el escrito de Lisias es superior a cualquier otro de los discursos eróticos o referidos al *éros* (*erotikoi logoi*), Sócrates trae a colación algunos poetas tradicionales que se refirieron a este asunto, mostrando cómo podemos encontrar en ellos mejores razones (en calidad y cantidad) y una concepción más sólida sobre el problema del *éros* que la ofrecida por el escrito de Lisias: *«De eso yo ya no seré capaz de dejarme convencer por ti. Pues sabios varones de antaño hay y mujeres [παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες], que por haber hablado y escrito sobre estas cuestiones, se encargarán de refutarme, si yo por congraciarme contigo te doy la razón. [...] Pero es evidente que las he escuchado a alguien, bien fuera a Safo la bella, o a Anacreonte el sabio, o incluso a ciertos prosistas [συγγραφέων τιῶν]. [...] Por ello solo queda, creo yo, el que en alguna parte, en fuentes ajenas y de oídas [ἐξ ἄλλοτριῶν ποθὲν ναμάτων διὰ τῆς ἀκοῆς], me haya llenado de ellas a la manera de una vasija. Pero por culpa de mi estupidez incluso tengo olvidado cómo las oí y a quiénes se las escuché»*<sup>841</sup>. Dejando de lado la ironía o simulación de ignorancia y olvido acerca del tema referida a lo último, y más allá del típico gesto socrático de ubicar el saber en otro u otros, es clara la referencia que hace de algunos de los poetas célebres de antaño que ya habían reflexionado en torno a *éros*, y en los cuales Sócrates procura apoyarse para distanciarse del planteo de Lisias y terminar así por legitimar su postura.

## II.2.2. La radicalización de la tesis de Lisias en el primer discurso de Sócrates

<sup>840</sup> Para un análisis pormenorizado de los dos interludios que Platón introduce entre los tres discursos (*i.e.* entre el de Lisias y el primero de Sócrates, así como entre los dos pronunciados por éste), cf. especialmente Griswold (1986: 51-57, 69-73).

Lo que leemos en el primer discurso de Sócrates es una radicalización del núcleo duro del escrito de Lisias. En términos contemporáneos, una deconstrucción o desmontaje de los supuestos sobre los que descansa la tesis de Lisias. Sócrates se moverá así dentro del horizonte argumentativo ofrecido por Lisias o, más concretamente, en la disposición de las partes pautada por éste en lo que toca al tema del *éros* y a los tópicos centrales que recorren su discurso (otorgar el favor al no-enamorado con preferencia al enamorado, así como encomiar la cordura y censurar la insensatez)<sup>842</sup>. La distinción entre disposición (*diáthesis*) e invención (*eúresis*) se torna central, ya que lo que resalta Sócrates del escrito de Lisias es precisamente la buena *disposición* de las partes (como buen orador), en contraposición a su pobreza conceptual en términos de *invención*; en una palabra, en disposición y ornamentación (florido) tal escrito es -podríamos decir- insuperable, pero en invención es superable: «*Son éstos, a mi entender, puntos que se han de dejar y permitir al orador; y en ellos no se ha de alabar la invención [ἐὕρεσιν], sino la disposición [διάθεσιν]. En cambio, en los que no son obligados de tocar, pero son difíciles de inventar, además de la disposición ha de alabarse la invención*»<sup>843</sup>.

Sócrates va a improvisar de corrido (y con el rostro cubierto para no avergonzarse de sus palabras ante Fedro<sup>844</sup>) su primer discurso sobre el *éros*, partiendo de la rígida tesis sostenida por Lisias en su escrito, según la cual el enamorado padece de un mal mayor que el no enamorado<sup>845</sup>. Sabemos así, desde el principio, que los contenidos volcados en este primer discurso no terminarán por representar la postura socrático-platónica respecto del *éros*, lo que explica el gesto de cubrirse el rostro que asume Sócrates como recurso para no reconocerse en ese decir. Todo este primer discurso o mito (*mûthos*)<sup>846</sup> expuesto por

<sup>841</sup> Fedro 235b6-9; c2-d3.

<sup>842</sup> Cf. Fedro 235e2-236a2: «*Tú si que eres, Fedro, además de excelente amigo, verdaderamente de oro, si crees que yo digo que Lisias ha errado por completo su meta, y que es posible decir otras razones diferentes a toda éstas. Esto, creo yo, no le podría ocurrir ni al más vulgar escritor. Por ejemplo, en lo que respecta al tema del discurso, ¿quién crees que diciendo que se debe otorgar favor al no-enamorado con preferencia al enamorado [ὡς χρητὴ μὴ ἐρῶντι μᾶλλον ἢ ἐρῶντι χαρίζεσθαι], si pasa por alto el encomio de la cordura [φρόνημον] y la censura de la insensatez [ἄφρον], tópicos sin duda obligados, va a poder hacer luego alguna otra consideración?*».

<sup>843</sup> Fedro 236a2-6.

<sup>844</sup> Griswold (1986: 58) subraya el carácter extremadamente impersonal que revela el primer discurso de Sócrates.

<sup>845</sup> Fedro 236a8-b1.

<sup>846</sup> Fedro 237a9. Respecto del uso de mitos en Fedro, cf., entre otros, Griswold (1986: 138-151). Para las diferencias entre tal uso de mitos e imágenes en dicho diálogo y en los diálogos tempranos y medios, cf. Nussbaum (1986: 189), según la cual el mito cumple en el Fedro una función emotiva y filosóficamente



Sócrates descansa sobre la misma base dicotómica del de Lisias (*i.e.* que el joven debe optar entre la sensatez y la locura, entre el dominio del intelecto y el desorden), pero con la diferencia de que su despliegue sólo da cuenta de una enumeración de los males o perjuicios que se derivan de conceder el favor a un enamorado, dejando de lado -si bien algo queda esbozado- lo concerniente al provecho que acarrearía otorgárselo, por contrapartida, a un no-enamorado. De allí que Fedro crea, tal como reconoce al término de este discurso, que Sócrates estaba a mitad de camino y que iba a hacer una exposición igual con respecto al no-enamorado, a fin de probar que es a éste a quien se le deben otorgar los favores con preferencia, y de enumerar a su turno las ventajas que ello trae aparejado<sup>847</sup>.

Sócrates parte metodológicamente de una definición de la naturaleza y poder del *éros* (objeto de la deliberación) desde una perspectiva claramente utilitaria, es decir, basada en la dicotomía provecho-perjuicio<sup>848</sup>. El *éros* será definido así como una especie de deseo (*epithumía tis*)<sup>849</sup> innato (*émphutos*) o fuerza (*rhóme* en tanto vigor, robustez; potencia, poder, entre otras acepciones) irresistible que tiende irracionalmente a los placeres, impulso que se contrapone naturalmente con el buen juicio y la templanza: «[...] *el deseo* [*ἐπιθυμία*] *que, prevaleciendo irracionalmente* [*ἀνευ λόγου*] *sobre ese modo de pensar* [*δόξης*] *que impulsa a la rectitud* [*ὀρθοῦ*], *tiende al disfrute de la belleza* [*πρὸς ἡδονὴν κάλλους*], *y triunfa en su impulso a la belleza corporal* [*ἐπὶ σωμάτων κάλλος*], *fuertemente reforzado por sus deseos parientes, es el que, recibiendo su denominación de su misma fuerza* [*ῥώμης*], *ha sido llamado éros* [*ἔρωτος*]]<sup>850</sup>. Basándose

---

central que no se halla en los segundos: «En realidad, si comparamos los usos platónico y trágico del mito, vemos que nuestro filósofo lo reelabora de un modo muy similar a como reconstruye la acción en el diálogo. Los mitos no son fines en sí mismos, sino que se emplean para ilustrar verdades filosóficas justificadas con anterioridad; por otra parte, su objetivo es apaciguar la “loca” pasión, no excitarla». Sobre este uso del mito, cf. asimismo Segal (1978: 315-337).

<sup>847</sup> Fedro 241d4-6.

<sup>848</sup> Cf. Fedro 237c6-d3: «[...] y puesto que tenemos planteada la cuestión de si es la amistad del enamorado o la del no-enamorado la que se debe buscar con preferencia, **hagamos primero de mutuo acuerdo una definición sobre el amor, sobre su naturaleza y su poder** [*περὶ ἔρωτος οἷόν τ' ἔστι καὶ ἣν ἔχει δύναμιν, ὁμολογία θεμενοὶ ὄρον*], y luego, poniendo en ella la vista y refiriéndonos a ella, **hagamos el examen de si acarrea provecho o perjuicio** [*ὠφελίαν εἴτε βλάβην*]]».

<sup>849</sup> Fedro 237d3.

<sup>850</sup> Fedro 238b7-c4.

en esta definición general del *éros* como *epithumía* o mera búsqueda del placer<sup>851</sup>, Sócrates establece un criterio que permite distinguir al enamorado del no-enamorado, a fin de arribar a la conclusión de que en el primero gobierna la intemperancia, mientras que en el último, la templanza. A tal efecto introduce una distinción básica, según la cual en cada uno de nosotros operan dos principios rectores que guían nuestros actos: «*el uno es el deseo innato de placeres, y el otro un modo de pensar adquirido que aspira a lo mejor [ἡ μὲν ἐμφυτος οὔσα ἐπιθυμία ἡδονῶν, ἄλλη δὲ ἐπίκτητος δόξα, ἐφιεμένη τοῦ ἀρίστου]*»<sup>852</sup>. Si bien tales principios coinciden a veces en un mismo sentir, otras se hallan en pugna. Cuando domina ese modo de pensar (*dóxa*) que guía hacia lo mejor mediante el razonamiento (*lógos*), se da a tal gobierno el nombre de templanza (*sophrosúne*). La intemperancia (*húbris*), por el contrario, es el nombre que se aplica al gobierno del deseo (*epithumía*) que arrastra irracionalmente (*álogos*) hacia los placeres (*hedonái*). Esta última expresa su dominio despótico bajo diversas formas y nombres negativos, según sea el deseo hacia la que se oriente: en el caso de la comida, se denomina glotonería; en el de la bebida, embriaguez; y en el impulso por los cuerpos bellos, amor<sup>853</sup>.

En el fondo todo el discurso se revela como una respuesta a la pregunta básica acerca de qué provecho o perjuicio, según las probabilidades, sacará del enamorado y del no enamorado quien les conceda su favor<sup>854</sup>. Se limita a catalogar los perjuicios que, en lo tocante a la educación del alma, al cuerpo y a los bienes materiales, se derivan cuando un joven amado termina por conceder su favor a un hombre mayor enamorado de él, a un hombre esclavo de ese deseo definido como amor; en una palabra, dominado por alguien completamente *enfermo* que persigue desesperadamente la mera satisfacción del placer en lugar de la consecución del bien<sup>855</sup>. La conclusión de este primer discurso constituye un

<sup>851</sup> Hyland (1968a: 32-46) destaca que en este primer discurso de Sócrates *epithumía* refiere principalmente al deseo sexual, mientras que en la palinodia (así como en el discurso pronunciado en *Banquete*) viene a representar, junto con *éros* y *philia*, las etapas de un deseo cada vez más racional.

<sup>852</sup> *Fedro* 237d7-9. Seguimos a Gil en la traducción de *dóxa* por "modo de pensar" y no "opinión" (como traduce Lledó), ya que esta última acepción remite naturalmente a la clásica contraposición platónica entre *dóxa* y *epistéme*, que no es, como se puede ver, la que pone en juego este pasaje.

<sup>853</sup> Para un examen de esta clasificación del deseo en el primer discurso socrático y de las diversas formas de *húbris*, cf. Guthrie (1975: 411-412) y Nussbaum (1986: 276).

<sup>854</sup> *Fedro* 238e1-2.

<sup>855</sup> Cf. *Fedro* 238e2-5: «De hecho, quien es súbdito del deseo y esclavo del goce [τῶ ὑπὸ ἐπιθυμίας ἀρχομένῳ δουλεύοντί τε ἡδονῇ] necesariamente pone al amado en situación de procurarle el máximo

resumen elocuente de los males causados por un hombre enamorado o insensato (*anóetos*), al mismo tiempo que una clara prescripción de otorgar el favor a alguien no enamorado o sensato (*nounechés*): «Pues, de no hacerlo así, forzosamente habría de entregarse a un hombre desleal, irritable, celoso, desagradable, perjudicial para la hacienda, perjudicial para el temple del cuerpo, pero mucho más perjudicial aún para la educación del alma [τῆς ψυχῆς παιδείῃ] [...]. Esto es, pues, muchacho, lo que debes meditar, comprendiendo que la amistad de un enamorado nunca nace unida a la buena disposición [εὐνοίας], sino como la afición por un manjar, por causa de la saciedad [πλησμονῆς]»<sup>856</sup>. Queda claro, pues, que en cuanto a inteligencia, cuidado del cuerpo y de las posesiones, el enamorado (amante-enfermo-insensato) resulta sumamente perjudicial y dañino como tutor y compañero del amado.

Si tenemos en cuenta que las contrarias de cuantas cosas Sócrates recrimina a los enamorados en su primer discurso son los puntos favorables que concurren en los no enamorados<sup>857</sup>, podemos configurar así una serie con los atributos negativos relativos a los primeros, donde tendríamos: insensatez (*ánoia*), búsqueda del amor (*éros*) como deseo (*epithumía*) o placer (*hedoné*), intemperancia (*húbris*), perjuicio (*blábe*); y, en contraposición, otra con los positivos asignados a los no-enamorados: buena disposición (*eúnoia*), búsqueda del bien, templanza o autodominio (*sophrosúne*), provecho (*ophéleia*). Estas nociones básicas de provecho y perjuicio que recorren de principio a fin todo este primer discurso socrático vuelven a situarlo dentro de la lógica utilitaria del de Lisias, pero con la clara intención de radicalizar su núcleo duro para revelar su absurdo<sup>858</sup>.

---

*placer* [ἡδίστου]. Porque para quien está enfermo [νοσοῦντι] es grato todo lo que no se lo opone y aborrecible lo que le domina o es su igual».

<sup>856</sup> Fedro 241c1-c8.

<sup>857</sup> Fedro 241e5-6.

<sup>858</sup> Contra la opinión predominante, según la cual los dos primeros discursos ignoran el sentimiento romántico, son poco serios, fríos, degradantes y aborrecibles (cf., entre otros, Hackforth, 1952: 31), Nussbaum (1986: 271-272, 277) reivindica su importancia, concibiéndolos como expresiones de auténticas tesis platónicas, verosímiles y atractivas. Observa al respecto notables semejanzas entre la doctrina del primer discurso socrático (y la del de Lisias, inspirador de aquél) y determinados planteamientos y argumentos ascéticos defendidos por Sócrates en los diálogos medios (sobre todo *Banquete* y *República*), en los cuales el *éros* también es concebido como enfermedad y locura: «Tanto Lisias como el orador del primer discurso de Sócrates ofrecen una serie de consejos morales al joven. Estos consejos son, en resumidas cuentas, los que daban Diotima en el *Banquete* y Sócrates en la *República*: cultiva el estado de autodominio, la *sophrosúne*. [...] Platón incorpora aspectos importantes de sus concepciones anteriores a los dos primeros discursos para, acto seguido, "retractarse" y someterlos a crítica. [...] La retractación es una retractación seria de algo que Platón ha suscrito en una época anterior».

### II.2.3. El segundo discurso de Sócrates: la distinción entre dos especies de *manía*

Sócrates dirigirá contra su primer discurso, que a los ojos de Fedro parece quedar a mitad de camino, una serie de autocríticas. Una de las primeras, apuntada al término del mismo, se vincula con el reconocimiento de que todo su contenido no fue precisamente inspirado por los dioses, ni por las Musas, sino por la insistencia de Fedro en que llevase a cabo la prometida réplica contra el escrito de Lisias. En efecto, si bien el primer discurso arrancaba con una típica invocación a las Musas<sup>859</sup>, y en su única interrupción Sócrates parecía hablar de forma inspirada<sup>860</sup>, lo cierto es que a su término Sócrates revela que no se hallaba en trance de inspiración divina ni en situación de entonar un ditirambo, sino simplemente hechizado por Fedro, un ser divino (*theïos*) con los discursos (*perì tous lógous*)<sup>861</sup>, cuya sola presencia obliga<sup>862</sup> al interlocutor en cuestión a pronunciar discursos: «No te diste cuenta, bendito, de que estoy ya declamando versos épicos y no ditirambos [ὅτι ἤδη ἔπη φθέγγομαι ἀλλ' οὐκέτι διθυράμβους]? [...] Terrible [Δεινόν], Fedro, terrible es el discurso que tú trajiste y el que me obligaste a mí a pronunciar»<sup>863</sup>. Así pues, el hecho de que haya sido inspirado por Fedro explica, por una parte, el error conceptual que anida en la tesis básica de este primer discurso, esto es, su falta de verdad, mientras que descompromete, por otra, a la divinidad de toda responsabilidad respecto de su contenido.

<sup>859</sup> Cf. Fedro 237a7-b1: «Ea, pues, Musas melodiosas [Μοῦσαι λίγειαί], bien sea la naturaleza de vuestro canto, bien el pueblo musical de los Ligures [γένος μουσικόν τὸ Λιγύων] la causa de que hayáis recibido esta denominación, prestadme vuestra ayuda en el mito [μῦθου] que me obliga a contar ese hombre excelente que veis ahí, a fin de que su compañero, que ya antes le parecía sabio, se lo parezca ahora todavía más». Nussbaum (1986: 298) interpreta al respecto que los primeros diálogos están inspirados por las Musas de los “ligures” o “de la voz clara”, al igual que los dos primeros discursos del Fedro, caracterizados justamente por su estilo sencillo, austero y ajeno a las pasiones.

<sup>860</sup> Cf. Fedro 238c5-d5: «Pero, ¡oh amigo Fedro!, ¿no te parece, como a mí, que he pasado por un trance de inspiración divina [θεῖον πάθος πεπονθέναι]? [...] Pues en verdad parece divino [θεῖος] el lugar, de suerte que, si al avanzar mi discurso quedo poseído por las ninfas [νυμφόληπτος], no te extrañes; que por el momento ya no ando muy lejos de entonar un ditirambo [διθυράμβων φθέγγομαι]. [...] Y el causante de ello eres tú».

<sup>861</sup> Fedro 242a7.

<sup>862</sup> *Prosanagkázō* es el verbo que Sócrates emplea todo el tiempo para referirse a esa incitación de Fedro.

Pero aún así la autocrítica continúa, ya que Sócrates busca explicitar claramente la falta o error (*amártema*) que, en términos religiosos y conceptuales, cometió contra la divinidad (*theíon*). Recurre para ello a la figura de la señal divina (*daimónion semeíon*) que suele producirse en él y que siempre lo detiene cuando está a punto de hacer algo<sup>864</sup>, la cual le prohibía marcharse hasta no haberse purificado (*aphosióo*) a causa de su falta contra la divinidad (i.e. por no haber reconocido que el Amor es hijo de Afrodita y una divinidad): «Mas no lo dice así ni Lisias, ni tu discurso, es decir, el que pronunció mi boca, hechizada por ti. Y si es el Eros, como lo es sin duda, un dios o algo divino [θεός ἢ τι θεῖον], no podría ser en modo alguno algo malo [κακόν]. Pero los dos discursos de hace un momento hablaron de él como si lo fuera. En este sentido, pues, erraron con respecto al Eros [ἡμαρτανέτην περὶ τὸν Ἔρωτα]; y encima su simplicidad [εὐήθεια] llega al colmo del refinamiento: el de ufanarse, sin decir nada sensato ni verdadero [ὕγιές μηδὲ ἀληθές]»<sup>865</sup>.

Al igual que en el inicio del ascenso erótico relatado por Diotima en el *Banquete*, encontramos en este segundo discurso socrático del *Fedro* el lenguaje de los misterios vinculado al tratamiento de la naturaleza del éros. Se trata en efecto de una purificación (discursiva) respecto de la difamación cometida contra el dios Eros y la mitología tradicional o, en los términos de Sócrates, de una palinodia: «A mí, pues, amigo, preciso me es purificarme [καθήρασθαι]. Y hay para los que yerran contra la mitología [ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν] una antigua purificación [καθαρμός ἀρχαῖος] que no percibió Homero, y sí, en cambio, Estesícoro. [...] Ahora bien, yo seré más sabio que aquéllos, al menos en eso mismo: antes de que me ocurra una desgracia por difamación del Eros [πρὶν γάρ τι παθεῖν διὰ τὴν τοῦ Ἔρωτος κακηγορίαν], intentaré rendirle el tributo de mi palinodia [παλινωδίαν], con la cabeza al descubierto y no velado como antes por vergüenza»<sup>866</sup>. Este segundo discurso que Sócrates recita a cara descubierta, como una forma de reconocerse en ese decir (de allí la fórmula propia de la

<sup>863</sup> *Fedro* 241e1-2; 242d4-5 (nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil).

<sup>864</sup> Para un análisis de esta señal divina socrática, cf. entre otros, Guthrie (1969: 384-386).

<sup>865</sup> *Fedro* 242d11-243a1 (nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil).

<sup>866</sup> *Fedro* 243a2-5; b3-7 (nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil).

retractación con la que comienza: «no es cierto ese relato»<sup>867</sup>) constituye una retractación pública respecto de su primer discurso, calificado ahora por él mismo como una injuria o difamación (*kakegoria*), algo terrible (*deinós*), tonto (*euéthes*) y desvergonzado (*anaidés*)<sup>868</sup>, retractación que busca una alabanza o elogio (*épainos*) de la anteriormente desacreditada figura del amante; en una palabra, a dar vuelta la tesis básica de Lisias, para concluir al fin y al cabo que el amado debe conceder su favor al amante o enamorado, más que al no enamorado (como habían concluido los discursos de Fedro y Sócrates)<sup>869</sup>.

En todo este interludio que va del primer al segundo discurso vemos aparecer de forma anticipada en algunos pasajes referencias a tópicos como el de la inspiración o posesión divina<sup>870</sup>, la adivinación<sup>871</sup>, el lenguaje de los misterios<sup>872</sup>, y el de la relación entre éros y divinidad<sup>873</sup>, que serán centrales en el segundo discurso. De alguna manera éste va a compaginar tales tópicos, los cuales fueron surgiendo de forma aislada desde el inicio, en función de una nueva concepción unitaria del éros que se vincula en un sentido positivo con la locura (*mania*) y lo divino. Al estar realmente inspirado por la divinidad (y no por Fedro como el primer discurso<sup>874</sup>), a quien ya desde el comienzo Sócrates atribuye la

<sup>867</sup> Fedro 243a8. Sobre el verso «no es cierto ese decir», Nussbaum (1986: 282) sostiene que Sócrates lo toma en préstamo de la palinodia de Estesícoro a fin de aplicarlo a su propio discurso, mostrando así que, como el poeta, también él necesita recobrar la vista. Dicha intérprete subraya asimismo que el hecho de que Sócrates se oculte tras la máscara del poeta Estesícoro y que el diálogo mismo adopte la forma de una ficción sobre las acciones, el carácter y la “locura” de Fedro constituyen aspectos que resultan inconcebibles desde la óptica de «la literatura heroica de la Ciudad Ideal» de *República*. Con ello –concluye Nussbaum– Platón nos estaría dando a entender que el *Fedro* supone un cambio significativo respecto de la función de la poesía (1986: 299-300).

