

Desterrando formas poéticas en la *República* de Platón

POR **SERGIO ARIZA***

FECHA DE RECEPCIÓN: 10 DE AGOSTO DE 2009
FECHA DE ACEPTACIÓN: 21 DE SEPTIEMBRE DE 2009
FECHA DE MODIFICACIÓN: 30 DE OCTUBRE DE 2009

RESUMEN

El presente ensayo examina un rasgo central y desconcertante en la crítica platónica a la poesía: Platón destierra no sólo contenidos y autores concretos sino las formas poéticas mismas. En particular, la forma mimética. El análisis muestra que la razón central para tal destierro yace en que este autor descubrió que la forma en cuanto forma, independientemente de sus contenidos, tiene un carácter autonómico que se guía por valores no morales sino estéticos que contrarían el aparato ideológico en el que se fundamenta la polis ideal. Con ello se muestra la relevancia del análisis platónico, que no yace tanto en la valoración de la actividad poética sino en su desentrañamiento de lo puramente estético en el quehacer poético y sus efectos sobre un programa político como el que expone la *República*.

PALABRAS CLAVE:

Mimesis, Platón, censura poética, totalitarismo.

Banishing Poetic Forms in Plato's *Republic*

ABSTRACT

This paper examines a seminal but astonishing feature in Plato's criticism of poetry: Plato banishes not only particular contents and authors, but the poetic forms themselves also, specifically the mimetic form. The analysis will show that the main reason for such banishing lies in the fact that Plato discovered that the form as form (independently of its contents) has an autonomous character and is guided by aesthetic and not moral criteria. These aesthetic criteria are incompatible with the ideology that supports the ideal polis. This brings to light the merit of Plato's analysis that lies not in the appraisal of poetic activity, but in the identification of the purely aesthetic and its consequences on the political program of the *Republic*.

KEY WORDS:

Mimesis, Plato, Censorship, Totalitarianism.

Desterrando formas poéticas na *República* de Platão

RESUMO

O presente ensaio examina um rasgo central e desconcertante na crítica platônica à poesia: Platão desterra não apenas conteúdos e autores concretos, mas as formas poéticas próprias. Em concreto, a forma mimética. A análise demonstra que a razão central para tal desterro jaz em que o autor descobriu que a forma em quanto forma, independentemente de seus conteúdos, tem um caráter autonômico orientado por valores não morais, porém estéticos, que contrariam o aparato ideológico em que se fundamenta a polis Idea. Com isso, mostra-se a relevância da análise platônica, que não está baseada na valoração da atividade poética, mas em seu desentranhamento do puramente estético na labor poética e seus efeitos sobre um programa político como o exposto pela *República*.

PALAVRAS CHAVE:

Mimesis, Platão, censura poética, totalitarismo.

* Doctor en Filosofía de la Universidad de Bonn, Alemania; Magister en Filosofía, Filología Ibero-romana y Filología Griega de la Universidad Erlangen, Núremberg, Alemania; Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia. Sus temas de trabajo son Filosofía Griega y Filología Clásica (Griego antiguo). Actualmente es profesor asistente del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: sariza@uniandes.edu.co

La censura de Platón a la poesía en la *República* asombra por su radicalidad. Su ataque no se limita a la expulsión de grandes nombres de la poesía griega sino que la emprende también contra los géneros que ellos representan. Esto significa que no únicamente Homero y sus sucesores son expulsados sino toda la épica, toda la tragedia y toda la comedia. Al final de tal ejercicio de censura sobrevivirán en la polis ideal únicamente himnos a los dioses y encomios a hombres buenos. Ataques a la poesía y al arte en el contexto de programas políticos que, como el de la *República*, abogan por algún tipo de sistema totalitarista, no nos son extraños. Al fin y al cabo es un elemento constitutivo de tales sistemas promover una ideología que regula amplios aspectos de la vida privada y pública de los ciudadanos, y resulta, por tanto, comprensible el esfuerzo por controlar canales de comunicación que pueden resultar positivos para la implantación del sistema ideológico, si son debidamente regulados, o perturbadores de éste, en caso de que preserven su autonomía.¹ Desde esta perspectiva, la censura platónica no parece diferenciarse de una actitud que es rastreable tanto en obras teóricas como en regímenes históricos que nos son de sobra conocidos. Sin embargo la crítica platónica exhibe una característica que es menos común en tales programas y que llama a discusión. Es corriente que las propuestas de censura pretendan no tanto la eliminación de formas poéticas sino una apropiación que conlleve la adaptación de éstas a los nuevos fines políticos y morales. La censura, entonces, atañe a contenidos y a nombres de artistas concretos, no a las formas poéticas mismas. Éste no es el caso de Platón. En la *República* (392c-394c), después de distinguir entre contenido y forma (*lexis*), entre lo que es dicho y el cómo es dicho, y de distinguir al nivel de forma entre la narración simple (*haplê diêgêsis*), que no es mimética, y mimesis, emprende en este libro y en el décimo una censura que culmina con la expulsión de la forma mimética misma, sobreviviendo un residuo de ésta, en dosis muy modestas, en los discursos de los hombres de bien. Este proceder extremo de seguro escandaliza pero, igualmente, debe fascinar. En verdad, si Platón hubiese

limitado su ataque a los contenidos, usando las formas para propagar sus propias ideas, nos resultaría su censura quizá menos sorpresiva, pero, proporcionalmente, sería filosóficamente menos interesante. Pero el hecho de que ataque la forma misma nos indica que este filósofo llevó su reflexión a la esencia misma del quehacer poético y que descubrió allí algo que consideró profundamente incompatible con su proyecto político. ¿Qué descubrió? ¿Y por qué resulta lo descubierto tan peligroso para su proyecto político? El presente ensayo pretende dar una respuesta a estos interrogantes. La solución a la que se orienta este artículo se resume en la idea de que Platón descubrió el carácter autonómico de la forma poética, o, más exactamente, de una forma poética: la mimética. Ella, *per se*, guía a su usuario hacia cierto perfil psicológico. Si uno emprende una actividad mimética, incluso si su objetivo es imitar hombres platónicamente buenos, la forma mimética lo guiará a uno hacia ciertas actitudes, sentimientos e ideas que desbordan el objetivo propuesto. Esta autonomía representa un peligro tanto para las almas individuales como para la sociedad platónica porque ataca el elemento estructurador del alma y el Estado buenos: la justicia.

