

carlos eduardo sanabria

editor académico

# estética

miradas contemporáneas

alexander nehamas

ramón perez mantilla

john d. arras

parvis emad

dieter jähmig

john sallis

babette e. babich



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO



ESTÉTICA:  
miradas contemporáneas

Alexander Nehamas  
Ramón Pérez Mantilla  
John D. Arras  
Parvis Emad  
Dieter Jähnig  
John Sallis  
Babette E. Babich

EDITOR ACADÉMICO  
Carlos Eduardo Sanabria B.

Estética: miradas contemporáneas / compilador Carlos Eduardo Sanabria B.

Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2004.

234 p.: il.; 17 cm.

ISBN 958-9029-68-X

1. ESTÉTICA. 2. ARTE-ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC.

I. Carlos Eduardo Sanabria, comp.

CDD701.17'E79

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano  
Carrera 4 No. 22-61 – PBX: 242 7030 – [www.utadeo.edu.co](http://www.utadeo.edu.co)

*Estética: miradas contemporáneas*

ISBN: 958-9029-68-X

Primera edición: octubre de 2004.

Rector: Jaime Pinzón López

Director Editorial: Alfonso Velasco Rojas

Diseño y diagramación: Claudia Lorena Domínguez Pabón y

César Fernando Garzón Paipilla.

Coordinación editorial: Mateo Cardona Vallejo.

© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.  
2004.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA

PRINTED IN COLOMBIA

# ESTÉTICA: miradas contemporáneas



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Humanidades  
- Colección Sapere Aude -



## Contenido

Agradecimientos.....	9
Presentación	
<i>Pensar el arte</i> .....	11
<i>Acerca de la imitación y de la poesía en el libro X de la República de Platón</i>	
Alexander Nehamas.....	19
<i>El nacimiento de la tragedia</i>	
Ramón Pérez Mantilla.....	55
<i>Arte, verdad y estética en la filosofía del poder de Nietzsche</i>	
John D. Arras.....	71
<i>La pregunta por la tecnología y la voluntad de poder</i>	
Parvis Emad.....	103
<i>“El origen de la obra de arte” y el arte moderno</i>	
Dieter Jähnig.....	121
<i>La poética de Heidegger: La pregunta por la mimesis</i>	
John Salis.....	165
<i>La verdad del arte en Heidegger: Salvar el museo entre Schapiro y Gadamer</i>	
Babette E. Babich.....	183
Índice de ilustraciones.....	231



## Agradecimientos

Este libro tiene su origen en el aula de clase. En el diario trasegar con los problemas que enfrentan estudiantes y profesores de las asignaturas de *Teoría estética* se generó un espacio para que poco a poco, en el proceso de indagación bibliográfica, se detectara la necesidad de ampliar el espectro de lecturas en español sobre los aportes contemporáneos a la reflexión sobre el sentido y el sinsentido del arte. Este libro también tiene su origen en la implacable tenacidad con que su editor, el profesor Carlos Eduardo Sanabria, ubicó los textos más relevantes y los sometió a discusión entre sus colegas para madurar y condensar allí el fruto que hoy se entrega al público. La Facultad de Humanidades quiere agradecer muy especialmente los desvelos en el empeño del profesor Sanabria para que este libro vea la luz.

La Facultad también tiene una deuda de gratitud tanto con los autores de los ensayos, por su amabilidad, su gran interés y generosidad, como con las editoriales que originalmente publicaron los mismos. Fue muy edificante constatar el gesto de desprendimiento al conceder los permisos de traducción y publicación. Los autores además se vincularon estrechamente con los procesos de traducción y edición, con sugerencias invaluable. A todos ellos, nuestro agradecimiento por su entusiasmo e interés en dar a conocer algunos de sus trabajos a la comunidad académica de habla española.

La Facultad quiere reconocer el esfuerzo generoso de los participantes del seminario de profesores de *Teoría Estética* que contribuyeron a realizar esta publicación, en particular la colaboración de Luis Hernando Vargas, Juan Carlos Guerrero, Manuel O. Ávila y Laura Quintana, quienes, hace aproximadamente dos años, dedicaron varias de las reuniones de este seminario a leer las traducciones iniciales y contribuyeron con sus precisas sugerencias y con su paciencia en las revisiones de las primeras versiones. Asimismo, da las gracias a la Dirección de Publicaciones e Imagen Corporativa de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en particular a su Director Editorial, Alfonso Velasco Rojas, por su confianza y respaldo en todo el proceso de edición y publicación. Finalmente, agradece a Mateo Cardona el buen sentido y el acompañamiento necesarios en el trabajo dispendioso de corrección y revisión de las versiones y las artes finales.

Para la Facultad constituye un reto iniciar su colección de publicaciones “*sapere aude*”, con este texto, en el que sin duda los especialistas en los problemas de la estética encontrarán atisbos significativos. Se marca con esta compilación de ensayos, en su mayoría traducciones, un nivel de excelencia que servirá de modelo para futuras publicaciones no sólo en este campo, sino también en las otras áreas del amplio espectro humanístico con cuya divulgación y consolidación estamos comprometidos.

Álvaro Corral C., Ph. D.  
Decano, Facultad de Humanidades  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
Bogotá, octubre de 2004

## Pensar el arte

“Como siempre, frente a una obra ‘verdadera’, experimento un sentimiento de imposible.

Ella se ofrece como impenetrable, se expone absolutamente silenciosa.

Esa es casi la señal de su ‘verdad’.

Su señal verde es casi una señal roja : ‘Ven, tú no entrarás’.

‘Habla, no dirás nada (de lo que yo digo)’”

*Flora Danica*<sup>1</sup>

En el *Epílogo* a “El origen de la obra de arte”, Martin Heidegger se refiere a su reflexión sobre el arte como una indagación que se ocupa del “enigma del arte, el enigma que es el propio arte”. Y no sólo para insistir aun más sobre este carácter de reserva e incógnita que es propio del arte, sino también para señalar los límites

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Flora Danica: La sécession du geste dans la peinture de Stig Brøgger*, Galilée, París, 1997. Debo a la profesora Amparo Vega A., del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, la indicación de este texto.

de nuestras pretensiones explicativas o cognitivas ante tal enigma, añade: “Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma”<sup>2</sup>.

Con estas palabras se pone de presente una experiencia que acaso no sea extraña para quienes, en varias épocas y momentos históricos, han intentado pensar las obras, las prácticas y los fenómenos artísticos. En efecto, al pasar revista sobre quienes en nuestra tradición occidental de pensamiento le han prestado atención al arte, encontramos en sus reflexiones ánimos y experiencias similares a los expresados por Heidegger, que dan testimonio de la reserva y del enigma propios del arte. Han sido justamente los grandes pensadores quienes han encontrado, en sus esfuerzos filosóficos, la exigencia de ocuparse del arte, entre otras cosas, por haber sido sensibles a su carácter inaudito e incluso inexpresable y por haber reconocido en la experiencia del arte una interpelación dirigida al pensamiento mismo, que les ha obligado a replantear la relación entre reflexión y experiencia del arte.

Pero ¿ante qué se revela el arte como enigma o como reserva? El pensador que se estudia en el primer escrito de este libro, Platón, lo atestigua. En primer lugar, la reserva y el enigma se plantearán para aquel comportamiento esclarecedor que por primera vez los griegos llamaron filosofía; de manera que asoma parte del enigma bajo la figura de la confrontación entre filosofía y arte (para Platón, entre filosofía y poesía imitativa) o, en nuestros propios términos o modos de decir, entre reflexión y factura artística o entre teoría y práctica. Para nadie es un misterio que en este enfrentamiento, la brecha entre pensamiento y arte, entre reflexión y quehacer, tiende a abrirse cada vez que se intenta dar cuenta de los fenómenos artísticos mediante el trabajo de los conceptos, o cada vez que se intenta pensar el papel de la reflexión en la experiencia creativa o comprensiva del arte.

Cada vez que emprendemos la reflexión sobre fenómenos artísticos surge entonces la pregunta inicial acerca de la relación entre, por un lado, pensamiento y arte, filosofía y estética, y, por el otro, fenómenos y prácticas artísticas. Pero en vez de partir de la contraposición entre pensamiento y arte, quizá convenga volver “a las cosas mismas”, y asistir a la experiencia cercana en la que se puede poner en

---

<sup>2</sup> Véase Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

juego la relación de estos extremos y en la que el carácter de reserva y enigma del arte puede llegar a mostrarse de manera inmediata: los intentos de diálogo que tienen lugar en los salones de clase y en los espacios de encuentro con las obras de arte mismas. Es en esos intentos emprendidos por estudiantes y profesores y, en general, por todo aquél que llegue a ser interpelado por las obras de arte y corresponda a tal interpelación, que podemos llegar a aventurarnos en el pensamiento y en la experiencia de fenómenos artísticos (piénsese, por ejemplo, en asignaturas que buscan entablar un diálogo con la tradición occidental de pensamiento del arte), en donde puede ponerse en acción esa perplejidad y esa suspensión de nuestras expectativas inmediatas de comprensión, justamente al enfrenar de manera reflexiva y conceptual aquellas cuestiones que nos plantea la experiencia del arte. En efecto, quizá todos nos hemos confesado, por ejemplo ante los fenómenos o prácticas más recientes del arte del siglo XX y del arte contemporáneo, esa perplejidad, e incluso esa incapacidad, de dar cuenta de tales fenómenos. Es esa misma perplejidad que también sentimos —ya sea desde el estudio y la discusión de la estética, desde la labor pedagógica del museo, desde la proyección curatorial, desde los intentos por elaborar una narrativa histórica, desde el esfuerzo de la crítica de arte—, cuando procuramos buscar orientaciones teóricas y conceptuales que nos allanen el camino de encuentro con el arte hoy<sup>3</sup>.

Algo que quizá se aprende en el intento diario de reflexión sobre el arte es la necesidad de tomarse en serio el llamado fenomenológico de “ir a las cosas mismas” (a las prácticas y fenómenos, a los creadores, a sus modos de decir, a los eventos e instituciones del arte), para ponerse en la disposición de escuchar lo que tales cosas, desde sus modos de ser, tienen que decirle a la reflexión estética y crítica. También se aprende la necesidad de asumir un cierto ánimo hermenéutico, que parta de comprometerse con las exigencias del diálogo significativo, esto es —como lo podría decir Gadamer—, que partamos de que no nos las sabemos

<sup>3</sup> Recreando justamente estas experiencias, no puedo sino recordar las palabras introductorias de Heidegger a “Tiempo y ser”: “Si en este momento nos fuesen mostrados, en su original, dos cuadros: la acuarela ‘Santos desde una ventana’ y la témpera sobre arpillera ‘Muerte y fuego’, que Paul Klee pintó el año de su muerte, nos gustaría quedar mirándolos un largo rato... abandonando toda pretensión de entenderlos de inmediato...”. Véase Martín Heidegger, *Tiempo y ser*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999. De modo que quizá no vale la pena limitarse a considerar esa experiencia de suspensión de nuestras pretensiones de comprensión como una experiencia necesaria y unilateralmente negativa o defectiva.

todas y de que tenemos que estar dispuestos a poner en duda nuestras propias certezas y presupuestos.

El trabajo editorial de selección y compilación de los ensayos que constituyen el presente volumen —posible gracias al esfuerzo de traducción y edición de docentes de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano— responde al intento de proporcionar a la comunidad académica ejemplos de diálogos posibles entre el arte y el pensar, y pretende servir a la reflexión cotidiana que tiene lugar en el encuentro académico interdisciplinario de las artes y las humanidades.

El primer ensayo, del profesor Alexander Nehamas, propone una renovación del diálogo con Platón, quizá el pensador que se encuentra en el origen de la determinación occidental de *pensar el arte*. La lectura propuesta por el profesor Nehamas no sólo intenta hacer una lectura especializada del Libro X de la *República* de Platón, de la confrontación entre arte y verdad, y de algunas interpretaciones filosóficas necesarias para comprender el debate actual del pensamiento de Platón sobre el arte, sino que busca también entablar un diálogo entre éste y temas que aún hoy nos llaman a reflexionar. Así, Nehamas renueva la actualidad de cuestiones propias del pensamiento platónico sobre el arte, que involucran relaciones como arte y censura, arte y educación del ciudadano, y arte y poder.