<sup>868</sup> Fedro 243c1.

<sup>869</sup> Cf. Fedro 243d3-7: «Pues bien, por vergüenza ante ese hombre y por temor al propio Amor, estoy deseoso de enjuagar, por decirlo así, con un discurso potable el regusto salobre de lo que acabamos de oír. Y mi consejo a Lisias es que lo antes posible escriba que es al enamorado mejor que al no-enamorado a quien en justa correspondencia se debe otorgar el favor [ὅτι τάχιστα γράψαι ὡς χρηὴ ἐραστῆ μάλλον ἢ μὴ ἐρῶντι ἐκ τῶν βμοίων χαρίζεσθαι]».

<sup>870</sup> Recordemos, por ejemplo, algunos de los pasajes relevados: Fedro 237a7-b1; 238c5-d5; 242b8-c3. Como bien resalta Guthrie (1975: 401), «el motivo de la inspiración impregna el *Fedro* desde el primer momento, cuando Sócrates sucumbe al encanto de su entorno y de las divinidades de sus pequeños santuarios (230b)».

<sup>871</sup> Cf. Fedro 242c3-8: «Soy, en efecto, adivino [μάντις], no uno muy bueno, sino al modo de los malos escritores, lo imprescindible tan solo para bastarme a mi mismo. Y ya comprendo claramente mi falta [ἀμάρτυμα]; que en verdad, compañero, el alma es también algo con cierta capacidad de adivinación [μαντικόν γέ τι καὶ ἡ ψυχή]. Pues hubo un no sé qué que me inquietó hace un rato mientras estaba pronunciando mi discurso, y me entró cierta preocupación».

<sup>872</sup> Cf. Fedro 242b8-c3; 243a2-5.

<sup>873</sup> Cf., por ejemplo, Fedro 242d9-243a2.

<sup>874</sup> Cf. Fedro 262d2-6: «Y por mi parte, Fedro, echo la culpa de ello a los dioses del lugar, aunque tal vez sean los profetas de las Musas, es decir, esos cantores que tenemos encima de nuestras cabezas quienes nos hayan otorgado por inspiración ese don. Que desde luego yo no tengo ni arte ni parte en la oratoria

paternidad sobre el mismo<sup>875</sup>), este segundo discurso socrático atribuido al poeta lírico Estesícoro va a dar cuenta del verdadero punto de vista socrático-platónico respecto del *éros*, consistente en un elogio de la *mania* erótica condenada en el primer discurso anti-erótico de Sócrates (inspirado a su vez en el de Lisias) y, sobre todo lo que nos importa, del lugar que ocupa la poesía inspirada. No es casual, por lo demás, que Sócrates encabece su segundo discurso con una referencia poética tomada de Estesícoro, quien, habiendo sido cegado en castigo por su difamación contra Helena, compuso una palinodia a fin de recuperar la vista<sup>876</sup>. A causa de su primera blasfemia contra Eros, Sócrates hará lo mismo tratándolo respetuosamente en su segundo discurso.

Es claro que toda esta maníaca palinodia socrática (tanto en su parte específica sobre *éros* como en la concerniente a la del alma) apunta a recomponer la pareja amante (enamorado) - amado, que había sido desarticulada en la tesis central del escrito de Lisias pronunciado por Fedro. Se introduce para ello la posibilidad de un amante que no finja, sino que sienta el amor verdaderamente y que, como tal, siga a su amado con un sentimiento de respeto y de temor cual si fuera semejante a un dios: *«Tantos son, muchacho, y tan divinos los dones que te otorgará la amistad del enamorado [καὶ θεῖα οὕτω σοι δωρήσεται ἡ παρ' ἐραστοῦ φιλία]. La familiaridad, en cambio, con el no-enamorado, mezclada de humana cordura [σωφροσύνη θνητῆ κεκραμένη],*

---

[ἴσως δὲ καὶ οἱ τῶν Μουσῶν προφῆται οἱ ὑπὲρ κεφαλῆς ᾧδοὶ ἐπιπεπνευκότες ἂν ἡμῖν εἶεν τοῦτο τὸ γέρας· οὐ γὰρ που ἔγωγε τέχνης τιδὸς τοῦ λέγειν μέτοχος]». Y más adelante, recordando Sócrates su segundo discurso, le pregunta a Fedro: *«Pero dime también esto -pues yo ciertamente, debido a mi rapto de inspiración [διὰ τὸ ἐνθουσιαστικόν], no me acuerdo en absoluto -, ¿definí el amor al principio de mi discurso?» (Fedro 263d1-3).*

<sup>875</sup> Cf. Fedro 243e9-244a2: *«Pues bien, bello mancebo, hazte a la idea de que el anterior discurso era de Fedro, hijo de Pitocles, varón de Mirrinunte».*

<sup>876</sup> Estesícoro, en efecto, había narrado la versión homérica de la historia (cf. *Iliada* XXII 116), conocida y aceptada por la mayoría de sus contemporáneos, de que Helena fue seducida por Paris y huyó a Troya, causando grandes penalidades y sufrimientos a todos. Sin embargo, en su palinodia, el poeta se disculpa ante Helena ideando una leyenda egipcia sobre ella, según el cual la esposa de Menelao llevó una vida pacífica y piadosa en Egipto mientras duró la guerra. A diferencia de Homero, Estesícoro puso así en práctica el rito purificador de la palinodia para recobrar la vista a causa de sus dichos negativos sobre Helena. Sobre la etimología del nombre Estesícoro («el que representa el papel del coro»), cf. Nussbaum (1986: 282, n. 23 y 299), para quien la elección socrática del nombre del poeta posee el rasgo añadido de que vincula la reverencia al *éros* con un nuevo respeto por la música y la poesía. Dicha autora agrega asimismo que mediante esta impostación en la figura de Estesícoro Platón reconoce haber estado ciego tanto en los planteamientos vertidos en algunos diálogos medios como en su primer discurso (inspirado por Lisias) respecto de la complejidad y fuerza de las motivaciones eróticas, de allí que procure tardíamente recuperar la vista a través de la retractación y la autocrítica (p. 272). Griswold (1986: 256, n. 22) interpreta el contraste

*dispensadora de bienes humanos y mezquinos, y que produce en el alma del amigo una disposición impropia de hombres libres, encomiada por la masa como virtud, la hará ir y venir alrededor y bajo tierra nueve millares de años privada de razón»<sup>877</sup>.*

En este segundo discurso o cierto himno mítico (*muthikón tina húmnon*)<sup>878</sup> en honor al dios Eros, Sócrates realizará un ataque directo al núcleo conceptual del primero (*i.e.*, a la contraposición estructural enamorado-loco o enfermo y no enamorado-cuerdo) a partir de una distinción entre dos especies de *manía* (humana y divina) y, sobre todo, de una resignificación positiva de la de origen divino: «*“no es cierto el decir” [οὐκ ἔστ’ ἔτυμος λόγος] que afirme que, aun existiendo enamorado, se ha de conceder favor al no-enamorado, precisamente porque uno está loco [μαίνεται], y el otro cuerdo [σωφρονεῖ]. Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal [τὸ μανίαν κακὸν εἶναι], se diría eso con razón. Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por don divino [τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης]*»<sup>879</sup>. No se trata ya de pensar la locura o al maniático como, a primera vista lo considera el vulgo o la multitud, un perturbado o enfermo (*noserós*), sino como alguien que efectivamente se halla poseído o entusiasmado por la divinidad<sup>880</sup>. Observada ahora bajo la lente de este segundo discurso socrático, es

---

que Platón establece aquí entre Homero y Estesícoro como una crítica implícita al primero, y traza asimismo una relación con la crítica explícita dirigida contra aquél en *República X*.

<sup>877</sup> *Fedro* 256e3-257a2.

<sup>878</sup> *Fedro* 265c1.

<sup>879</sup> *Fedro* 244a3-8 (nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil). Nótese la similitud con el pasaje examinado de *Menón* 99c7-d5.

<sup>880</sup> Cf. *Fedro* 249c8-d3: «*Saliéndose siempre fuera de los humanos afanes y poniéndose en estrecho contacto con lo divino [πρὸς τῷ θεῷ γιγνόμενος], es este hombre reprendido por el vulgo como si fuera un perturbado [παρακινῶν], mas al vulgo le pasa inadvertido que está entusiasmado [ἐνθουσιάζων]*». Entre la abundante bibliografía existente sobre la cuestión de la *manía* en Platón y sus antecedentes, cf. Dodds (1951: 195-219), Simon (1978: 187-227), Padel (1995: 105-113) y Nussbaum (1986: 270, 273-274), quien, acotando la temática central del diálogo a dicha cuestión, señala que el *Fedro* implica, a diferencia de los planteos previos de *Fedón*, *Banquete* y *República*, una rehabilitación del lugar y función de la *manía*. Traza en este sentido una importante distinción entre la caracterización positiva de la misma en *Fedro* y la negativa ilustrada en tales diálogos previos: «En los diálogos compuestos con anterioridad al *Fedro*, Platón utilizaba el término “*manía*” y otros conexos para designar el estado del alma en que los elementos no intelectuales – apetitos y pasiones– dominaban y dirigían la parte intelectual. *Manía* se contraponía a *sophrosúne*, situación del alma en la que el intelecto gobierna firmemente sobre los otros elementos. En especial, la *manía* se vinculaba al dominio del apetito erótico. [...] Sin embargo, en el *Fedro* se afirma que la filosofía es una especie de *manía* o locura, una actividad, no puramente intelectual, sino poseída: el intelecto es conducido hacia el saber por el amor personal y por una ebullición de toda la personalidad generadora de pasiones. Existen algunos tipos de locura que no sólo no son incompatibles con la intelección y la estabilidad, sino que



claro que la oposición (*mania* mala y *sophrosúne* buena) postulada en los dos discursos iniciales (el compuesto por Lisias y el primero que pronuncia Sócrates) fue concebida de un modo simple y tajante<sup>881</sup>. Recién en el último tramo del *Fedro* dedicado a la discusión sobre la técnica retórica, y al volver sobre el núcleo de su segundo discurso, Sócrates termina por tipificar la locura (*mania*) en dos especies (*eide*): una producida por enfermedades humanas (*nosémata anthrópina*), y otra por un cambio de los valores habituales provocado por la divinidad (*theíon*)<sup>882</sup>.

### II.2.3.1. La poesía como una de las cuatro manifestaciones de *mania* divina.

Esta segunda especie de *mania* que acaece como un don divino (*theía dósis*) o enviada por los dioses, además de representar un eco de los pasajes examinados en *Apología*, *Ion* y *Menón*, se nos presenta novedosamente aquí bajo cuatro manifestaciones o formas de posesión divina, asignadas respectivamente a cuatro dioses: la inspiración profética (mántica) a Apolo, la teléstica (misteriosa o ritual) a Dioniso, la poética a las Musas y la *mania* erótica a Afrodita y a Eros<sup>883</sup>. Si bien nuestro análisis apunta a la locura de tipo poético, veamos previamente la caracterización que hace Platón de las tres clases restantes. La *mania* o inspiración divina de tipo profético engloba todo lo concerniente a la mántica, adivinación o investigación del futuro (*zétesis tou méllontos*)<sup>884</sup>: «En efecto, tanto la profetisa de Delfos [*Δελφοῖς προφήτις*], como las sacerdotisas de Dodona es en

---

resultan necesarios para éstas en su más alta expresión. Las relaciones eróticas duraderas entre individuos (que se perciben recíprocamente como tales) son, por una parte, fundamentales para el desarrollo psicológico y, por otra, un elemento básico de la mejor vida humana».

<sup>881</sup> Nussbaum (1986: 276-277, n. 11) explica este aspecto señalando que el lenguaje utilizado por Sócrates en su primer discurso se asemeja en muchos aspectos al empleado en los diálogos medios, puesto que estaría condensando afirmaciones fundamentales de la *República* relativas a la locura y a los elementos no intelectuales. Bajo esta óptica, interpreta el segundo discurso como una retractación que apunta a una matización de tales afirmaciones condenatorias de las pasiones (pp. 294-295). Como ejemplo de los efectos negativos (*i.e.* vileza, intemperancia, engaño, esclavitud, entre otros) propios del estado de *mania* en algunos diálogos previos al *Fedro*, cf. *Men.* 91c3; *Crát.* 404a4; *Banq.* 213d, 215c-e; *Rep.* I 329c, II 382c8, e2, III 400b2, 403a7-11, VII 539c6, IX 573a-b. Para la oposición entre *mania* y *sophrosúne*, cf., entre otros pasajes, *Prot.* 325b5. Verdenius (1962: 137) destaca al respecto la contraposición entre el amor “sensato” y “moderado” ponderado en *República* III (403a7-11) y el “enloquecido” alabado en *Fedro*.

<sup>882</sup> *Fedro* 265a9-11.

<sup>883</sup> *Fedro* 265b2-5.

*estado de locura* [μανείσαι] en el que han hecho a la Hélade, privada y públicamente, muchas hermosas cosas [πολλὰ καὶ καλὰ], en tanto que en el de cordura [σωφρονοῦσαι], pocos o ninguno»<sup>885</sup>. Tenemos entonces claramente demarcados dos órdenes de locura, que no se advertían en los dos discursos precedentes en tanto asimilaban locura (*mania*) a enfermedad o mal (*nósos*). En efecto, la locura entendida en sentido divino (i.e. no en el de enfermedad humana) nunca implica oprobio ni deshonra<sup>886</sup>, sino por el contrario la posibilidad de *producir* mediante ella muchas obras bellas, que jamás hubieran podido surgir en estado de *cordura* humana, porque «tanto mayor es en belleza, según el testimonio de los antiguos, la locura con respecto a la cordura; pues una nos la envía la divinidad y la otra procede de los hombres [τόσῳ κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ' ἀνθρώπων γιγνομένης]»<sup>887</sup>. Siguiendo en la línea de los diálogos tomados como antecedentes (sobre todo *Ion* y *Menón*), Platón termina por fundir claramente en *Fedro* locura (divina) y belleza.

Existe un segundo tipo de *mania* vinculada a los misterios y sus ritos purificatorios de iniciación. En efecto, circunscribiéndose en las súplicas y en el culto de los dioses, tal tipo de locura representa un remedio para las mayores enfermedades y padecimientos que se produjeron en ciertas familias por causa de antiguos resentimientos de los dioses: «[...] y de ahí consiguió ritos purificatorios e iniciaciones [καθαρμῶν καὶ τελετῶν] con los que hizo libre la culpa en el presente y en el futuro al que tiene parte de ella, descubriendo para quien está loco y poseído [μανέντι καὶ κατασχομένῳ] en su debida forma el medio de liberarse de las desgracias que lo afligen»<sup>888</sup>. Leemos nuevamente aquí cómo

<sup>884</sup> *Fedro* 244c6.

<sup>885</sup> *Fedro* 244a8-b3. Aquí aparece claramente la significación del verbo *maino* como apuntando al hecho de “estar loco”, “alocado”, “transportado” o “fuera de sí”.

<sup>886</sup> Cf. *Fedro* 244b6-c5: «Lo que, no obstante, si es digno de aducirse como testimonio es que tampoco aquellos hombres de antaño que pusieron nombres a las cosas tuvieron por deshonra ni oprobio la “mania” [αἰσχρὸν οὐδὲ δνειδος μανίαν]; pues, de otro modo, no hubieran llamado “mánica” [μανικὴν] a esa bellísima arte [καλλίστη τέχνη], con la que se discierne el futuro, enlazándola con dicho nombre. Por el contrario, fue en la idea de que era algo bello, cuando se produce por don divino [ἔταν θεία μοῖρα γίγνηται], por lo que tal denominación le impusieron. Mas los hombres de ahora, en su desconocimiento de lo bello, introduciendo la t la llamaron “mántica” [μαντικὴν].»

<sup>887</sup> *Fedro* 244d3-5. Sobre la locura como fuente o matriz de la sabiduría, cf. Colli (1975: 11-17).

<sup>888</sup> *Fedro* 244e2-245a1.

sólo en estado de locura divina (y no de cordura humana) puede alguien, a través de los debidos ritos purificatorios, librarse de los mayores males<sup>889</sup>.

Pero la locura que sobre todo nos importa es la que se vincula con las Musas (o poética), ya que a partir de la distinción entre los estados de *mania* divina y de cordura humana Platón desprende valorativamente dos clases de poetas: eminentes e imperfectos, respectivamente: «*Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas [ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία] que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir [τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει]. Pues aquel que sin la locura de las Musas [ἄνευ μανίας Μουσῶν] llegue a las puertas de la poesía convencido de que por arte [ἐκ τέχνης] habrá de ser un poeta eminente [ἰκανός], será uno imperfecto [ἀτελής], y su creación poética, estando cuerdo [σωφρονοῦντος], quedará oscurecida por la de los enloquecidos [μαινομένω]*»<sup>890</sup>. Retoma así una idea que ya vimos expresada en el *Ion* acerca de la imperfección de toda obra poética producida en estado de cordura humana, esto es, sólo basada en los recursos técnicos que ofrece la disciplina. Pero lo novedoso respecto de nuestro planteo reside en el profundo respeto que Platón declara en *Fedro* hacia el linaje de la tradición poética griega (cuando hace referencia «*tanto a los cantos como a los restantes géneros poéticos [κατὰ τε ᾠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν]*»<sup>891</sup>), así como en el rescate de su importante función pedagógica para la posteridad (al resaltar que la misma educa a los que han de venir)<sup>892</sup>.

<sup>889</sup> Para la relación de Platón con las religiones místicas y sus *teletai*, cf., entre otros, Guthrie (1975: 327-329).

<sup>890</sup> *Fedro* 245a1-8. Nos apartamos aquí en parte de la traducción de L. Gil.

<sup>891</sup> *Fedro* 245a3-4.

<sup>892</sup> Como al respecto señala Jaeger (1957: 52-53): «Platón cuenta el éxtasis entre las bellas acciones del delirio divino y describe el fenómeno originario que se manifiesta en el poeta, en relación con él. [...] Tal es la concepción originariamente helénica. Parte de la unión necesaria e inseparable de toda poesía con el mito —el conocimiento de los grandes hechos del pasado— y de ahí deriva la función social y educadora del poeta. Ésta no consiste para Platón en ningún género de designio consciente de influir en los oyentes. El solo hecho de mantener, mediante el canto, viva la gloria, es ya, por sí, una acción educadora». Griswold (1986: 76-78), por el contrario, considera que la *mania* divina de tipo poético representa el más complejo antagonista de la filosofía socrático-platónica.

Estas tres clases tradicionales de *manía* o de posesión divina procedentes de los dioses implican en todos los casos un correlato de tipo *poiético* o práctico<sup>893</sup>, que se expresa bajo la forma de una profecía, un rito de purificación iniciático, un poema o por medio del *éros* mismo, todos efectos calificados por Platón como bellos<sup>894</sup>. Pero en el caso del *éros* nos encontramos con el estado de posesión divina más excelso, que trae aparejado como correlato la mayor felicidad otorgada por los dioses<sup>895</sup>. La descripción de esta cuarta forma de *manía* de orden divino volverá a aparecer reforzada en el marco de la segunda parte de la palinodia socrática dedicada a la naturaleza y destino del alma: «[...] *es ése el más excelso de todos los estados de entusiasmo* [πασῶν τῶν ἐνθουσιάσεων ἀρίστη], *y el causado por las cosas más excelsas, tanto para el que lo tiene como para el que de él participa; y que asimismo es por tener algo de esa locura* [μανίας] *por lo que el amante de los bellos mancebos se llama enamorado. [...] Tan bello, pues, y tan feliz resulta para el amado el interés de los que verdaderamente le aman [...] y el recibir la iniciación de quien está enloquecido por causa del éros* [ὑπὸ τοῦ δι' ἐρωτα μανέντος]»<sup>896</sup>. Estas cuatro formas de posesión de la *manía* divina son concebidas en *Fedro* no sólo como útiles y honorables, sino principalmente como fuentes necesarias de los mayores bienes para la humanidad. A diferencia del planteo examinado en *República*, encontramos aquí que las personas en las que gobierna firmemente el elemento *logistikón* (ligado en este caso a la capacidad *técnica*) por sobre las pasiones y sentimientos, no resultarán muy *útiles* ni *provechosas* para la *pólis* con sus respectivas producciones (profecías, rituales y poesías), ni en lo que toca a su forma de amar.

Pero a los fines de nuestro análisis concentrémonos en la *manía* de tipo poético. Vimos que el planteo acerca de la poesía tradicional que Platón desarrolla en el *Fedro* sigue, en parte, en la línea abierta por los diálogos tomados como antedecentes, pero con la

<sup>893</sup> Cf. *Fedro* 245b1-2: «*Tantos son, y aún más, los bellos efectos* [καλὰ ἔργα] *que te puedo enumerar de la locura que procede de los dioses* [μανίας γιγνομένης ἀπὸ θεῶν].»

<sup>894</sup> Para un análisis pormenorizado de estas tres clases de *manía* divina (profética, teléstica y poética), cf., entre otros, Dodds (1951: 71-102) y Hackforth (1952: 58-62).

<sup>895</sup> Cf. *Fedro* 245b2-c1: «*De suerte que no temamos el hecho en sí de la locura, y ningún razonamiento nos confunda, amedrentándonos con la afirmación de que se debe preferir como amigo al cuerdo* [σώφρονα] *y no al perturbado* [κεκλινημένον]. [...] *Pero es lo contrario lo que por nuestra parte hemos de demostrar: que es con vistas a la mayor felicidad de ambos* [i.e. amante y amado] *como les es otorgada por parte de los dioses locura semejante* [ὡς ἐπ' εὐτυχίᾳ τῇ μεγίστῃ παρὰ θεῶν ἢ τοιαύτη μανία δίδοται].»

<sup>896</sup> *Fedro* 249e1-4; 253c2-6.

diferencia de que éste, además de sistematizar algunos de los elementos vertidos previamente en aquéllos (*i.e. manía* divina, cordura humana, poesía, belleza, inmortalidad, perfección e imperfección de las obras poéticas, etc.), añade una serie de complementos que nos permiten delinear un cuadro más acabado respecto de la relación entre *manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad. En efecto, sólo en tal estado de posesión divina el alma del poeta puede llegar a producir (*poiesis*) muchas obras bellas e inmortales<sup>897</sup>. Platón procura así trascender en *Fedro* el punto de vista de *República* que ataba estrechamente la poesía tradicional a la cordura y a un criterio puramente instrumental y provechoso, a fin de reafirmar que la misma constituye una valiosa fuente de instrucción para la posteridad, siempre y cuando sea producto de un estado de posesión divina. En contraste con el planteo de *República*, toda poesía compuesta desde la cordura es ahora condenada por su monotonía y limitación, lo cual aparece claramente ejemplificado en las críticas dirigidas por Sócrates al discurso sencillo, austero y desapasionado de Lisias y hacia el primero pronunciado por él mismo (bajo la influencia de aquél), por carecer ambos, a pesar de su riqueza en recursos, claridad, concisión y buena disposición de las partes, de toda profundidad y verdad.