A continuación procederé a examinar los pasajes en los que Platón desarrolla su censura de la forma poética: III (392c-398b) y X (595a-608b). Cabe advertir que el hecho de que Platón desarrolle su crítica en una doble exposición es ya fuente de una dificultad que debe resolver una interpretación de estos pasajes. En el libro III (392c-398b), luego de haber inspeccionado el contenido de obras literarias y propuesto una estricta edición de temas a tratar en éstas (376e-392c), presenta su primera crítica y censura de la forma poética, que concluye con la expulsión de todo poeta “capaz de transformarse en todo tipo de personaje e imitar toda clase de cosa” (398a).² Pero, sorpresivamente, en el libro X (595a-608b) retoma su crítica y desarrolla una larga exposición que se beneficia de la psicología del libro IV y de la epistemología y metafísica de los libros V a VII, para concluir con la expulsión de toda poesía mimética.

El inicio del libro X (en particular, 595a) sugiere que lo nuevo en esta segunda disquisición no es la extensión de la censura ni el concepto de mimesis sino las razones que motivan tal censura, elaboradas a partir de la psicología del libro IV. Sin embargo, los comentaristas llaman la atención sobre el hecho de que la disparidad de los pasajes va más allá del tipo de fundamentación: en el libro III sólo un tipo de poesía parece sufrir el destierro,

1 La caracterización del programa político de la *República* como totalitarista es un asunto de discusión entre los comentaristas, en particular desde la publicación del libro de Popper *La sociedad abierta y sus enemigos*. Yo tiendo a estar de acuerdo con Taylor (1986), quien considera que la teoría política de la República aboga por un tipo de totalitarismo que él denomina paternalista y que es menos radical en la subordinación del individuo al Estado que aquel promulgado, por ejemplo, por el nazismo.

2 Todas las traducciones del griego al español son mías.

aquella basada en un uso de mimesis excesivo y que imita todo tipo de modelo. La poesía que haga uso de mimesis de manera restringida y que tenga como modelos hombres buenos puede permanecer. En el libro X, por el contrario, toda poesía mimética, sin atenuantes, debe, al parecer, abandonar la polis. Podemos decir que en el libro III únicamente el mal uso de mimesis sufre censura; en el X, todo uso de mimesis.

Esta aparente incompatibilidad ha generado una ingente literatura, y tratarlo merece un ensayo propio.³ Aquí me limitaré a mostrar únicamente que los textos permiten una lectura coherente, sin que se deba asumir un cambio en la concepción de mimesis en III y X ni un programa de censura diferente. La tesis que guía esta interpretación es que el libro III sugiere y que el X tematiza un mismo programa de censura, a saber, que lo que es llamado narración sin más, esto es, la forma poética que no es mimética, puede ser reformada y usada para el programa educativo y político de la *República*. Pero la mimesis debe ser desterrada y no simplemente reformada. De este modo, en el caso de la narración simple, la forma permanece y la censura atañe a contenidos, mientras que en el caso de la mimesis, la forma misma debe emprender el camino del destierro. A continuación analizo la exposición del libro III e intento mostrar que esta idea está allí en germen, para, posteriormente, presentar la tematización y fundamentación que sufre tal perspectiva en el libro X.

REPÚBLICA III: ESTILOS NARRATIVOS Y FORMAS DE VIDA

En el libro III Sócrates introduce la discusión de mimesis como un tópico meramente literario, sin una apelación inmediata a sus consecuencias morales y políticas. Introduce, en primer lugar, una clasificación de “lexeis”, término con el cual designa allí formas de narrar o contar hechos. Se distinguen tres formas:

- a. Narración simple. Esto es, narración en tercera persona.
- b. Narración producida por imitación (mimesis). “Imitar” significa “asemejarse uno mismo a una persona

distinta bien sea en habla o en aspecto”. Esto es, personificación de caracteres.

- c. Una mezcla de (a) y (b). (Ejemplo: épica homérica).

Estas distinciones son, como he dicho, netamente literarias y resultan intuitivamente claras. Pero la pregunta por el tipo de género en el que les será permitido narrar a los guardianes de la polis ideal le da la oportunidad a Sócrates de complicar esta primera clasificación al indagar por la conexión entre los géneros distinguidos y ciertos prototipos morales de seres humanos.⁴ Ello lleva a una nueva e importante clasificación, donde a las formas narrativas se las asocia con prototipos morales. Es esta clasificación la que decidirá la suerte de toda la poesía mimética.

1. Estilo de hombre mesurado: estilo narrativo (c), pero mimesis será muy reducida y sólo de hombres buenos. Narración simple, por tanto, será preponderante.
2. Estilo del hombre inferior: estilo narrativo (c), pero la mimesis será preponderante y sus objetos de imitación indiscriminados (incluidos ruidos de todo tipo), y la narración simple estará muy reducida.
3. Estilo mezclado de (1) y (2).

En el cuadro 1 reelaboramos esta clasificación.

Llama la atención en la nueva clasificación la relación entre mimesis y virtud moral del narrador. A mayor virtud del narrador, menor grado de mimesis le será permitido. Y esto en un doble sentido: por una parte, la cantidad de mimesis usada en la narración será muy

3 Se pueden diferenciar dos líneas principales. Algunos reconocen que cierta incompatibilidad entre III y X no puede eliminarse (Annas 1981; Nehamas 1982), otros reconocen que las dos exposiciones son compatibles. Entre ellos, unos consideran que la aparente incompatibilidad se resuelve introduciendo una ambigüedad en el término *mimesis*, de tal modo que las exposiciones se refieren a dos usos diferentes de este término (Tate 1928 y 1932; White 1979). Otros consideran que el término no es ambiguo y que una adecuada lectura de los pasajes arroja que no existe ninguna incompatibilidad (Burnyeat 1999).