El ensayo del profesor Ramón Pérez Mantilla (que es el único texto originalmente escrito en castellano incluido en este volumen) presenta una lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, que busca sostener el carácter irreconciliable de su reflexión sobre la relación de lo dionisiaco y lo apolíneo, la apariencia y la verdad, y el arte y la verdad. Particularmente relevante resulta la dificultad de conciliar o solucionar las relaciones entre apariencia y verdad y entre arte y verdad, propias del pensamiento de Nietzsche sobre el arte, en *El nacimiento de la tragedia*. Quizá esta dificultad muestra la confrontación que se da entre el pensamiento artístico formulado mediante las imágenes de los dioses Apolo y Dioniso, y el pensamiento discursivo y conceptual.

El artículo del profesor John D. Arras sobre el lugar de la reflexión sobre el arte en el pensamiento de Nietzsche acerca de la voluntad de poderío, proporciona un panorama amplio y abarcador de los principales conceptos de lo que podría llamarse una estética nietzscheana en la filosofía madura de Nietzsche.

Quizá puede parecer extraño el texto del profesor Parvis Emad al lado de los demás títulos del libro. Sin embargo, teniendo en cuenta las reflexiones

actuales sobre el arte que obligan a considerar la relación entre, por un lado, sus propuestas visuales y sus visiones de mundo, y por el otro, el mundo contemporáneo impensable sin tener en cuenta aquella configuración del mundo que llamamos “técnica”, se hace necesaria una incursión en lo que hoy pensemos con este concepto.

El artículo del profesor John Sallis —reelaborado más tarde por su autor, dentro de un estudio más extenso sobre el pensar originario en Martin Heidegger<sup>4</sup>— nos confronta con una forma de diálogo entre el pensamiento heideggeriano de la verdad en el arte y la tradición estética que hunde sus raíces en la poética aristotélica, y retoma la vigencia del concepto de imitación en el arte.

Para quienes están familiarizados con el libro *Historia del mundo: historia del arte*<sup>5</sup> del profesor Dieter Jähnig, el artículo “‘El origen de la obra de arte’ y el arte moderno” ofrece la posibilidad de un diálogo entre la reflexión de Heidegger sobre el arte, el ser y la verdad, y “la puesta en obra de la verdad” en fenómenos artísticos puntuales de Brancusi, Giacometti y Heiliger.

Finalmente, el ensayo de la profesora Babette E. Babich proporciona, además de un enfrentamiento de la famosa disputa entre el historiador del arte Meyer Schapiro y el pensador Martin Heidegger, un ejemplo fértil sobre la necesidad del trabajo interdisciplinario entre la historia, la crítica y la filosofía del arte, con vistas a animar un encuentro despejado entre obras, teóricos y espectadores del arte.

Como se puede ver, el presente libro no ha intentado ser una selección ni exhaustiva ni comprehensiva de todos los problemas que pueden tener vigencia, relevancia o presencia significativa en esa continua confrontación que es el diálogo de Platón, Nietzsche, Heidegger y Gadamer, principalmente. Es una invitación a reconocer hoy los términos de esta confrontación, su relevancia para el pensamiento del arte, y sus contribuciones para la experiencia artística, en la amplitud de sus dimensiones, y no busca ser una regulación o una prescripción, ni para el pensamiento ni para la experiencia del arte. Si la reflexión crítica del arte juega algún papel en la experiencia del arte, puede ser el de preparar el camino para el encuentro con las obras mismas, el de disponer los ojos, el cuerpo y la entrega para

<sup>4</sup> Véase John Sallis, *Echoes. After Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1990, págs. 168–189.

<sup>5</sup> Dieter Jähnig, *Historia del mundo: historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

el encuentro con el arte. Vale entonces, como advertencia para la lectura de los esfuerzos de diálogo con el arte aquí presentados, ese consejo formulado por uno de los pensadores contemporáneos más lúcidos sobre el arte:

“[...]para que lo puramente poetizado en un poema esté ahí un poco más claramente, debe romperse en cada ocasión el discurso esclarecedor y lo que intenta. En atención a lo poetizado, la dilucidación del poema debe intentar hacerse superflua a sí misma. El último, pero también el más difícil paso de toda exposición, consiste en desaparecer con sus interpretaciones ante la pura presencia del poema...”<sup>6</sup>.

De manera que el papel de la reflexión ante los fenómenos artísticos, quizá sea el de preparar el encuentro y acallarse ante su acontecer. El esfuerzo reflexivo y explicativo del arte llevaría entonces en sí el germen de su propia disolución: ser una preparación para el encuentro de su objeto, pero huir ante su presencia para apagarse en el eco de su darse a una experiencia.

\* \* \*

Quiero expresar mi personal y afectuoso agradecimiento a los autores de los ensayos, por su disposición a dialogar acerca de los temas tratados en sus trabajos y a discutir sugerencias para las versiones finales. Así mismo, quiero agradecer de nuevo a la comunidad académica que apoyó este trabajo, particularmente a los profesores Álvaro Corral C., Manuel O. Ávila, Juan Carlos Guerrero, Édgar A. Ramírez, María Cristina Sánchez, Carolina Sepúlveda y Luis Hernando Vargas, por sus cuidadosas sugerencias y consejos en varios momentos del proceso de traducción y de edición; a aquellos estudiantes que se aventuraron a ingresar en algunas de las reflexiones de los pensadores estudiados en las asignaturas de *Teoría estética I* y *II*, ya fuera para encontrar en ellas orientación o desconcierto; y a la Dirección de Publicaciones e Imagen Corporativa de la Universidad, en particular a su Di-

---

<sup>6</sup> Véase Martin Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Editorial Ariel, Barcelona, 1983.

rector Editorial, Alfonso Velasco R., por su ayuda y respaldo en todo el proceso de producción editorial, y a Mateo Cardona su tino y compañía en la revisión y corrección general de las versiones finales.

Carlos Eduardo Sanabria B.  
Bogotá, D. C., octubre de 2004



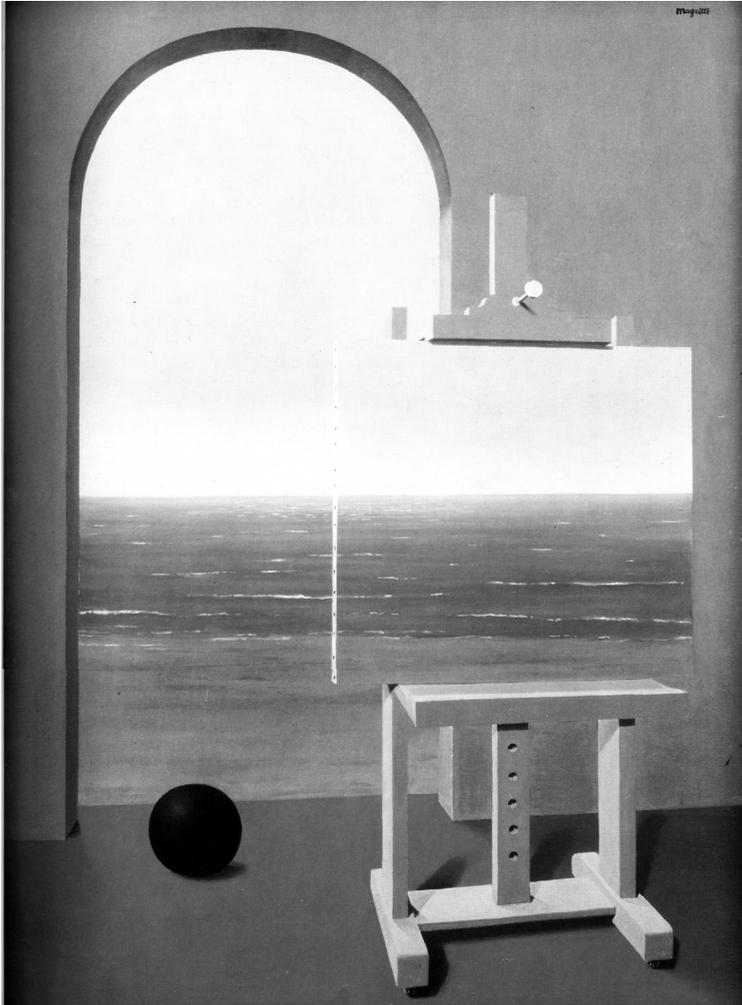
## Acerca de la imitación y de la poesía en el libro X de la *República* de Platón \*

Alexander Nehamas

---

\* *Nota del traductor*: El presente texto es una traducción del ensayo “Plato on Imitation and Poetry in *Republic X*”, del profesor Alexander Nehamas, ensayo que apareció en su libro *Virtues of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*, Princeton University Press, 1999, págs. 251–278. El traductor quiere agradecer al profesor Nehamas su generoso permiso de publicar esta traducción al castellano y su ayuda en la gestión de los derechos de traducción.

Las referencias a los textos de Platón, hechas por el profesor Nehamas, han sido traducidas directamente del inglés. Sin embargo, en general se ha introducido, entre corchetes y precedida de la convención [Gredos: ...], la traducción hecha al castellano por Conrado Eggers Lan, de la *República*, en *Diálogos IV. República*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.



René Magritte, *La condición humana*, 1935.

La actitud de Platón hacia los poetas es clara e inflexible: no quiere nada con ellos. Y aunque él mismo no se complace de su actitud, porque obtiene placer de la poesía, sí se toma en serio su actitud. Su discusión en el libro X de la *República* no es ni exagerada ni irónica. Platón no se atiene a dos sentidos diferentes de “imitación”, para excluir sólo esa parte de la poesía que razonablemente se consideraría como despreciable. Tampoco se aprovecha de una distinción sutil para conservar la poesía seria, una vez que ha logrado eliminar la poesía que simplemente entretiene. Su proscripción no permite excepciones.

Pero aunque su apreciación es más severa de lo que a veces cómodamente se ha supuesto, su alcance es también más reducido. El libro X de la *República* contiene un iracundo ataque contra la poesía y —esto hace parte de mi argumentación, en lo que sigue— solamente contra la poesía. Platón no “destierra a los artistas”. De hecho —ésta es otra parte de mi argumentación—, ni siquiera destierra a los pintores.

El hecho de que Platón expulse sólo la poesía, aunque la pintura es, a sus ojos, igualmente mimesis (imitación), sugiere que el hecho de que sea imitativa no es, por sí mismo, una razón suficiente para su exclusión de la ciudad. Lo que distingue a la pintura de la poesía, en este respecto, es una cuestión acuciante, especialmente cuando nos damos cuenta (como espero que lo hagamos) de que el argumento de Platón en contra de la poesía depende de una serie de analogías con la pintura. Éstas son lo suficientemente cercanas como para haber convencido a muchos de los lectores de Platón, aunque no a Platón mismo, de que la pintura y todas las “bellas” artes, no sólo la poesía, han de ser condenadas. Pero al volver nuestra atención hacia las diferencias entre pintura y poesía que dan cuenta de la asimetría en el tratamiento que da Platón a estas dos prácticas, podríamos encontrar que aunque la acción por la que Platón aboga sea, como es usual, bastante drástica, su motivación, como también es usual, no es ni la mitad de perversa de lo que hemos temido.

## I

Platón formula su posición acerca de la poesía en el preámbulo al libro X de la *República* (595a1–c5). Ella consiste en que “de ninguna manera admitiremos [en nuestra ciudad] nada de ella que sea imitativo” [Gredos: “...no aceptar de ningún modo la poesía imitativa”, pág. 457] (595a5). Su razón para sostener esta posición, que también formula en el preámbulo, es que la tragedia y todas las imitaciones de esa índole.

son peligrosas para la razón (*dianoia*) de sus espectadores —al menos la de aquellos que no poseen como un antídoto el conocimiento de lo que estas cosas realmente son (595b5–7)<sup>1</sup> [Gredos: ...son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son, pág. 457.].