#### **II.2.4. El paradigma platónico de poesía en *Fedro* y su relación con el tradicional. La posibilidad de una Musa filosófica y del filósofo como amante de las Musas**

En lo que respecta al segundo tramo de la palinodia socrática relativa a la cuestión de la inmortalidad, modo de ser<sup>898</sup> (*idéa*) y destino del alma<sup>899</sup>, como a la segunda parte del *Fedro* referida a la discusión sobre el status de la técnica retórica, sólo tomaremos en

<sup>897</sup> Para Nussbaum (1986: 285), Platón introduce en esta palinodia socrática importantes novedades que, a su juicio, pueden reducirse a tres tesis básicas: 1) los elementos no intelectuales son fuentes necesarias de energía motivacional; 2) los elementos no intelectuales desempeñan una importante función de guía en la búsqueda del saber; 3) las pasiones, y las acciones inspiradas por ellas, son componentes intrínsecamente valiosos de la mejor vida humana.

<sup>898</sup> *Fedro* 246a3.

<sup>899</sup> Para un análisis de la naturaleza y funciones del alma en *Fedro*, su carácter tripartito, los detalles míticos de su caída, peregrinaciones dentro y fuera del cuerpo y sus vinculaciones con la tradición orfíco-pitagórica, cf., entre otros intérpretes, Hackforth (1952: 71-77, 80-84, 87-91), Bluck (1958: 156-164 y 405-414), McGibbon (1964: 56-63) y Guthrie (1975: 387-389, 402-409).

consideración algunos pasajes que apoyan la relación establecida hasta aquí entre *manía* divina, *éros*, poesía, belleza e inmortalidad. En éstos analizaremos puntualmente dos temas: por un lado, el de la postulación en *Fedro* de un paradigma platónico de poesía (o de filósofo poeta). Ya fuera del marco del segundo discurso de Sócrates, pero en relación con ello, el célebre mito platónico de las cigarras nos servirá para corroborar tal posibilidad de un filósofo amante de las Musas (*philómousos*), y para precisar mejor en qué sentido Platón atribuye a la filosofía una Musa específica. Por otro lado, el tema de la nueva relación positiva que Platón establece en *Fedro* entre dicho paradigma poético platónico y el de tipo tradicional, paradigmas que en *República* aparecían claramente en tensión. Veremos en este sentido qué lugar le asigna Platón al poeta *maniático* o *inspirado* y al *cuerdo* (o no inspirado) en la escala jerárquica de los nueve modos de vida posibles para las almas («ley de Adrastea») según su grado de excelencia, así como también la compatibilidad entre dichos paradigmas poéticos (platónico y tradicional) que revela la anécdota del sueño relatada por Sócrates al comienzo del *Fedón*.

Empecemos con la postulación del paradigma platónico de poesía en *Fedro*. Llegado un punto del diálogo, el Sócrates platónico se erige como un tipo de filósofo que va *más allá* o que puede adentrarse cómodamente en un terreno al que nunca pudieron (ni podrán) arribar los poetas tradicionales con su palabra, a saber, al ámbito *eidético* que hay por encima del cielo: «*En cuanto a ese lugar que hay por encima del cielo [τὸν ὑπερουράνιον τόπον], jamás hubo poeta de los de aquí [τῶν τῆδε ποιητῆς] que lo celebrara de una manera digna, ni tampoco lo habrá. Pero, puesto que nos hemos de atrever a decir la verdad, especialmente cuando hablamos de la verdad [ἀληθείας], he aquí su condición*»<sup>900</sup>. Leemos aquí un nuevo esbozo, diferente al relevado en *República* (y *Leyes*), de paradigma poético platónico. En efecto, al hacer referencia a la posibilidad de un poeta no tradicional que describa en su obra el ámbito propio de las Ideas, aquella realidad (*ousía*) sólo visible para el intelecto (*noús*), que es de una manera real (*óntos oúsa*) y que constituye el objeto del verdadero conocimiento (*alethés epistéme*) o, dicho de otra manera, de un filósofo que se exprese en términos poéticos sobre temáticas de corte filosófico, Platón procura establecer en *Fedro* una estrecha vinculación (ya insinuada en el argumento ontológico de las camas de *República X*, pero dejada más tarde de lado en el transcurso de

ese mismo libro) entre la poesía y el ámbito eidético propio del saber filosófico (o al que accede el filósofo mediante una ejercitada captación sinóptico-dialéctica). Tal tipo de poesía filosófica aparece ilustrada a la perfección en la propia palinodia socrática, la cual erige a Sócrates (y, en última instancia, a Platón) como paradigma de filósofo poeta: «*Aquí tienes, oh querido Amor, la más bella y mejor palinodia [καλλίστη καὶ ἀρίστη παλινοῦδία] que hemos podido ofrecerte en desagravio, y que entre otras cosas ha sido obligada a pronunciarse con ciertos términos poéticos [τοῖς ὀνόμασιν ποιητικοῖς τισι] a causa de Fedro*»<sup>901</sup>. Partiendo así de la palinodia socrática como modelo, Platón se propone abordar el tema del *éros* con discursos filosóficos que se nutran de términos poéticos, o sea, a través de una explícita mixtura de elementos filosóficos y poéticos, cuyo ejemplo más claro es el *Fedro* en su conjunto o, en términos más generales, el género dialógico platónico en tanto pone en escena esa interacción entre los registros filosófico y poético<sup>902</sup>.

Fuera del marco del segundo discurso socrático, volvemos a encontrar expresado tal paradigma poético platónico en el célebre mito de las cigarras, pasaje en el que, refiriéndose al don que éstas pueden conceder a los hombres, el filósofo aparece caracterizado como un amante de las Musas (*philómousos*). ¿Pero en qué sentido cabe caracterizar así al filósofo cuando la filosofía como área del pensamiento no tenía asignada entre los griegos una Musa determinada? Justamente en dicho mito se advierte la operación

<sup>900</sup> *Fedro* 247c3-6. Cf. al respecto Grube (1970: 61-62) y Nightingale (2002: 242-244).

<sup>901</sup> *Fedro* 257a3-6. Para algunos intérpretes, como Griswold (1986: 77), la palinodia socrática implica ella misma un género de poesía filosófica, o bien que el *Fedro*, tomado globalmente, adopta la forma de esta palinodia (Nussbaum, 1986: 283).

<sup>902</sup> Cf. *Fedro* 257b1-6: «*Y si anteriormente dijimos Fedro y yo en nuestras palabras algo duro para ti, echando la culpa de ello a Lisias, el padre de la discusión, apártale de discursos semejantes, y dirígele, como se ha dirigido su hermano Polemarco, a la filosofía, a fin de que también este su amante no nade más, como ahora, entre dos aguas, y dedique de una vez su vida a ocuparse del Eros con discursos filosóficos [ἀλλ' ἀπλῶς πρὸς Ἔρωτα μετὰ φιλοσόφων λόγων τὸν βίον ποιῆται]*». Es interesante comparar estos rasgos estilísticos prescritos por Platón en *República* para su paradigma poético con los aplicados por él mismo en la palinodia socrática del *Fedro*, la cual se caracteriza precisamente por el empleo de un lenguaje ornamentado, repleto de elementos pasionales y retóricos (i.e. metáforas, personificaciones, imágenes y símiles sensibles), propios de la poesía tradicional que había sido descartada en *República*. Como al respecto señala Nussbaum (1986: 270, 302), la poesía filosófica contenida en la palinodia socrática implica un discurso que utiliza metáforas y personificaciones en un lenguaje elaborado, rítmico y lleno de colorido, que no representa a personas perfectas o idealmente buenas, y que se dirige no sólo al intelecto, sino también a la imaginación y al sentimiento. Para un contraste entre el uso de imágenes (*eikónes*) y comparaciones en el *Banquete* 215a4-6 (puntualmente, en el discurso de Alcibiades, donde se muestra un tipo de discurso que

platónica de atribuir al dominio filosófico una Musa respectiva o “Musa filosófica”, como aparece más explícitamente al término del *Filebo*<sup>903</sup>. En este sentido el filósofo, al igual que los demás artistas tradicionales que cultivan su respectiva Musa (*i.e.* poetas épicos, líricos, trágicos y cómicos, músicos, bailarines, historiadores, etc.), también podrá ser caracterizado como «*un varón amante de las Musas [φιλόμουσον ἄνδρα]*»<sup>904</sup>. Pero Platón no quiere expresar con ello que el filósofo sea un amante de *todas* las Musas que ejercían el patronazgo de la educación o, en otras palabras, de todas las regiones del pensamiento comprometidas por las mismas<sup>905</sup>, sino que, en tanto abocado al cultivo de la filosofía, sería más bien un amante de la Musa filosófica, la cual aparece circunscripta a las áreas de competencia de dos Musas (Calíope y Urania). En efecto, según reza el mito platónico, la raza de las cigarras surgió de los hombres que hubo antes de que nacieran las Musas, los que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron tan transportados de placer, que cantando se descuidaron de comer y de beber, muriendo finalmente sin advertirlo. Dicha raza recibió así como don de las Musas el de no necesitar alimento, el de cantar desde el momento en que nacen hasta que mueren sin comer ni beber, y el de ir tras su muerte a notificarles cuál de los hombres de este mundo les rinde culto, y a cuál de todas ellas: «*Así, pues, a Terpsícore le ponen en conocimiento de los que la honran en las danzas, haciéndolos así más gratos a sus ojos; a Erato le notifican los que la honran en las cuestiones eróticas [ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς]; y hacen lo mismo con las demás, según el tipo de honor de cada una. Pero es a la mayor en edad, Calíope, y a Urania, que la sigue, a quienes dan noticia de los que pasan su vida entregados a la filosofía [τοὺς ἐν φιλοσοφίᾳ διάγοντάς], y cultivan el género de música [μουσικήν] que ellas presiden. Y éstas precisamente, por ser entre las Musas las que se ocupan del cielo y de los discursos divinos y humanos [περὶ τε οὐρανὸν καὶ λόγους θείου τε καὶ ἀνθρωπίνου], son las que emiten las*

---

afirma decir la verdad por medio de relatos e imágenes) y el empleado en la palinodia socrática del *Fedro*, cf. asimismo Diès (1927: 594).

<sup>903</sup> Sobre la asignación de una Musa específica a la filosofía (o “Musa filosófica”), cf. especialmente *Filebo* 67b6-7: «[...] *que los de los discursos emitidos en cada caso en el oráculo de la Musa filosófica [τοὺς τῶν ἐν μούσῃ φιλοσόφῳ μεμαντευμένων ἐκάστοτε λόγων]*».

<sup>904</sup> *Fedro* 259b5.

<sup>905</sup> Sobre la naturaleza u origen divino de lo musical como una de las formas de manifestación de las Musas, cf. especialmente Otto (1971: 25, 49, 109-110), y Boyancé (1937: 250) para Platón como “compañero (*páredros*) de las musas”. Cabe destacar, respecto del culto “musical” en Platón, que la Academia misma se encontraba bajo el patronazgo de las Musas.



*más bella voz*»<sup>906</sup>. De las nueve Musas existente, Platón sólo menciona en este mito cuatro y, sobre todo (con vistas a asignarle una región de las Musas a la filosofía), en Calíope, cuyo dominio abarca la poesía épica y la elocuencia, y Urania, vinculada a la astronomía<sup>907</sup>. Además de precisar mejor en qué sentido la filosofía era vista en *Fedón* (puntualmente en la anéctoda del sueño que traeremos a colación más adelante) como la música más excelsa, este mito de las cigarras da cuenta de con cuál (o cuáles) de las nueve Musas existentes hay que vincular concretamente al filósofo. Éste es caracterizado en *Fedro* como un amante de *dos* Musas específicas, que en sus discursos filosóficos pone en juego una interacción entre los dominios de la astronomía<sup>908</sup> y la elocuencia o, en otras palabras, entre los discursos divinos y humanos<sup>909</sup>.

Pasemos ahora al tema de la nueva relación que Platón establece en *Fedro* entre los paradigmas poéticos platónico y tradicional. Porque una vez examinada la posibilidad del paradigma poético platónico (o de filósofo poeta), la pregunta que naturalmente surge aquí es cómo se relacionan este paradigma con el de tipo tradicional. Veremos que en *Fedro* Platón pone en juego una relación armónica entre los mismos, la cual aparece ilustrada en el pasaje sobre los nueve modos de vida posibles para las almas («ley de Adrastea») y en la anéctoda del sueño de Sócrates que tomaremos del *Fedón*. Vayamos al primer pasaje. Más allá del ropaje mítico-religioso que envuelve todo este tramo del segundo discurso de Sócrates dedicado al destino de las almas y a sus distintas generaciones y reencarnaciones,

<sup>906</sup> *Fedro* 259c6-d7. Para un examen de este mito platónico, cf., entre otros intérpretes, Frutiger (1930: 233), quien señala que el de las cigarras y el de Theuth y Thamus representan dos mitos «rigurosamente originales»; Robin (1933: XLVII-XLIX), según el cual el primero constituye el *pivot* del *Fedro*; Hackforth (1952: 118), Griswold (1986: 165-168) y Ferrari (1987: 25-34).

<sup>907</sup> Derrida (1968: 98-101) destaca que el mito de las cigarras y el de la escritura del *Fedro* aparecen en la apertura de una pregunta sobre la cosa escrita: «Los dos mitos siguen a la misma pregunta y no están separados más que por un corto período, justo el tiempo de un rodeo. El primero no responde ciertamente a la pregunta, la suspende por el contrario, señala la pausa y tenemos que esperar a la vuelta que conducirá al segundo». En la misma línea, apunta Lledó (1986: 372, n. 103) que el mito de las cigarras deja el camino abierto para el examen del status de la técnica retórica, abordado en el último tramo del diálogo: «En la estructura del *Fedro*, el canto de las cigarras es un interludio para el tema final del lenguaje y la escritura».

<sup>908</sup> En *Rep.* VII 530d-532b Platón afirmaba que el estudio simultáneo de la astronomía (Urania) y la armonía conducen al conocimiento de la Idea del Bien.

<sup>909</sup> Nussbaum (1986: 302) encuentra en el *Fedro* la primera materialización de la poesía filosófica que Platón tiene en mente: «Ningún autor había servido antes a las dos Musas simultáneamente y adecuadamente, combinando el rigor de la argumentación especulativa con la sensibilidad a los particulares de la experiencia humana. [...] Platón dice que no podemos rechazar las imágenes y el drama como si de pura ornamentación se tratase, ni extraer los argumentos de su contexto "literario" para diseccionarlos fuera de él. [...] En conjunto, el *Fedro* es un discurso "músico" que demanda la plena participación de todas las partes de nuestra alma».

nos interesa puntualmente la denominada «ley de Adrastea» (*thesmós Adrasteías*)<sup>910</sup> que Platón introduce a fin de prescribir una escala jerárquica e inexorable de nueve modos de vida según su grado de excelencia. Dentro de ella veremos qué lugar corresponde al poeta tradicional inspirado (o maniático) y al no inspirado (o cuerdo), distinción que Platón ya había establecido en *Fedro* (y antes en el *Ion*) al vincular la poesía con una de las cuatro clases de *manía* divina. Según dicha ley, toda alma que, tras haber entrado en el séquito de la divinidad, haya llegado a vislumbrar «*alguna de las verdades* [τι τῶν ἀληθῶν]»<sup>911</sup>, quedará siempre libre de sufrimiento; pero cuando no las haya podido ver por haber sido incapaz de seguir el cortejo o a causa de haber padecido cualquier desgracia, perderá sus alas entorpecida por su carga de olvido y maldad, y caerá finalmente a tierra<sup>912</sup>. La ley de Adrastea prescribe en ese caso que tal alma sea, en la primera generación, plantada en diversos modos de vida, según haya visto *más* o *menos* alguna de aquellas verdades. Recordemos sobre todo el primer y sexto lugar dispuestos por dicha ley: «[...] *aquella que haya visto más lo será en el feto de un varón que haya de ser amante de la sabiduría, o de la belleza, un cultivador de las Musas, o del éros* [φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινος καὶ ἐρωτικου] [...]. *A la sexta le irá bien la vida de un poeta, o la de cualquier otro dedicado al arte de la imitación* [ἔκτη ποιητικὸς ἢ τῶν περὶ μίμησίν τις ἄλλος ἀρμόσει]»<sup>913</sup>.

Cada uno de los niveles fijados en dicha ley abre, en efecto, distintas e ineludibles modelos de vida<sup>914</sup>, articulados por una disyunción de tipo inclusiva (ἢ)<sup>915</sup>. El alma que más haya vislumbrado alguna de las verdades en el séquito de lo divino deberá encarnar

<sup>910</sup> *Fedro* 248c2. Para otra aparición cf. asimismo *Rep.* V 451a4-5. Adrastea (Ἀδράστεια) era una diosa frigia de los montes, de carácter virginal, identificada a veces con Némesis, quien personifica la venganza divina o lo inevitable. En Esquilo, por ejemplo, representa la diosa encargada de castigar las palabras demasiado orgullosas o audaces (cf. *Prom.* 936). Sobre las relaciones entre este mito de carácter escatológico y la teogonía órfica (donde Adrastea aparece como hija de *Anánke*, y fuera de esta corriente como hija de Meliseo, rey de Creta), cf. Robin (1933: 40-41), Grimal (1951: 278, 373) y Lledó (1986: 350, n. 62).

<sup>911</sup> *Fedro* 248c3-4.

<sup>912</sup> Sobre el tema de la caída y reencarnación del alma en *Fedro*, cf., entre otros, Bluck (1958: 156-164 y 405-414) y McGibbon (1964: 56-63).

<sup>913</sup> *Fedro* 248d2-4; e1-2.

<sup>914</sup> Para un cuadro más detallado acerca del ciclo de generaciones, reencarnaciones en otros cuerpos, *daimon* y modelos de vida de las almas, cf., entre otros pasajes escatológicos de raíz órfico-pitagórica, *Fedón* 80e1-82c8; 113d1-114c8; *Gorgias* 523a1-527a4; *Rep.* X 614b2-621d3; *Timeo* 41e1-42e4; 90e1-92c3; y *Leyes* X 903b4-905d6.

primeramente en los géneros de vida de un filósofo, de un amante de la belleza, de las Musas o bien en un amante de los mancebos con filosofía<sup>915</sup>). Pero el problema que suscita este pasaje es si Platón hace aquí referencia a una o a diversas personas en cada uno de esos géneros de vida, de los cuales nos interesa sobre todo el que ubica en el primer y sexto lugar. Pueden abrirse al respecto dos líneas interpretativas. La primera daría lugar a suponer que en el primer nivel Platón intenta establecer una clara demarcación entre los dominios expresados en cada uno de esos géneros de vida, o sea el filosófico, el relativo a la belleza, a las Musas y al erótico. En el caso del amante de las Musas (*mousikós*) deberíamos pensar así en todo aquel consagrado al cultivo de alguna de las nueve Musas que presiden las diversas áreas del pensamiento (o, en términos actuales, de la cultura o formación humanística en general), a saber: la historia, la música, la astronomía, la pantomima, el canto, la danza, la elocuencia y la poesía (en sus géneros épico, lírico, trágico y cómico)<sup>917</sup>. En tanto que *mousiké* era el término genérico con el que Platón designaba en *República* II y III la educación poético-musical recibida por los jóvenes generaciones (donde *mousiké* era a la formación del alma lo que *gymnastiké* a la del cuerpo), el *mousikós* estaría aludiendo aquí a un poeta o compositor, puesto que por lo general ambas ocupaciones iban unidas<sup>918</sup>. Tendríamos según esta línea diversos géneros de vida comprometidos en el primer nivel de la escala. Una segunda línea interpretativa señala, como sostiene la opinión predominante,

<sup>915</sup> Para un examen pormenorizado de esta disyunción y su aparición en otros pasajes del *corpus* platónico, cf. especialmente De Vries (1969: 143-144).

<sup>916</sup> *Fedro* 249a2.

<sup>917</sup> Sobre las nueve Musas, sus diferentes genealogías y el arte de la memoria, cf., entre la abundante bibliografía existente sobre este tema, Boyancé (1937), quien hace referencia al rol purificador y liberador de la música, Grimal (1951: 367-368) y Lledó (1986: 372-373, n. 104, 105 y 106).

<sup>918</sup> Cabe recordar al respecto el encomio a Eros pronunciado por el poeta Agatón en el *Banquete*, donde Platón establecía una clara relación entre Eros (concebido allí como dios de la poesía) y arte de las Musas. Dicho poeta partía, en efecto, del supuesto de que Eros, por ser, en términos de sabiduría, poeta (además de ser el más feliz, bello, joven, delicado, flexible y elegante de los dioses, y de participar asimismo de las virtudes de la justicia, templanza y valentía), hacía poeta a los demás: «*En primer lugar, para que honre yo también nuestro arte, como Erixímaco el suyo, diré que es el dios poeta tan hábil que puede incluso crear otro. Al menos se hace poeta todo aquél, "por negado a las musas que fuera anteriormente", a quien toque el dios. Y de esto conviene que nos sirvamos como testimonio de que el Eros es un excelente poeta en general en toda clase de creación relativa a las artes de las Musas; porque aquello que no se tiene o no se sabe, no se puede dar a otro o enseñárselo a tercero. [...] En cuanto a la práctica de las artes, ¿es que no sabemos que aquel que tenga a ese dios por maestro resulta famoso e ilustre, y oscuro aquel a quien Eros no toque?*» (196d6-197a6). [...] *Incluso el arte de disparar el arco, la medicina y el arte adivinatoria las descubrió Apolo bajo la guía del deseo y del amor, de suerte que también él puede ser tenido por discípulo del Eros; asimismo las Musas, respecto de las artes musicales [...]; ornato de todos, dioses y hombres, y guía de coro, el más bello y el mejor, a quien deben seguir todos los hombres elevando himnos en su honor y tomando parte en la oda que entona y con la que embelesa [θέλωγει] la mente de todos, dioses y hombres*» (196d6-197e5).

que en este primer nivel Platón estaría haciendo referencia a un solo varón o persona que encarnase a la vez tales dominios, de forma tal que el amante de la sabiduría (*philosophos*) fuera al mismo tiempo un amante de lo bello (*philókalos*), de las Musas (*mousikós* o *philómousos*)<sup>919</sup> y del amor (*erotikós*)<sup>920</sup>. La palinodia socrática (o en última instancia este mismo diálogo compuesto por Platón) vendría a corroborar en este sentido tal posibilidad de síntesis entre tales dimensiones. En este primer nivel se nos estaría hablando de una y la misma persona: el filósofo<sup>921</sup>.

Pero creemos que si Platón hubiese querido destacar dicha síntesis, habría puesto en cada uno de los niveles una partícula conjuntiva (en vez de una disyuntiva), la cual habría

<sup>919</sup> Para la relación entre música y belleza, recordemos aquel pasaje de *Rep.* III 403c6-7: «[...] pues es preciso que la música encuentre su fin en el amor de la belleza [δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὸ τοῦ καλοῦ ἐρωτικῶς]».