4 Obsérvese que el problema de determinar el valor de un estilo narrativo depende de un análisis de la psiquis de aquel que narra y no de un análisis de la narración misma. El ejecutor y no su obra es el principal interés de Sócrates en III (y, como se verá, también en X). Esto hace que el análisis de Platón diverja de análisis literarios modernos. Un ejemplo: cuando un estudiante de literatura dice que va a hacer su tesis de doctorado sobre Chéjov quiere decir, normalmente, que va a hacer un análisis de *El Jardín de los cerezos*, *Las tres hermanas*, *Tío Vaníia*, etc., y no que va a analizar la psiquis de Chéjov a la hora de crear sus obras. Platón hace precisamente esto último. Ferrari (1989, 98) resume esta peculiaridad platónica lúcidamente: “What dominates his thinking about poetry (and art in general) is not fictionality but ‘theatricality’: that capacity for imaginative identification which inspired poets and performers and satisfied audiences alike employ. Fictionality belongs to the artistic product; theatricality belongs to the soul”. (El comentario hace referencia al *Ion* pero el autor mismo lo hace extensivo a la *República*). Esta perspectiva explica el que Platón se desplace continuamente de la mimesis que pueden realizar los jóvenes al tipo de representaciones que pueden realizar los poetas. Nosotros distinguiríamos tajantemente entre muchachos que no tienen pretensiones artísticas y poetas profesionales, pero para Platón el análisis de ambos es el mismo, en la medida en que se trata de explorar la psiquis a la hora de realizar narraciones miméticas, y no de juzgar la calidad artística de las producciones.

Cuadro 1. Estilos narrativos

Estilo de hombre	Forma narrativa	Uso de mimesis	Objeto de mimesis	Uso de narración simple
1) Hombre mediano	(c) pero muy cerca de (a)	Muy bajo (incluso ausencia de mimesis)	Hombres buenos	Muy alto
2) Hombre inferior	(c) pero muy cerca de (b)	Muy alto	Indiscriminado	Muy reducido
3) Mezcla de (1) y (2)				

breve; por otra, los modelos de la imitación se reducirán a hombres buenos. Ello lleva a preguntar por las razones que conducen a Sócrates a justificar esta relación inversa entre la mimesis y el carácter moral. Sócrates justifica tal relación a partir de dos consideraciones:

En primer lugar, la actividad mimética viola el principio rector de la *República*, según el cual cada ser humano está destinado por naturaleza a una sola actividad. Realizar mimesis implica representar más de una actividad, lo cual resulta imposible a la luz del principio enunciado. Mimesis es, de algún modo, una actividad antinatural. Nadie puede desdoblarse en varios yos (395b-c).

En segundo lugar, Platón relaciona actividad mimética con habituación, de modo que imitar a X es una forma de habituarse a ser X. Por tanto, imitación de personajes malos lleva a habituarse a ser una persona mala. La imitación no sólo es antinatural sino moralmente peligrosa (395c-d).

¿Son convincentes estas dos razones? Naturalmente, mucho depende de nuestro acuerdo con los principios platónicos implícitos en estas dos justificaciones, a saber, el principio de división natural del trabajo y la relación causal entre mimesis y comportamiento humano. No es difícil sospechar que ninguno de los dos nos conmueve. Pero cabe observar que la aceptación de las razones (1) y (2) implica únicamente la reducción del catálogo de

modelos a imitar. En verdad, si (1) y (2) son verdaderas, es obligatorio que hombres buenos imiten únicamente modelos de hombres buenos. De este modo, no se viola el principio enunciado en (1) ni se corren los peligros de corrupción moral advertidos en (2). Pero, ¿es, de hecho, necesario limitar la extensión de la mimesis? ¿Por qué no pensar en obras miméticas extensas que representen personajes buenos? Ni (1) ni (2) obligan a reducir la extensión de la actividad mimética, siempre y cuando se imiten prototipos buenos, pues en tal forma de mimesis respetamos cabalmente el principio de división del trabajo y usamos el efecto causal de mimesis para promover la formación de hombres buenos.

Obsérvese que la reforma que resulta del cuadro lleva implícito el mensaje de un gran peligro latente en la mimesis *per se*.⁵ Este peligro implícito explicaría que ella deba llevarse a cabo en porciones mínimas, controlables, pues cualquier crecimiento de ella pareciera representar una amenaza a la estabilidad psicológica de su realizador. Las razones aducidas, sin embargo, no explican ni convencer de tal peligro con visos de epidemia.⁶

5 Ferrari (1989, 117) llega a la misma conclusión: "Imitation thus emerges as *inherently suspect*" (*las cursivas son mías*). Pero Ferrari llega a esta afirmación por un análisis distinto al mío. Véase la siguiente nota donde enfatizo mis razones para la conclusión propuesta.

6 Cabe observar que el peligro de la mimesis en su conjunto se hace evidente únicamente si se resalta el problema del límite de la actividad

El hecho es que, como se verá en X, tales razones no se podían dar en III, pues se precisa de la psicología de IV. Así que el lector atento debe esperar siete libros para comprender el destierro de la forma mimética.

LIBRO X: MÍMESIS Y AUTONOMÍA PSICOLÓGICA

El pasaje del libro X sobre poesía (595a-608b) es estructuralmente opaco. Al inicio promete Sócrates nuevas razones (que deben provenir de la psicología del libro IV)⁷ para desterrar la poesía mimética. Pero el argumento no sólo se ocupa de la psicología. En realidad, la primera parte (595c-602c) no trata directamente sobre la relación entre el alma y la poesía mimética sino sobre asuntos ontológicos y epistemológicos, pretendiendo mostrar que el imitador crea imágenes alejadas tres veces de la realidad y que su conocimiento es desdeñable, no llegando siquiera a calificar como una opinión correcta. La segunda parte (602c-605c) intenta demostrar que la mimesis está relacionada, por naturaleza, con la parte más baja del alma, de tal modo que su accionar lleva al fortalecimiento de la parte inferior (la apetitiva) y al deterioro de la parte superior (la racional) del alma humana. Esta sección es, obviamente, la que responde