Tenemos que anotar que el sujeto aquí es sólo la poesía y que la razón por la que no es admitida en la ciudad es que hace daño al alma de sus oyentes. Esto sugiere que Platón no procede a ofrecer dos argumentos en contra de la poesía: primero, que sea imitativa (595c7–602b11) y, segundo, que sea mala para el alma (602c1–606d8)<sup>2</sup>. Más bien, la discusión general de la imitación y de la demostración de que la poesía es una de sus especies, son sólo partes del argumento único en contra de la poesía que encontramos anunciado en el principio mismo del libro. Adicionalmente, notar este punto sirve de ayuda para diferenciar, por un lado, la apreciación de Platón acerca de la poesía, y por otro lado su apreciación acerca de la pintura, ya que si ser imitativo fuera una razón para el destierro, entonces la pintura, siendo el paradigma de la imitación, seguramente debería ser desterrada. Sin embargo, el inicio del libro sólo dice que la poesía ha de ser desterrada. Veremos que la razón para esto reside en la diferencia de la seriedad de sus efectos negativos.

Sin embargo, antes de que volvamos a esta cuestión, debemos discutir una seria dificultad que plantea el preámbulo para la interpretación de la apreciación de Platón

---

<sup>1</sup> Cfr. 598d4–5, 605c5–8, 606b5–7. Dado el contraste que establece Platón entre *akoē* (oír) y *opsis* (ver), que pertenece a la pintura (603b6–7), el término *akouontes* (oyentes) sugiere que, en esta ocasión, Platón está evitando (no olvidando) mencionar al pintor.

<sup>2</sup> Cfr. James Adam, *The Republic of Plato*, Cambridge, 1921, vol. II, pág. 408, nota sobre 603b–605c: “La poesía es... la contraparte de la pintura; sus productos son bajos en lo que respecta a la verdad, y alimenta nuestra naturaleza más baja. Excluimos al poeta de nuestra ciudad por ambas causas”. Este punto de vista sobre la estructura del argumento de Platón es compartido, con mayor o menor claridad, por Alistair Cameron, *Plato's Affair with Tragedy*, Cincinnati, 1978, pág. 47; E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, Londres, s.f., pág. 39; R. C. Cross y A. D. Woozley, *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*, Nueva York, 1966, pág. 275; William Chase Greene, “Plato's View of Poetry”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, No. 29, 1918, págs. 1–75, especialmente págs. 52–53; G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, Nueva York, 1964, págs. 189–92; Eva Keuls, “Plato on Painting”, en *American Journal of Philology*, No. 95, 1974, págs. 100–127, especialmente pág. 100; Leonard Moss, “Plato and the Poetics”, en *Philological Quarterly*, No. 50, 1971, págs. 533–42, especialmente 536–37; Richard Lewis Nettleship, *Lectures on the Republic of Plato*, Nueva York, 1968, págs. 341–43; Eva Schaper, *Prelude to Aesthetics*, Londres, 1968, págs. 44–47; Paul Shorey, *What Plato Said*, Chicago, 1965, pág. 201. I. M. Crombie, en *An Examination of Plato's Doctrines*, Londres, 1962, vol. I, pág. 145, anota que, para Platón, el carácter imitativo de la poesía no constituye por sí mismo un argumento en su contra, pero no desarrolla esta afirmación.

sobre la poesía. Porque aunque la presente afirmación es que ninguna poesía imitativa (*hosē mimētikē*) es admisible en la ciudad (595a5), la discusión de la poesía en los libros II y III termina por admitir “al imitador puro del buen carácter” [Gredos: la imitación pura del hombre de bien, pág. 168] (*ton tou epieikous mimētēn akraton*, 397d4–5). Además, el libro X mismo finalmente admite “tanto de la poesía como sean himnos a los dioses y loas de la gente virtuosa” [Gredos: en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos, pág. 476] (*hoson monon hymnos theois kai enkōmia tois agathois poiēsōs*, 607a3–4). Si tal poesía es imitativa, el libro X no sólo contradice el libro III, sino también a sí mismo. Si no lo es, ¿entonces cuánta poesía se permite, después de todo, en la ciudad?<sup>3</sup>

J. Tate ha defendido enérgicamente a Platón de la acusación de inconsistencia, y ha argumentado, en una serie de documentos que aún tienen mucha influencia, que Platón utiliza el término “imitación” en dos sentidos. La imitación que él destierra en 595a5 es una mala imitación, mientras que la imitación que admite en 397a4–5 es una buena imitación, y la contradicción desaparece<sup>4</sup>.

La discusión anterior de Platón acerca de la imitación, en los libros II y III de la *República*, tiene que ver con la educación elemental de los jóvenes guardianes. En la ciudad de Platón, así como en Atenas (cfr. 376e2–3), los niños empezaban su educación mediante la poesía. Luego de discutir los temas apropiados para ellos, Platón prosigue (392c6 y ss.) con la discusión del estilo (*lexis*) y distingue la narración pura (el ditirambo), la imitación pura o personificación (tragedia)<sup>5</sup>, y su

<sup>3</sup> Por ejemplo, Paul Friedländer, *Plato: An Introduction*, Princeton, 1969, vol. I, págs. 122–23, afirma que, de esta manera, todos los diálogos de Platón (a los que él considera poesía) son permitidos de nuevo en la ciudad. Cfr. Morris Henry Partee, “Plato’s Banishment of Poetry”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 29, 1970, págs. 209–22, especialmente pág. 219. R. G. Colingwood, *The Principles of Art*, Oxford, 1938, pág. 48, afirma que Platón no quiere excluir a Píndaro o a la poesía lírica en general.

<sup>4</sup> J. Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, en *Classical Quarterly*, No. 22, 1928, págs. 16–23; “Plato and ‘Imitation’”, en *Classical Quarterly*, No. 26, 1932, págs. 161–69; “Plato, Art, and Mr. Maritain”, en *New Scholasticism*, no. 12, 1938, págs. 107–42. La resolución del conflicto propuesta por Tate es aceptada, entre otros, por Cross y Woosley, *Plato’s Republic*, pág. 279; W. J. Verdenius, *Mimesis: Plato’s Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, 1949, págs. 21–24; Whitney J. Oates, *Plato’s View of Art*, Nueva York, 1972, pág. 36. Una vertiente del punto de vista de Tate es aquella planteada por todos los que piensan que el arte bueno según Platón es el que imita las Formas (Sobre este punto, véase más adelante la nota 60.). Grube, *Plato’s Thought*, pág. 186, nota 3, señala su desacuerdo con Tate, pero no intenta resolver la dificultad. Shorey, *The Republic of Plato*, vol. II, pág. 419, nota c, utiliza una diferenciación similar.

<sup>5</sup> Cfr. Grube, *Plato’s Thought*, págs. 185–86. Aquí Platón caracteriza la imitación como “parecerse uno a otro ya sea mediante la voz o mediante el aspecto” (393c5–6).

combinación (épica). Entonces plantea la pregunta sobre si los guardianes deberían ser educados mediante el uso de la imitación<sup>6</sup>, y afirma que la respuesta depende de si ellos mismos habrán de ser imitativos (394e1–2). Es precisamente en este punto en donde Tate localiza los dos sentidos de “imitación”; en efecto, afirma Tate, “la respuesta es a la vez ‘no’ y ‘sí’”<sup>7</sup>.

Sin embargo, todo lo que Sócrates dice aquí es que a los jóvenes guardianes se les permitirá imitar sólo caracteres como aquellos en los que se habrán de transformar al crecer (394c4–5). Imitar asimismo otras clases de caracteres sería un caso de *polupragmosunē* (hacer más de una cosa; cfr. 395b–c), y podría hacer que les gustaran los caracteres que ellos imitarían en ese caso. Pero me parece que aquí nada implica que la “imitación” tenga dos sentidos; todo lo que implica es que una y la misma actividad puede tener diferentes tipos de objetos<sup>8</sup>.

Enseguida Platón combina la anterior especificación formal de la imitación<sup>9</sup> con el rango de su posible asunto temático. Una persona buena recitaría principalmente narraciones, pero ocasionalmente imitaría (a) buenas personas haciendo buenas cosas, (b) menos frecuentemente, buenas personas en malas situaciones, y (c) sólo difícilmente y “sólo por diversión” (*paidias charin*), malas personas haciendo buenas cosas (395c5–c10). Entonces Adimanto aprueba sólo la primera de las tres modalidades, la de “la imitación pura del hombre de bien” (397d4–5), una especie (supongo) de Homero depurado.

Sin embargo, Tate describe lo que Adimanto aprueba como el

estilo *no-imitativo*, que sin embargo contiene tales clases de imitación que el poeta virtuoso no desdenará poner en práctica. Platón apenas podría haber sido más

---

<sup>6</sup> Algunos encuentran en 394a7–9 un adelanto del argumento del libro X (cfr. Shorey, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 232). Adam, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 147, nota sobre 394d, y vol. II, pág. 384, nota sobre 595a, duda acerca de que una conexión semejante sea llevada a cabo aquí. Por razones que aparecerán más adelante, acepto el punto de vista de Adam.

<sup>7</sup> Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, pág. 17.

<sup>8</sup> Me parece que Tate acepta, en realidad, este punto, cuando escribe que los dos “tipos” de imitación son “formalmente” iguales, pero “realmente” muy diferentes (“‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, págs. 17–18). La única diferencia real está en los objetos imitados, lo cual no es suficiente para generar dos clases diferentes de imitación.

<sup>9</sup> Las distinciones de Platón entre diferentes formas de recitación —que también se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, 1448a20–22—, son repetidas, sin alteraciones significativas, por René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, Nueva York, 1942, págs. 215–216. *Nota del traductor*: Hay traducción al castellano, de José Ma. Gimeno: René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1993.

claro en que el estilo que es no-imitativo en el primer sentido es, sin embargo, imitativo en el segundo sentido, el sentido en que los guardianes son imitativos<sup>10</sup>.

En la perspectiva de Tate, por lo tanto, Platón, en la línea 595a5, sólo excluye la imitación en el mal sentido de 397a1–b2, y nada más: “La poesía que se admite es imitativa en un sentido y no-imitativa en otro sentido”<sup>11</sup>.

El ataque de Platón a la poesía, por lo tanto, se desarma significativamente —si es que, en verdad, sigue siendo un ataque en absoluto. Pero es claro que la *República* 394–97 no genera dos sentidos de “imitación”. Platón simplemente permite a los jóvenes guardianes escuchar y contar historias que, si involucran imitación, imiten buenos caracteres o buenas acciones, y les prohíbe hacer algo más allá de eso. Todos los diferentes estilos imitan, en el mismo sentido, objetos diferentes. El conflicto entre los libros III y X no puede resolverse de esta manera.

Al especificar, en los libros II y III de la *República*, qué tipos de poesía son aceptables, Platón ha logrado enfurecer, de manera consistente, generaciones de lectores. Deberíamos comentar (y, en esta ocasión, no podemos hacer más que eso) si esta furia ha sido justificada; muy brevemente, mi visión personal es que no lo ha sido. La actitud de Platón acerca de *lo que* deberían recitar, leer y aprender los jóvenes (pues *éste* es el tema en este punto), es bastante razonable. Consideramos impensable que Platón imaginara que gran poesía como la de Homero pudiera ser dañina. Pero cuando la pensamos como “gran poesía” cometemos petición de principio, puesto que la ubicamos dentro de un complejo contexto cultural, dentro de una larga tradición, y dentro de un mundo (en palabras de Auden, “el mundo de Homero, no el nuestro”) que sabemos que ha muerto hace tiempo. No miramos los poemas de Homero como la cartilla de la que aprendiéramos a leer, hablar, pensar y valorar. La comparación relevante, respecto a nuestras reacciones ante Homero, no es entre nosotros y los atenienses del siglo IV a. C. (Y, en cualquier caso, ¿cuántos *niños* hoy leen a Homero? Y de aquellos que lo hacen, en versiones editadas y resumidas ¿cuántos leen acerca de Odiseo y Calipso, del relato de Demodoco sobre Ares y Afrodita?)<sup>12</sup>. La comparación correcta involucraría a niños contemporáneos, la educación de masas y el entre-

<sup>10</sup> Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, pág. 18 (Las itálicas son mías).