<sup>920</sup> Nussbaum (1986: 300-301), entre otros, interpreta en el primer lugar de la jerarquía de las vidas un "híbrido extraño" o "implicación recíproca" de filósofo, seguidor de las Musas y enamorado, trazando a su vez una distinción entre este planteo del *Fedro* sobre la poesía y el de *República*: «En el universo de la *República*, el filósofo ostentaba en solitario el lugar más elevado. Desde luego, no compartía su privilegiada posición con tipos báquicos indeseables como el poeta o el enamorado de los muchachos. Su *eros* característico se distinguía nítidamente del de éstos: era "correcto" justamente por carecer de relación con la *mania* y el deseo sexual. En el *Fedro*, sin embargo, el filósofo, el creador de imágenes y seguidor de las Musas y el enamorado, son todos seres poseídos, y la locura pasa a ocupar el escalón más alto de la jerarquía de la excelencia». Si bien Nussbaum resalta, a diferencia de muchos intérpretes, la clara distinción establecida en la escala entre el tipo de poeta inspirado del primer nivel y el cuerdo y laborioso del sexto, no encuentra, como nosotros, que haya en *Fedro* una plena rehabilitación o alabanza de la poesía tradicional: «Es poco probable que estos cambios condujeran a una rehabilitación de los poetas cuya obra conocía Platón. [...] El cambio no supone una suavización de la crítica al poeta no filosófico. [...] Asistimos, pues, no tanto a la rehabilitación de la antigua poesía cuanto a una nueva comprensión de la filosofía que reinterpreta la distinción entre una y otra; no tanto a una aceptación de la inocencia de los *lógoi* de Homero cuanto al anuncio de que, al igual que Sócrates, la filosofía posee un alma más compleja de lo que habíamos imaginado».

<sup>921</sup> Como señalamos, para la opinión predominante sólo cabe leer esta disyunción inclusiva en los términos de una implicación recíproca entre los atributos puestos en juego, descartando así toda posibilidad de concebirlas también de forma aislada. Como ejemplo de tal postura, cf, entre otros intérpretes, Hackforth (1952: 83), De Vries (1969: 143-144), Guthrie (1975: 388, n. 197), Lledó (1986: 350) y Nussbaum (1986: 300-302): «No es probable que la disyunción "un amante de la sabiduría o de la belleza o un seguidor de las Musas" signifique que tales atributos, tomados aisladamente, puedan considerarse suficientes. Más bien se afirma su compatibilidad, y acaso, en sus más excelsas realizaciones, su implicación recíproca. (No importa qué nombre se utilice, si se es lo uno también se es lo otro) [...]. Lo que verdaderamente importa es que ahora se permite a la filosofía constituirse como actividad inspirada, maníaca y de amor a las Musas. [...] No hay duda de que, en mayor medida que todos los discursos platónicos que hemos estudiado hasta ahora, éste es el de un filósofo-poeta inspirado». Si bien es cierto que la relación entre el filósofo y las Musas es desarrollada y resaltada en otros pasajes del diálogo (cf. por ejemplo el mito de las cigarras), no creemos, como esta intérprete (1986: 300, n 54), que el verdadero *mousikós* se ciña aquí sólo a quien dedica su vida a una nueva forma de arte filosófico al servicio de Calíope y Urania, sino también a todo poeta realmente enloquecido o inspirado (como Homero y Hesíodo). A contrapelo de esta opinión según la cual sólo cabe concebir al poeta inspirado del primer nivel como siendo al mismo tiempo un filósofo («un filósofo-poeta inspirado»), creemos que, teniendo en cuenta el carácter inclusivo de la disyunción, este pasaje no excluye la posibilidad de que en

aclarado sin más la relación entre los diferentes candidatos presentados en cada uno de los niveles de la caída. Por otra parte, si se tratara de tal síntesis, la misma debería justificarse también en los niveles subsiguientes y no pareciera ser necesario que, por ejemplo, un buen rey fuera al mismo tiempo un guerrero, como tampoco un político fuera a la vez un buen negociante, o un gimnasta un médico, sino más bien que el alma pudiese encarnar en uno u otro<sup>922</sup>. Si optamos, pues, por leer los géneros de vida presentados en el primer nivel no en el sentido de un alma que englobe a la vez dichos dominios, sino más bien con una finalidad demarcativa, cabe suponer que Platón incluye allí no sólo las obras de los buenos filósofos, sino también la de los maniáticamente enamorados, así como la de los amantes de todo lo relativo al arte de las Musas en general y, entre ellos, a los grandes nombres de la poesía tradicional, como Homero, Hesíodo y Píndaro (amantes de las Musas ligadas a la poesía épica y lírica, respectivamente), y otros muchos poetas divinamente inspirados. Como vimos brevemente en algunos diálogos previos (*Ion*, *Menón* y *Banquete*) y ahora en *Fedro*<sup>923</sup>, sus obras, además de ser caracterizadas por Platón como buenas y bellas, expresan muchas verdades.

---

ese primer nivel Platón esté haciendo referencia también a las grandes personalidades de la poesía tradicional griega, contrapuestas allí a los poetas cuerdos (no inspirados) del sexto nivel.

<sup>922</sup> Guthrie (1975: 408-409) destaca lo “sorprendente” y “caprichoso” de algunas posiciones y emparejamientos en el orden de las vidas terrenas: «Uno no esperaría el emparejamiento del político (o amante del honor) con el hombre de negocios [...] ni tampoco, al menos a primera vista, la posición comparativamente baja de los profetas, los iniciadores o los poetas [...]. La clasificación en nueve grupos nunca vuelve a aparecer. No se ajusta a la más usual en tres (por ejemplo, *Rep.* 581c), basada en los tres tipos de vida pitagóricos, y puede contener algunos elementos de un capricho pasajero al que no le habría gustado a Platón mantenerse fiel». Véase asimismo sobre este “orden de mérito” de las vidas Hackforth (1952: 83-84) y Verdenius (1962: 133)

<sup>923</sup> Respecto de la caracterización de los poetas tradicionales como “buenos”, recordemos algunos pasajes claves examinados del *Ion* 533e3-534a4; 534b7-c5 («[...] la Musa misma crea **inspirados** [ἐνθέους], y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este **entusiasmo** [ἐνθουσιαζόντων]. De ahí que todos los poetas épicos, **los buenos** [οἱ ἀγαθοί], no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están **endiosados** y **posesos** [ἐνθεοὶ καὶ κατεχόμενοι]. [...] así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están **serenos** [ἐμφρονες], [...] sino por un **don divino** [θεῖα μοίρα], según el cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epepeyas, otro yambos [...]»); *Prot.* 325e5, 326a6-7 («**los poemas de los buenos poetas** [ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα]»); *Menón* 81a8-b2 («Algo verdadero, me parece, y también bello [dicen] Píndaro y muchos otros de los poetas, cuantos son divinos»); *Banquete* 209c7-e4 («[...] si dirige su mirada a Homero, a Hesíodo o a **los demás buenos poetas** [τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς] y contempla con envidia qué descendencia han dejado de sí mismos, que les procura **inmortal fama** [ἀθάνατον κλέος] y recuerdo por ser ella también famosa e inmortal; [...] por haber mostrado **muchas y bellas obras y haber engendrado toda clase de virtud** [πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα, γεννήσαντες παντοίαν ἀρετήν] [...]»); y *Fedro* 245a1-8.

Nos queda pendiente el sexto lugar. En efecto, tras las otras encarnaciones degenerativas (*i.e.* en segundo lugar, en el modo de vida propio de un rey justo o guerrero o apto para mandar; en tercer lugar, en el de un político o administrador u hombre de negocios; en cuarto lugar en el de un amante del trabajo corporal o maestro de gimnasia o médico; y en quinto lugar, en el de una vida relativa a la adivinación o a los ritos iniciáticos<sup>924</sup>), las almas revestirán en el sexto lugar el género de vida propio de un poeta o algún otro relacionado con la imitación (*mimesis*). ¿Está englobando Platón aquí, como creen algunos intérpretes, a toda clase de poetas<sup>925</sup>? Pensamos que tal lugar no hace referencia al poeta tradicional sin más, sino a un tipo determinado de poeta que ya había sido mencionado en *Fedro*<sup>926</sup> y antes en *Ion*<sup>927</sup>, a saber: el no inspirado o poseído por la divinidad, el poeta cuerdo que, mediante los recursos que ofrece la *téchne poietiké*, cree poder traspasar las puertas de la gran poesía. Éste aparece así revestido de un saber práctico o actividad especializada (*téchne*) que se define precisamente por oposición a la *manía* enviada por los dioses. Su pensamiento técnico o profesional estriba en la eficacia de sus fórmulas positivas o, en una palabra, en las reglas del oficio obtenidas mediante aprendizaje, y no por don divino (*theia dósis*) como en el caso del poeta inspirado. Si bien es cierto que Platón no explicita a qué tipo de poeta alude en este sexto nivel, suponemos, siguiendo tal distinción del *Ion* y *Fedro* entre dos clases de poetas (eminentes o en estado de *manía* divina e imperfectos o en estado de cordura), que se trata más bien de estos últimos, lo cual nos dejaría reservado el primer lugar de la escala para el poeta inspirado

<sup>924</sup> *Fedro* 248d4-e1.

<sup>925</sup> Cf. entre otros, De Vries (1969: 143-144), Asmis (1992: 358-359), Griswold (1986: 152, 274, n. 8), quien hace referencia al defecto que caracteriza «las creaciones de la *ordinaria* inspiración poética», y que vincula a su vez con las críticas a la poesía formuladas por Platón en *República X.*, y más recientemente Stern-Gillet (2004: 183, n. 44). Sin trazar así una discriminación dentro del conjunto de los poetas, sostiene que todos los poetas se ubican en el sexto lugar de la escala de los tipos humanos y que, por tanto, la locura poética es inferior a la de tipo erótico, puesto que ésta implica la aprehensión de las realidades suprasensibles. En contra de tal postura, cf. Vicaire (1960: 53-54), para quien el *poietikós* del sexto nivel no hace aquí referencia al verdadero poeta (*poietés*), sino al poetaastro o mal poeta; y Nussbaum (1986: 300), según la cual «el poeta poseído y demente es puesto por encima del laborioso y dueño de sí, y recibe honores y fama porque sus obras instruyen y benefician a la posteridad». Guthrie (1975: 408-409) aventura sin justificar que las palabras “u otros artistas miméticos”, pueden entenderse como una advertencia de que los poetas, al menos, no son los creadores inspirados mencionados antes con un elogio semejante, sino que se parecen más bien a los condenados en la *República*, quienes se apoyan en su talento humano para producir imitaciones dos veces distantes de la realidad. Esta lectura no encaja con la consideración elogiosa que Platón repite a lo largo del diálogo respecto de los poetas verdaderamente inspirados, los cuales, por lo demás, no aparecen mencionados como tales en *República*.

<sup>926</sup> *Fedro* 245a5-8.

<sup>927</sup> *Ion* 534b3-7.

(sea el filósofo poeta platónico o el de tipo tradicional), poeta clave, como vimos, en *Fedro* en tanto se vinculaba con una de las cuatro formas de *mania* divina (la poética)<sup>928</sup>. Por otra parte, si al ubicar a la poesía mimética en el sexto lugar Platón estuviera haciendo, como creen algunos intérpretes, una referencia negativa sobre todo el conjunto de los poetas tradicionales, no se entiende por qué se esfuerza a toda costa en *Fedro* por resaltar la relevancia propia de la *mania* poética. Vale recordar al respecto el pasaje en el que trazaba dicha distinción central entre dos clases de poetas: «Pues aquel que sin la locura de las Musas [ἀνευ μανίας Μουσῶν] llegue a las puertas de la poesía convencido de que por arte [ἐκ τέχνης] habrá de ser un poeta eminente [ἰκανός], será uno imperfecto [ἀτελής], y su creación poética, estando cuerdo [σωφρονοῦντος], quedará oscurecida por la de los enloquecidos [μαινομένων]»<sup>929</sup>.

Tendríamos entonces en el primer nivel al poeta inspirado (ya sea el de tipo platónico o tradicional), y en el sexto al no inspirado o cuerdo. Tras éste, en el séptimo lugar seguiría en el orden de la caída de las almas el modo de vida propio de un artesano o labrador; en el octavo el de un sofista o demagogo, y en el noveno y último el de un tirano<sup>930</sup>. Cabe señalar, por lo demás, que el tema de la ubicación jerárquica de los géneros de vida comprometidos en esta ley de Adrastea no constituye para Platón el punto central, puesto que desde un principio deja en claro que la cuestión pasa más bien por el tipo de

<sup>928</sup> Sobre el *poietés* implicado en el sexto nivel, creemos al igual que Nussbaum (1986: 301) que se trata del poeta cuerdo o no inspirado: «La poesía ordinaria no es mencionada como un arte verdaderamente inspirado por la Musas; esto es congruente con la situación del *poietés* en la parte baja de la escala de la excelencia y con la distinción entre aquél y el *mousikós*: el poeta no sirve verdaderamente a las Musas a menos que esté poseído y, al mismo tiempo, sea capaz de aunar arte y filosofía». Pero esta última afirmación es, desde nuestra perspectiva, objetable, ya que para llegar a ser un poeta inspirado no necesariamente hay que ser al mismo tiempo un filósofo. En efecto, los ejemplos de poeta inspirado que Platón suele brindar en sus diálogos hacen, por lo general, referencia (y ello puede observarse en la *Apología*, *Ion* y *Banquete*, entre otros) a los mayores representantes de la tradición poética griega (p. ej., Homero y Hesiodo). Sobre esta distinción entre dos tipos de poesía (“inspirada” y “artesanal”), Tatarikiewicz (1997: 129) agrega: «Puede parecer que Platón no se ponía de acuerdo consigo mismo fácilmente, que no tenía ideas firmes sobre la poesía y las relaciones que mantenía con el arte. Pero ésta es una impresión errónea que se produce por descuidar una consideración que es fundamental: existe poesía y poesía. Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal».

<sup>929</sup> *Fedro* 245a5-8. Como bien resalta Guthrie (1975: 400-401), en el *Fedro* Platón afirma sin ironía que los poetas y profetas son muy superiores a los escritores o adivinos que se apoyan exclusivamente en técnicas humanas: «Parece que, a medida que retrocede el influjo de Sócrates, Platón está dando más rienda al lado poético de su propia naturaleza, y debemos recordar también que cada diálogo es una obra independiente de arte, con su escenario y atmósfera propios».

<sup>930</sup> *Fedro* 248e2-3.

comportamiento (justo o injusto) que las almas detentan en cada una de sus encarnaciones<sup>931</sup>.

En la anécdota del sueño del *Fedón* hallamos un segundo ejemplo que abona nuestra lectura de que en *Fedro* no se plantea, como en *República*, una incompatibilidad o tensión entre los paradigmas poéticos tradicional y platónico. En dicha anécdota, en efecto, Sócrates reconoce ante Cebes y Simmias haber compuesto desde su encierro en la cárcel (ya que anteriormente jamás lo había hecho) poemas, basados concretamente en la versificación o musicalización de las fábulas de Esopo y de un himno a Apolo. Siguiendo la inquietud del poeta y sofista Eveno de Paros (mencionado asimismo en la *Apología* y en *Fedro* como orador) acerca del motivo que impulsó esos poemas, Cebes retoma la cuestión para más tarde poder ofrecerle a aquél una respuesta firme cuando nuevamente lo interrogue sobre este mismo asunto. Sócrates confiesa que no compuso tales poemas para rivalizar con los de Eveno, sino con el fin de descifrar la visión y significado de ciertos sueños que se le aparecían con frecuencia en el transcurso de su vida y, sobre todo, para confirmar si ésa era realmente la música que el mensaje onírico le ordenaba componer. Mediante la composición de esa clase de música popular lograría así purificarse, ya que estaría cumpliendo con una obligación o precepto religioso.

Veamos la explicación que brinda Sócrates respecto de dicha exhortación onírica («*componer música y practicala* [μουσικήν ποίει καὶ ἐργάζου]»<sup>932</sup>): «Yo entendí que

<sup>931</sup> Cf. *Fedro* 248e3-5: «En todas estas encarnaciones, el que haya llevado una vida justa, alcanza un destino mejor, el que haya vivido en la injusticia uno peor».

<sup>932</sup> *Fedón* 60e6-7. Nos apartamos aquí de la traducción de L. Gil (quien vierte dicho sintagma: «trabaja en componer música»), para destacar mejor la necesaria correspondencia entre el plano de las palabras y los actos implicada en el verbo *ergázomai*. Sobre el término *mousiké* como referido al arte de las Músas en general, cf. Hackforth (1955: 37); Bluck (1955: 42, n. 1); Loriaux (1969: 35), entre otros. Sobre la unidad de poesía y música, véase I.4.3 donde armonía, ritmo y letra constituían según Platón los tres elementos esenciales de la música. Respecto de esta unidad en dicho pasaje de *Fedón* y de las dos líneas interpretativas posibles que sugiere el sintagma «trabaja en componer música», Eggers Lan (1971: 86-88, n. 18 y 20) resalta, por un lado, la interpretación “pitagorizante”, según la cual la filosofía sería *la música más excelsa* en tanto implica una purificación del alma; y por otro la “metafórica”, que lee dicho sintagma a la luz de un pasaje ya examinado del *Laques*, donde el personaje homónimo afirma ante Nicias su buena predisposición a dejarse examinar por Sócrates, persona que demuestra una coherencia o armonía entre su modo de vivir y sus palabras: «Cuando oigo dialogar acerca de la virtud o sobre algún tipo de sabiduría a un hombre que es verdaderamente un hombre y digno de las palabras que dice, me complazco extraordinariamente al contemplar al que habla y lo que habla en recíproca conveniencia y armonía [πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἀρμόττοντά]. Y me parece, en definitiva, que el hombre de tal clase es un músico que ha conseguido la más bella armonía [καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικός ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἀρμονίαν καλλίστην ἡρμουςμένου], no en la lira ni en instrumentos de juego, sino al armonizar en la vida real su propio vivir con sus palabras y hechos [ἀλλὰ τῶ ὄντι [ζῆν ἡρμουςμένου οὖ] αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον



*me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo [...], es decir, de hacer música [μουσικήν ποιεῖν], porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era la música más excelsa [μεγίστης μουσικῆς]. Pero ahora, después de que se celebró el juicio y la fiesta del dios me impidió morir, estimé que, por si acaso era esta música popular [δημώδη μουσικήν] la que me ordenaba el sueño hacer, no debía desobedecerle, sino, al contrario, hacer poesía; pues era para mí más seguro no marcharme de esta vida antes de haber cumplido con este deber religioso [ἀφοσιώσασθαι], componiendo poemas [ποιήματα] y obedeciendo al ensueño»<sup>933</sup>.*

Aquí reconoce haber concebido puntualmente dos poemas: uno en honor a Apolo, dios a quien correspondía la fiesta que se estaba celebrando y, tras haber caído más tarde en la cuenta de que el poeta debe tratar en sus poemas mitos (*múthos*) y no razonamientos (*logoi*) y que él mismo no era mitólogo (*muthologikós*), otro basado en una versificación de los mitos de Esopo que en ese momento recordaba<sup>934</sup>.

Sócrates siempre había entendido el mandato onírico en un solo sentido: como un estímulo divino a seguir purificándose a través del ejercicio de la filosofía, como una instancia a seguir cultivando la música filosófica, que era lo que justamente venía haciendo hasta entonces. Pero al recordar ese sueño en sus últimos momentos, descubre un nuevo sentido en dicho mandato, como si éste le ordenara literalmente abocarse a la composición de música popular. A causa de su carácter alegórico y filosófico, las fábulas esópicas eran las que mejor se prestaban así para una puesta en verso. Más allá de su veracidad histórica

---

*τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα*)» (188c6-d6). Sócrates vendría a ser así el verdadero músico (no en el sentido corriente del término) que logra implantar en su forma de vida una completa *adecuación* o *armonización* entre palabras y actos. Apunta Eggers Lan (1971: 88, n. 20): «[...] para Sócrates hay pocas cosas más fundamentales que la adecuación de nuestras palabras y nuestros actos. Por eso la filosofía es para él un modo de vida, y no un mero estudio teórico o conversación abstracta desarraigados de lo vital. Dio una prueba concluyente de que éste era su pensamiento: murió por no apartarse de sus principios. [...] Esta armonización de palabras y actos era, pues, para él la esencia de la filosofía. No se necesita mucha imaginación para ver entonces en la filosofía una música superior a cualquier otra [...]. Y dado que él no era músico “en el sentido vulgar de la palabra”, pero se sentía “el más grande músico” en tanto “vivía en la filosofía”, nada más natural que interpretarse en ese sentido el mandato del sueño». Sobre la relación de afinidad entre la armonía musical y la del alma, cf. asimismo *Timeo* 47c7-d7: «[...] cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma [συμφωνίαν ἑαυτῆ]».

<sup>933</sup> *Fedón* 60e7-61b1.

<sup>934</sup> *Fedón* 61b2-7.

(la cual, por otra parte, es imposible de develar), esta anécdota del sueño de Sócrates nos brinda otro ejemplo en el *corpus* platónico de compatibilidad o de relación positiva entre los dos paradigmas poéticos en juego (el platónico y el tradicional-popular). Es decir: la anécdota revela cómo Sócrates puede, sin que ello implique una incongruencia, tensión o rivalidad, dedicarse tanto a la práctica de esa “música más excelsa” que es la filosofía (o al cultivo de la Musa filosófica como más tarde dirá en el mito de las cigarras del *Fedro*), como a la versificación de mitos poéticos tradicionales (fábulas esópicas), los cuales, como pudimos leer, no aparecen tipificados allí en un sentido negativo. Es más: Sócrates resalta a lo largo del *Fedón*<sup>935</sup> el claro valor purificador que detenta tal clase de música (ya sea la filosófica o la popular), el cual pone orden y concordia en el alma que, como señalará en el *Timeo*<sup>936</sup>, se sirve de ella con inteligencia. Podemos asimismo vincular esta purificación del *Fedón* con la palinodia del segundo discurso socrático del *Fedro*. En ambos casos se trata, en efecto, de una purificación en la medida en que se estaría dando cumplimiento a una obligación sagrada o precepto religioso (de allí la utilización del verbo *aphosióo*): en el caso del *Fedón*, puntualmente, a través del cultivo de la música filosófica o de la composición de música popular (*demódes mousiké*), y en el del *Fedro* mediante la composición de una palinodia cuya mira era la expiación de la calumnia perpetrada contra el Eros en el primer discurso socrático (al igual que Estesícoro había compuesto la suya como una forma de expiar el haberse referido en malos términos sobre Helena)<sup>937</sup>.

<sup>935</sup> Cf., entre otros muchos pasajes, *Fedón* 114c2-6.

<sup>936</sup> *Timeo* 47c7-d7.