mimética, y no únicamente el de los modelos a imitar. Sin embargo, existe la tendencia en la literatura secundaria a desconocer este aspecto de la censura en III y a resaltar que en este libro no hay una crítica de la mimesis en su totalidad sino únicamente de la mimesis de modelos malos. Ésta es una tesis muy antigua defendida brillantemente por Tate (1928 y 1932), quien distingue entre una mimesis buena, la que se permite en III, y una mala, la que es objeto de ataque en X. Mi convencimiento de que la mimesis en su conjunto es censurada en III se apoya en la intervención de Sócrates en 396e, en la que explícitamente afirma que la porción de la mimesis en un discurso será breve (*smikron de ti meros en pollōi logōi tes mīmēseōs*). Creo que quienes consideran que la extensión del uso de la mimesis no es limitado, sino únicamente sus modelos, se apoyan en la intervención de Adimanto (y no de Sócrates) en 397d, según la cual el estilo admitido es la mimesis pura del hombre bueno. Pero Adimanto, en mi opinión, no pretende resumir con exactitud la indagación anterior sino resaltar que en el estilo admitido sólo se permitirá la mimesis de hombres buenos. Si esto no fuera así, se debería concluir que la narración simple, la cual es alabada por Sócrates de modo entusiasta en 396e, debería sufrir el camino del destierro, pues Adimanto la ignora en su intervención. Obsérvese, además, que Sócrates no aprueba explícitamente la afirmación de Adimanto.

7 Un hecho que llama la atención en la reintroducción de la psicología del libro cuarto en el décimo es la simplificación de la estructura del alma: mientras que en IV distingue las famosas tres partes, en X nombra sólo dos partes, que parecen coincidir con las partes racional y apetitiva de IV. Ello puede llevar a pensar que Platón no apela realmente a la teoría psicológica de IV sino que introduce una nueva psicología. Pero cabe anotar que Platón nunca es coherente con sus propias distinciones a lo largo de una obra y las simplifica o las vuelve más complejas, de acuerdo al contexto y a sus necesidades. En el argumento del décimo libro no se menciona la parte fogosa (que ha desempeñado un papel primordial en la definición de justicia en IV) porque no precisa de ella para explicar los conflictos psicológicos que le interesan en X.

al problema planteado al inicio del libro: nos señala por qué, a partir de la psicología del libro IV, no debemos admitir la poesía mimética. Esta sección psicológica se complementa con un tercer discurso (605c-608b), en el que se introduce la “mayor acusación contra la poesía”: perjuicio a la mayoría de los hombres de bien, que, aunque no están dispuestos a desarrollar su propio carácter guiados por caracteres miméticos, sí están preparados para disfrutar de la observación de tales roles miméticos. Lo que ellos no comprenden es que observar con placer tales espectáculos es tan perjudicial como realizarlos.

La pregunta que se impone como preliminar a la discusión es, entonces, por qué Sócrates desarrolla una discusión que traspasa el objetivo explícitamente propuesto. Quizá este proceder resulta justificado si asumimos que Platón está interesado no únicamente en desarrollar las dificultades de la mimesis a partir de su psicología sino en ofrecer lo que él llama el antídoto contra los efectos de ésta: el conocimiento de cómo es, en realidad, la mimesis (595b). Entonces, las tres secciones desarrollan tres aspectos de la naturaleza de la mimesis que hacen evidente por qué debemos evitarla. La discusión de Sócrates exhibe, de este modo, un carácter exhortativo al hombre de bien para que acepte la expulsión de formas miméticas basándose en una exposición que subraya sus deficiencias en el nivel ontológico y epistemológico y su poder destructivo en el ámbito de la psicología humana. Esta respuesta me parece, en líneas generales, correcta, pero permite aún plantear la pregunta por la unidad del concepto de mimesis en *República* X frente a la diversidad de aspectos tratados: ¿Qué es lo que se halla en la naturaleza de la mimesis que hace que ontológica y epistemológicamente posea escaso valor y psicológicamente resulte peligrosa al fortalecer la parte inferior del alma? Ésta es una pregunta con la que me ocuparé en éste y en el próximo apartado. Mi proceder será el siguiente: parto (en el presente apartado) del análisis de la segunda sección, la que a mi parecer expresa con mayor claridad el elemento de mimesis que constituye el centro de atención en Platón, y paso luego (en el próximo apartado) a relacionarlo con la primera parte sobre epistemología y metafísica.

Una introducción conveniente a la discusión psicológica en *República* X proviene del pasaje en III en el que precisamente Sócrates introduce la distinción entre narración simple y mimesis. Éste ejemplariza la diferencia contrastando la forma mimética del altercado entre Crises y Agamenón en el primer libro de la *Ilíada* con una paráfrasis en narración simple de la misma escena compuesta por Sócrates mismo (392d-394a). Al lector le re-

sulta evidente que la paráfrasis socrática va más allá de su propósito y sugiere un contraste entre una exposición patética (la de Homero) y una exposición antipatética (la de Sócrates). La primera hace algo más que narrar una acción al despertar en nosotros, lectores, todo tipo de pasiones (pesar, rabia, admiración etc.). La socrática, por el contrario, es distante con respecto a lo que narra y no nos impulsa a un estado de apasionamiento como la otra. Ello sugiere que la mimesis está de algún modo relacionada con la exaltación de ciertas pasiones, mientras que la narración simple no. Pero ésta es una conexión que Platón meramente sugiere y no tematiza en el libro III. Sin embargo, es precisamente el vínculo entre patetismo y mimesis el que se convierte en el núcleo de la crítica de la forma mimética en el libro X, en particular, de la mimesis trágica, pues este género se convierte en el ejemplo paradigmático de poesía mimética. Lo característico de este tipo de mimesis es la exaltación de la aflicción o padecimiento (*lypeisthai*) cuando los personajes sufren alguna desgracia (*sympphora*). En tales casos, un hombre experimenta un conflicto entre su pasión (*pathos*) y su razón (*logos*), y lo correcto es obedecer a la razón y someter la pasión al dictamen de ésta. Pero la mimesis, al preservar la aflicción, actúa precisamente a la inversa del procedimiento correcto. Esto implica que, en el conflicto entre dejarse arrastrar por la aflicción o resistir a ésta en caso de desgracias, la mimesis trágica opta por la primera opción del dilema y así evita el restablecimiento de la salud psicológica.