<sup>11</sup> Tate, “Plato on ‘Imitation’”, pág. 161.

<sup>12</sup> Sobre las dificultades relacionadas con los pasajes explícitamente sexuales en Homero, cfr. W. E. Gladstone, *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford, 1858, vol. II, págs. 238–64.

tenimiento de masas. En vez de aprender de Homero, los niños hoy aprenden de cartillas que son frecuentemente, por ejemplo, sexistas; y no encontramos nada de equivocado ni de intolerante en el hecho de protestar en contra de ellas. Los niños hoy se entretienen y aprenden lo que son la amistad y el compañerismo con “Los Pitufos” y los “Power Rangers” —omnipresentes y entrometidos proveedores de mal gusto, paradigmas deformados y valores dudosos<sup>13</sup>. Y aunque no quisiéramos hacer desaparecer, mediante una ley, tales cosas de la faz del planeta, no dejamos —o no dejaríamos— que nuestros niños las vieran. Por el otro lado de la moneda: el esfuerzo positivo que procura hacer que la literatura de niños sea apropiada para ellos, correcta o incorrectamente, es un legado platónico.

En pocas palabras, estamos más bien de acuerdo con Platón en que la censura para los niños es apropiada. Estamos de acuerdo con él en que el arte tiene un gran poder y en que debemos encausarlo correctamente. No estamos de acuerdo en que la censura debiese aplicarse a Homero (pero esto, como lo he sostenido, depende de una comparación errónea), y en que ésta debiese ser legislada por el Estado. Pero en este último respecto, ya no podemos acusar a Platón de ser un filisteo; sólo lo podemos acusar de ser no-liberal. Y esto no es nada nuevo, ni sorprendente, ni (como muchos han temido respecto a sus observaciones sobre Homero) inconsistente con sus propios poderes poéticos.

Aún tenemos que enfrentar el conflicto entre los libros III y X. El primero parece permitir la poesía imitativa; el último parece prohibirla. Me temo que este conflicto no puede ser eliminado, en última instancia; pero no es tan rígido y cegador como suele parecer. Al discutir este último tema, lograremos alguna comprensión acerca de por qué Platón parece volver, en el libro X, a la cuestión de la poesía, lo que ha dado la sospechosa apariencia de que esta última parte de la *República* es algo así como una rectificación<sup>14</sup>. Sugeriré que Platón, en el libro X, no *vuelve* claramente al destierro de la poesía, sino que plantea la cuestión, por primera vez, de manera sistemática. Los libros VIII y IX de la *República* consisten, en su mayor

---

<sup>13</sup> “El arte se deleita en trivialidades insípidas y en la proliferación infinita de imágenes sin sentido (televisión)”, en Iris Murdoch, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*, Oxford, 1977, pág. 65. *Nota del traductor*: Hay traducción al castellano, de Pablo Rosenblueth, en Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, F. C. E., México, 1982.

<sup>14</sup> Véase Gerald F. Else, *The Structure and Date of Book 10 of Plato's Republic*, Heidelberg, 1972, seguido por Laszlo Versenyi, “Plato and Poetry: The Academicians' Dilemma”, en John H. D'Arms y John W. Eadie, *Ancient and Moderns: Essays in Honor of Gerald Else*, Ann Arbor, 1977, págs. 119–38.

parte, en una discusión acerca de las amenazas en contra de la unidad del alma y de la ciudad. El libro X, ante todo, va de la mano con esos libros, y muestra que la poesía es una de esas amenazas y que la ciudad es inmune a ella.

Ahora bien, el libro X parece empezar con una referencia a la discusión anterior del libro III, pero esta referencia no es completamente clara. Sócrates ciertamente dice que ahora está convencido (*ennoō*, 595a2) de que la ciudad se encuentra bien organizada (*ōkizomen*, 595a2); su razón para pensar esto es que recuerda (*enthumētheis*, 595a3) que la poesía no ha sido admitida en ella (595a5). Pero no estoy seguro de que tengamos que tomar este recuerdo como referido a la discusión del libro III, que tiene que ver ante todo con el control, y no con la expulsión de la poesía. Más bien podríamos tomarlo como referido a que Sócrates se da cuenta de que en ningún lugar después del libro III (hacia el que ahora me dirijo) hay disposición alguna respecto a la poesía en la organización de la ciudad. Esta omisión —deberíamos darnos cuenta— habría sido notoria para una audiencia ateniense, en cuya vida la poesía (trágica, épica y lírica) jugaba un papel crucial. Finalmente, su comentario —“Aparece ahora más claro que no habrá de ser admitida” [Gredos: ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida] (*ou paradektea nun kai enargesteron... phainetai*, 595a5–6)— no necesariamente implica que ya se ha efectuado un intento anterior por desterrar la poesía, sino solamente que semejante intento, si hubiera sido efectuado antes de que el alma se hubiera dividido, habría sido mucho más difícil de justificar.

La discusión real de la poesía en los libros II y III tenía que ver con la educación elemental de los jóvenes guardianes, y Platón, pienso, estaba bastante dispuesto a permitir que la poesía imitativa jugara un papel crucial en esta empresa. Él considera el uso de la poesía como apropiado en la educación (cfr. 376e2–4, donde Platón expresa una actitud destacadamente positiva hacia la educación tradicional), ya que piensa que la imitación puede llegar a ser “hábito y naturaleza” (395d1–3)<sup>15</sup>; si, por lo tanto, los objetos de imitación de un niño son también modelos de imitación,

<sup>15</sup> El *porrō* (“por largo tiempo”) [Gredos: “durante mucho tiempo”] de 395d1 no debería tomarse como si Platón pensara que los guardianes se comprometerán con la imitación por muchos años. En realidad, este pasaje tiene que ver con los peligros propios de imitar malos modelos, y la palabra califica la situación de alguien que sea una persona buena, en primer lugar; incluso tal persona, si se le permitiera imitar los malos modelos por largo tiempo, podría llegar a ser mala. Con 395c7–d1, *hina mē ek tēs mimēseōs tou einai apolausōsin*, cfr. *Protágoras*, 326a3–4, *hina ho pais zēlōn mimētai kai oregētai toioutos genesthai*.

Platón piensa que serán beneficiosos. Sus afirmaciones, en 401a–402a, acerca de la poesía (y acerca de las otras artes, que no contrasta aquí con la poesía), muestran que Platón está pensando en los inicios mismos de la educación de los guardianes<sup>16</sup>. Él cree que mediante la imitación apropiada, un niño aún incapaz de comprender (*prin logon dunatos einai labein*, 402a2)<sup>17</sup>, puede desarrollar una preferencia por la belleza y lo bueno, y asumirá de buena gana el conocimiento cuando éste finalmente llegue (402a3–4). En esta cuestión, Platón anticipa a Aristóteles, quien también pensaba que la imitación es natural y que los seres humanos “aprenden inicialmente por imitación”<sup>18</sup>, aunque Platón difiere de Aristóteles al pensar que la imitación en la poesía llega a ser dañina una vez que el entendimiento se ha instalado —esto es, una vez que el alma ha desplegado todas sus distintas partes<sup>19</sup>.

A pesar de que los niños pueden aprender a partir de la imitación, los habitantes adultos de la ciudad no habrán de exponerse a ella<sup>20</sup>. Ésta es la preocupación

<sup>16</sup> Cfr. *República*, 376e–377b, en donde el entrenamiento con la poesía y la música se ofrece antes que el entrenamiento en educación física. Esta es la educación más temprana que se da a los niños. El mismo punto se afirma en *Protagoras*, 325a–326b, en donde aprender el alfabeto, la poesía y a tocar la cítara son descritos como la primera educación por fuera del hogar; sólo más tarde se introduce la educación física como una actividad que deberá ser seguida por los niños (326b y ss.). Cfr. también *Las leyes*, 654a6–7, *thōmen paidian eirai prōtēn dia Mousōn te kai Apollōnos* (“¿Consideraremos que la educación más temprana es aquella que procede mediante las Musas de Apolo?”). Isócrates, *Antidosis*, 266–68, caracteriza la educación de los niños jóvenes (*hēn hoi paides en tois didaskaleiois poiountai*) como una educación relativa a las letras y la música; *Antidosis*, 183, ubica la práctica en gimnasia al lado del entrenamiento en filosofía, y aun considerablemente tarde en la vida.

<sup>17</sup> Según una tradición del Estoicismo, probablemente derivada de Zenón, la razón adviene al ser humano a la edad de 14 años; según otra tradición, relatada por Aecio, y probablemente debida a Crisipo, la edad en la que se desarrolla la razón en la *prōtē* hebdomas, esto es, el séptimo año de vida. Cfr. Hans von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig, 1905–24, vol. I, págs. 40–41.

<sup>18</sup> *Poética*, 1448b5–9. Moss, “Plato and the *Poetics*”, pág. 540, piensa que, a diferencia de Aristóteles, Platón considera la imitación como un “gusto adquirido”. Pero tanto nuestro pasaje mencionado como 607e —al cual también él se refiere—, apoyan la conclusión contraria. Cfr. *República*, 595a–b; la afirmación de Platón de que la poesía hace daño a la *razón* de sus oyentes y de que la discusión de su destierro tenía que esperar a la división del alma, sugiere que las audiencias adultas y de menores de edad podrían reaccionar ante la poesía de maneras diferentes.

<sup>19</sup> Es característico de Platón considerar que un paso necesario en una progresión ascendente es algo que se debe desechar e incluso despreciar una vez que ha cumplido su función. Esto es claro, por ejemplo, en el ascenso del *erōs* en el *Simposio*: La belleza de un cuerpo singular no sólo deja de ser un objeto de amor una vez que el amante ha sido habilitado —en parte, por su mismo medio— para percibir la belleza de todos los cuerpos; en realidad, llega a ser un objeto de desprecio (*kataphronēsanta*). Platón expresa una actitud similar en relación con una ascensión epistémica en *República*, 516a–b.

<sup>20</sup> Platón no parece contemplar la composición de nuevos poemas, una vez que se ha establecido un repertorio suficiente; cfr. 424b3–c6, donde Platón teme que los nuevos poemas podrían introducir de manera subrepticia nuevos modelos inaceptables de composición y recitación.

fundamental de Platón, el blanco principal de su argumento en el libro X, y aquello a lo que se dirige su rechazo a admitir la poesía en la ciudad; cuando escribe aquí que la poesía imitativa no habrá de admitirse, no necesitamos buscar otro sentido en el que la imitación sea (o ya haya sido) admitida. La discusión en los libros II y III sienta las bases para la omisión, en la mayor parte de la *República*, de toda referencia a la poesía como un componente en la vida de la ciudad, y el libro X explica por qué esa omisión ha tenido lugar<sup>21</sup>.

Sin embargo, precisamente porque en los libros II y III se han sentado los cimientos para la exclusión de la poesía, Platón, por la época de la escritura del libro X, ha llegado a ver su actitud hacia la poesía como una doctrina unificada. Esto es lo que por lo menos sugiere su afirmación en 607b1–3:

Que sea dicho entonces en nuestra defensa recordar que era razonable que en aquella ocasión se expulsara a la poesía, dado que tenía tal naturaleza [Gredos: Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido, pág. 476.].

Pues esto nos lleva de vuelta a 398a–b, donde no le es permitido entrar a la ciudad al poeta que lo imita todo. Debido a la referencia, no podemos evitar del todo el conflicto entre, por un lado, los libros II y III y, por el otro, el libro X, que hemos estado discutiendo. Pero si tenemos en cuenta que hay más para contrastar la proscripción de la poesía que el único pasaje de 398a–b, y que el mayor peso de esa proscripción recae en el silencio de Platón respecto al papel de la poesía en la vida de la ciudad, entonces el conflicto pierde gran parte de su apremio y seriedad.