<sup>937</sup> Nietzsche (1872: 119-124) encuentra en esta aparición onírica (“¡Sócrates, cultiva la música!”) o experiencia vital de Sócrates elementos para sostener que, a pesar de su tendencia antitrágica, aquél tenía a veces frente a la música popular que frecuentemente despreciaba el sentimiento de una laguna, perplejidad o de un deber acaso desatendido: «Nosotros sabemos cuál fue el único género del arte poético que fue comprendido por él [Sócrates], la *fábula esópica* [...]. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo. [...] Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre –así tenía él que preguntarse– que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?». Para otras lecturas de este pasaje del *Fedón*, cf. Greene (1918: 70), Boyancé (1937: 262) y Nussbaum (1986: 300, n. 54-55), quien subraya un contraste entre el lugar educativo que detenta la poesía tradicional en algunos diálogos medios y en el sueño de Sócrates del *Fedón*: «En los diálogos medios no se indica nunca que la poesía sea otra cosa que una etapa inicial en la formación del futuro filósofo, etapa que debe ser abandonada una vez realizado el tránsito al método hipotético de la dialéctica y sus deducciones puras y no sensibles (cfr. la crítica de los matemáticos por su uso de símiles sensibles). Como en *República X*, en el *Fedón* Sócrates muestra cierta inquietud ante este rechazo de la poesía. Piensa que, después de todo,

Al igual que *República*, hallamos también en *Fedro* (puntualmente en la palinodia socrática) la posibilidad de un paradigma platónico de poesía filosófica o de un estilo mixto de escritura que, al tener un acceso privilegiado al ámbito eidético (como aparece dicho allí explícitamente), puede describir una región a cuyo lugar jamás habrán de llegar los poetas tradicionales con su palabra. Pero que nunca haya habido en el pasado ni llegue a haber en el futuro poetas que describan tal ámbito no implica en *Fedro* que las obras de los grandes poetas tradicionales (inspirados) sean concebidas en un sentido negativo. A diferencia del planteo de *República*, vimos que en *Fedro* tal paradigma poético platónico no entraba en tensión con la caracterización positiva que se hacía respecto del tradicional, al que se le permite allí su existencia y desarrollo, además de exaltárselo como fuente imprescindible de instrucción para la posteridad. De aquí que leamos en *Fedro* una coexistencia o compatibilidad entre ambos paradigmas, aspecto que, según nuestra lectura, pudo observarse a la luz de la ley de Adrastea (en la que Platón ubicaba en el primer nivel de la jerarquía al poeta inspirado –sea el de tipo platónico o el tradicional, en tanto que ambos componen bajo el influjo de la *manía* divina- y en el sexto lugar al cuerdo y laborioso) y de la anécdota del sueño del *Fedón* (en la que Sócrates reconoce haberse abocado a la composición de ambos tipos de música -filosófica y popular- con el fin de purificarse). Tal ausencia de rivalidad o de incompatibilidad se explica en tanto que la poesía tradicional no está pensada como en *República* desde la perspectiva de un proyecto de reforma filosófico-política, sino más bien desde la relación positiva que Platón establece en *Fedro* entre la *manía* divina, el *éros*, la poesía, la belleza y la inmortalidad.

Por lo demás, cabe agregar que, independientemente de la discusión acerca del lugar que debe ocupar el poeta inspirado, en *Fedro* no aparece formulada, en los términos de la *Apología*, *Ion* y *Menón*, la crítica epistémica del poeta como alguien carente de conocimiento o de comprensión de sus propias actividades, ni *República*, por otro lado, se

---

deberá practicar la *mousiké*. Tanto su referencia a la necesidad de satisfacer una obligación religiosa de purificación volviéndose a la poesía (*aphosioúmenos*, 60) como su afirmación de que el cumplimiento del mandato del sueño exige el desarrollo de *múthoi*, y no sólo de *lógoi* (60d-61c), encuentran eco (probablemente de forma deliberada) en la escena de la retractación del *Fedro*. Interpretando el pasaje del sueño del *Fedón* a la luz del planteo del *Fedro*, Nussbaum no ve mejor opción que devaluar la inclinación de Sócrates por la poesía popular, la cual, según nuestra lectura, constituye un gesto central en su reevaluación de la tradición poética griega: «En todo caso, la poesía “enloquecida” de este último diálogo parece una respuesta más satisfactoria que el proyecto socrático del *Fedón* de poner en verso las fábulas de Esopo. [...] El *Fedro* muestra que ambas interpretaciones [*i.e.* continuar dedicándose a la *mousiké* filosófica, o bien hacerse poeta y poner en lenguaje poético ciertos relatos] van unidas cuando se entienden correctamente».

halla atravesada por el topico de la inspiración<sup>938</sup>. Es más: si tuviéramos que trazar un paralelo entre ambos diálogos (inscritos en coordenadas problemáticas disímiles) en lo que toca a la elección del poeta más apropiado para la *pólis* ideal de *República*, pensamos que, a la luz de su clasificación más tardía del *Fedro*, Platón optaría por el poeta cuerdo. Porque así como en *República* se ponderaba el placer proveniente del amor “sensato” y “moderado” por oposición al “enloquecido” o “incontinente”<sup>939</sup>, el mismo contraste podría aplicarse al caso puntual del tipo de poeta ideal para la *pólis*, el cual bajo la óptica de este diálogo no sería otro que el poeta cuerdo<sup>940</sup>.

## II.2.5. La poesía tradicional como fuente inmortal de los mayores bienes para la humanidad. *Manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad

Vimos a partir de la distinción entre los estados de *manía* divina y de cordura humana cómo Platón desprendía valorativamente dos clases de poetas: eminentes (*ikanós*) e imperfectos (*atelés*), respectivamente<sup>941</sup>. Al celebrar en sus poemas los hechos de los antiguos, tal poeta inspirado por ese tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas teminaba por educar a los que han de venir<sup>942</sup>. Platón reconocía así en *Fedro* su profundo respeto por el linaje de la tradición poética griega y su importante función social y educadora para la posteridad, dejando en claro que el punto de vista desde el cual piensa la

<sup>938</sup> Guthrie (1975: 93).

<sup>939</sup> Cf. *Rep.* III 403a7-11: «¿Y no es el verdadero amor un amor sensato y concertado de lo moderado y hermoso [Ο δὲ ὀρθὸς ἔρωρ πέφυκε κοσμίῳ τε καὶ καλοῦ σωφρόνῳ τε καὶ μουσικῶς ἐρᾶν]? Efectivamente. [...] ¿Entonces no hay que mezclar con el verdadero amor nada relacionado con la locura [μανικόν] o incontinencia [ἀκολασίας]? No hay que mezclarlo». Sobre el rol del éros en *República*, cf. Rosen (1988b: 102-118), y para su contraposición con el enfoque de *Fedro*, cf. Verdenius (1962: 137).

<sup>940</sup> Para una opinión contraria, cf. Guthrie (1975: 401), quien, tratando de compaginar, de manera forzada a nuestro entender, las actitudes de Platón respecto de la poesía en *República* y *Fedro*, concluye: «Sin embargo, el poeta inspirado tiene que seguir manteniendo su rango muy por debajo del filósofo, porque el enloquecido por la divinidad, aunque sea portavoz de la verdad, puede carecer de conocimiento o comprensión de sus propias actividades. Sólo con eso puede un hombre convertirse en un poeta “verdadero” y, como el político, el orador o el amante verdaderos, en un filósofo mismo. En el libro 10 de la *República* se exige este requisito de poeta».

<sup>941</sup> *Fedro* 245a5-8.

<sup>942</sup> *Fedro* 245a1-8.

poesía tradicional en *Fedro* no es exactamente el mismo que el de *República*: «Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación [τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης]»<sup>943</sup>.

Así como en el transcurso de sus diálogos Platón somete a un continuo reexamen su teoría de las Ideas, lo mismo puede decirse respecto de otros tópicos centrales que vertebran su filosofía, como la cuestión del *éros*, de la *mania* y, en lo que atañe a nuestro tema, del valor de la poesía tradicional. Para el caso del *éros*, piénsese en las diferencias que exhiben *Banquete* y *Fedro*, en tanto que en el primero se le niega al Eros su condición de dios, mientras que en el segundo se la restituye<sup>944</sup>; y en lo que toca a la *mania*, la concepción negativa sobre la misma que se desprende de los diálogos medios y de los primeros discursos del *Fedro* (el de Lisias y el primero de Sócrates), y su posterior rehabilitación desde una óptica divina en el segundo discurso socrático. Es justamente este nuevo planteamiento que Platón formula allí respecto del valor y función de la *mania* el que tendrá una implicancia fundamental en su reevaluación de la poesía tradicional, de la cual, si nuestra lectura es correcta, se desprende una concepción positiva, ya que sin hallarse sujeta a las exigencias de racionalidad y austeridad prescritas en *República*, tal poesía es concebida en *Fedro* como un valioso recurso educativo para la posteridad<sup>945</sup>. Porque vimos allí que el que recibe todos los honores y la fama inmortal por sus obras no es precisamente el poeta cuerdo y laborioso, sino más bien el poseído o maniático. Podemos, en este sentido, decir que a la altura del *Fedro* Platón es plenamente consciente de que la cuestión del *éros* y la de la poesía tradicional demandan más de un enfoque analítico o, dicho de otra manera, que es difícil extraer de tales cuestiones, teniendo a la vista sus revisiones a lo largo del *corpus* platónico, una concepción unívoca.

<sup>943</sup> *Fedro*, 244a6-8.

<sup>944</sup> Para esta contradicción entre el carácter divino atribuido al Eros en *Fedro* y la insistencia por parte de Diotima en la negación de tal carácter en *Banquete*, cf., entre otros, Guthrie (1975: 386, n. 192), quien no ve la necesidad de excusar a Sócrates por llamar a Eros en *Fedro* un dios y en el *Banquete* un *daimon*: «Allí le venía bien a su propósito hacer al Amor un intermedio y un intermediario, y adaptó en consonancia la mitología popular; aquí la puede aceptar sin alteraciones. Jugar de esta manera con los mitos era un recurso literario común, que emplean con entera libertad los otros interlocutores del *Banquete*». Cf. asimismo Nussbaum (1986: 282).

<sup>945</sup> Desligada de las razones intelectuales y éticas, la teoría de la posesión divina se revela en *Fedro* como una explicación alternativa de la capacidad de los poetas tradicionales: «Yo sugeriría la posibilidad de que viera

Hay, en efecto, un pasaje del último tramo del *Fedro* que revela esta conciencia platónica respecto de la complejidad del problema del *éros* y, consecuentemente, de la diversidad de respuestas que éste entraña. Al interrogar Sócrates a Fedro sobre si el amor es de las cosas que se prestan a discusión o no, este último no duda en responder en sentido afirmativo. Porque, como señala, si no fuera de las cosas que se prestan a discusión, «¿crees que te hubiera dado lugar a decir, como hace un momento dijiste, que es algo perjudicial [βλάβη] para el amado y para el amante, y a sostener acto seguido que es el mayor de los bienes [μέγιστον τῶν ἀγαθῶν]?»<sup>946</sup>. Esto mismo puede aplicarse al caso de la poesía y su función propia, en el sentido de que al ser ella siempre algo sujeto a discusión, admite posturas contrapuestas de acuerdo con el punto de vista desde el cual se la enfoque. Por ejemplo, la postura que encontramos en *República*, según la cual la poesía tradicional es una fuente negativa (en las cuatro dimensiones relevadas: religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica) y por tanto debe ser excluida de la *pólis* ideal; o por el contrario, la que vimos en *Fedro*, según la cual esa misma poesía tradicional, desligada en este diálogo del marco de un proyecto de reforma filosófico-política, es fuente inmortal de los mayores bienes para la humanidad.

Es interesante destacar que en el marco de una discusión sobre la técnica retórica de la última parte del *Fedro*, Platón trae a colación dos claros representantes de la poesía tradicional (Sófocles y Eurípides) a modo de ejemplo de cómo debe componerse correctamente una tragedia: «¿Y qué me dices si, llegándose uno a Sófocles o a Eurípides, les dijera que sabe componer larguísima parlamentos sobre un asunto de pequeña monta; o sumamente pequeños sobre uno importante; quejumbrosos, cuando quiere; o, por el contrario, temibles y amenazadores; y así sucesivamente con todas las cosas de este tipo; y se imaginara que enseñando esto transmite el modo de componer una tragedia»<sup>947</sup>. La poesía de estos trágicos se toma positivamente aquí como criterio legítimo para discernir entre los presuntos compositores de tragedias, quienes en ese contexto se comportan como alguien que, por conocer casualmente los efectos que puede tener una determinada medicina, no sólo cree ser médico sino también convertir en médico a los demás, sin saber

---

en la teoría de la posesión divina una posible defensa de su propia susceptibilidad a su encanto» (Guthrie, 1975: 206).

<sup>946</sup> *Fedro* 263c7-12.

<sup>947</sup> *Fedro* 268c5-d2.

en el fondo nada sobre la técnica médica (*i.e.* a quién, ni en qué momento y hasta qué límite aplicar tal tratamiento)<sup>948</sup>.

En *Fedro* (aunque en parte ya antes en *Banquete* donde *éros*, *poíesis* e inmortalidad aparecían vinculados) la poesía es pensada en función de la siguiente serie conceptual: *manía* divina, belleza e inmortalidad. El discurso poético que en algunos de los diálogos tomados como antecedentes (*Apología*, *Ion* y *Menón*) se explicaba a partir del tópico de la inspiración divina se relaciona ahora en *Fedro* con ese tercer estado de posesión procedente de las Musas, *manía* poética de la que se desprende un tipo de poeta eminente que produce (*poíesis*) obras bellas e inmortales. (Un resultado contrario a tal serie conceptual se daba cuando el poeta se hallaba en estado de cordura humana, dando como resultado, al igual que en *Ion*, poemas mediocres y perecederos.) No sólo es distinto el punto de vista desde el cual se enfoca la poesía tradicional en *Fedro* y en *República*, sino también el tema de los criterios de composición que priman en ambos diálogos: mientras que en *Fedro* Platón le asigna una mayor preeminencia al criterio estético vinculado al aspecto agradable o seductor de la obra, en *República* leemos una fuerte ponderación del criterio utilitarista (ligado al provecho, o a la corrección o valor ético-político de la obra). Al no encuadrarse dentro de un proyecto de reforma filosófico-política, se desprende así del *Fedro* una concepción positiva de la poesía tradicional<sup>949</sup>.

<sup>948</sup> Cf. *Fedro* 269a1-3: «Y así también Sófocles a quien les hizo, a él y a Eurípides, aquella demostración le diría que tenía los conocimientos previos a la tragedia, pero no los relativos a ésta; y lo mismo replicaría Acúmeno a su hombre, diciéndole que poseía los anteriores a la medicina, pero no los de esta ciencia».

<sup>949</sup> Para un análisis de las diferencias entre los planteos de *República* y *Fedro* respecto de la relación entre filosofía y poesía, así como de la poesía filosófica que asume el estilo socrático en este último diálogo, cf. Wilamowitz (1919: II 43), quien ya resaltaba cómo a la altura del *Fedro* Platón termina por reconocer el bien que existe en la creación inconsciente de los poetas, y Nussbaum (1986: 270, 486), según la cual no cabe, como interpretamos nosotros, hablar en *Fedro* de una plena rehabilitación o concepción positiva de la poesía tradicional que había sido desacreditada en *República*: «En la *República*, Sócrates traza una distinción radical entre filosofía y poesía. Critica la poesía por “alimentar” las partes irracionales del alma con sus contenidos moralmente dudosos y su estilo que excita las pasiones. Rechazando la idea de que el poeta ilumine la verdad, opone la deficiencia cognoscitiva de aquél a la sabiduría del filósofo. [...] Ahora bien, en el *Fedro* se considera óptima, no sólo la vida consagrada a la filosofía, sino también la que se dedica a las ocupaciones en honor de las Musas. La poesía inspirada por la “locura” es un don de los dioses y un valioso recurso educativo; la poesía elaborada desde la cordura es condenada por limitada y carente de *nous*. En este diálogo, el estilo de la filosofía socrática reúne la argumentación y la poesía. Sócrates expresa sus intelecciones filosóficas más profundas mediante “símbolos” y utilizando un lenguaje poético». Nuestra lectura se aparta claramente de la de Nussbaum, cuando ésta, a la luz de dichas diferencias, concluye que, «aunque rehabilitó parcialmente el arte poético, Platón no respetaba a los poetas reales. Parte del trabajo literario de éstos lo lleva a cabo el mismo; pero ni siquiera en el *Fedro* admite que sus obras puedan considerarse una fuente de sabiduría».

## II.2.6. La neutralidad de la práctica de escribir poesía. Buena y mala *mimesis* en *Fedro*

Si bien lo que está en juego en el último tramo del *Fedro* es la clásica contraposición entre retórica sofística (una rutina sin arte –*átechnos tribé*<sup>950</sup> en tanto desconoce la verdad de las cosas sobre las que habla o escribe, y que ya había sido atacada en el *Gorgias* en los términos de un mero empirismo o práctica adulatoria) y *téchne* dialéctica (que apunta a la verdad de tales cosas, sirviéndose para ello de los procedimientos de unión y división –*sunagogé* y *diaíresis*- en especies<sup>951</sup>), podemos hallar en la cuestión de la pronunciación de discursos por parte del orador (*rhétor*) o maestro de retórica (*retorikós*) y en la crítica dirigida contra la retórica de corte sofístico (cuyo fin es inducir en el auditorio o en el juicio de la multitud no la verdad, sino la persuasión –*peithó*- mediante un discurso verosímil –*eikós*<sup>952</sup>) un posible punto de contacto con la práctica de escribir discursos poéticos y, más concretamente, con aquella distinción en el seno de la *mimesis* (buena y mala) relevada en *República*.

<sup>950</sup> Cf. *Fedro* 262c1-3: «Luego el arte de la palabra [Λόγων τέχνην] que ofrecerá, compañero, quien no conozca la verdad [ὅ τῆν ἀληθειαν μὴ εἰδώς], y haya andado a la caza de opiniones, será una ridícula, al parecer, y exenta de todas las perfecciones del arte».

<sup>951</sup> Cf. *Fedro* 265c8-266b1. Precisamente la figura del dialéctico se define en este tramo del diálogo a la luz del siguiente procedimiento o método: «El llevar con una visión de conjunto [συννοῶντα] a una sola forma [ἰδέειν] lo que está diseminado en muchas partes, a fin de hacer claro con la definición [ὀριζόμενος] de cada cosa aquello sobre lo que en cada caso se pretende desarrollar una enseñanza. [...] Y naturalmente, Fedro, yo mismo soy un enamorado de esas divisiones y sinopsis, a fin de poder ser capaz de hablar y de pensar [Τούτων δὴ ἔγωγε ἀντὸς τε ἐραστής, ὃ Φοῖδρε, τῶν διαίρεσεων καὶ συννοημάτων, ἵνα οἶός τε ὃ λέγειν τε καὶ φρονεῖν]. Y si estimo que otro tiene la capacidad natural de ver en unidad y en multiplicidad, voy “en pos de sus huellas, como si fuera un dios”. Y ciertamente a los que pueden hacer eso, Dios sabe si les doy o no el nombre apropiado, pero hasta este momento les llamo “dialécticos” [διαλεκτικούς]» (265d3-5, 266b3-c1). Recordemos al respecto *Rep.* VII 537c7: «Porque el que tiene visión de conjunto [συνοπτικός] es dialéctico [διαλεκτικός]; pero el que no, ése no lo es». Para la aplicación de este método dialéctico (de reunión y división) al caso del deseo en el primer discurso de Sócrates y al de la locura en el segundo, cf., entre otros, Guthrie (1975: 400, 409-415): «El método dialéctico, a modo de ejemplo o de precepto, impregna tanto las partes míticas como las no míticas de este diálogo habilidosamente tejido. La locura se divide, en primer lugar, en dos; luego, la mitad pertinente, en cuatro, como introducción para definir la locura del amante».

<sup>952</sup> Cf. especialmente *Fedro* 272d2-273a1.



En el preámbulo de la discusión acerca del arte de los discursos (*tôn lógon téchne*) o retórica, en el que se examina cómo un discurso oral o escrito queda bien o mal<sup>953</sup> a fin de volver sobre los defectos del escrito erótico de Lisias, Sócrates plantea el tema de la neutralidad de la práctica de escribir discursos. Éste será central para concluir más adelante que el problema relativo a la falta de arte en los discursos no reside tanto en la técnica retórica, sino más bien en el mal uso que se haga de ella: «*Es algo evidente para todo el mundo, que no es vergonzoso el hecho en sí de escribir discursos [ὅτι οὐκ αἰσχρὸν αὐτό γε τὸ γράφειν λόγους]. [...] Pero esto otro [...] si lo es: el no hablar ni escribir bien, sino mal y de una manera vergonzosa [τὸ μὴ καλῶς λέγειν τε καὶ γράφειν ἀλλ' αἰσχρῶς τε καὶ κακῶς]. [...] ¿Cuál es entonces la manera de escribir bien o no? ¿Sentimos alguna necesidad, Fedro, de interrogar a Lisias sobre esta cuestión, o a cualquier otro que haya escrito alguna vez o vaya a escribir una obra sobre asunto político o privado, bien en verso como poeta, bien sin él como prosista [ἐν μέτρῳ ὡς ποιητῆς ἢ ἄνευ μέτρου ὡς ἰδιώτης]?»<sup>954</sup>.*

Este tema de la neutralidad, vinculado aquí a la práctica de escribir discursos (o, en términos generales, a la retórica), no es nuevo en Platón. A la luz del *Gorgias*, como vimos brevemente, quedaba claro que Platón no buscaba condenar la retórica a secas<sup>955</sup>, sino más bien un clase de retórica cultivada por sofistas y oradores, que aparecía allí despojada de su carácter de *téchne*, y definida en los términos de una mera rutina o empirismo adulatorio tendiente a la producción de agrado y placer en el auditorio, sin atender a su mejoramiento o la búsqueda del mayor bien. Dejaba abierta así Platón la posibilidad para una buena clase de retórica practicada por el filósofo que, al servirse de un tipo de persuasión fundada, no en la opinión, sino en el conocimiento, tiende al mayor bien o mejoramiento de los ciudadanos a través de sus discursos<sup>956</sup>. Y ya en el segundo discurso del *Banquete* había

<sup>953</sup> *Fedro* 259e1-2.

<sup>954</sup> *Fedro* 258d1-11.

<sup>955</sup> Para Renaud (2001: 81) Sócrates no condena la retórica en tanto que tal, sino la retórica que se pretende omnisciente y moralmente neutra.

<sup>956</sup> Cf. *Gorgias* 503a5-9 («*Pues si hay estas dos clases de retórica, una de ellas será adulación y vergonzosa oratoria popular; y hermosa, en cambio, la otra, la que procura que las almas de los ciudadanos se hagan mejores y se esfuerza en decir lo más conveniente, sea agradable o desagradable para los que lo oyen*») en paralelo con *Fedro* 262c1-2 («*Luego el arte de la palabra que ofrecerá, compañero, quien no conozca la verdad, y haya andado a la caza de opiniones, será una ridícula, al parecer, y exenta de todas las*

puesto en boca del personaje Pausanias el principio del formalismo moral<sup>957</sup> de la acción, con el fin de justificar su concepción dual del Eros o de Afrodita (Urania y Pandemo): «*Toda acción [πράξις], en efecto, en sí misma no es ni bella ni fea, como por ejemplo, lo que nosotros ahora hacemos, beber, cantar o conversar. Ninguna de estas cosas en sí es bella, pero en el modo de realizarla, según se ejecute, resulta de una forma o de otra, pues si se efectúa bien y rectamente resulta bella y, en caso contrario, torpe*»<sup>958</sup>. Aplicado al caso de la praxis erótica, este principio formal le permite a Pausanias concluir que no toda forma de Eros es bella ni digna de ser elogiada, sino sólo la que mueva a amar bellamente. Se ama de bella manera cuando el amado cede en buena forma su amor a un hombre de bien (Afrodita o Eros celeste y bello), y de feo modo cuando se complace a un hombre vil, torpe o vergonzosamente (Afrodita o Eros vulgar y feo). La belleza o fealdad de una determinada cosa o acción no se da así por naturaleza, sino que se deriva de la forma o modo en que se ejecute<sup>959</sup>.