Uno podría pensar que este patetismo atañe únicamente a la tragedia pero no a otras formas miméticas. Pero no hay que olvidar que en 606c relaciona mimesis con lo ridículo (*to geloion*), y en 606d, con todos los apetitos (*pantôn tôn epithymêtikôn*), tanto placenteros como dolorosos, que habitan en el alma. Toda mimesis implica una exaltación de tales sentimientos, de modo que su parentesco con ellos se convierte en característica esencial de esta forma. Cabe anotar que una mimesis que se relacione con otro tipo de elementos psicológicos no parece existir en la reflexión platónica. Si Platón hubiese contemplado esta posibilidad, su ataque a la mimesis hubiese resultado menos dañino, pues es precisamente por imitar y producir tales efectos psicológicos que la mimesis puede ser atacada desde la psicología de Platón, en la medida en que éstos se pueden relacionar fácilmente con la parte inferior del alma y, gracias a las definiciones psicológicas de las virtudes en el libro IV que abogan por un sometimiento de tales afecciones, evitar cualquier actividad que los patrocine. Es importante, entonces, determinar cuál es el motivo que lleva a Sócrates a realizar tal vínculo. Una respuesta puede

ser de tipo histórico. Las formas dramáticas presentes en la época de Platón hacen buen uso del padecimiento de los personajes o del ridículo, para conseguir sus efectos. No existe una sola tragedia ateniense que no recurra a la aflicción como un elemento sustancial de la representación: un héroe trágico debe sufrir y expresar este sufrimiento. En el caso de la comedia ateniense, la conexión con lo ridículo es aún más evidente. De este modo, el ataque platónico a la mimesis pareciera depender de estas condiciones históricas y, por tanto, su crítica tendría un valor muy limitado. Aunque creo que el libro X no se puede comprender sin una apelación a circunstancias históricas sobre el tipo de representaciones existentes en la época de Platón, es el caso que éste cree que la conexión entre la mimesis y este tipo de sentimientos pertenece a la naturaleza misma de esta forma, y es importante entender por qué es así y si todo se debe a un prejuicio histórico, o si su análisis capta algo más profundo. El pasaje central donde se establece esta conexión es el siguiente:

Entonces, el carácter excitable tiene una mimesis abundante y variada; el carácter racional y sereno, por el contrario, siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni, si se le consigue imitar, es sencillo de entender, en particular para los hombres de todo tipo reunidos en un festival de teatro, pues es una mimesis de una experiencia extraña.

Es evidente que el poeta mimético no se relaciona por naturaleza (*pephyke*) con la parte del alma correspondiente a ese carácter ni su habilidad está atada a gustar de tal carácter, si quiere ser popular entre la muchedumbre, sino que se relaciona con el carácter excitable y variado porque es fácil de imitar (*eumimêton*) (604e-605a).

Este pasaje establece una relación entre el carácter y su grado de facilidad para ser imitado. Un carácter excitable y variado es fácil de imitar (*to eumimêton*). El carácter opuesto es, por el contrario, difícil de imitar y poco comprensible para la masa de espectadores. Obsérvese que se trata de una relación interna, natural, que subyace a la forma mimética misma. Recordemos que en III ha advertido contra el imitador de todo tipo de modelos, y todo el pasaje sugiere que éste es el típico imitador, pero ahora, en X, descubre una conexión profunda y esencial entre el modelo a imitar y la imitación, señalando que el carácter excitable y variado es *to eumimêton*. Cabe preguntarse, entonces, por qué es fácil de imitar este carácter y el otro no. La razón no puede ser de tipo “técnico”, en el sentido de que un carácter excitable y variado se presta mejor a las habilidades téc-

nicas del imitador. En principio, un imitador, como ha mostrado el ejemplo del espejo en la primera sección del libro X (596d-e), se caracteriza por la facilidad de imitarlo todo. ¡Es precisamente esa facilidad de imitarlo todo la que introduce la sospecha de que no se puede tratar de un auténtico artesano! La conexión entre caracteres y formas no se basa, por tanto, en habilidades para realizar una representación, y debe buscarse su razón en otro aspecto.

La conexión que yo propongo apela a aquello que considero el principal recurso para entender la crítica a la mimesis: el que Platón considere que la narración simple debe ser reformada pero la mimesis desterrada. Si juntamos este principio con lo dicho en los pasajes arriba citados podemos preguntarnos por qué Sócrates considera que la forma mimética *per se* lleva a la exaltación de estos sentimientos y la narración simple *per se* no. ¿Por qué no podemos pensar que la mimesis, al igual que la narración, puede limitarse a imitar hombres de bien y de carácter calmo sin llevar a sentimientos reprochables? La respuesta puede ser la siguiente: una narración no es *per se* una creación poética y, por tanto, no se rige por las leyes estéticas propias de una creación. Una narración simple puede ser un discurso sobrio sin necesidad de apelar a las reglas propias de un género poético como, por ejemplo, el de la novela. Un hecho puede ser narrado como se narra una noticia sin apelar a reglas poéticas. Muy distinto es si esta narración se realiza en forma novelesca; entonces las leyes estéticas de la novela entran inmediatamente en vigor. Esto es, se esperará, por ejemplo, que haya una trama, que la narración cree el suspenso necesario para retener la atención de los lectores, que los personajes sean verosímiles y sufran transformaciones que resulten atractivas para el éxito de la novela, etc. Pero, insisto, éstas son exigencias de la novela, no de la narración *per se*.