Por lo tanto, el libro X puede verse ahora como parte de la larga discusión de las perversiones del alma y de la ciudad, discusión que empieza con el libro VIII: la poesía crea una “mala constitución” (*kakēn politeian*, 605b7–8) en el alma, de la misma manera que, por ejemplo, un exceso o un defecto de riqueza puede destruir la “constitución al interior” del hombre sabio (*tēn en hautōi politeian*, 591e1). Aunque no sea perfectamente consistente con los libros II y III, el libro X no es simplemente un retorno incomprensible a un tema, al parecer, agotado por esos dos

---

<sup>21</sup> La única mención adicional de la poesía en tal contexto, además del libro X, está en 586b, donde los poetas trágicos son expulsados de la ciudad, muy casualmente, “porque exaltan la tiranía”.

libros; pues una parte crucial de su función es justificar la omisión de la poesía de la vida de los habitantes adultos de la ciudad —un tema del cual no se da cuenta en los libros II y III. Así, el libro X de la *República* no es ni una “digresión”<sup>22</sup> ni una “coda”<sup>23</sup>, tampoco un “apéndice”<sup>24</sup> ni una “retrospectiva”<sup>25</sup>. Es, más bien, un paso en una descripción cuidadosamente construida de las maneras en que el alma puede ser menos que perfecta y así perder las retribuciones de la vida en la justicia; es un paso hacia una explicación final sobre la cual Platón regresa en la última parte del libro X.

## II

Ahora debemos mirar el argumento real que Platón ofrece en el libro X de la *República*, a favor del destierro de la poesía —que trae desorden al alma. La primera parte de este argumento consiste en una discusión de la imitación, y la conclusión de esa discusión es que la imitación carece de valor como fuente de conocimiento y que

el imitador nada sabe en ningún respecto de lo que imita, y la imitación es simplemente juego (*paidia*) y nada seria (*spoudē*) [Gredos: el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego (*paidia*) que no debe ser tomado en serio (*spoudē*).] (602b7–8).

Pero que algo sea juego no es suficiente para excluirlo de la ciudad. Esta actitud inhumana estaría en conflicto con la visión de Platón, en 424e5–426a6, de que la *paidia* debería prohibirse sólo si carece de leyes (*paranomos*) y, de esta manera, destruye el buen carácter (el cual también es, esencialmente, el argumento de Platón en contra de la poesía). A Platón claramente no le disgusta la *paidia* por sí misma<sup>26</sup>, sino sólo si usurpa el lugar de lo que debe ser tomado seriamente<sup>27</sup>. La demostración de que

<sup>22</sup> Nettleship, *Lectures on the Republic of Plato*, pág. 340.

<sup>23</sup> Crombie, *An Examination of Plato's Doctrines*, vol. I, pág. 143.

<sup>24</sup> Shorey, *The Republic of Plato*, vol. II, pág. lxi.

<sup>25</sup> Adam, *The Republic of Plato*, vol. II, pág. 384, nota sobre 595a–597e.

<sup>26</sup> En *Las leyes*, 685a6–b1, Platón caracteriza el propósito general de esa obra como una *paidia* de los hombres viejos; y en 803c2–8, describe a la gente como juguetes (*paignia*) de los dioses, y la vida como juego (*paizontas... paidias... diabiōnai*). El *Timeo*, 52d2, describe la ciencia física como *paidia*.

<sup>27</sup> Véase la discusión acerca de cómo la filosofía no debe ser seguida como un juego, en *República*, 539c5–d1; y cfr. *Sofista*, 237b10–c4.

la imitación es meramente juego no proporciona una razón para el destierro de la poesía, sino que sólo es uno de los pasos que conducen hacia esa conclusión final.

En 597c7, Sócrates pide, en su manera habitual, una definición de imitación<sup>28</sup>; al lograrla, apela a la teoría de las Formas. Varios factores hacen que tal apelación sea extraña. En primer lugar, la teoría no se menciona en el preámbulo al libro, a diferencia de la división del alma, teoría que sí es mencionada<sup>29</sup>. En segundo lugar, la versión de la teoría que se introduce es enormemente peculiar<sup>30</sup>. En tercer lugar, muy poco de lo que Sócrates dice acerca de las Formas es realmente relevante para su definición de la imitación. Para él es importante mostrar que la imitación está a dos niveles de la realidad. Pero para mostrar esto, no es claro que se requiera del dudoso argumento de lo único sobre lo múltiple de 596a y ss., o de las Formas de los artefactos, o de Dios como el creador de tales Formas. Adicionalmente, la teoría atribuye aquí al artesano un conocimiento que, al ser conocimiento de las Formas, ha sido considerado hasta el momento como la característica distintiva (y de difícil consecución) del filósofo. Pero en tanto que estas cuestiones no son centrales para mi propósito, no las desarrollaré con más detalle<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *mimēsin holōs echois an moi eipein hoti pot'estin*; [cfr. Gredos, pág. 460]: esta pregunta y la subsiguiente discusión con Glaucón acerca de la dificultad del problema, sugieren que en los libros II y III se estableció muy poca importancia teórica para la imitación.

<sup>29</sup> Esto podría apoyar en algo la afirmación de que la poesía no es desterrada *porque* sea imitativa.

<sup>30</sup> Es bien conocida la extensa literatura sobre este tema. Se puede encontrar una buena discusión en Harold Cherniss, "On Plato's *Republic* X 597b", en *American Journal of Philology*, No. 53, 1932, págs. 233–42.

<sup>31</sup> *paidías charin*; hago los siguientes comentarios tentativos:

a. Un trabajo desatendido de J. A. Smith ("General Relative Clauses in Greek", *Classical Review*, No. 31, 1917, págs. 69–71) desafía, sobre fundamentos gramaticales, la traducción habitual de 596a6–7: "Estamos habituados a postular una sola Forma para cada pluralidad de muchas cosas a las que damos un nombre común" [Gredos: "Pues creo que acostumbrábamos a postular una Idea única para cada multiplicidad de cosas a las que damos el mismo nombre", pág. 458]. Smith argumenta que esta traducción presupone que la cláusula relativa, *hois tauton onoma epipheromen* ("a las que damos un nombre común"), es general, especificando las pluralidades a las que corresponden las Formas. Pero —en parte basándose en la autoridad de William Goodwin, *Syntax of the Mood and Tenses of the Greek Verb*, Boston, 1900, secs. 532, 534—, Smith duda acerca de si la cláusula es general. Si lo fuera —dice Smith—, habría sido más correcto, por parte de Platón, no usar *hos* con indicativo, como lo hace aquí (y, yo añadido, en otras cláusulas no generales, en 479a1–3), sino o bien *hos* con subjuntivo y *an* (cfr. 479b10) o bien indicativo con *hosos* o *hostis* (cfr. 426d4–6). Si es así, los "muchos" (polla) a los que corresponden las Formas no están determinados por la cláusula relativa, sino que se piensan como conocidos anteriormente. El hecho de tener un nombre común es, por lo tanto, una característica que podrían compartir con otros grupos que no son "muchos" en la manera propia y para los cuales no corresponden Formas. Sin embargo, Smith también sugiere que *tauton* no debería traducirse como "común" (que es la traducción acostumbrada de *koinon*), sino como "el mismo" y como

La pregunta que debemos hacer es por qué Platón llega a su definición de imitación mediante una discusión de la pintura (596d–597a), la que describe como una manera de hacer “cosas que aparecen pero que no son verdaderamente reales” (596e4). En tanto que su interés principal es la poesía, ¿por qué Platón no se atiene directamente a sus rasgos, para definir la imitación?

---

refiriéndose a la Forma (71). Así, toma *tauton onoma* (“el mismo nombre”) para asumir las implicaciones de, digamos, *homōnumon* (“homónimo”, “nombrado según”), en *Fedón* [Phd], 78e2. Su versión de 596a6–7 sería entonces algo así: “Estamos habituados a postular una sola Forma para cada grupo de ‘muchos’ —a los que, en ese caso, damos el mismo nombre que la Forma tiene”. Esta sugerencia, que no es inverosímil, necesita de soporte textual adicional, especialmente de un estudio de la utilización de Platón de las cláusulas relativas —un proyecto mucho más complicado y sistemático que los tres casos que propuse arriba, y que está mucho más allá de los alcances de este ensayo. Agradezco a John J. Keany haber discutido conmigo esta cuestión.

b. 596a10, *thōmen dē kai nun hoti boulei tōn pollōn* (el texto de Adam es traducido, por ejemplo, por Shorey, como “tomemos cualquier multiplicidad que escojas” [Gredos: “Tomemos ahora la multiplicidad que prefieras”, pág. 458]). Esta traducción construye el genitivo *tōn pollōn* como un partitivo, y sugiere que estamos seleccionando algunos de entre un conjunto previamente acordado de “muchos”. Ésta es una lectura natural, pero no debería impedirnos ver que también es posible tomar *tōn pollōn* como un genitivo de la totalidad, como en *Las leyes*, 801c5–6: *thōmen dē kai touton tōn peri mousan nomōn kai tupōn hena*: que significa: “¿Estableceremos esto *como* una de entre las leyes y formas relativas a la música?” Implica no una selección de un conjunto, sino una adición a un conjunto. Podríamos traducir, entonces, 596a10 de la siguiente manera: “Escojamos ahora lo que quieras de entre los muchos” (esto es, de entre esos grupos a los que corresponden las Formas). Así —y de manera afin con el punto anterior (a)—, la generación de Formas de artefactos sería una extensión, y no una aplicación, de los métodos usuales de la Academia. John Cooper ha objetado que la cláusula *hoti boulei* contradice esta lectura. Porque, pregunta él, “¿Se nos está *realmente* pidiendo extender la teoría en *cualquier* dirección que queramos? No. Más bien, solamente en una dirección *particular*”. Esto es cierto, pero no pienso que esto deseche mi propuesta; en efecto, Sócrates, que hace esta sugerencia, procede inmediatamente a introducir las camas y las mesas, asegurando así la dirección que él quiere que tome el argumento. A Glaucón no se le permite nunca expresar su propia preferencia.

c. Platón podría haber escogido las Formas de la cama y de la mesa precisamente de manera que —debido a su carácter inferior (*atimotēs kai phaulotēs*, cfr. *Parménides*, 130c6–7)— el imitador pueda ser rebajado. Estos son los implementos mismos que separan la “ciudad de los cerdos” de la ciudad humana más primitiva, en 372d–e, y están claramente relacionados con la comida y con el sexo —los deseos más inferiores, en el esquema de Platón. Cfr. Charles Griswold, “The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato’s *Republic* Book X”, en *Journal of the History of Philosophy*, No. 19, 1981, págs. 135–50.

d. Que Dios sea el creador de estas Formas podría aparecer menos increíble (y en menor contradicción con el *Timeo*, 28a–29a, según el cual Dios usa las Formas como patrones), si recordamos que éstas son Formas de artefactos y no de objetos y géneros naturales, que son lo que el demiurgo del mundo usa como sus modelos. Adicionalmente, la afirmación de Sócrates de que hay una cama “en la naturaleza”, *hēn phaimen an, hōs egōimai, theon ergasasthai*, involucra el optativo potencial, y podría ser tomada como la afirmación bastante irónica, “Podríamos decir, supongo, que Dios la hace”. Finalmente, el hecho de que nada en la definición de Platón de la imitación realmente dependa de que Dios cree las Formas, hace que la contradicción sea menos apremiante (aunque aún no la resuelva realmente).

Ésta no es, en absoluto, la única ocasión en que Platón emplea esta estrategia. Él introduce la pintura, por segunda vez, al distinguir los tres tipos de objetos que existen: objetos naturales (Formas), objetos físicos y objetos pintados. No se puede decir que el pintor sea un hacedor de alguno de los dos primeros tipos de objeto, sino que sólo es un imitador de lo que Dios y el artesano hacen<sup>32</sup>. La definición a la que se llega de esta manera es ésta:

¿Llamas imitador [un hacedor] del producto que está a dos niveles de la realidad?  
[Gredos: ¿Llamas consiguientemente “imitador” al autor del tercer producto  
contado a partir de la naturaleza?] (597e3–4)<sup>33</sup>.