Pero ¿en qué sentido cabe hablar de una buena y mala *mimesis* en el planteo de *Fedro*? Podemos hacer extensibles dichos pasajes sobre la técnica retórica al campo del discurso poético<sup>960</sup>, y preguntarnos así cuál sería la manera de escribir bien o mal un poema. Aun cuando en *Fedro* no hallemos de forma explícita tal distinción entre una buena y mala *mimesis* examinada en *República* (y en algunos pasajes de *Leyes*), en el examen del contenido del escrito erótico de Lisias desde el análisis del status del género oratorio Platón deja en claro que con la poesía ocurre lo mismo que con los restantes géneros discursivos. Desde esta perspectiva, la práctica de escribir poesía se torna asimismo tan neutral como la que implica cualquier otra acción (amar, beber, dialogar, cantar, etc.), ya que la misma no

---

*perfecciones del arte*»). Sobre la posibilidad de una retórica filosófica en *Gorgias* y *Fedro*, cf. entre otros, Vickers (1988: 16-18, 83-147); Halliwell (1994: 225) y Renaud (2001: 66-67, 81-83).

<sup>957</sup> Cf. Robin (1929: L y 15, n. 3) y Cornford (1967: 135): «[...] el deseo es neutro, ni bueno ni malo. Es del objeto de donde toma su valor».

<sup>958</sup> *Banq.* 180e4-181a4.

<sup>959</sup> Para otras apariciones de esta cuestión del uso correcto o incorrecto de los bienes (riqueza, salud, belleza, etc.), cf. entre otros pasajes, *Menón* 87e5-88a5, *Eutidemo* 280e1-281a1; 281d2-e, y *Gorgias* 467e1-468a4.

<sup>960</sup> Cf. *Fedro* 262c5-7: «¿Quieres, pues, ver en el discurso de Lisias que traes y en los que pronunciamos nosotros algo de lo que decimos que está o no de acuerdo con las normas del arte?».

es bella ni fea en sí y por sí, sino bella cuando se la realiza bellamente (mediante una buena *mimesis*) y fea cuando se la ejecuta torpemente (mediante una mala *mimesis*)<sup>961</sup>.

Si volvemos a traer a colación aquella distinción establecida en *Fedro* entre dos clases de poetas (eminentes e imperfectos)<sup>962</sup>, y la vinculamos con el tema de la neutralidad que venimos examinando, podemos suponer que una buena *mimesis* se consumaría cuando el poeta (sea aquí el de tipo tradicional o platónico) escriba bajo el estado de posesión o de inspiración divina (*manía* poética), y mala *mimesis* cuando se halle en el de cordura humana. Como habíamos visto, en el primer caso se desprendía del planteo de *Fedro* un tipo de poeta eminente que producía muchas y bellas obras, fuente inmortal de los mayores bienes para la humanidad, poeta que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educaba a los que han de venir<sup>963</sup>. En el segundo caso obteníamos como resultado, al igual que en *Ion*, poemas feos, malos y percederos: «Lo que queríamos ver y nos ha conducido a esto, cuando examinábamos el reproche que se le hacía a Lisias por escribir discursos, y a los discursos mismos, por estar escritos con arte o sin arte [καὶ αὐτοὺς τοὺς λόγους οἱ τέχνη καὶ ἄνευ τέχνης γράφονται]»<sup>964</sup>. Retomando las palabras de Freud citadas al comienzo de esta segunda parte del trabajo, Platón estaría reconociendo en *Fedro* que, por más que el poeta maniático no pueda dar cuenta cuando se le interroga acerca del origen de sus temas y de cómo logra a través de ellos conmovernos tan intensamente, el mero hecho de detentar el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del tal *téchne* no contribuye en lo más mínimo para llegar a ser un poeta eminente ni para crear muchas y bellas obras, sino tan solo para ser uno cuerdo y laborioso.

<sup>961</sup> Cf. *Fedro* 259e4-6: «¿Y no es un requisito necesario para los discursos que han de pronunciarse bien y de una forma bella el que la mente del orador conozca la verdad de aquello sobre lo que se dispone a hablar [εἰδῶσαν τὸ ἀληθὲς ὧν ἂν ἐρεῖν περὶ μέλλῃ]?».

<sup>962</sup> *Fedro* 245a5-8.

<sup>963</sup> *Fedro* 245a4-5.

<sup>964</sup> *Fedro* 277a9-b2.

## CONCLUSIÓN

A lo largo del trabajo vimos que la relación que Platón entabla con la tradición poética griega es un tanto más compleja que lo que supone el simple gesto de su exclusión de la *pólis* ideal. Implica en parte tal gesto, pero supone también –y esto es lo que generalmente pasa desapercibido o no es lo suficientemente resaltado– la configuración de un nuevo paradigma poético de tipo platónico, que según nuestra lectura se expresa con mayor precisión en *República* y *Fedro*. Tras relevar y analizar las actitudes que Platón asume frente a la poesía tradicional en dichos diálogos, concluimos que las mismas no permiten dar cuenta de una evaluación unívoca (de allí los esfuerzos que, como vimos, hacían algunos intérpretes a fin encontrar solo un punto de vista), sino más bien de dos concepciones acerca de esta materia: una negativa, formulada de forma paradigmática en *República* (y que en la vejez retomaba su curso en algunos libros de *Leyes*), y otra concepción positiva, expresada en *Fedro* (aun cuando ya dejaba vislumbrarse en algunos diálogos de juventud, transición y madurez que tomamos como antecedentes). Debimos, en suma, examinar el rol que la poesía tradicional detenta en tales diálogos, atendiendo principalmente a las diversas justificaciones mediante las cuales Platón la condena y censura en *República*, así como también a las razones que lo llevan a rehabilitarla en *Fedro*, tras asignarle allí un lugar de privilegio en tanto fuente de los mayores bienes para la humanidad.

En *República*, en efecto, Platón asumía una postura negativa respecto de la poesía tradicional, la cual que se resolvía en una firme recusación de la base religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica sobre la que se apoyaba la *paideía* vigente de los niños y jóvenes. Precisamente por detentar esa potencia normativo-educativa, tal tipo de poesía se revelaba a los ojos de Platón como uno de los principales obstáculos para la instauración de la *pólis* ideal que en ese contexto proyectaba como paradigma regulativo a seguir. De allí la razón de su ya célebre sentencia de exclusión de los poetas tradicionales (y no de la poesía como tal) del marco filosófico-político trazado en *República*. Esta misma línea crítico-negativa abierta en *República* la encontramos retomada, con algunas revisiones y complementos, en *Leyes* II, VII y IX, libros en los

cuales Platón volvía a resignificar su paradigma poético mediante la introducción de la figura y obra del poeta legislador. Bajo esta línea de consideración negativa respecto de la poesía tradicional, resaltamos la emergencia del nuevo paradigma poético platónico y, más puntualmente, el pasaje que va del guardián imitador de *República* al poeta legislador de *Leyes*.

Uno de los puntos que más nos interesó resaltar en este trabajo es que para Platón no se trata, como señalan algunos intérpretes, de que en la *pólis* ideal de *República* (o lo mismo para la Magnesia esbozada en *Leyes*) no exista la poesía como tal. La cuestión, en efecto, no pasa por excluir de la *pólis* ideal a cualquier tipo de poeta o de desterrar toda clase de *mimesis*, ya que, a pesar de la ambigüedad o de los múltiples usos y significados que denota este término a lo largo de su obra, Platón deja siempre constancia de la posibilidad de una buena *mimesis* como base para un nuevo tipo de poesía<sup>965</sup>. Desterrar, por lo demás, toda clase de *mimesis* y de comprometería en última instancia la base ontológica de su propia teoría de las Ideas desarrollada en los diálogos de madurez, en tanto que la misma se estructura en torno al dualismo modelo (Ideas) - copia (cosas sensibles o imitaciones imperfectas)<sup>966</sup>. Se trata más bien, como observamos en el caso de *República*, de plantear una estrategia argumentativa ante un paradigma poético tradicional que, a los ojos de Platón, se mostraba en ese contexto como un embrujo altamente perjudicial. Tal

<sup>965</sup> Recordemos, entre los numerosos pasajes traídos a colación, aquel de *Rep.* V 459e5-460a2: «Será, pues, preciso instituir fiestas en las cuales unamos a las novias y novios y hacer sacrificios, y que **nuestros poetas** [*ἡμετέροις ποιηταῖς*] compongan himnos adecuados a las bodas que se celebren».

<sup>966</sup> Sobre la importancia fundamental que para Platón reviste la noción de *mimesis* a la hora de pretender explicar la naturaleza y función del plano visual y discursivo (propio, entre otros, de la poesía y de la filosofía), cf. especialmente *Critias* 107b5-c6: «*Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación* [*μίμησιν καὶ ἀπεικασίαν*]. Consideremos **la representación pictórica** [*τὴν τῶν γραφῶν εἰδωλοποιίαν*] de cuerpos divinos y humanos desde la perspectiva de su facilidad o dificultad para dar a los espectadores la impresión de una imitación correcta y veremos que en el caso de la tierra, las montañas, los ríos, el bosque, todo el cielo y todo lo que se encuentra y se mueve en él, en primer lugar, nos agrada si alguien es capaz de imitar algo con un poco de exactitud». Por lo demás, como bien señala Guicheteau (1956: 225), el objeto de la creación artística no escapa a la imperfección que, bajo la perspectiva ontológica de Platón, afecta a todo lo sensible. Respecto de dicha importancia de la noción de imagen para la conformación de la teoría de las Ideas, cf. entre los numerosos trabajos existentes sobre el tema, Ringbom (1965: 86-87), quien distingue e ilustra tres usos (metafísico, semántico y axiológico) platónicos del concepto de imagen: en primer lugar, la imagen como un modelo metafísico (uso donde Platón considera los objetos de nuestra experiencia como *imágenes* de las Ideas); en segundo lugar, la relación original-imagen como una explicación semántica y, por último, tal relación como un argumento de valor; y Murdoch (1977: 93): «A través de toda su obra Platón usa la imagen de *mimesis*, imagen que la teoría de las Formas necesita pero no puede explicar».

estrategia implicaba, como vimos, un doble objetivo en mutua correlación: al mismo tiempo que perseguía el desplazamiento de la poesía tradicional vigente del lugar de privilegio que detentaba en materia educativa, contribuía por contraposición a la emergencia de un nuevo paradigma poético con pautas propias. Lejos de la imagen de un Platón hiperracionalista opuesto a toda forma de arte, quisimos destacar que una de las claves de lectura de *República* pasaba justamente por la operación de sustitución del paradigma poético tradicional por el de sello platónico.

Contrariamente a ello, encontramos en *Fedro* la sistematización de una concepción positiva acerca de la poesía tradicional, que según nuestra lectura ya se dejaba advertir en algunos diálogos de juventud (como *Apología*, *Ion* y *Lisis*), de transición (*Menón*) y madurez (*Banquete*), en los que nos detuvimos brevemente (puesto que un análisis exhaustivo de los mismos excedía los límites del presente trabajo) sólo a los fines de examinar su vinculación con la concepción expresada en *Fedro*. Según esta concepción positiva, la poesía tradicional se revelaba como fuente de obras bellas e inmortales que, además de expresar muchas verdades, traían aparejadas los mayores bienes para la humanidad. Estas concepciones (negativa y positiva) de la poesía tradicional nos permitieron, a su vez, configurar dos familias de diálogos, en la medida en que perseguimos, sin pretensión de exhaustividad, las líneas de continuidad que podían establecerse entre *República* y un diálogo de vejez como *Leyes*, así como también los planteos antecedentes que desembocan en la concepción expresada en *Fedro*.

Pero volvamos sobre la pregunta central que suscitó y orientó este trabajo sobre las concepciones de la poesía tradicional en Platón. Teniendo en cuenta que éstas fueron concebidas dentro del mismo período de madurez de su obra, nos preguntábamos entonces cómo resolver la tensión entre tales valoraciones (negativa y positiva) respecto de la tradición poética griega. Dicho de otra manera: ¿cómo compatibilizar el firme gesto de exclusión de los poetas tradicionales en *República* con la concepción de éstos como (tomando en préstamo el sintagma del *Lisis*) «padres y guías del saber» cristalizada en *Fedro*? Para dar respuesta a esta pregunta, debimos explicitar los puntos de vista contrapuestos a partir de los cuales Platón enfocaba la poesía tradicional en cada uno de esos diálogos. En un sentido más general, tuvimos que recordar que todo problema en Platón (por ejemplo, el del éros, el de las Ideas de artefactos, entre otros muchos) se

inscribe y cobra sentido siempre en función de un determinado contexto dramático-filosófico, es decir, según el diálogo en cuestión y el período de redacción del mismo. El caso de la poesía tradicional no constituye una excepción al respecto, ya que, lejos de una concepción unívoca, pueden observarse en torno a ella distintas concepciones que, con marcadas diferencias, van delineándose en diversos diálogos según su respectivo contexto, y que nosotros terminamos por aunar en dos clases.

Debimos indagar así, en principio, qué tipo de relación establecía Platón entre la poesía tradicional y su proyecto de reforma filosófico-política de la *paideía* vigente; en una palabra, la relación entre poesía tradicional, filosofía y política. Señalamos en este sentido que cuando Platón concebía en *República* la poesía tradicional a la luz de tal proyecto de reforma, la concepción que resultaba de la misma era marcadamente *negativa*, puesto que en la praxis dicho proyecto desembocaba en la función de supervisión y de censura de las obras de los poetas tradicionales por parte del filósofo guardián de *República* (o del legislador de *Leyes*)<sup>967</sup>. Partiendo así del hecho de que la tradición poética griega ejercía la dirección pedagógica de los jóvenes generaciones, la pregunta que Platón se planteaba en *República* era naturalmente la siguiente: ¿quién, teniendo en cuenta los efectos religiosos, ético-políticos, ontológicos, epistemológicos y psicológicos, detenta mejores condiciones para ocupar ese lugar privilegiado de guías del saber: los poetas tradicionales o los filósofos guardianes? La solución de *República* era clara y contundente: o bien los poetas tradicionales terminan por aceptar y adaptarse sin inconvenientes a las pautas de estilo y contenido del nuevo paradigma poético delineado por Platón, o bien su lugar de guías del saber es ocupado por el guardián imitador, figura que, como vimos, reunía en sí las funciones censora y compositiva en materia educativa.

Este clima de tensión respecto de la poesía tradicional que recorre *República* le sirvió a Platón para ir perfilando, por contraposición a ella, las primeras normas generales de un nuevo paradigma poético que aparecía representado allí en la figura del guardián imitador. Dejaba entreabierta así la puerta de su *pólis* ideal para un paradigma que no se reducía a tal guardián, ni pretendía ceñirse a la figura de Platón mismo (como fundador de

<sup>967</sup> Como bien remarcaba Grube (1970: 279): «Cuando pasamos a la *República*, nos encontramos con que el tema del arte se estudia enteramente desde el punto de vista del educador y del gobernante. No hay mención alguna de la inspiración divina, ni tampoco se considera al artista como tal. El tema en cuestión no es ahora la calidad de una obra de arte, sino solamente su valor social».

tal *pólis* ideal), sino que apuntaba más bien a la conformación de una nueva tradición poética que, ajustándose a dichas normas generales, fuera coherente y funcional a su proyecto filosófico-político. Si no hubiese sido, como confesaba en aquel pasaje de *República*, por el reconocimiento tardío de que el amor que él profesaba en su juventud hacia la poesía tradicional era perjudicial<sup>968</sup>, Platón nunca hubiera podido llegar a dar cauce a su propio paradigma poético, delineado en el antiguo campo de disputa (*diaphorá*) entre la filosofía y la poesía. Como acertadamente apuntaba Cornford: «La existencia misma de una disputa entre la poesía y la filosofía constituye una prueba de que había un campo común que ambas partes reclamaban para sí»<sup>969</sup>. El desenamoramiento platónico respecto de tal la poesía se produce, como marcamos, en términos violentos y siempre bajo un criterio de legitimación de tipo racional («*la razón nos lo imponía*») y utilitarista (o vinculado al los efectos ético-políticos de la obra). Cuando Platón no busca esa clase de legitimación, el amor por esa tradición poética («*que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas*») se conserva, como en el caso de *Fedro*, vivo e intacto y, por tanto, no es concebido allí como un amor propio de los niños y de la multitud, sino como un legado altamente positivo para la humanidad.

Porque vimos que en *Fedro* el punto de vista desde el cual Platón enfocaba la tradición poética griega era distinto al aplicado en *República*. De allí se explica tanto el gesto de de alabanza que nos brinda respecto de tal tradición, como la operación de rescate de su valor positivo en tanto fuente de los mayores bienes para la posteridad. En efecto, cuando la poesía tradicional no era pensada en función de un proyecto global de reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional, sino más bien reevaluada dentro del marco de la estrecha relación entre *manía* divina, belleza e inmortalidad, la concepción que se desprende de tal poesía resultaba claramente positiva. Platón dejaba en claro en *Fedro* que sólo el poeta auténticamente poseído por tal *manía* podía llegar a crear obras perfectas, bellas e inmortales, y a educar mediante éstas a la posteridad; mientras que el poeta que careciera de esa locura sólo creará un tipo de poesía cuerda e imperfecta. La *manía* que había sido duramente criticada en los primeros discursos (de Lisias y Sócrates, así como en *República* y otros diálogos previos) terminaba siendo concebida, desde la perspectiva de su faceta divina, como una condición imprescindible para la verdadera creación poética, la

<sup>968</sup> *Rep.* X 607e4-608a5.



cual por tal motivo pasaba a detentar un rol fundamental en el desarrollo pedagógico de las jóvenes generaciones. Destacamos así en *Fedro* cómo Platón volvía sobre un camino que ya había vislumbrado de forma tentativa en diálogos previos, a fin de repensar la poesía tradicional en función del impulso maniático-poético que movía al poeta inspirado. Mediante este rol positivo asignado a la poesía tradicional, Platón dejaba de poner el acento en el criterio de legitimación utilitarista, para pasar a colocarlo de forma más preeminente en el estético. Sólo bajo tales puntos de vistas contrapuestos respecto de cómo pensar la poesía tradicional (*i.e.* desde un proyecto de reforma filosófico-política o desde la relación entre *manía* divina, belleza e inmortalidad), creemos que puede comprenderse mejor la razón de ser de estas dos concepciones que Platón, según nuestra lectura, formula acerca de la poesía tradicional en *República* y *Fedro*. Comprensión que, dada la proximidad cronológica de ambos diálogos, se torna necesariamente fecunda para interpretar el rol que tal poesía cumple dentro del marco general de la filosofía platónica.

---

Destacamos a su vez en *Fedro* la postulación de un paradigma poético platónico encarnado en la figura de un filósofo que podía servirse de expresiones poéticas. Si bien era innegable tal posibilidad, la misma no entraba en conflicto con la evaluación positiva que Platón realizaba allí sobre la poesía tradicional. Apuntamos, en este sentido, una diferencia clave respecto del planteo de *República*, donde el nuevo paradigma poético platónico rivalizaba claramente con el tradicional, erigiéndose como conjuro o antídoto (para usar alguno de sus términos) frente a este último o, en una palabra, como su sustituto ideal. En el fondo, todo el recorrido llevado a cabo hasta aquí estuvo signado por el tema de la relación entre los paradigmas poéticos en juego (tradicional y platónico). Los planteos de *República* y *Fedro* no hicieron sino desarrollar esa relación en direcciones contrapuestas: en el primer caso, arribamos a una relación de incompatibilidad (que se resuelve en el gesto de exclusión o, lo que es lo mismo, de sustitución de uno en favor de otro) y, en el segundo, a una de compatibilidad o de convivencia entre tales paradigmas. Ello explica por qué, al mismo tiempo que declara su profundo respeto por legado de la tradición poética griega (en los términos de bellas e inmortales obras para la humanidad, además de otros atributos positivos), Platón puede postular en *Fedro* una nueva forma de filosofía con tintes poéticos, un nuevo paradigma de poesía filosófica que, extrapolando términos de *Leyes*, constituya

---

<sup>969</sup> Cornford (1952: 176).

una cierta poesía. Así la palinodia socrática era caracterizada como «*un cierto himno mítico*»<sup>970</sup> en honor del dios Eros, que no se propone como una rectificación o corrección del paradigma poético tradicional, sino más bien como un intento de encarar a través de un estilo mixto (poético-filosófico) de escritura la problemática del *éros*, diferenciándose principalmente del abordaje que la retórica tradicional hizo de la misma (ilustrado tanto en el discurso de Lisias como en el primero de Sócrates, enmarcado dentro de la lógica discursiva de aquél). No pensamos, en este sentido, que por el hecho de que Platón haga referencia en *Fedro* a la posibilidad de un filósofo poeta que llegue alguna vez a describir la región eidética, haya que suponer necesariamente una relación de oposición con la tradición poética griega de la que se desprenda, como en el caso de *República*, una concepción negativa acerca de la misma. Hallamos, pues, en *Fedro* la adopción por parte de Platón no sólo de una actitud positiva respecto del paradigma poético tradicional, sino también de tolerancia, en tanto que a éste, en la medida en que no entra allí (como en *República*) en rivalidad con el de tipo platónico, se le permite su existencia y desarrollo, además de celebrárselo como fuente de instrucción para la posteridad.

Hemos tratado asimismo en este trabajo de explicitar las diversas estrategias de préstamo, apropiación y reescritura (o refundición) de las formas discursivas empleadas por sus predecesores y contemporáneos (cristalizadas en las obras de los poetas tradicionales) puestas en juego por Platón, y como tales estrategias fueron dando lugar en los planteos de *República* y *Fedro* a la emergencia de su nuevo paradigma poético. No es exagerado afirmar que el tópico del hechizo o embrujo (para usar otra vez uno de sus términos) que ejerce la tradición poética sobre las almas de las jóvenes generaciones constituye para Platón una obsesión sobre la que regresa una y otra vez a lo largo de su obra (desde la *Apología* hasta las *Leyes*). Enfocado bajo la perspectiva de *República*, un embrujo altamente negativo, y cuyo mejor antídoto o contraveneno más eficaz es su propio paradigma poético, puesto que las almas de las futuras generaciones no podrán beneficiarse del alimento (*trophé*) proveniente de tal paradigma hasta no haber expulsado de sí aquella educación basada en la poesía tradicional que la indisponía. Bajo la lente de *Fedro*, un embrujo claramente positivo, de cuyo seno cabe esperar obras bellas e inmortales, fuente de los mayores bienes para la humanidad. Los diversos tratamientos que Platón asume para

---

<sup>970</sup> *Fedro* 265cl.

encarar este hechizo que ejerce la poesía tradicional no sólo varían según el diálogo, sino que dan cuenta asimismo de la disconformidad que suele asaltarlo en relación a sus propias soluciones. Por lo demás, aun con sus consideraciones en gran medida hostiles hacia la tradición poética griega, Platón nunca deja de manifestar un elevado respeto por ella. Sólo a partir de tal respeto creemos que puede explicarse la enorme entidad y el considerable espacio (tres libros de la *República*, y otros tantos en su última obra, las *Leyes*, así como algunos tramos en el *Fedro* y en los diálogos que tomamos como antecedentes de éste) que le otorga en su obra al análisis del valor (negativo o positivo) de la poesía tradicional<sup>971</sup>.