Pero, ¿sucede lo mismo en el caso de la mimesis? ¿Podemos distinguir entre una mimesis no poética y una mimesis poética? La respuesta es seguramente no. Toda persona que se comprometa en una imitación y todo espectador de tal acto de imitación asumen que la imitación debe cumplir ciertas reglas poéticas. Una imitación debe cumplir con requisitos de habilidad, suspenso, desarrollo de la acción, para que la consideremos una buena mimesis. Por supuesto, podemos hacer personificaciones que eviten compromisos estéticos y que se limiten a representaciones sobrias de hombres calmos, pero diremos que no son buenas imitaciones. En cambio, en el caso de la narración simple, si narramos un hecho de forma sobria y sin apelar a principios poéticos

de algún género literario, no diremos que es una mala narración, sino que es una narración no poética. La mimesis es, *per se*, *poiesis* y está sujeta a reglas estéticas, la narración no. La narración exhibe neutralidad estética, la mimesis no.

La forma poética sigue reglas que no coinciden ni deben coincidir con los objetivos morales. Esto implica que la forma poética presenta un grado de autonomía que impide y subvierte el orden en los actores y en la masa de espectadores, rompiendo así la armonía del alma justa y de la ciudad justa. Es ello lo que hace que deba ser expulsada, no meramente reformada. Este es, en mi concepto, el mensaje que resulta más chocante y, a la vez, más interesante de la censura del libro X, pues implica que Platón tematiza en la *República* X la autonomía de la forma poética y comprende que ésta impone sus propias reglas y que determina a partir de sí misma lo que es una buena o una mala representación, independientemente de criterios morales o filosóficos.

LIBRO X: MÍMESIS Y AUTONOMÍA EPISTEMOLÓGICA

A continuación quiero mostrar que el rasgo de autonomía está presente en la crítica en la primera parte de X, constituyéndose así en el elemento que une la primera parte, sobre ontología y epistemología, con las otras dos partes, sobre psicología.

Intrigante en toda la primera sección de X sobre ontología y teoría del conocimiento es el hecho de que la teoría de las ideas sea tan fuertemente invocada y, sin embargo, sea difícil establecer el papel que cumple allí en relación con el estatus de la mimesis. Tomemos la primera subsección de este argumento (595c-598d). Aquí concluye Sócrates que el producto del imitador es tercero en cuanto a realidad o verdad. Sócrates basa su estrategia sobre la analogía entre los reflejos en un espejo y la pintura, por un parte, y, por la otra, la entronización del pintor como el ejemplo paradigmático del imitador. Obsérvese que en esta parte del argumento la conclusión de que el imitador hace apariencias (*phainomena*) y no algo verdadero es resultado de la analogía con el espejo y no de la teoría de las ideas. Todos (incluso aquellos que no creen en la teoría de las ideas) aceptamos que el reflejo de una cama en un espejo no es una cama de verdad sino una apariencia de ésta. Si las imitaciones son como reflejos, como lo muestra la cercanía entre lo que hace el pintor y el espejo, entonces las imitaciones son apariencias, y el imitador, un

productor de las apariencias.

La diferencia con respecto a la valoración de los reflejos de la cama en un espejo entre aquel que no cree en la teoría de las ideas y aquel que sí es que el primero, al ser preguntado por el estatus de los reflejos, dirá que ocupan un segundo nivel con respecto a la realidad y la verdad: lo auténticamente verdadero es la cama del artesano. El seguidor de la teoría de las ideas aducirá que el primer puesto no es para el producto del artesano sino para la idea y, por lo tanto, el reflejo en el espejo ocupará un tercer puesto. El uno cree que es segundo y el otro tercero; la teoría de las ideas, por tanto, funciona aquí para alejar en un nivel de la realidad las imitaciones, pero no para determinar su naturaleza. Con o sin ideas, estaremos de acuerdo todos en que los reflejos en un espejo son apariencias.

El argumento de la mimesis se complementa con una breve sección (598a-c) que ahonda en las razones para considerar las creaciones miméticas apariencias, o, como serán llamadas en esta sección, imágenes fantasmagóricas (*eidola*). Cabe anotar que en esta sección no sólo se afirma que son apariencias sino que se dan razones para catalogarlas como tales. El recurso al que apela Sócrates en esta sección es el carácter perspectivístico que implica la observación de objetos. Una cama es una e idéntica a sí misma, pero desde cada perspectiva da la apariencia de tratarse en cada caso de un objeto diferente, y esta perspectiva es la que persigue el pintor. Si el pintor hace dos cuadros de la misma cama, pero en perspectivas diferentes, nosotros no podemos estar seguros de que se trata de la misma cama; por tanto, sólo imita la apariencia. ¿Cómo interpretar este extraño argumento?

La argumentación resulta sospechosamente poco convincente en la medida en que parece asumir que pintar una perspectiva de una cama es pintar la apariencia de la cama, lo cual no parece ser el caso. Una perspectiva de una cama es una perspectiva real de la cama real. Pero no es necesario asumir que Sócrates está desconociendo este hecho evidente. El pasaje enfatiza la dualidad unicidad/multiplicidad, y el peso del argumento no parece estar tanto en la apariencia de la perspectiva sino en la apariencia de la multiplicidad de la cama frente a su real unicidad. ¿Cómo reconocemos que una cama es una? Sócrates, creo yo, pretende afirmar que la unicidad e identidad de un objeto no están dadas por observaciones sensoriales, pues al ser éstas perspectivísticas siempre ofrecen la apariencia de multiplicidad. El conocer que una cama es la misma es algo que va precisamente más allá de las observaciones. Posiblemente, piensa Só-

crates que la unicidad de la cama está dada por la función que cumple: a pesar de sus apariencias múltiples, la cama cumple siempre la misma función: es el objeto para tenderse y descansar, y esta función invariable es la que me permite identificarla como la misma cama. El objetivo de Platón, por tanto, no es negar que la perspectiva de la cama sea una perspectiva de la cama real; el punto está en negar que sin procedimientos más allá de las percepciones podamos obtener nociones confiables de unicidad e identidad. La unicidad de la cama no se ve, está dada por algo que va más allá de la observación: ¿Qué es esto? La respuesta es seguramente la participación en la idea de la cama, la cual asegura la función de la cama, que me permite identificarla como la misma cama.

Sócrates cree que el ejemplo de las perspectivas de la cama le sirve para concluir que el pintor, de las cosas que pinta, sólo “toca un poco de cada una y este poco es una imagen” (598b). Esto parece ir más allá del problema de identidad, y señala que en todo aspecto una pintura de un objeto capta de éste sólo algo aparente e irrelevante. Los colores y figuras de una pintura, por ejemplo, así coincidan con los del objeto real, captan muy poco del objeto. Cabe preguntarse por qué cada rasgo que exhiba la pintura debe considerarse irrelevante en lo que respecta a la reproducción de la cama. ¿No puede acaso tener éxito una reproducción en reflejar fielmente los colores y formas del objeto representado? Aquí la teoría de las ideas parece explicar esta acusación. Si se captan los colores y volúmenes de una cama, no se está captando aún lo que la cama es, lo cual debe ser decidido en términos de participación de las ideas. La pintura, para decirlo con otros términos, capta rasgos no esenciales, secundarios, de la realidad de los objetos. Esto es lo que significa captar un *eidolon* de la cama. Reproducir formas y colores es, por tanto, perder en la reproducción lo esencial del objeto representado.

Obsérvese que la teoría de las ideas fundamenta la adscripción de apariencias a los objetos miméticos de forma negativa: porque el pintor no capta la idea, no capta cualidades esenciales de sus objetos pintados y, por ello, capta aspectos irrelevantes de la irre realidad. El producto del imitador es aquello que ni es una idea ni participa de la idea. Y esta deficiencia es la que explica el carácter fantasmagórico, aparente e irrelevante de la producción del imitador. Pero esta función negativa de las ideas con respecto a la mimesis será evidente en el siguiente paso de la argumentación sobre su estatus ontológico y epistemológico (601b-602c), que viene en la discusión después de un *intermezzo* que atañe a Homero como

imitador (598d-601b). Sócrates nos invita a pensar en la trilogía usuario-artesano-imitador en relación con el saber que posee cada uno con respecto a la belleza y rectitud de sus productos. Se asume que el uso natural de un objeto es equivalente a su belleza y rectitud y que, por tanto, conocer lo primero es equivalente a conocer lo último. Ello implica que, con respecto a la belleza y rectitud de los productos manufacturados, el usuario tiene conocimiento, mientras que el artesano posee únicamente opinión recta, pues no conoce directamente el uso sino que recibe instrucciones del usuario. El imitador no posee ni conocimiento ni opinión recta, dado que no consulta ni al usuario ni al artesano sino que escucha a la multitud.

Lo que llama la atención en este argumento es el hiato que se establece entre el usuario y el artesano, por una parte, y el imitador, por otra. Los primeros están ligados por su relación con el conocimiento de la función de sus productos, el último realiza su producto sin ningún conocimiento de tal función. Un ejercicio esclarecedor para aprender en qué consiste la crítica de Sócrates aquí es preguntarse por el tipo de preguntas que se harían un artesano de una silla y un pintor de la misma a la hora de realizar su obra. Analicemos el cuadro 2.

Lo intrigante en esta comparación es el hecho de que las preguntas del pintor no incluyen de ninguna manera el cuestionamiento de la función del objeto representado.⁸ Un pintor no precisa conocer la función de un objeto para pintarlo, él puede acercarse a éste sin necesidad de preguntar por su finalidad y tener éxito en crear la respectiva pintura. Un artesano, en cambio, fracasará a la hora de realizar una silla sin la información de su función. Si consideramos que el conocimiento de la función es conocimiento del bien y conocimiento del bien implica conocimiento de ideas, podemos ver que lo que caracteriza al imitador es su nula relación con las ideas y que, por tanto, su obra está ausente de la participación de la idea. El hiato entre el usuario y el artesano y el imitador es el hiato entre aquel que tiene alguna relación con las ideas y aquel que no. Esto significa que el proceder del imitador es independiente del conocimiento de ideas. Sócrates, al inicio del libro X, habla de

⁸ Se puede objetar que el artesano, en la medida en que manufactura su objeto a partir de las instrucciones del usuario, no precisa elaborar la lista de preguntas que propongo aquí, y que, por tanto, la tabla no tiene ningún valor aclaratorio. Pero el objetivo de la lista de preguntas no es indicar los interrogantes que el artesano por sí mismo se plantea, sino señalar el tipo de pautas (en forma de preguntas) que todo artesano debe seguir. Sea que las preguntas y sus respuestas provengan del usuario, el artesano debe apropiárselas y utilizarlas como guía en la elaboración de sus manufacturas.

Cuadro 2. Artesanos y pintores

Artesano	Pintor
- ¿Cuál es el uso general de una silla?	- ¿Desde qué perspectiva se debe pintar la silla?
- ¿Cuál es el uso específico de la silla?	- ¿Debe ocupar todo el espacio del lienzo o sólo una parte?
- ¿Qué medidas debe tener la silla para que sean usadas por el tipo de usuario para el que está destinada?	- ¿Qué medidas y colores deben usarse para dar la ilusión de perspectiva?
- ¿Qué material o materiales son convenientes para ese uso?	- ¿Cómo deben usarse luces y sombras para dar la ilusión de volumen?

su método, que consiste en partir de ideas y avanzar en conocimientos desde de la postulación de ideas. Ahora, con la mimesis, se ha descubierto un método alternativo, por completo independiente de su método acostumbrado para llegar a la realidad. Por supuesto, este método produce apariencias y no alcanza a ser ni siquiera una opinión correcta, pero tiene éxito en producir lo que produce independientemente del método de las ideas. Con otras palabras, se trata de un método autónomo. El pintor, a partir de recursos netamente pictóricos, sin apelación al conocimiento de ideas, crea sus pinturas. La autonomía surge nuevamente, como en la sección psicológica, como el valor predominante de la mimesis. La mimesis implica, por tanto, no sólo autonomía psicológica sino también autonomía epistemológica.

Ahora podemos entender la apelación a la teoría de las ideas: en la primera sección del argumento Platón establece, a partir de la analogía con el espejo, que los productos miméticos son apariencias; la teoría de las ideas funciona aquí únicamente para clasificar apariencias en un tercer nivel a partir de la realidad y la verdad, y no en un segundo lugar, como pensarían aquellos que no creen en las ideas. En la segunda sección se esclarece por qué los productos miméticos son apariencias o, como las

llama aquí, imágenes fantasmagóricas. La razón es que estos productos captan sólo propiedades inesenciales y no propiedades esenciales. Aquí la teoría desempeña un papel más importante que en la sección anterior, en la medida en que es de esperar que las propiedades esenciales se obtienen por participar en las ideas relevantes. Aunque una pintura de una cama reproduzca los colores de la cama, no reproduce la propiedad que hace que una cama sea una cama, esto es, el producto mimético no participa de la idea de la cama. Las ideas explican, de forma negativa, por qué un producto mimético es una apariencia: porque éste no participa de la idea que produce la propiedad esencial del objeto imitado. La tercera sección establece explícitamente un hiato entre el método de las ideas y, por así decir, el método mimético: el imitador alcanza el objeto por un camino distinto al del seguidor de la teoría de las ideas. Ello tiene como consecuencia que el imitador no tenga ni conocimiento ni opinión correcta, que sus obras sean meras imágenes y que, por tanto, pertenezcan a un tercer nivel contando a partir de la realidad y la verdad. Pero a pesar de todo ello, el imitador recorre un camino autónomo y usa un método alternativo al método de las ideas.⁹

La autonomía, tanto en el nivel psicológico como en el nivel epistemológico, surge, de este modo, como el elemento que une la argumentación del libro X y motiva la preocupación de Platón. La razón para esta preocupación la expresa Sócrates en 606d: la imitación poética instituye como gobernantes (*archonta*) a aquellas pasiones de la parte más baja del alma, en vez de que ellas sean gobernadas. Esto es, la mimesis incita a una inversión de la relaciones de poder entre las diferentes partes del alma. Una inversión en las relaciones de poder implica el rompimiento de la moderación, pues ésta no es otra cosa que la regulación correcta de las relaciones de poder, en la que la parte racional domina a la parte inferior, la apetitiva (*cfr.* 442c-d). Pero el rompimiento de la moderación implica que cada parte del alma no hace lo que le corresponde (la una, en este caso, mandar, la otra, obedecer), y, por tanto, tal alma deja de ser justa y

se vuelve injusta. El descuido de la justicia se constituye precisamente en el motivo último de preocupación por parte Sócrates en el libro X (608b). La forma mimética implica —en la medida en que impone sus propias reglas en los niveles psicológico y epistemológico, y en que estas reglas en el nivel psicológico apoyan sentimientos propios de la parte baja del alma, y en el nivel epistemológico ofrecen juicios propios de esta parte— una subversión y un aniquilamiento de la justicia individual. Y, en la medida en que los individuos pervertidos en su psiquis por la mimesis llegarán a influenciar y alterar la estructura de la sociedad como un todo, se presentará el derrumbe de la justicia de la polis misma.

La consecuencia de todo ello es, como se ha sugerido al inicio de este ensayo, devastadora para la poesía, pero no más sorprendente. La forma poética mimética, y no sólo un conjunto de contenidos, debe tomar el camino del destierro porque ésta, *per se*, promueve una desestabilización del orden justo en el alma y la polis ideal. Y, podemos agregar, Platón tiene razón. Si uno acepta el carácter totalitarista de la filosofía política de la *República* y admite cierta autonomía de las formas estéticas, en este caso, de la mimesis, entonces es preciso no sólo reformar sino desterrar tal forma poética. Esta conclusión puede ser irritante para un lector moderno y lo ha sido, de hecho, para muchos comentaristas que prefieren minimizar o, al menos, suavizar el ataque de Platón a la poesía mimética.¹⁰ Quizá tales intentos vuelvan a Platón un filósofo políticamente más correcto, pero al mismo tiempo vuelven su análisis filosóficamente menos interesante, y le sustraen a la *República* el carácter provocativo, que no es un efecto indeseado de su autor sino previsto y anhelado por éste. *

REFERENCIAS

1. Annas, Julia. 1981. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press.
2. Burnyeat, Myles. 1999. Culture and Society in Plato's *Republic*. *Tanner Lectures in Human Values* 20: 215-324.
3. Ferrari, Giovanni. 1989. Plato and Poetry. En *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1, ed. George Kennedy, 92-148. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Havelock, Eric. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press.

⁹ Es importante insistir en que éste es el mensaje de esta sección del libro X. La mimesis es epistemológicamente irrelevante porque el imitador en su hacer recorre un camino alternativo al que recorren los artesanos y los filósofos (que aquí están, de seguro, simbolizados por el personaje del usuario). Sócrates no desestima el valor de la mimesis porque ellas sean copias de copias, como pretende la lectura estándar. Por supuesto, productos miméticos son copias de copias (en algún sentido de copia, sentido que no viene al caso investigar aquí), y ello, de seguro, produce inferioridad epistemológica, pero éste no es el hecho que Sócrates quiere poner aquí de manifiesto. El argumento se entiende mejor, y es en mi concepto más fiel al texto, si se lo concibe como el progresivo desarrollo de la idea de que el imitador recorre un camino, un método, que no es el de las ideas.

¹⁰ Cfr. Havelock (1963, 3-19), quien reporta diversos intentos por mitigar el ataque platónico y presenta convincentes argumentos contra tales esfuerzos.

vard University Press.

5. Nehamas, Alexander. 1982. Plato on Imitation and Poetry in *Republic* X. En *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, eds. Julius Moravcsik y Philip Temko, 47-78. Totowa: Rowman and Littlefield.
6. Platón. 2003. *Platonis Respublica* [editado por S. Slings]. Oxford: Oxford University Press.
7. Tate, James. 1928. "Imitation" in Plato's *Republic*. *Classical Quarterly* 22: 16-23.
8. Tate, James. 1932. Plato and Imitation. *Classical Quarterly* 26: 161-169.
9. Taylor, Christopher C. W. 1986. Plato's Totalitarianism. *Polis* 5: 4-29.
10. White, Nicholas. 1979. *A Companion to Plato's Republic*. Indianapolis: Hackett Publishing.