Sólo ahora se aplica esta definición general a los poetas trágicos y a todos los otros imitadores (597e6–8), de los que se dice que hacen cosas situadas a doble distancia de “el rey” y de la verdad<sup>34</sup>.

Platón introduce al pintor, por tercera vez, en 597e10 y ss. y, mediante la distinción entre la manera como realmente son los objetos físicos y la manera como aparecen, afirma que la pintura tiene que ver con una apariencia (*phantasma*) y no con la verdad —resultado éste que luego generaliza a toda imitación (598b6–8)<sup>35</sup>. Una vez más, argumenta que los productos del pintor son engañosos y que, por lo tanto, esto es cierto de toda imitación<sup>36</sup>. Luego de una detallada discusión sobre la poesía, sobre la base de estas conclusiones, el pintor es usado para introducir el

<sup>32</sup> Del pintor se dice aquí que imita tanto el objeto físico como la Forma (597e1–2). Pero lo que importa es que el pintor produce algo distinto de y en concordancia con los otros dos. Inmediatamente Platón procede a decir que el pintor imita no las Formas sino las obras de los artesanos (598a1–3).

<sup>33</sup> He proporcionado un *dēmiourgon* implícito, a pesar de la afirmación de Adam (*The Republic of Plato*, vol. II, pág. 392, nota sobre 597e) de que es innecesario. La palabra ya ha sido aplicada al pintor en 596e6. En la conversación inmediatamente anterior se afirmaba que el pintor no hace una *cama* (597d11–12), sino que es sólo un imitador de ella (597e1–2). Pero, como lo ha sugerido 596e6 y como lo confirmará lo que continúa (cfr. 599a1–2, d3), el imitador es un hacedor de algún modo. Y la pregunta es: si la imitación es un hacer, ¿qué es lo que ella hace?

<sup>34</sup> Sobre las dificultades para identificar a este rey, cfr. Adam, *The Republic of Plato*, vol. II, págs. 464–65.

<sup>35</sup> Platón habla, de manera indistinta, del imitador tanto como que imita (598b3–4, 600e5) como que hace (599a2–3, d3) apariencias o imágenes.

<sup>36</sup> Algunas veces se afirma que al usar el término “fantasma” (*phantasma*) para describir los objetos de la pintura, Platón está pensando que el arte es específicamente engañoso y no que el arte es verdadero respecto a su modelo. Por ejemplo, J. P. Maguire, “The Differentiation of Art in Plato’s Aesthetics”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, No. 68, 1964, págs. 389–410, apela al *Sofista*, 235d–236b, donde el arte “eikástico”, que reproduce cuidadosamente su modelo, se distingue del arte “phantástico”, que no lo hace

argumento adicional para la ignorancia del imitador (601b9–602b8). Finalmente, la remisión de la imitación a las partes más bajas del alma también se introduce mediante la pintura, y sólo entonces se generaliza a la poesía (602c y ss.).

Pero, ¿por qué depende Platón, de manera tan crucial, de la pintura? Tendemos casi automáticamente a tomar la pintura como nuestro modelo de las artes representativas, y este procedimiento ha hecho surgir pocas preguntas<sup>37</sup>. Pero lo poco que sabemos de la historia inicial del *mimeisthai* (“imitar”) y sus derivados, sugiere que estos términos estaban originalmente conectados con el discurso y la poesía más que con la pintura, con el oír más que con el ver. Teniendo esto en cuenta, es necesario explicar el hábito de Platón de depender de la pintura para formular sus consideraciones sobre la imitación y la poesía.

En una importante obra, aunque idiosincrásica, Hermann Koller ha sostenido que la mimesis estaba originalmente conectada con la música y la danza, y que su sentido era, por lo tanto, el de “representación”, e incluso el de “expresión”, más que el de “imitación”<sup>38</sup>. Él descubre que este último sentido, del cual afirma que es específico para la pintura, se inventa en el libro X de la *República*<sup>39</sup>. Algunas de las conclusiones de Koller han sido criticadas por Gerald Else<sup>40</sup>, pero me parece que un aspecto serio del problema no ha sido completamente resuelto.

Discrepando de Koller, Else trata de encontrar, en las primeras apariciones de estos términos, la connotación de falsificar y su distinción subsiguiente entre aparecer y ser, que él considera cruciales para el sentido de “imitación”. Pero este esfuerzo, me parece, fracasa. Consideremos, por ejemplo, el *Himno a Apolo de Delos*, en el lugar (163) en que se dice que las doncellas de Delos

---

(págs. 392–93). Escribe que “es a la... escuela ‘fantástica’ a la que parece referirse en la *República* X, y a la que se identifica el arte simplemente” (pág. 393). Pero el *Sofista* (cuya doctrina de las imágenes es, de muchas maneras, distinta a la de la *República*) toma a los dos como especies de un género, la imitación (*mimētikē*, 235d1). Un *eikōn* es una especie de imagen (*eidōlon*), que se distingue por su exactitud; un “fantasma”, que es inexacto, es otra especie. Pero el *eikōn*, en sus tres apariciones en conexión con el arte en la *República*, en 401b–c, equivale a “imagen” (*eidōlon*, *mimēma*), así como también es “fantasma” en el libro X (véanse los textos referidos en la nota 35). Más importante aun, la discusión de Platón acerca del carácter engañoso del arte en el libro X, no depende, de ninguna manera, de la posible inexactitud de la representación. Lo que le importa es el hecho de que una representación, exacta o inexacta, pueda ser confundida con la realidad que representa.

<sup>37</sup> Keuls señala el procedimiento de Platón, en “Plato on Painting”, pero sus intereses la llevan en otra dirección (pág. 110).

<sup>38</sup> Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Berna, 1954.

<sup>39</sup> Koller, pág. 63.

<sup>40</sup> Gerald F. Else, “Imitation in the Fifth Century”, *Classical Philology*, No. 53, 1958, págs. 73–90.

saben cómo *imitar* la voz y el baile de toda la gente  
*pantōn d'anthrōpōn phōnas kai krembaliastun mimeisth' isasin.*

Koller, debido a la presencia de la danza, piensa que aquí el sentido de “imitación” es totalmente inapropiado<sup>41</sup>. En otro lugar, al contrario, lo encuentra inevitable<sup>42</sup>. Pero cuando pensamos en lo que continúa —“cualquiera pensaría que él mismo estaba hablando, tan bien está compuesta su canción”—, me parece que aunque la conexión con la música no demuestra mucho, tampoco es necesario que supongamos que las doncellas “impresionan y halagan a sus huéspedes imitando sus acentos y danzas nativos”<sup>43</sup>. Más bien, se dice que las doncellas realmente hablan diferentes dialectos y que saben cómo ejecutar danzas de diferentes áreas: ellas *actúan como* otra gente, lo cual no implica ningún engaño.

El caso es muy similar con Esquilo, en *Coéforas* 564:

*amphō de phōnēn ēsomen parnēsida glōssēs autēn Phōkidos mimoumenō.*

La traducción de Else —“Nosotros presentaremos un acento parnasiano, imitando [haciendo mímica, remedando] el sonido del dialecto focio”— me parece gratuita<sup>44</sup>. Es mucho más plausible suponer que Orestes está diciendo a Pylades, quien era focio para empezar, que ellos dos deben, sencillamente, hablar focio entre ellos.

Debemos notar que el sentido de *actuar como* alguien más, es exactamente lo que se requiere para interpretar a Teognis 370:

*mōmeuntai de moi polloi... mimeisthai d' oudeis tōn asōtōn dunatai.*

Para dar cuenta de este caso, Else necesita postular un segundo sentido del verbo, “una extensión del significado, del remedo físico (hacer mímica físicamente) hacia la imitación moral”<sup>45</sup>. Pero, según mi sugerencia, esta línea puede traducirse llanamente así:

<sup>41</sup> Koller, pág. 37.

<sup>42</sup> Else, pág. 76.

<sup>43</sup> Else, pág. 76.

<sup>44</sup> Else, pág. 77.

<sup>45</sup> Else, pág. 77. Él hace un listado de esto, como un sentido distintivo del término, en la página 79.

Muchos se burlan de mí... pero ninguno de los imprudentes puede actuar como yo<sup>46</sup>.

Por lo tanto, no parece claro que mimesis estuviera, desde su comienzo mismo, conectada con *remedar* (*hacer mímica*). Es claro que el término y sus derivados eran más frecuentemente usados con relación al hablar y al actuar, que al pintar; y también es claro que, incluso en la segunda mitad del siglo V a. C., no iban de la mano con las nociones platónicas de la falsificación, lo meramente aparente, lo engañoso y lo fingido<sup>47</sup>. Varios casos en Herodoto ilustran muy bien el sentido de *actuar como*, que hemos encontrado atrás<sup>48</sup>. La afirmación de Tucídides de que el comportamiento de Pausanias “parecía más como una *mimesis* de tiranía que como un generalato” y que, de esta manera, le costó su vida, no podría explicarse apelando al sentido de *falsificar*; por el contrario, el sentido necesario parece ser el de *emular*<sup>49</sup>. Incluso Demócrito, quien en muchos aspectos de su pensamiento

---

<sup>46</sup> Es imposible que examinemos aquí todos los textos involucrados en esta disputa. Else parece estar en lo cierto en esta perspectiva del fragmento 57 de Esquilo (Nauck, 2ª ed.), en contra de Koller (págs. 74–75), pero su reconstrucción de un contexto hipotético que le permita encontrar en esta “aparición temprana” de mimos “una implicación que Koller no encuentra en ningún lugar antes que Platón” (la implicación del engaño), es demasiado especulativa (págs. 75–76). Su visión de Píndaro, *Píticas* 12.21, aunque posible, no excluye en *mimēstai* el sentido de “reproducir” en tanto que opuesto a “imitar”; así mismo sucede también con su interpretación del fragmento 94b (Snell, 1.15) de Píndaro (pág. 77). Él interpreta el fragmento 364 (Nauck, 2ª ed.) de Esquilo, *liburnikēs mimēma manduēs chitōn*, como “una camisa que *copia o simula la apariencia* de un manto liburniano” (las itálicas son mías, pág. 78). Pero esta traducción introduce presuposiciones filosóficas que el texto no requiere obviamente: “copiado de” o “hecho según” no creo que sean traducciones inapropiadas. La afirmación de Else de que el fragmento 190 (Mette) de Esquilo muestra que *mimēma* tenía, desde sus apariciones más tempranas, la connotación de “réplica” (pág. 78), es correcta, aunque “réplica” e “imagen” (cuando esta última es tomada específicamente como “apariciencia”) no necesariamente son equivalentes, como Else lo supone.

<sup>47</sup> Cfr. Richard McKeon, “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, *Modern Philology*, No. 34, 1936–37, págs. 1–35. McKeon escribe que para Platón “la palabra ‘imitación’ indica el término menor de la proporción entre ser y apariencia: si Dios es, el universo es una imitación; si todas las cosas son, las sombras y los reflejos son imitaciones; si los productos artesanales del hombre son, sus representaciones de los mismos son imitaciones” (pág. 9).

<sup>48</sup> Por ejemplo, iv.166: Ariandes quería igualar (*parisoumenos*) a Darío, de manera que lo imitó (*emimeeto*) en poner en circulación monedas de plata que emulaban los daríos de oro del rey; por esta presunción, Ariandes fue ejecutado. De manera similar, en v.66–68, donde se dice de Clisterne que había emulado (*emimeeto*) a su abuelo. Debemos anotar también el uso que hace Herodoto de mimesis para referirse a un retrato (iii.57: *mimēsis pugmaiou andros*).

<sup>49</sup> I.95.3. Lo mismo es correcto de VII.63.3. Ninguno de los dos pasajes, en particular el segundo, comporta la sugerencia de “remedar” que les asigna Else. Cfr. Eurípides, *Hipólito*, 114, donde el viejo sirviente afirma que no debe imitar (*mimēteon* = actuar como) al joven Hipólito en no orar a Afrodita.

confiaba en la distinción entre parecer y ser, no considero que apele a ese sentido, como afirma Else que sí lo hace<sup>50</sup>, en DK B39:

Se debe ser o imitar a un buen ser humano  
*agathon ē einai chreōn ē mimeisthai.*

No es plausible tomar esto como consejo para pretender ser bueno. Más bien, deberíamos tomarlo como consejo para el efecto en que, si no se puede ser bueno, se debería hacer lo cercano a lo mejor —actuar como alguien que es bueno<sup>51</sup>.

A finales del siglo V a. C., sin embargo, el contraste entre imitación y realidad puede encontrarse en los poetas dramáticos —véase, por ejemplo, *Las ranas* (108–9) de Aristófanes y el *Ión* (1429) de Eurípides<sup>52</sup>. Me parece plausible que esta conexión ya haya sido establecida en la pintura, especialmente si consideramos a Jenofonte (*Memorabilia* III.x.1–8) como un testimonio preciso. En este pasaje, el pintor “ilusionista” Parrasio se pone impacientemente de acuerdo con Sócrates en que la pintura es un “parecido de lo visible” (*eikasia tōn horōmenōn*, x.1), e insiste en que todo lo que él puede imitar (*apomimeisthai, mimēton*) es el aspecto y no el carácter de la gente. Sin embargo, Parrasio es finalmente persuadido de que el carácter también puede ser imitado —pero sólo en la medida en que éste “aparezca a través (*diaphainei*) de la cara y del porte” del sujeto. Una conexión similar entre la pintura y la apariencia se hace en la siguiente conversación de Sócrates con el escultor Cleitón. A pesar de que la evidencia de Jenofonte es apenas contemporánea (Parrasio parece haber nacido antes del 460 a.C.<sup>53</sup>, y esta conversación podría haber ocurrido alrededor del 420–410 a.C.), la información sí proporciona alguna evidencia de que podría existir, hacia finales del siglo V a. C., una conexión entre la pintura y la manera como las cosas se ven.

<sup>50</sup> Else, “Imitation in the Fifth Century”, pág. 53.

<sup>51</sup> La noción de lo cercano a lo mejor también aparece en Demócrito, B38: *kalon men ton adikeonta kōluein. ei de mē, mē xunadikeein* (Es noble detener a quien actúa injustamente; pero si no, no cooperar en la injusticia). Cfr. Eric Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass., 1963, pág. 58.

<sup>52</sup> No es, sin embargo, claro que Eurípides, *Helena*, 74–75, sea un buen ejemplo del sentido “cualquier cosa imitada, una falsificación, copia”, bajo el cual es anotada la voz *mimēma* en H. G. Liddell, R. Scott y H. S. Jones (editores), *A Greek–English Lexicon*, Oxford, 1968: Teucer yells at the real Helen, not realizing who she is, “May the gods spit at you because you are so much (*hoson mimēm’echēis*) like Helen”. Para otras referencias, cfr. Else, “Imitation in the Fifth Century”, págs. 79–82.

<sup>53</sup> Cfr. R. G. Steven, “Plato and the Art of His Time”, *Classical Quarterly*, No. 27, 1933, págs. 149–55, especialmente la pág. 150.

Ya estamos en posición de explicar por qué Platón se apoya tan fuertemente en la pintura, en su discusión sobre la imitación en el libro X de la *República*<sup>54</sup>. La “imitación”, tal y como se aplicaba tradicionalmente a la poesía, el hablar (la declamación) y la danza, quería decir, primordialmente, *actuar como* otro. No llevaba consigo la connotación de imitar sólo la apariencia, en cuanto lo opuesto a la realidad del objeto imitado, o la noción conexas de engañar y falsificar. De hecho, el papel crucial que jugaba la poesía en la educación parece haber dependido precisamente de una fusión entre apariencia y realidad<sup>55</sup>. Sin embargo, Platón quiere argumentar en el libro X de la *República* que los poetas, incluso cuando sus imitaciones son exitosas, no pueden hacer más que imitar el aspecto y no la naturaleza de las cosas. Para formular esta posición polémica, para argüir que la poesía realmente no es sólo imitación en el sentido de *parecido*, sino imitación de *apariencia*, Platón apela a la pintura, de la que se puede decir fácilmente que es una imitación del aspecto de sus temas, la considera como representativa de toda imitación, y aplica también sus características a la poesía.

Hace mucho tiempo que se afirma, tanto por parte de los opositores como de los defensores de las apreciaciones de Platón acerca del arte, que los artistas no necesitan imitar sólo objetos sensibles (a los que, según Platón, sí imitan reproduciendo su apariencia), sino que también pueden, de alguna manera, imitar directamente las Formas. Esta idea, cuyo origen tardío (de manera notable, en Plotino)<sup>56</sup> ha sido advertido por M. H. Abrams y Monroe Beardsley<sup>57</sup>, se ha puesto en conexión, de varias maneras, con Platón. Algunos simplemente afirman que es

---

<sup>54</sup> Platón ya había mencionado a la pintura en relación con un contraste entre la apariencia y la realidad en 583b y en 586b–c. Para una discusión acerca de la actitud general de Platón hacia la pintura en la *República*, cfr. Nancy Demand, “Plato and the Painters”, *Phoenix*, No. 29, 1975, págs. 1–20. Demand encuentra que el tratamiento que da Platón a la pintura en el libro X es más severo que (e inconsistente con) su tratamiento en libros anteriores, y explica esta discrepancia mediante la hipótesis de que el libro X de la *República* fue compuesto considerablemente más tarde que los primeros nueve libros de la obra. Hemos visto que ésta es la misma consideración de Else, *The Structure and Date of Book 10 of Plato’s Republic*.

<sup>55</sup> Para una declaración extrema y provocativa de esta visión, cfr. Havelock, *Preface to Plato*.

<sup>56</sup> Plotino, *Enéadas* V.viii.1. John Dillon me ha señalado que Plotino podría haber sido influido por Cicerón, *Orator* ii.8–10.

<sup>57</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, 1953, págs. 42–44; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Nueva York, 1958, pág. 394.

compatible con su visión del arte como imitación<sup>58</sup>, mientras que otros alegan más enérgicamente que Platón creía realmente que el arte imita las Formas<sup>59</sup>.

Ambas versiones de esta aproximación a Platón están equivocadas, textual y filosóficamente. Los textos principales en que se basa esta aproximación son o neutrales respecto de esta cuestión, o contradicen la afirmación misma a cuyo favor estos textos son utilizados. Por ejemplo, Tate apela a la *República* 402b–c, con el propósito de mostrar que “quien es verdaderamente *mousikos* (musical) percibe las ideas y sus imágenes”<sup>60</sup>. Ahora bien, es verdad que este pasaje menciona formas

<sup>58</sup> Por ejemplo, David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Englewood Cliffs, N.J., 1956: “Por qué no se le ocurrió a Platón que el pintor, al pintar el objeto *ideal*, podría sugerir la forma ideal y, de esta manera, lograr un contacto directo con la realidad... no es fácil de ver”, pág. 20. Cfr. también Grube, *Plato's Thought*, pág. 202.

<sup>59</sup> La literatura sobre esta cuestión es enorme.

Algunos estudiosos piensan que el buen arte imita las Formas y sigue siendo aún reconociblemente arte. Esta es la visión de Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, págs. 21–22, y “Plato and ‘Imitation’”, págs. 164–65; Leon Golden, “Plato’s Concept of Mimesis”, *British Journal of Aesthetics*, No. 15, 1975, págs. 118–31; Victor Goldschmidt, “Le Problème de la tragédie d’après Platon”, *Questions Platoniciennes*, París, 1970, págs. 103–40; Henri Joly, *Le Renversement platonicien*, París, 1974; Iris Murdoch, *The Fire and the Sun*; Carritt, *The Theory of Beauty*, especialmente págs. 31–32; Greene, “Plato’s View of Poetry”, págs. 34–35; Maguire, “The Differentiation of Art in Plato’s Aesthetics”, pág. 394; R. C. Lodge, *Plato’s Theory of Art*, Londres, 1953, pág. 182.

Algunos de estos estudiosos coinciden con otros que creen que las objeciones de Platón al arte son sólo objeciones al arte de su tiempo sobre la base de que es un arte demasiado realista e ilusionista. Cfr. Cherniss, “On Plato’s *Republic* X 597b”, pág. 241; Greene, “Plato’s View of Poetry”, pág. 54; Nettleship, *Lectures on the Republic of Plato*, pág. 353; Friedländer, *Plato: An Introduction*, vol. I, pág. 119; Tate, “Plato on ‘Imitation’”, págs. 164–65. La idea de que Platón no ataca al arte en general sino sólo al arte de su tiempo (con o sin referencia a la teoría de las Formas) ha sido muy discutida por historiadores de la pintura griega. La obra clásica de Pierre–Maxim Schuhl, *Platon et l’art de son temps (Arts Plastiques)*, 2da. edición, París, 1952, establece la imagen de Platón como un poderoso participante en una “lutte entre les anciens et les modernes” [lucha entre los antiguos y los modernos]; cfr. Steven, “Plato and the Art of his Time”. Otras visiones diferentes han sido recientemente expresadas por Keuls, “Plato on Painting”, quien pone en conexión lo que ella considera como el gradualmente creciente desagrado de Platón por las artes plásticas con el incremento de las pretensiones científicas de la escuela sicioniana, y por Demand, “Plato and the Painters”. Mi punto de vista es que este debate ha adquirido mayores proporciones de las que merece, ya que Platón, por lo menos en la *República* X, no destierra a los pintores pues, como la misma Demand lo muestra, sus referencias anteriores a la pintura en la *República* no son tan peyorativas como frecuentemente se piensa.

Otros estudiosos, nuevamente, creen que el arte verdadero es realmente la filosofía: por ejemplo, Oates, *Plato’s View of Art*, pág. 40; David Gallop, “Image and Reality in Plato’s *Republic*”, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, No. 47, 1965, págs. 113–31. Los estudiosos que piensan que los diálogos de Platón constituyen verdadera poesía también me parece que aceptan tal punto de vista: por ejemplo, Friedländer, *Plato*, vol. I, págs. 118–22; Partee, “Plato’s Banishment of Poetry”, pág. 219. La objeción a este punto de vista es principalmente que establece lo que busca evitar —que no hay *poesía* ni *arte* que imite las Formas.

<sup>60</sup> “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, pág. 18; cfr. pág. 21. Así también Shorey, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 260, nota a. Sobre *República*, 401c, véase también Verdenius, *Mimesis*, pág. 14.

(*eidē*) de virtudes. Pero estas formas no son las Formas de la teoría de Platón, la cual no ha sido aún introducida en este punto de la *República*. Claramente la presencia de la palabra *eidos* no es suficiente para establecer la presencia de la teoría, especialmente en la medida en que estas formas están presentes en objetos sensibles (*enonta*) y no están separadas de ellos, como sí lo exige la teoría de las Formas. El pasaje sólo afirma que debemos aprender a reconocer las diversas variedades de virtudes y vicios en el mundo y en nuestras imágenes de ellos. La implicación, en palabras de Adam, es que el poeta “copia de la vida” y no del mundo inteligible<sup>61</sup>.

La *República* 500e–501b es un pasaje frecuentemente usado en este respecto: este pasaje asimila la construcción de la ciudad perfecta a la obra de un pintor que utiliza “un paradigma divino” (501e3). Tate considera este pasaje como una descripción de la “clase genuina de imitación”<sup>62</sup>. Pero esto no da con el sentido del símil de Platón, que no es que exista semejante pintor, sino que en eso consiste el filósofo. El pasaje de la *República* 472d tampoco sirve de ayuda para localizar un pintor que imite las Formas<sup>63</sup>, porque aunque el pasaje muestra que Platón no pensaba que el artista estuviera limitado a reproducir sólo la apariencia de las cosas realmente existentes, no implica que al pintar a alguien más bello que cualquier persona existente, el pintor estaría imitando la Forma<sup>64</sup>.

Cerramos esta discusión con dos textos ajenos a la *República*. En primer lugar, el texto de Platón *Las leyes* 817b–c, que afirma que los pobladores de la ciudad de Platón son los verdaderos trágicos, puesto que ellos viven la mejor vida —la más verdadera tragedia. Lejos de apoyar la afirmación de que la verdadera poesía imita las Formas<sup>65</sup>, este pasaje desarrolla el mismo argumento que la *República* 500e–501b: el mejor tipo de poesía no es, en absoluto, poesía, sino una buena

<sup>61</sup> Adam, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 168, nota sobre 402c. Contrástense más adelante los plurales *ta tēs sōphrosunēs eidē* (las formas de la moderación, etc.) con el énfasis en el carácter único de cada *eidos* en, por ejemplo, 476a y ss.

<sup>62</sup> Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, pág. 21. Pero contrástese Shorey, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 504, nota *a*.

<sup>63</sup> Así Gallop, “Image and Reality in Plato’s *Republic*”, pág. 116, y Adam, *The Republic of Plato*, vol. I, pág. 328, nota sobre 472d. Contrástese de nuevo Shorey, *ibid*.

<sup>64</sup> Tate, “Plato, Art, and Mr. Maritain”, pág. 111, afirma que 599d y 607a muestran “que el arte genuino está una vez alejado (y no dos veces) del mundo ideal”. Pero 599d dice simplemente que si Homero hubiese estado alejado sólo una vez de la realidad, entonces él habría conocido lo que hace a la gente verdaderamente virtuosa, y se habría desempeñado como un legislador. La referencia a 607a es aun menos convincente.

<sup>65</sup> Así Tate, “Plato and ‘Imitation’”, pág. 167.

vida; por lo tanto, a menos que se trate de un juego de palabras, no hay buena poesía<sup>66</sup>. En segundo lugar, el texto de Platón *Fedro* 248d–e, un pasaje muy mal interpretado en el que lo “musical” (*mousikos*) se encuentra entre los mejores tipos de vida que puede escoger un alma, en contraste con la vida del imitador, que se encuentra en el sexto puesto en la lista de Platón. Al tomar “musical” como referido a algún tipo de artista, los comentaristas han visto que Platón distingue aquí entre un artista verdadero y un mero imitador<sup>67</sup>. Pero en el *Fedro* se ha discutido acerca del alma y de la apropiada relación entre sus partes. Las mejores vidas son vividas por las almas más armónicas. Y para tales almas encontramos el término *mousikōtatos* (“el más musical”, *República* 411e–412a; cfr. *mousikos*, 591d1). Ésta es la persona que utiliza la educación musical y la educación física para su propósito verdadero, el acuerdo armonioso de razón y espíritu que produce el control sobre los apetitos. Éste, y no “el afinador de cuerdas”, es el verdadero músico —el carácter civilizado y liberal al cual Platón considera responsable de una de las mejores clases de vida que un ser humano pueda tener<sup>68</sup>. Lo “musical” en este contexto, así como en otros, no es el artista sino el caballero que patrocina a los artistas y sabe qué tomar de ellos<sup>69</sup>.

Volviendo a la base filosófica de la idea de que el arte puede imitar las Formas, deberíamos empezar por recordar el lugar común persistente según el cual en el libro X de la *República* Platón acusa al arte de ser una imitación de una imitación. Pero, de hecho, Platón nunca dice esto, ni en su libro ni en ningún otro lugar de su obra. Aun más, ni una sola vez en el libro X de la *República* se usa la mimesis para referirse a la relación entre los objetos sensibles y las Formas<sup>70</sup>. Platón sí dice, una vez, que el artesano hace cosas “mirando hacia” (pros... *blepōn*, 596b7) la Forma, pero esto no es suficiente para establecer que la relación entre el producto y la Forma es

<sup>66</sup> Cfr. Epicuro, *ap.* Diógenes Laercio X. xxvi.121: “Sólo el hombre sabio tendrá la correcta visión de la música y de la poesía: y él vivirá, no escribirá, poemas” (monon te ton sophon orthōs an peri te mousikēs kai poiētikēs dialexesthai. poēmata te energein, ouk an poiēsai).

<sup>67</sup> Por ejemplo, Tate, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, pág. 22.

<sup>68</sup> Cfr. Charles M. Young, “A Note on *Republic* 335c9–10 and 335c12”, *Philosophical Review*, No. 83, 1974, págs. 97–106, especialmente págs. 104–5.

<sup>69</sup> Estoy en deuda con Paul Woodruff por haber discutido conmigo este asunto.

<sup>70</sup> El término se utiliza en *Timeo* 48e2, pero es un hecho notorio el que Platón nunca decidiera de manera exacta cómo era esa relación.

una relación de imitación<sup>71</sup> —esto es, nada en el texto implica que la relación entre una obra de arte y su tema sea la misma que la que se da entre un objeto físico y su Forma o Formas<sup>72</sup>. Y ésta es una de las principales razones filosóficas por las que el pintor y el poeta no pueden imitar las Formas: porque esto sería justamente producir objetos físicos —camas o personas buenas. “Imitar” las Formas es un requerimiento lógicamente imposible de satisfacer<sup>73</sup> para el artista, ya que al procurar satisfacerlo, el artista dejaría de ser un artista.

En sus afirmaciones sobre este tema, Collingwood escribió que el artista “no hace una cama o una batalla o un héroe o un villano, sino un objeto *sui generis*, que habrá de ser juzgado no mediante los patrones por los cuales tales cosas son juzgadas, sino mediante un patrón peculiar a él mismo”<sup>74</sup>. Ciertamente, Collingwood trató de mostrar que Platón pensaba el arte como una actividad distinta de otras: no es conocimiento, ni percepción, sino imaginación —con sus propias leyes, principios y valores, e incluso con su propia manera de verdad. Aunque esto no se aleja de la filosofía propia de Collingwood, sí es exactamente lo contrario de la visión de Platón acerca del arte, pues hay poco en su actitud que sea más impresionante que su negación a acordarle a la actividad y a los productos de la *mimesis* un estatus independiente y propio.

Esta negación está presupuesta, por ejemplo, en su crucial afirmación, en la *República* 394e8–9, que dice que

la misma persona no es capaz de imitar muchas cosas tan bien como puede imitar una sola,

---

<sup>71</sup> No se hace mención alguna a la imitación en *Cratilo* 388a–389a, que es el único pasaje adicional en donde Platón describe la hechura de artefactos en términos del mirar hacia las Formas.

<sup>72</sup> Con frecuencia esto no es notado, pero lo señala J.-P. Vernant, “Image dans la théorie platonicienne de Mimèsis”, *Journal de Psychologie*, No. 2, 1975, págs. 133–60: “La idea de cama no puede ser imitada de esta manera (aquella manera en que la cama sensible es imitada por el artista). Su relación con la cama del carpintero no es homóloga a la semejanza de esta última con la imagen del pintor” (pág. 158).

<sup>73</sup> Cfr. Vernant, págs. 139–41 y Collingwood, “Plato’s Philosophy of Art”, *Mind*, No. 34, 1925, págs. 154–72, especialmente pág. 158.

<sup>74</sup> Collingwood, “Plato’s Philosophy of Art”, pág. 159. Un punto de vista más extremo es el de Walter Pater, *Plato and Platonism*, Nueva York, 1894, quien, basándose en la *República* 341d, encuentra que Platón se anticipa a la doctrina del arte por el arte (pág. 241).

una afirmación que es resultado de la aplicación del principio según el cual cada persona sólo puede ser buena en una ocupación. Aquí, las condiciones para lo que constituye una actividad particular no son proporcionadas por la actividad misma, ni por las reglas que sigue, sino sólo por su objeto: si el objeto es diferente, la imitación también es diferente<sup>75</sup>. Platón parece pensar que jugar el papel del héroe es una actividad distinta a jugar el papel del villano (395b3–6); el compromiso con semejante posición es lo que subyace a su falta de disposición para permitir en su ciudad al poeta que puede imitar cualquier cosa y todas las cosas (398a–b). Y, a pesar de su única referencia tardía a la mimesis como un objeto de conocimiento, es notable qué tan poco la considera Platón como un arte entre las otras muchas artes que discute en la *República* (cfr. 601a4–6).

Cuando se pasa de la práctica de la mimesis a sus objetos, el diagnóstico permanece igual. Los objetos de la imitación apenas si son entidades por derecho propio. Incluso hablar de “una apariencia de una cama” es ligeramente engañoso en este contexto, ya que se puede pensar que las apariencias tienen su propio estatus ontológico. Pero Platón parece impedir este acercamiento, al insistir en que el pintor produce *una cama*; y a pesar de que es una cama “de cierta manera” (*tropōi ge tini*, 596e10), esto parece cualificar más el grado que la manera en que el producto del imitador es una cama<sup>76</sup>. Así, Platón habla de un pintor que hace no una pintura de un zapatero, sino “un zapatero que parece ser” [Gredos: lo que parezca un zapatero] (600e7–601a7). La imitación —dice Platón— puede “modelarlo *todo*, porque lo toca todo en pequeñas partes— y eso es una imagen” [Gredos: produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen] (598b6–8).

La visión metafísica de Platón se manifiesta en una vacilación lingüística de su parte. En 598b4–5, Platón caracteriza la pintura como una “*imitación* de la apariencia” y no de la realidad (*phantasmatos mimēsis*), mientras que en 599a2–3 afirma que los poetas “*producen* apariencias” [Gredos: “componen cosas aparentes

---

<sup>75</sup> Compárese, con el comentario aquí de Sócrates de que la gente no parece poder componer al mismo tiempo tragedias y comedias, su posición en el *Simposio*, según la cual la comedia y la tragedia en realidad deberían ser escritas por el mismo autor (223d). Es interesante recordar con relación a esto los muchos roles que tenía que actuar cada actor en el drama griego.

<sup>76</sup> Sobre el fundamento de la actitud de Platón, cfr. Gregory Vlastos, “Degrees of Reality in Plato”, en Renford Bambrough, editor, *New Essays on Plato and Aristotle*, Londres, 1965, págs. 1–19.



chair: n. (1800s); chaise (1600s) and chère;  
(es) *cathedra*, *cathedra* (adj and n), *cathedrae*;  
eternit: *sedul*, *sedul*, q.v. sep.  
1. *cat* *bedra*, a seat (cf. *kercher*, to sit, and  
ult. *ē* sit), combines with *sedes* (of the prefix  
*sed-*) to form *sedes*, a bed; four-legged,  
often two-armed seat, whence L. *cathedra*, LL  
bishop's chair; ML professor's chair; hence dignity,  
as in 'to speak *ex cathedra*', as *fron—er* as if  
from—a professor's chair; hence with authority,  
L. *cathedra* has LLML adj. *cathedrae*—see any  
CATHEDRAL; and the secondary ML adj. *cathedrae*,  
whence E. legal *cathedrae*.

Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965.



El trabajo editorial de selección y compilación de los ensayos que constituyen el presente volumen —posible gracias al esfuerzo de traducción y edición de docentes de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano— responde al intento de proporcionar a la comunidad académica ejemplos de diálogos posibles entre el arte y el pensar, y pretende servir a la reflexión cotidiana que tiene lugar en el encuentro académico interdisciplinario de las artes y las humanidades.

El presente libro no ha intentado ser una selección ni exhaustiva ni comprehensiva de todos los problemas que pueden tener vigencia, relevancia o presencia significativa en esa continua confrontación que es el diálogo entre Platón, Nietzsche, Heidegger y Gadamer, principalmente. Es una invitación a reconocer hoy los términos de esta confrontación, su relevancia para el pensamiento del arte, y sus contribuciones para la experiencia artística, en la amplitud de sus dimensiones. Si la reflexión crítica juega algún papel en la experiencia del arte, puede ser el de preparar el camino para el encuentro con las obras mismas, el de disponer los ojos, el cuerpo y la entrega para el encuentro con el arte.