Si, parafraseando lo que Platón afirmaba en el *Fedro* respecto del *éros*, la poesía es justamente una de las cosas que se prestan a discusión<sup>972</sup>; o si, como reconocía al término de *República*, entre ésta y la filosofía existe desde siempre un campo de tensión<sup>973</sup>, deberíamos ubicar a Platón en un punto de intersección entre los dos paradigmas poéticos en juego (tradicional y platónico). La tensión que se desata entre ellos no es sino la expresión de su evidente conflicto interno (en tanto persona educada y cautivada alguna vez por la tradición poética griega), que en *República* se resuelve de forma negativa o en abierta hostilidad hacia ésta, y en *Fedro* de forma positiva, en tanto confeso admirador de la misma, alabanza que, como vimos, no era incompatible con la aptitud poético-filosófica que exhibe su propio paradigma cristalizado en allí en la palinodia socrática<sup>974</sup>. Platón ha sido uno de los filósofos que, paradójicamente, más ha contribuido a fomentar el descrédito y enaltecimiento del legado de la poesía tradicional. El gesto de exclusión y de alabanza

<sup>971</sup> Como al respecto apunta Nussbaum (1986: 271): «Pienso que Platón nunca critica a un enemigo de paja, ni dedica tanto tiempo a una postura que carece a sus ojos de todo valor (ni a un interlocutor empeñado en tal postura)».

<sup>972</sup> *Fedro* 263c7-12.

<sup>973</sup> *Rep.* X 607b1-6.

<sup>974</sup> Respecto de esta imagen de un Platón escindido consigo mismo, cf., entre otras explicaciones, la que ofrece Friedländer (1964: II 136), según el cual la vieja disputa entre filosofía y poesía pasaba por el centro de su propia existencia: «Platón ha captado la tensión heraclíteica en su propia naturaleza como pensador y le ha dado forma como poeta»; Guthrie (1975: 93, 206): «Él habla mucho de los poetas, y su actitud ambivalente en relación a ellos puede explicarse en gran medida por el conflicto interior entre la devoción adquirida por la demanda socrática de “dar razón” de lo que se dice y el resurgir de un sentimiento natural en él, que concedía a la poesía un valor en sí misma, independientemente de los contenidos racionales o morales que ésta pudiera tener. [...] Yo sugeriría la posibilidad de que viera en la teoría de la posesión divina una posible defensa de su propia susceptibilidad a su encanto»; Colli (1975: 97): «Platón está dominado por el demonio literario, vinculado a la tradición retórica, y por una disposición artística que se superpone al ideal del sabio», y Murdoch (1977: 34, 158).

que en él coexisten se esclarece así a la luz de las dos concepciones contrapuestas que desprendimos de su obra.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES

#### Ediciones, traducciones y comentarios:

- **Obras completas:**

\_AAVV (1920-1964), *Platon. Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 27 vols.

\_AAVV (1980-1999), *Platón. Diálogos*, Madrid, Gredos, 9 vols.

\_Burnet, J. (1900-1907) *Platonis Opera*, Oxford, Clarendon Press, 5 vols. (vol. I: E. A. Duke *et alia*, 1995; Slings, S. R., *Platonis Rempublican*, Oxford, Oxford University Press, 2003).

\_Goldschmidt, V. (1947), *Les dialogues de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France.

\_Jowett, B. (1953 [1892]), *The Dialogues of Plato*, 4ª ed. de D. J. Allan y H. E. Dale, Oxford, Clarendon Press, 4 vols.

\_Robin, L – Moreau, J. (1940-1942), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2 vols.

- **República:**

\_Adam, J. (1902), *The Republic of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vols (2.ª ed. with an introduction by D. A. Rees, 1963).

\_Camarero, A. (1998), *Platón. República*, Buenos Aires, Eudeba.

\_Cross, R. C. – Woosley, A. D. (1964), *Plato's Republic. A Philosophical Commentary*, London, Macmillan & Co.

\_Cornford, F. M. (1941), *The Republic of Plato*, Oxford, Oxford University Press.

\_Chambry, E. (1932-1934), *Platón. La République*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome VI-VII, 1 y 2.

\_Eggers Lan, C. (1986a), *Platón. República*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. IV.

\_Ferguson, J. (1957), *Plato. Republic, Book X*, London, Methuen.

\_Grube, G. M. A. (1997), *Plato. The Republic*, in Cooper, J. M., *Plato. Complete Works*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, pp. 972-1223.

\_Halliwell, S. (1988), *Plato. Republic 10*, Warminster, Aris & Phillips.

\_Jowett, B. – Campbell, L. (1894), *Plato's Republic*, Oxford, Clarendon Press, 3 vols.

\_Lee, D. (1955), *Plato. The Republic*, Harmondsworth, Penguin Books.

\_Leroux, G. (2002), *Platon. La République*, Paris, GF - Flammarion.

\_Pachet, P. (1993), *Platon. La République*, Paris, Gallimard.

\_Pabón, J. - Fernández-Galiano, M. (1949), *Platón. La República*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 3 vols.

\_Shorey, P. (1930), *Plato. The Republic*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2 vols.

- **Fedro:**

\_Araujo, M. (1953), *Platón. Fedro*, Buenos Aires, Aguilar.

\_Brisson, L. (1989), *Platon. Phèdre*, Paris, GF - Flammarion.

\_Burger, R. (1980), *Plato's Phaedrus. A Defense of the Philosophic Art of Writing*, Birmingham, University of Alabama Press.

\_De Vries, G. J. (1969), *A Commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam, Hakkert.

\_Hackforth, R. (1952), *Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press.

\_Gil, L. (1983), *Platón. Fedro*, Buenos Aires, Orbis.

\_Lledó Íñigo, E. (1986), *Platón. Fedro*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. III.

\_Robin, L. (1933), *Platon. Phèdre*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 3.

\_Rowe, C. J. (1986), *Plato. Phaedrus*, Warminster, Aris & Phillips Ltd.

\_Vicaire, P. (1985), *Platon. Phèdre* (texte établi par C. Moreschini), en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 3.

- **Otros:**

- \_AAVV (1978-79), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- \_Alamillo, A. (1981), Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos.
- \_Allen, R. E. (1991), *Plato. The Symposium*, New Haven, Yale University Press.
- \_Araujo, M. – Marías, J. (1985), *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- \_Bluck, R. S. (1955), *Plato's Phaedo*, London, Routledge & Kegan Paul.
- (1964), *Plato. Meno. A Commentary*. Cambridge, Cambridge University Press.
- \_Brisson, L. (1997), *Platon. Apologie de Socrate*, Paris, GF - Flammarion.
- (1998), *Platon. Le Banquet*, Paris, GF - Flammarion.
- \_Bury, R. G. (1932), *The Symposium of Plato*, Cambridge, W. Heffer and Sons.
- \_Calvo, J. L. (1993), *Homero. Odisea*, Madrid, Cátedra.
- \_Candel Sanmartín, M. (1982), *Aristóteles. Categorías*, en *Tratados de Lógica (Órganon)*, Madrid, Gredos, vol. I.
- \_Canto-Sperber, M. (1987), *Platon. Gorgias*, Paris, GF - Flammarion.
- (1989), *Platon. Ion*, Paris, GF - Flammarion.
- (1991), *Platon. Ménon*, Paris, GF - Flammarion.
- \_Cordero, N. L. (1993), *Platon. Le Sophiste*, Paris, GF – Flammarion.
- \_Dain, A. – Mazon, P., *Sophocle: Les Trachiniennes, Antigone*, Paris, 1955, vol. I.
- \_Diels, H. - Kranz, W. (1951-1952), *Die fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 3 vols.
- \_Dixsaut, M. (1991), *Platon. Phédon*, Paris, GF – Flammarion.
- \_Dodds, E. R. (1959), *Plato. Gorgias*, Oxford, Clarendon Press.
- \_Dover, K. (1980), *Plato. Symposium*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_Eggers Lan, C. (1971), *El Fedón de Platón*, Buenos Aires, Eudeba.
- \_Fine, G. (1993), *On Ideas. Aristotle's Criticism of Plato's Theory of Forms*, Oxford, Clarendon Press.
- \_García Novo, E. (1982), *Aristófanes. Las Nubes*, Madrid, Alianza.
- \_García Valdés, M. (1984), *Aristóteles. Constitución de los atenienses*, Madrid, Gredos.
- (1988), *Aristóteles. Política*, Madrid, Gredos.
- \_Gil, L. (1983), *Platón. El banquete. Fedón*, Buenos Aires, Orbis.
- \_Hackforth, R. (1955), *Plato's Phaedo*, Cambridge, Cambridge University Press.

- \_Kirk, G.S. - Raven, J.E. - Schofield, M. (1970), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos.
- \_Lisi, F. (1999), *Platón. Leyes*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vols. VIII-IX.
- \_Lopez Eire, A. (1993), *Homero. Iliada*, Madrid, Cátedra.
- \_Loriaux, R. (1969), *Le Phédon de Platon*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur, vol. I.
- \_Martínez Hernández, M. (1986), *Platón. Banquete*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. III.
- \_Mérider, L. (1931), *Platon. Ion*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome V, 1.
- \_Murray, G. (1955), *Aeschyli tragoediae*, Oxford, Clarendon Press.
- \_Pabón, J. - Fernández-Galiano, M. (1955), *Platón. Las Leyes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 2 vols.
- \_Pérez Jiménez, A. - Martínez Díez, A. (1978), *Hesíodo. Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- \_Perea Morales, B. (1986), *Esquilo. Tragedias*, Madrid, Gredos.
- \_Racionero, Q. (1990), *Aristóteles. Retórica*, Madrid, Gredos.
- \_Robin, L. (1926), *Platon. Phédon*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 1.
- (1929), *Platon. Le Banquet*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 2.
- \_Rodríguez Adrados, F. (1981), *Líricos Griegos. Elegiacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, vol. I.
- \_Rodríguez Adrados, F. - Rodríguez Somolinos, J. (1995), *Aristófanes. Las ranas*, Madrid, Cátedra.
- \_Rodríguez Adrados, F. (1996), *Aristófanes. Las Tesmoforias*, Madrid, Cátedra.
- \_Rosen, S. (1968), *Plato's Symposium*, New Haven, Yale University Press.
- (1983), *Plato's Sophist. The Drama of Original and Image*, New Haven, Yale University Press.
- \_Ross, W. D. (1924), *Aristotle's Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 2 vols.
- \_Rowe, Ch. (1998), *Plato. Symposium*, Warminster, Aris & Phillips Ltd.



\_Santa Cruz, M. I., Crespo, M. I y Di Camillo, S. (2000), *Las críticas de Aristóteles a Platón en el Tratado Sobre las Ideas*, Buenos Aires, Eudeba.

\_Schlesinger, E. (2003), *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires, Losada.

\_Schöpsdau, K. (1994), *Platon. Nomoi*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 3. vols.

\_Saunders, T. J. (1970), *Plato. The Laws*, Harmondsworth, Penguin Books.

\_Vicaire. P. (1992), *Platon. Le Banquet*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome IV, 2.

## II. LEXICOLOGÍA:

\_Brandwood, L. (1976), *A Word Index to Plato*, Leeds, W. S. Maney & Son Ltd.

\_Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoires des mots*, Paris, Klincksieck.

\_Des Places, E. (1964), *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, en *Platon, Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, tome XIV, 1-2.

\_Kühner, R. y Gerth, B. (1963), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache; zweiter Teil: Satzlehre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesell.

\_Liddell, H. G. - Scott, R. - Jones, H.S. (1968), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.

## III. ESTUDIOS CRÍTICOS:

\_Allen, R. E. (ed.) (1965), *Studies in Plato's Metaphysics*, London, Routledge & Kegan Paul.

\_Ambrosio, F. (1987), «Gadamer, Plato, and the Discipline of Dialogue», *International Philosophical Quarterly* 27, pp. 17-32.

\_Annas, J. (1981), *An Introduction to Plato's Republic*, New York, Oxford University Press.

----- (1982), «Plato on the Triviality of Literature», in Moravcsik, J. M. E. - Temko, P. (eds.) (1982), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Rowman & Littlefield, pp. 1-28.

----- (ed.) (1987), *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, vol. V.

\_Annas, J. – Rowe, Ch. (eds.) (2002), *New perspectives on Plato, modern and ancient*, Cambridge, Harvard University Press.

\_Anderson, J. (1970), «On the Platonic Dialogue», in Vaught, C. (ed.), *Essays in Metaphysics*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, pp. 5-17.

\_Anton, J. P. - G. L. Kustas (eds.) (1971), *Essays in Ancient Greek Philosophy*, New York, State University of New York Press.

\_Arieti, J. A. (1991), *Interpreting Plato. The Dialogues as Drama*, Savage, Md., Rowman & Littlefield Publishers.

\_Ashbaugh, A. F. (1991), «La verdad de la ficción (una lectura de *República* 376e5-377a6)», *Revista Latinoamericana de Filosofía* XVII, 2, pp. 307-319.

\_Asmis, E. (1992), «Plato on Poetic Creativity», in Kraut, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 338-364.

\_Aspe A., V. (1991), «El concepto de *mimesis* en la filosofía del arte de Platón», *Tópicos* 1, pp. 175-182.

\_Atkins, J. W. H., (1934), *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. I.

\_Aubenque, P. - Narcy, M. (eds.) (1991), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis.

\_Bambrough, R. (ed.) (1967), *Plato, Popper and Politics. Some Contributions to a Modern Controversy*, Cambridge & New York, Heffer & Barnes & Noble.

\_Barker, E. (1961), *Greek Political Theory*, London-New York, Bungay-Suffolk.

\_Battin, M. Pabst (1977), «Plato on True and False Poetry», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, pp. 163-174.

\_Belfiore, E. (1981), «The Role of the Visual Arts in Plato's Ideal State», *The Journal of the Theory and Criticism of The Visual Arts* 1, Arizona, pp. 115-127.

- (1983), «Plato's Greatest Accusation against Poetry», in Pelletier, F. J - King-Farlow, J. (eds.), *New Essays on Plato, Canadian Journal of Philosophy*, suppl. vol. 9, pp. 39-62.
- (1984), «A Theory of Imitation in Plato's *Republic*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 114, pp. 121-46.
- \_Blazquez, J. M. - Lopez Melero, R. - Sayas, J. J. (1995), *Historia de Grecia antigua*, Madrid, Cátedra.
- \_Bluck, R. S. (1947), «Aristotle, Plato and Ideas of *Artefacta*», *Classical Review*, pp. 75-76.
- (1958), «The *Phaedrus* and Reincarnation», *American Journal of Philology*, pp. 156-164 y 405-414.
- \_Bondeson, W. (1972), «Plato's *Sophist*: Falsehoods and Images», *Ápeiron* 6, 2, pp. 1-6.
- \_Bowra, C. M. (1933), *Historia de la literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- \_Boyancé, P. (1937), *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, E. de Boccard, 1972.
- \_Brandwood, L. (1990), *The Chronology of Plato's Dialogues*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_Brisson, L. (1982), *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero.
- \_Brochard, V. (1912), «Les mythes dans la philosophie de Platon», en *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, Paris, Vrin, 1986, pp. 46-59.
- (1926), *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, Paris, Vrin, 1986.
- \_Cacciari, M. (2000), «El espejo de Platón», en *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós.
- \_Canto-Sperber, M. (ed.) (2000), *Filosofía griega*, Buenos Aires, Docencia, vol. I.
- \_Cassin, B. (ed.) (1992), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial.
- \_Clay, D. (1975), «The tragic and comic poet of the *Symposium*», *Arion* 2, pp. 238-261.
- \_Colli, G. (1975), *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1977.
- \_Collingwood, R. G. (1925), «Plato's Philosophy of Art», *Mind* 34, pp. 154-172.

- \_Compagnino, G. (1990), «La poesia e la città: *ethos* e *mimesis* nella *Repubblica* di Platone», *Sicilorum Gymnasium* 43, pp. 3-89.
- \_Cook, A. (1996), «Plato and Poetry», en *The Stance of Plato*, Boston, Littlefield Adams Books, pp. 75-97.
- \_Coolidge, F. P. (1992), «The unity of platonic epistemology: divine madness in Plato's *Phaedrus*», *Southwest Philosophical Review* 8, pp. 99-108.
- \_Corlett, J.A. (1991), «A dialectical interpretation of the concept of art as *mimesis* in the *Republic*», *Idealistic Studies* 21, pp. 155-69.
- \_Cornford, F. M. (1952), *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor, 1987.
- (1935), *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 1983.
- (1967), «La doctrina de éros en el *Banquete* de Platón», en *La filosofía no escrita*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 129-146.
- \_Cossuta, F. & Narcy, M. (2001), *La Forme dialogue chez Platon. Évolution et réceptions*, Grenoble, J. Millon.
- \_Crombie, I. M. (1962-63), *Análisis de las doctrinas de Platón*, Madrid, Alianza, 1979, 2 vols.
- \_Chemiss, H. (1932), «On Plato's *Republic* X 597b», *American Journal of Philology* 53, pp. 233-242.
- (1965), «The Philosophical Economy of the Theory of Ideas», en Allen, R. E. (ed.), *Studies in Plato's Metaphysics*, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 1-12.
- \_Delatte, A. (1934), *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, Les Belles Lettres.
- \_Deleuze, G. (1969), «Platón y el simulacro», en *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, pp. 255-267.
- \_Demand, N. (1975), «Plato and the Painters», *Phoenix* XXIX, 1, pp. 1-20.
- \_Derrida, J. (1968), «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91-261.
- \_Detienne, M. (1967), *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1988.

- \_Detienne, M. – Vernant, J.-P. (1974), *Las artimañas de la inteligencia: La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1988.
- \_Diès, A. (1927), *Autour de Platon*, Paris, Bibliothèque des Archives de Philosophie, 2 vols.
- \_Dodds, E. R. (1951), *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.
- \_Dorter, K. (1971), «Imagery and Philosophy in Plato's *Phaedrus*», *Journal of the History of Philosophy* 9, pp. 279-288.
- \_Dover, K. J. (1965), «The date of Plato's *Symposium*», *Phronesis* 10, pp. 2-20.
- (1966), «"Aristophanes" speech in Plato's *Symposium*», *Journal of Hellenic Studies* 86, pp. 41-50.
- (1968), *Lysias and the Corpus Lysiacum*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- (1978), *Greek Homosexuality*, London, Duckworth.
- (1994), *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- \_Droz, G. (1992), *Los mitos platónicos*, Barcelona, Labor, 1993.
- \_Eggers Lan, C. (1986b), «En torno al origen de la noción de ley en Grecia», *Anuario de filosofía jurídica y social* 6, pp. 35-45.
- \_Elias, J. A. (1984), *Plato's Defence of Poetry*, London, MacMillan Press.
- \_Else, G. F. (1958), «"Imitation" in the Fifth Century», *Classical Philology* 53, pp. 73-90.
- (1986), *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- \_Estiú, E. (1982), «La concepción platónica-aristotélica del arte: Técnica e imitación», *Revista de Filosofía* 24, pp. 7-26.
- \_Ferrari, G. R. F. (1987), *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1989), «Plato and Poetry», in Kennedy, G. A. (ed.) (1989), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, vol I, pp. 92-148.
- \_Festugière, A. J. (1936), *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Paris, Vrin.
- (1986), *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel.

- \_Field, G. C. (1930), *Plato and his Contemporaries*, London, Methuen.
- \_Finley, M. I. (1992), *Los griegos de la antigüedad*, Barcelona, Labor.
- \_Freud, S. (1908), «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, tomo IV, pp. 1343-1348.
- \_Friedländer, P. (1958-1969 [1928-1930]), *Plato*, London, Routledge & Kegan Paul, vols. I (1958), II (1964) y III (1969).
- (1964), *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*, vol. I, Madrid, Tecnos, 1989.
- \_Fränkel, H. (1993) *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Madrid, Visor.
- \_Frutiger, P. (1930), *Les mythes de Platon. Étude philosophique et littéraire*, Paris, Alcan.
- \_Gadamer, H.-G. (1934), «Plato und die Dichter», en *Griechische Philosophie I, Gesammelte Werke*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1985, Band 5, pp. 187-211.
- \_Galí, N. (1999), *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El acantilado.
- \_García Gual, C. (1983), «Introducción» y «Notas» a *Sobre la ciencia médica*, en *Tratados hipocráticos*, Madrid, Gredos, vol. I.
- \_Gaiser, K. (1984), *Platone come scrittore filosofico: Saggi sull' ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli, Bibliopolis.
- \_Gigon, O. (1980), *Los orígenes de la filosofía griega*, Madrid, Gredos.
- \_Gil, L. (1956), «Notas al Fedro», *Emerita* 24, pp. 311-330.
- \_Gill, Ch. (1993), «Plato on Falsehood -Not Fiction», in Gill, Ch. - Wiseman, T. P. (eds.) (1993), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, pp. 38-87.
- (2002), «Dialectic and the Dialogue Form», in Annas, J. – Rowe, Ch. (eds.) (2002), *New perspectives on Plato, modern and ancient*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 145-171.
- \_Goldschmidt, V. (1940), *Essais sur le Cratyle. Contribution à l'histoire de la pensée de Platon*, Paris, Vrin.
- (1947), *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1970a), «Le Probleme de la tragédie d' après Platon», en *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, pp. 103-40.

- (1970b), «Théologia», en *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, pp. 141-172.
- \_ Gomperz, T (1909), *Pensadores Griegos. Una historia de la filosofía de la Antigüedad*, Barcelona, Herder, 2000, 3 vols.
- \_ Griswold, C. L. (1980), «Style and Philosophy: The Case of Plato's Dialogues», *The Monist* 63, pp. 530-546.
- (1981), «The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato's *Republic*, Book X», *Journal of the History of Philosophy* 19, pp. 135-150.
- (1986), *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven and London, Yale University Press.
- (1987), «Irony and aesthetic Language in Plato's Dialogues», en Bolling, D. (ed.), *Philosophy and Literature*, New York, Haven Press, pp. 71-99.
- (1988), «Plato's Metaphilosophy: Why Plato Wrote Dialogues», en Griswold, C. L. (ed.), *Platonic Writings, Platonic Readings*, New York, Routledge & Kegan Paul, pp. 143-67.
- \_ Greene, W. C. (1918), «Plato's View of Poetry», *Harvard Studies in Classical Philology* 29, pp. 1-75.
- \_ Grimal, P. (1951), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- \_ Grube, G. M. A. (1970), *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1973.
- \_ Guicheteau, M. (1956), «L'art et l'illusion chez Platon», *Revue Philosophique de Louvain* 54, 42, pp. 219-227.
- \_ Giuliano, F. M. (2000), *Platone e la poesia: teoria e prassi della fruizione poetica nei dialoghi*, Sankt Augustin, Academia Verlag (en prensa).
- (2004), «L'enthousiasmos del poeta filosofo tra Parmenide e Platone», en Giuliano, F. M., *Studi di letteratura Greca*, Pisa, Giardini editori e Stampatori, pp. 137-179.
- \_ Guthrie, W. K. C. (1962), *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1984, vol. I.
- (1969), *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1988, vol. III.
- (1975), *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1990, vol. IV.
- (1978), *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1992, vol. V.
- \_ Hackforth, R. (1950), «Immortality in Plato's *Symposium*», *Classical Review*, pp. 42-45.

- \_Hall, R. (1974), «Plato's Theory of Art: A Reassessment», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, pp. 78-80.
- \_Halliwell, S. (1994), «Philosophy and rhetoric», in *Persuasion: Greek rhetoric in action*, London - New York, Worthington, pp. 222-243.
- (1997), «The *Republic's* two critiques of Poetry (Book II 376c-398b, Book X 595a-608b)», en Platon, *Politeia*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 313-332.
- (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
- \_Hamlyn, D. W. (1958), «*Eikasia* in Plato's *Republic*», *Philosophical Quarterly* 8, pp. 14-23.
- \_Hartland-Swan, J. (1951), «Plato as Poet: A Critical Interpretation», *Philosophy*, nos. 96-97, pp. 3-18; 99-141.
- \_Hauser, A. (1951), *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1994, 3 vols.
- \_Havelock, E. A. (1963), *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
- (1978), *The Greek Concept of Justice. From its Shadow in Homer to its Substance in Plato*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1986), *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós, 1996.
- \_Heath, M. (1989), «The unity of Plato's *Phaedrus*», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 7, pp. 151-73.
- \_Hegel, G. W. F. (1955 [1833]), *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. II.
- \_Heidegger, M. (1961), *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000.
- \_Horkheimer, M. (1984), *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid.
- \_Hwang, P. H. (1981), «Poetry in Plato's *Republic*», *Apeiron* 15, 1, pp. 29-37.
- \_Hyland, D. (1968a), «'Ἐρωξ', Ἐπιθυμία, and Φιλία in Plato», *Phronesis* 13, pp. 32-46.
- (1968b), «Why Plato Wrote Dialogues», *Philosophy and Rhetoric* 1, pp. 38-50.
- \_Isnardi Parente, M. (1966), *Techne. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro*, Firenze, La Nuova Italia.



- \_Jaeger, W. (1947), *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- (1957), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_Janaway, C. (1991), «Plato's Analogy between Painter and Poet», *British Journal of Aesthetics* 31, pp. 184-199.
- (1995), *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford, Oxford University Press.
- \_Kahn, Ch. H. (1995), «The place of the *Statesman* in Plato's later work», in Rowe, Ch. J. (ed.), *Reading the Statesman. Proceedings of the III Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag, pp. 49-60.
- (1996), *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2000), «Una nueva interpretación de los diálogos socráticos de Platón», *Areté* XII 1, pp. 29-42.
- (2002), «On Platonic Chronology», in Annas, J. – Rowe, Ch. (eds.) (2002), *New perspectives on Plato, modern and ancient*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 93-127.
- \_Katayama, E. G. (1999), *Aristotle on Artifacts. A Metaphysical Puzzle*, New York, State University of New York Press.
- \_Keuls, E. C. (1978), *Plato and Greek Painting*, Leiden, E. J. Brill.
- \_Kirby, J.T. (1991), «*Mimesis* and *diegesis*: foundations of aesthetic theory in Plato and Aristotle», *Helios* 18, pp. 113-28.
- \_Klagge, J. - Smith, N. (eds.) (1992), *Methods of Interpreting Plato and his Dialogues*, Oxford, Clarendon Press.
- \_Krämer, H. (1986), *Platón y los fundamentos de la metafísica*, Caracas, Monte Avila, 1996.
- Kraut, R. (ed.) (1992), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (ed.) (1997), *Plato's Republic. Critical Essays*, London, Rowman & Littlefield.

- \_Krentz, A. A. (1983), «Dramatic form and philosophical content in Plato's Dialogues», *Philosophy and Literature* 7, pp. 32-47.
- \_Kuhn, H. (1941-1942), «The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato», *Harvard Studies in Classical Philology* 52-53, pp. 1-40; 37-88.
- \_Kühn, W., *La fin du Phedre de Platon. Critique de la rhétorique et de l'écriture*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.
- \_Lacan, J. (1991), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8: la transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- \_Lafrance, Y. (1981), *La théorie platonicienne de la doxa*, Montréal et Paris, Bellarmin & Les Belles Lettres.
- \_Lassègue, M. (1991), «L'imitation dans le *Sophiste* de Platon», en Aubenque, P. et Narcy, M. (eds.), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 249-265.
- \_Lesky, A. (1957-1958), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968.
- \_Leszl, W. G. (2004), «Plato's attitude to poetry and the fine arts and the origins of aesthetics», en *Études platoniciennes*, Paris, Les Belles Lettres, vol. I, pp. 113-197.
- \_Levin, S. B. (1997), «Greek conception of naming: three forms of appropriateness in Plato and the literary tradition», *Classical Philology* 92, pp. 46-57.
- \_Li Carrillo, V. (1959-60), «Las definiciones del *Sofista*», *Episteme*, pp. 83-188.
- \_Lledó Íñigo, E. (1981), «Introducción general», en Platon, *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. I.
- \_Lloyd, G. E. R. (1987), *Polaridad y analogía*, Madrid, Taurus.
- \_Locke, J. (1956 [1690]), *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_Lodge, R. C. (1953), *Plato's Theory of Art*, New York, Humanities Press.
- \_Lossau, M. (1992), «Platón, enemigo del arte?», *Minerva* 6, pp. 117-39.
- \_Mahoney, T. A. (1992), «Do Plato's philosopher-rulers sacrifice self-interest to justice?», *Phronesis* 37, 3, pp. 265-282.
- \_Marcos, G. E. (2004): «Platón contra los imitadores. A propósito de sus críticas a oradores, poetas y sofistas (*Gorgias*, *República* y *Sofista*)», *Congreso Internacional de Filosofía griega*, Bucaramanga, Colombia, pp. 1-18.

- \_Marrou, H.-I. (1948), *Historia de la educación en la Antigüedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- \_Mattéi, J. F. (1996), *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_McGibbon, D. D. (1964), «The Fall of the Soul in Plato's *Phaedrus*», *Classical Quarterly*, n.s. 14, pp. 56-63.
- \_Menza, V. (1972), «Poetry and the Technê Theory: An Analysis of the *Ion* and *Republic*, Bks. III and X», *diss.*, Johns Hopkins University, pp. 263-284.
- \_Migliori, M. (2005), *La struttura polifonica del Fedro*, en *Quaderni Bombesi, Rivista Semestrale di Filosofia e di Scienze Umane della scuola di Alta Formazione Filosofica "B. Spaventa"* - Bomba, I, pp. 11-46.
- \_Mondolfo, R. (1942), *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada, 2 vols.  
 ----- (1979), *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Eudeba.
- \_Moravcsik, J. M. E. - Temko, P. (eds.) (1982), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Rowman & Littlefield.
- \_Moravcsik, J. M. E. (1982), «Noetic Aspiration and Artistic Inspiration», in Moravcsik, J. M. E. - Temko, P. (eds.) (1982), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Rowman & Littlefield, pp. 29-46.
- \_Moutsopoulos, E. (1959), *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_Murdoch, I. (1977), *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- \_Murdoch, I. – Magee, B. (1978), «Philosophy and literature: dialogue with Iris Murdoch», en Magee, B. (comp.), *Men of Ideas*, Nueva York, pp. 264-284.
- \_Murphy, N. R. (1951), *Interpretation of Plato's Republic*, Oxford, Oxford University Press.
- \_Murray, P. (1981), «Poetic Inspiration in Early Greece», *Journal of Hellenic Studies* 101, pp. 87-99.  
 ----- (1992), «Inspiration and *mimesis* in Plato», *Apeiron* 25, pp. 27-46.

- \_Naddaff, R. (2003), *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- \_Nehamas, A. (1982), «Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10», in *Virtues of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 251-278.
- (1988), «Plato and the Mass Media», in *Virtues of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 279-299.
- \_Nietzsche, F. (1872), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- \_Nightingale, A. W. (1995), *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2002), «Distant Views: "Realistic" and "Fantastic" Mimesis in Plato», in Annas, J. – Rowe, Ch. (eds.) (2002), *New perspectives on Plato, modern and ancient*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 227-247.
- \_Notomi, N. (1999), *The Unity of Plato's Sophist: Between the Sophist and the Philosopher*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_Nussbaum, M. C. (1982), «"This story isn't true": poetry, goodness, and understanding in Plato's *Phaedrus*», in Moravcsik, J. M. E. - Temko, P. (1982) (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Rowman & Littlefield, pp. 79-124.
- (1986), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995.
- \_Oates, W. J. (1972), *Plato's View of Art*, New York.
- \_Otto, W. F. (1971), *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- \_Padel, R. (1995), *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- \_Page, C. (1991), «The Truth about Lying in Plato's *Republic*», *Ancient Philosophy* II, pp. 1-33.
- \_Palumbo, L. (1994), *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*, Napoli, Loffredo.
- \_Panovsky, E. (1924), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1984.

- \_Parry, R. D. (1996), «Imitation and Inspiration in the *Republic* and the *Symposium*», in *Plato's Craft of Justice*, New York, State University of New York Press, pp. 179-246.
- \_Partee, M. H. (1971), «Inspiration in the Aesthetics of Plato», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, pp. 87-95.
- \_Paton, H. J. (1921-22), «Plato's Theory of *Eikasia*», *Proceedings of the Aristotelian Society* 22, pp. 69-104.
- \_Patterson, R. (1982), «The Platonic art of comedy and tragedy», *Philosophy and Literature* 6, pp. 76-93.
- (1985), *Image and Reality in Plato's Metaphysics*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- \_Philip, A. (1981), «Récurrences thématiques et topologie dans le *Phèdre* de Platon», *Revue de métaphysique et de morale* 86, pp. 452-476.
- \_Philip, J. A. (1961), «*Mimesis in the Sophist*», *T.A.P.A.* 92, pp. 453-468.
- \_Pollitt, J. J. (1974), *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven, Yale University Press.
- \_Popper, K. (1950), *La sociedad abierta y sus enemigos*, Buenos Aires, Orbis, 1985, parte I.
- \_Reale, G. (1993), «In che cosa consiste il nuovo paradigma storico-ermeneutico nella interpretazione di Platone», *Methexis* VI, pp. 135-154.
- \_Renaud, F. (2001), «La rhétorique socratique-platonicienne dans le *Gorgias* (447a-461b)», *Philosophie Antique* I, pp. 65-86.
- \_Rice, D. H. (1998), *A Guide to Plato's Republic*, Oxford, Oxford University Press.
- \_Riginos, A. S. (1976), *Platonica. The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*, Leiden, E. J. Brill.
- \_Ringbon, S. (1965), «Plato on images», *Theoria* 31, pp. 86-109.
- \_Ritter, C. (1910, 1923), *Platon, sein Leben, seine Schriften, seine Lehre*, München, Beck, 2. vols.
- \_Robin, L. (1964 [1908]), *La théorie platonicienne de l'amour*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1968 [1931]), *Platon*, Paris, Presses Universitaires de France.

- \_Rodrigo, P. (2001), «Platon et l'art austère de la distanciation», en Fattal, M. (ed.), *La philosophie de Platon*, Paris, L'Harmattan, pp. 139-165.
- \_Rodríguez Adrados, F. (1969), «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emérita* 37, pp. 1-28 (reimpr. en *Palabras e Ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 353-389).
- (1983), *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, Alianza.
- \_Rohde, E. (1894), *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- \_Rosen, S. (1969), «The Non-Lover in Plato's *Phaedrus*», *Man and World* 2, pp. 423-437.
- (1988a), *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, New York, Routledge & Kegan Paul.
- (1988b), «The role of Eros in Plato's *Republic*», in *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, New York, Routledge & Kegan Paul, pp. 102-118.
- (1990), «La querelle entre la philosophie et la poésie», en Mattéi, J. F., *La naissance de la raison en Grèce*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 325-331.
- \_Ross, D. (1951), *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, Cátedra, 1993.
- \_Rossetti, L. (ed.) (1992), *Understanding the Phaedrus. Proceedings of the II Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- \_Rowe, Ch. J. (1990), «Philosophy, Love, and Madness», in Gill, Ch. (ed.), *The person and the Human mind. Issues in Ancient and Modern Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, pp. 227-46.
- (1999), «Myth, History, and Dialectic in Plato's *Republic* and *Timaeus-Critias*», in Buxton, R. (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, pp. 263-278.
- \_Santa Cruz, M. I. (1988), «Introducción», en *Platón. Politico*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. V, pp. 485-498.
- (1996), «Formas discursivas en la obra escrita de Platón», en Aguirre Sala, J. (comp.), *Las formas discursivas en la obra de Platón*, México, Universidad Iberoamericana, *Cuaderno de Filosofía* 28.
- \_Santa Cruz, M. I. – Marcos, G. E. – Di Camillo, S. G. (2004), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Buenos Aires, Colihue.

- \_Saunders, T. J. (1998), «Plato's Later Political Thought», en Smith, N. D. (ed.) (1999), *Plato. Critical Assessments*, New York, Routledge & Kegan Paul, pp. 325-347.
- \_Schaerer, R. (1930), *Epistème et Téchne: études sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*, Lausana.
- (1938), *La question platonicienne*, Paris, Vrin, 1969.
- \_Schleiermacher, F. E. D. (1804), *Introductions to the Dialogues of Plato*, New York, Arno Press, 1973.
- \_Schuhl, P.-M. (1933), *Platon et l'art de son temps*, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_Segal, C. (1978), «“The Myth Was Saved”: Reflections on Homer and the Mythology of Plato's *Republic*», *Hermes* 106, pp. 315-337.
- \_Shorey, P. (1933), «On the *Erotikos* of Lysias in Plato's *Phaedrus*», *Classical Philology* 28, pp. 131-132.
- \_Sikes, E. E. (1931), *The Greek View of Poetry*, New York, E. P. Dutton and Company Publishers.
- \_Simon, B. (1978), *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, 1984.
- \_Sinaiko, H. (1965), *Love, Knowledge, and Discourse in Plato: Dialogue and Dialectic in Phaedrus, Republic, Parmenides*, Chicago, University of Chicago Press.
- \_Sinclair, T. A. (1951), *A History of Greek Political Thought*, London, Routledge & Kegan Paul.
- \_Smith, N. (ed.) (1999), *Plato. Critical Assessments*, London – New York, Routledge & Kegan Paul, 4 vols.
- \_Soulez, A. (1991), *La grammaire philosophique chez Platon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_Stalley, R. F. (1983), *An Introduction to Plato's Laws*, Oxford, Blackwell.
- \_Stecker, R.A. (1992), «Plato's expression theory of art», *Journal of Aesthetic Education* 26, pp. 47-52.
- \_Stern-Gillet, S. (2004), «On (mis)interpreting Plato's *Ion*», *Phronesis*, LXIX, 2, pp. 169-201.
- \_Steven, R. G. (1933), «Plato and the Art of His Time», *Classical Quarterly* 27, pp. 149-155.

- \_Stokes, M. C. (1993), «Symposium 172a-c: a Platonic phallacy?», *Liverpool Classical Monthly* 18, 8, p. 128.
- (1998), «Plato and the Sightlovers of the *Republic*», in Gerson, L. P. (ed.), *Plato. Critical Assessments*, London & New York, Routledge & Kegan Paul, vol. II, pp. 266-291.
- \_Szlezák, T. A. (1997), *Leer a Platón*, Madrid, Alianza.
- \_Tarrant, D. (1955), «Plato as dramatist», *Journal of Hellenic Studies* 75, pp. 82-89.
- \_Tatarkiewicz, W. (1987), *Historia de la Estética I. La estética Antigua*, Madrid, Akal.
- (1997), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Ténos.
- \_Tate, J. (1928), «Imitation in Plato's *Republic*», *Classical Quarterly* 22, pp. 16-23.
- (1932), «Plato and Imitation», *Classical Quarterly* 26, pp. 161-169.
- \_Taylor, A. E. (1926), *Plato. The Man and his Work*, London, Methuen.
- \_Tigerstedt, E. N. (1969), *Plato's Idea of Poetical Inspiration*, Helsinki, *Commentationes Humanarum Litterarum Societas Scientiarum Fennicae* 44, 2.,
- (1970), «*Furor Poeticus*: poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of Ideas*, pp. 163-178.
- \_Urmson, J. O. (1997), «Plato and the Poets», in Kraut, R. (ed.) (1997), *Plato's Republic. Critical Essays*, London, Rowman & Littlefield, pp. 223-234.
- \_Verdenius, W. J. (1949), *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden.
- (1962), «Der Begriff der Mania in Platons *Phaidros*», *Archiv für Geschichte der Philosophie* 44, pp. 132-150.
- \_Vernant, J.-P. (1962), *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Eudeba, 1991.
- (1965), «Observaciones sobre las formas y los límites del pensamiento técnico en los griegos», en Vernant, J.-P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 280-301.
- (1975), «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "mimêsis"», *Journal de Psychologie normale et pathologique*, LXXII 2, pp. 133-160. (reimp. en: Vernant, J.-P., *Religions, histoires, raisons*, Paris, Seuil, 1979)



- \_Vernant, J.-P. - Vidal-Naquet, P. (1972), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_Vicaire, P. (1960), *Platon: Critique littéraire*, Paris, Klincksieck.
- \_Vickers, B. (1988), *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press.
- \_Villela-Petit, M (1991), «La question de l'image artistique dans le *Sophiste*», en Aubenque, P. et Narcy, M. (eds.), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 55-90.
- \_Vlastos, G. (ed.) (1971), *Plato. A Collection of Critical Essays*, Garden City, Doubleday & Anchor, 2 vols.
- (1973), «The Individual as an Object of Love in Plato's dialogues», in Vlastos, G. (1973), *Platonic Studies*, Princeton, Princeton University Press, pp. 3-34.
- (1996), «Solonian Justice», in Vlastos, G. (1996), *Studies in Greek Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, vol. I, pp. 32-56.
- \_Webster, T.B.L. (1939), «Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.», *The Classical Quarterly* 33, pp. 166-179.
- \_White, N. P. (1979), *A Companion to Plato's Republic*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- \_Wieland, W. (1991), «La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad», *Méthexis* 2, pp. 19-37.
- \_Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1919), *Platon*, Berlin, Weidmannsche, 2 vols.
- \_Wolz, H. (1963), «Philosophy as Drama: An Approach to Plato's Dialogues», *International Philosophical Quarterly* 3, pp. 236-270.
- \_Zeller, E. - Mondolfo, R. (1938), *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Firenze, parte I, vol. II.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
<b>I. La concepción <i>negativa</i> de la poesía tradicional en <i>República</i>.....</b>	<b>42</b>
I.1. La tradición poética griega como vehículo de la educación y obstáculo para la instauración del <i>pólis</i> ideal.....	42
I.2. La relación entre <i>paideia</i> y justicia. El fundamento de la <i>pólis</i> ideal: la reforma filosófico-política de la <i>paideia</i> tradicional. La concepción platónica del niño y el supuesto de la recepción acrítica de la poesía.....	49
I.3. La dimensión religiosa de la crítica en <i>República</i> II. El rechazo de la religión antropomórfica de la tradición poética griega.....	56
I.3.1. Las normas básicas y primeros lineamientos del nuevo paradigma poético platónico. El recurso a la mentira verdadera.....	59
I.3.2. El supuesto de la inmutabilidad de lo perfecto.....	66
I.4. La dimensión ético-política de la crítica en <i>República</i> III.....	68
I.4.1. La <i>mimesis</i> como criterio de demarcación de los estilos narrativos. Las operaciones platónicas de préstamo, apropiación crítica y recreación de la tradición poética.....	71
I.4.2. La posibilidad del guardián imitador. La significación ético-política de la <i>mimesis</i> . Buena y mala <i>mimesis</i> .....	79
I.4.3. La reforma de la música.....	94
I.4.4. La terapéutica pedagógica.....	99
I.5. La dimensión ontológico-epistemológica de la crítica en <i>República</i> X. El <i>método acostumbrado</i> y el argumento de las camas. La nueva significación de la <i>mimesis</i> y su relación con la verdad.....	102
I.5.1. La distinción entre un poeta de segundo y de tercer grado ontológico-epistemológico: obras e imágenes.....	112

I.5.2. El argumento epistemológico de la utilización, fabricación e imitación.....	121
I.6. La dimensión psicológica de la poesía mimético-placentera. Los peligros del placer preliminar.....	125
I.7. La antigua discrepancia entre filosofía y poesía. La exclusión de los poetas tradicionales de la <i>pólis</i> ideal. Criterio estético y utilitarista. Platón como juez y parte. Un amor de juventud.....	137
I.8. La figura del guardián imitador en <i>República</i> como antecedente del poeta legislador de <i>Leyes</i> .....	143
I.9. La forma dialógica platónica en <i>Leyes</i> como sustituto ideal de la poesía tradicional.....	155
I.10. La función educativa del poeta legislador en <i>Leyes</i> y su relación con el guardián imitador de <i>República</i> .....	161
I.10.1. Solón como modelo de poeta legislador.....	165
I.11. Los paradigmas poéticos de <i>República</i> a la luz de las técnicas miméticas del <i>Sofista</i> . La guerra de las imágenes: semejanzas y apariencias.....	173
I.12. Recapitulación de los rasgos de los paradigmas poéticos contrapuestos en <i>República</i> .....	201
<b>II. La concepción <i>positiva</i> de la poesía tradicional en <i>Fedro</i>.....</b>	<b>205</b>
II.1. Antecedentes de la concepción positiva de la poesía tradicional desarrollada en <i>Fedro</i> .....	205
II.1.1. <i>Apología</i> .....	206
II.1.2. <i>Ion</i> .....	211
II.1.3. <i>Lisis</i> .....	218
II.1.4. <i>Menón</i> .....	219
II.1.5. <i>Banquete</i> .....	222
II.1.5.1. El poeta tragicómico como modelo del verdadero artista.....	228

II.2. <i>Fedro</i> .....	245
II.2.1. La tesis de Lisias.....	246
II.2.2. La radicalización de la tesis de Lisias en el primer discurso de Sócrates.....	250
II.2.3. El segundo discurso de Sócrates: la distinción entre dos especies de <i>manía</i> .....	255
II.2.3.1. La poesía como una de las cuatro manifestaciones de <i>manía</i> divina.....	260
II.2.4. El paradigma platónico de poesía en <i>Fedro</i> y su relación con el tradicional. La posibilidad de una Musa filosófica y del filósofo como amante de las Musas.....	264
II.2.5. La poesía tradicional como fuente inmortal de los mayores bienes para la humanidad. <i>Manía</i> divina, poesía, belleza e inmortalidad.....	279
II.2.6. La neutralidad de la práctica de escribir poesía. Buena y mala <i>mimesis</i> en <i>Fedro</i> .....	283
 CONCLUSIÓN.....	 287
 BIBLIOGRAFÍA.....	 296

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas