

La condición del buen poeta en la *República*

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por
Víctor Cornelio Bonilla Molina
Cod.: 2009232003

Director
Eduardo Salcedo

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2017

RESUMEN

En este escrito se revisó el problema de la admisión del poeta imitativo en la ciudad sana, según se consigna en el Libro X de la *República* de Platón, para afirmar que la cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la *poíesis*.

Para evidenciar esta consideración fue necesario revisar la pugna presente en el Libro X, respecto de la permanencia o expulsión de la poesía y el poeta en la ciudad sana; seguidamente se hizo una revisión del Libro III para analizar el lugar que Platón le asigna al poeta y su obra. Allí, Sócrates expone un símil a través del cual compara la ciudad con el hombre, y de este modo se pregunta si es posible ver la naturaleza de la justicia en la ciudad, ya que de ser así, también la verá en el hombre. De esta forma nacen las preocupaciones por el buen gobierno, el regente y los guardianes; estos últimos son quienes recibirán la educación que Sócrates distingue como apropiada para la formación del carácter virtuoso. Al preguntarse por esta educación, implícitamente se halla el cuestionamiento por el educador apropiado que efectúe correctamente el modelo. Es en este punto donde se cuestiona la labor del poeta y la poesía, pues por la tradición que se ha dado en Grecia, según como lo señala Sócrates, el poeta y su obra se fundamentan en la imitación; en tanto crea imágenes con palabras a modo de apariencias, por ello la censura, por ser nociva para la formación del carácter del guardián; sus productos se hallan a tres niveles de distancia de la verdad, por ende carece de conocimiento (*episteme*) y su saber se mantiene en la opinión (*doxa*), así pues, ella siembra la corrupción y nutre el elemento irracional en el alma de quien la oye.

No obstante, para ampliar la comprensión, se estudió el contexto de la poesía, los poetas censurados y el concepto de *poíesis* como elemento inherente a ésta. La *poíesis* como creación, se manifiesta en el acto puro, propio del encuentro del poeta con la Musa; allí el poeta presta su voz a la Musa, ella le recuerda su condición de humano, ella posee la musicalidad de las palabras, transfiriendo este elemento divino al parlante, expresando todo aquello que no puede ser dicho en

el lenguaje, ella libera la imposibilidad de decir, dejando la expresión poetizada más allá de cualquier condicionamiento racional.

Ahora bien, se estudió la condición del *buen poeta*, el cual es aceptado para educar, pese a que no posee la *poíesis* señalada en este escrito, ya que su obra es producto de la regulación limitada a las normas preestablecidas, porque se halla privado de la Musa. De este modo, ya no se puede considerar como poeta. Es decir que afirmar la presencia del buen poeta y su producto en la ciudad sana, es la negación de la poesía en tanto *poíesis*.

Palabras claves: *Mímesis*; *Poíesis*; Platón y la poesía; Poeta imitador; Educación en la República.

ABSTRACT


In this document was revised the problem of the imitative poet's admission in the sane city, according to the X book of the Plato's Republic, to affirm the cohabitation of the philosophy with the poetry where Plato embraces the institution of the fine poet, it is only possible since *poiesis* denial.

To stress this consideration was necessary to revise the struggle present in the tenth book, regarding the poet and poetry's permanence or expulsion in the sane city; thereupon, a III book revision was made in order to analyze the poet and its work's place assigned for Plato. From thence, Socrates exposes a simile through which will compare the city with the man, and thus he wonders if it is possible to evidence the nature of justice in the city, if so, he will also see it in the man. This is how is born the concern about the good governance, the govern, and the guardians; the later ones who will get the education that Socrates distinguishes as suitable for creating the virtuous character. Wondering about this sort of education implicitly the questioning of the adequate educator who performs correctly the model is found. It is on this point where the poet and poetry work is questioned, since according to the greek tradition, as Socrates agrees, the poet and its work are based on mimicking; meanwhile it creates images with words as appearances, for this reason it is censored, for being harmful to the guardians character's training; their outcomes are located on three different distance levels from the truth, and thus its lack of understanding (episteme) and their knowledge remains in the opinion (doxa), thus, it sows the seeds of corruption and nourishes the irrational element in the listener's soul.

Nonetheless, to broaden the understanding, the poetry context was studied, the poets were censored and the *poiesis* inherent to this. The *poiesis* as creation, is expressed in the pure act of the poet and the muse encounter; thereof the poet lends its voice to the muse, she reminds its human condition, she is the owner of the musicality of words, transferring this element to someone who speaks, conveying all matters that cannot be said in the language, she sets free the inability to speak, leaving the poeticized expression beyond any rational conditioning.

That said, the fine poet's condition was studied and is accepted to educate, the poet does not have the *poiesis* underscored in this text, its work is the product of the regulation limited to predetermined rules because the muse is not present. In this sense, this one can no longer be regarded as a poet. In other words, claiming that the presence of the fine poet in the sane city, is the denial of the poetry meanwhile *poiesis*.

Key words: *Mimesis*; *poiesis*; poetry and Plato, imitative poet; Education in the Republic.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>EXCELENCIA EN CALIDAD</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 6 de 70	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	La condición del buen poeta en la República
Autor(es)	Bonilla Molina, Víctor Cornelio
Director	Eduardo Salcedo Ortiz
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 67 p.
Unidad Patrocinante	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	<i>MÍMESIS</i> ; <i>POIESIS</i> ; PLATÓN Y LA POESÍA; POETA IMITADOR; EDUCACIÓN EN LA REPÚBLICA.
2. Descripción	
<p>Trabajo de grado que se propone revisar el problema de la admisión del poeta imitativo en la ciudad sana, según se consigna en el Libro X de la República de Platón, para afirmar que la cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la poésis. Para evidenciar esta consideración fue necesario revisar la pugna presente en el Libro X, respecto de la permanencia o expulsión de la poesía y el poeta en la ciudad sana; seguidamente se hizo una revisión del Libro III para comprender el lugar que Platón asigna al poeta y su obra dentro de la ciudad sana, del mismo modo se estudió desde otras fuentes, el contexto de la poesía; los poetas censurados; el concepto de <i>poésis</i> como elemento inherente a ésta es decir la poésis como creación y el concepto de <i>mímesis</i> como imitación. Finalmente después de abordar el problema fue posible considerar que el ejercicio crítico de Platón era consecuente en su argumentación de modo que no concilia con la poesía, ni con el poeta, negándole su participación en la ciudad sana.</p>	
3. Fuentes	
<p>Agamben, G. (2016). <i>La música suprema. Música y política</i>. (M. I. Moyano, Trad.) Macerata: Quodlibet.</p> <p>Ballén, R. (2008). <i>Platón vigencia de su pensamiento político</i>. Bogotá: Temis S.A.</p> <p>García Gual, C. (1998). <i>Mitos</i>. Madrid: Ediciones Siruela S. A.</p> <p>Havelock, E. A. (1994). <i>Prefacio a Platón</i>. Madrid: Visor.</p>	

- Hesíodo. (1978). *Teogonía*. En *Obras y fragmentos* (A. P. Jiménez, & A. Martínez, Trads.). Madrid: Gredos.
- Homero. (1996). *Ilíada*. (E. C. Güemes, Trad.) Madrid: Gredos.
- Jaeger, W. (1992). *Paideia*. (J. Xirau, & W. Rocés, Trads.) Santa fe de Bogotá D.C.: Fondo de cultura económica Ltda.
- Pájaro, C. J. (2004). *Poíesis y poesía de Homero a los sofistas. Eidos: Revisa de Filosofía de la Universidad del Norte*.
- Platón. (1988). *La República*. (J. M. Pabón, & M. F. Galiano, Trads.) Madrid: Alianza.
- Platón. (1988). *República*. (C. E. Lan, Trad.) Madrid: Gredos.
- Vélez, F. (2008). La inquisición poética: acerca de destierros, purificaciones y otros menesteres. Releyendo a Platón desde la <<antigua discirdia>>. *A Parte Rei* 55, 1.

4. Contenidos

En este escrito se revisó el problema de la admisión del poeta imitativo en la ciudad sana, según se consigna en el Libro X de la *República* de Platón, para afirmar que la cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la *poíesis*.

Para evidenciar esta consideración fue necesario revisar la pugna presente en el Libro X, respecto de la permanencia o expulsión de la poesía y el poeta en la ciudad sana; seguidamente se hizo una revisión del Libro III para analizar el lugar que Platón le asigna al poeta y su obra. Allí, Sócrates expone un símil a través del cual compara la ciudad con el hombre, y de este modo se pregunta si es posible ver la naturaleza de la justicia en la ciudad, ya que de ser así, también la verá en el hombre. De esta forma nacen las preocupaciones por el buen gobierno, el regente y los guardianes; estos últimos son quienes recibirán la educación que Sócrates distingue como apropiada para la formación del carácter virtuoso. Al preguntarse por esta educación, implícitamente se halla el cuestionamiento por el educador apropiado que efectúe correctamente el modelo. Es en este punto donde se cuestiona la labor del poeta y la poesía, pues por la tradición que se ha dado en Grecia, según como lo señala Sócrates, el poeta y su obra se fundamentan en la imitación; en tanto crea imágenes con palabras a modo de apariencias, por ello la censura, por ser nociva para la formación del carácter del guardián; sus productos se hallan a tres niveles de distancia de la verdad, por ende carece de conocimiento (*episteme*) y su saber se mantiene en la opinión (*doxa*), así pues, ella siembra la corrupción y nutre el elemento irracional en el alma de quien la oye.

No obstante, para ampliar la comprensión, se estudió el contexto de la poesía, los poetas censurados y el concepto de *poíesis* como elemento inherente a ésta. La *poíesis* como creación, se manifiesta en el acto puro, propio del encuentro del poeta con la Musa; allí el poeta presta su voz a la Musa, ella le recuerda su condición de humano, ella posee la musicalidad de las palabras, transfiriendo este elemento divino al parlante, expresando todo aquello que no puede ser dicho en el lenguaje, ella libera la imposibilidad de decir, dejando la expresión poetizada más allá de cualquier condicionamiento racional.

Ahora bien, se estudió la condición del *buen poeta*, el cual es aceptado para educar, pese a que no posee la *poíesis* señalada en este escrito, ya que su obra es producto de la regulación limitada a las normas preestablecidas, porque se halla privado de la Musa. De este modo, ya no se puede considerar como poeta. Es decir que afirmar la presencia del buen poeta y su producto en la ciudad sana, es la negación de la poesía en tanto *poíesis*.

5. Metodología

En este trabajo de grado que se propuso una investigación exploratoria, allí se realizó una revisión del concepto: el buen poeta, condición que aparece en la *República* de Platón en el libro X. Este ejercicio fue de carácter analítico-descriptivo pues, se crearon grupos homogéneos de investigación que en el trabajo se presentan a modo de capítulos y subtítulos. En principio se revisaron las fuentes primarias, indagando en múltiples ocasiones acerca de la referencia de los postulados o argumentos allí presentes, su conexión con la definición de buen poeta y su consideración especial referente a la expulsión o aceptación dentro de la ciudad sana; posteriormente se contrastó lo estudiado con fuentes secundarias, comentaristas y expertos en el tema; elementos que aportaron significativamente, pues sirvieron como fase aclaratoria de conceptos y nociones. De igual modo se tuvo en cuenta la necesidad de priorizar y limitar los problemas que surgían, ya que aumentaban debido a la complejidad de la pregunta problema, Luego de explorar, limitar, describir, se quiso explicar u ordenar por temas; procurando encontrar la línea discursiva que Platón sostiene para ampliar la comprensión de la expulsión de los poetas en el libro X.

6. Conclusiones

En este escrito se hizo una lectura particular de la discusión referente a la aceptación del buen poeta en la ciudad sana, en el Libro X de la República, a partir de: a) Estudiar la contradicción que se presenta en torno a la expulsión y admisión del poeta; b) Identificar el origen de la discusión con la poesía, el lugar que tiene dentro de la ciudad, la mimesis como imitación y los efectos que produce, para separarla de los intereses de la educación para la ciudad sana; c) Estudiar el contexto de la poesía, los poetas censurados por Platón y comprender la *poíesis* y *mimesis* como elementos inherentes a la poesía; d) La revisión del lugar, que según Platón tiene la poesía respecto de la verdad, para entender su posterior censura; e) Revisar los elementos apropiados para una propuesta educativa (que incluye al buen poeta) diseñada hacia el guardián de la ciudad sana.

Después de considerar la lectura planteada anteriormente se concluye que:

- I. La cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la *poíesis*.
- II. El buen poeta debe asumir el rol de educador.
- III. No hay contradicción con respecto a la admisión o expulsión del poeta y su obra en el libro décimo.
- IV. La mimesis no solo es mencionada para el poeta y su obra, sino que de ella se valen los guardianes.

Elaborado por:	Víctor Cornelio Bonilla Molina		
Revisado por:	Eduardo Salcedo Ortiz		
Fecha de elaboración del Resumen:	19	08	2017

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	2
ABSTRACT	4
TABLA DE CONTENIDO.....	9
INTRODUCCIÓN	10
LA <i>REPÚBLICA</i>	12
1 EL LUGAR DEL POETA Y LA POESÍA. UNA LECTURA ESCASA ENTRE CONTRADICCIÓN Y CONCILIACIÓN	14
1.1.1 <i>MIMESIS</i>	25
1.1.2 EL POETA FORJADOR DE IMÁGENES.....	32
2 LA POESÍA Y PLATÓN	37
2.1 POESÍA GRIEGA.....	37
2.1.1 HOMERO Y HESÍODO	40
2.2 LA POESÍA Y SU CONDICIÓN CREADORA E IMITATIVA (<i>POÍESIS</i> y <i>MIMESIS</i>).....	43
2.2.1 <i>POÍESIS</i>	43
3 LA LABOR DEL POETA IMITADOR EN LA <i>REPÚBLICA</i>	48
3.1 CENSURA Y DESTIERRO.....	48
3.2 POSICIÓN DE LA POESÍA RESPECTO DE LA VERDAD	51
3.3 LA EDUCACIÓN Y EL BUEN POETA	55
4 EL BUEN POETA UNA NEGACIÓN DE LA <i>POÍESIS</i>	62
4.1 PLATÓN, LOS MITOS Y EL SÍMIL.....	64
5 CONCLUSIONES	67
6 BIBLIOGRAFÍA	70

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se hará un estudio acerca del problema de la noción de buen poeta en la *República* de Platón, presente en el Libro X. Sócrates en este libro acepta la participación del buen poeta, ya que éste es capaz de componer con conocimiento, a diferencia de los poetas trágicos que fundamentan su obra en la imitación (*mimesis*), los cuales basan su composición en apariencias, dando como resultado de ello una poesía alejada de la verdad.

En la obra de Platón no se presenta una poética claramente elaborada; no obstante, es posible rastrear en algunos de sus diálogos contenidos que corresponden a este campo del conocimiento. Puesto que tal poética no surge como sistema definido, se abre entonces, la posibilidad para que este tema se revise desde distintos momentos y lugares en los que aparece de forma clara y visible, en las nociones que sustentan la discusión del papel de la poesía y del poeta en la *polis*; estas concepciones varían entre algunos diálogos, aunque también se presentan dentro de una misma obra, como es el caso la *República*. Por esta razón, será pertinente abordar específicamente los libros III y X de este diálogo.

Ahora bien, en el primer capítulo se presentará cómo dentro del Libro X se muestran dos posiciones distintas respecto del pertinente uso de la poesía para la *polis*: la primera que no se admite en ningún modo la poesía que sea imitativa, y la segunda que en relación con la poesía solo se admiten los himnos a los dioses y los encomios a los héroes. Seguidamente, para ampliar la comprensión, se estudiará la expulsión o admisión que le corresponde al poeta en la ciudad sana. Del mismo modo será necesario rastrear el contexto que aparece en los libros X, III y en algunos fragmentos del Libro II; de este modo, se comprenderá cuáles son las circunstancias que permiten esclarecer la contradicción. También será necesario analizar el concepto de *mimesis* (*μιμήσις*), ya que al ampliar su comprensión será posible seguir la linealidad del discurso de los libros III y X de la *República*, y de este modo entender la pugna entre la filosofía y la poesía. Por ello el primer capítulo se titula “El lugar del poeta y la poesía. Una lectura escasa entre contradicción y conciliación”.

Ahora bien, se estudiará la noción de poesía con la que dialoga Platón, para así comprender la censura y el destierro que se le impone a ésta y al poeta. Para ello se plantearán dos ejes temáticos: el primero se encargará de presentar una reconstrucción breve referente al contexto de la tradición oral en la Grecia de Platón, y de los principales poetas citados en la *República*, bajo las lecturas de Erick Havelock (Prefacio a Platón, 1994) y Werner Jaeger (Paideia, 1992); el segundo tratará sobre la *poíesis*, analizados desde las lecturas de Carlos Julio Pájaro M. (Poíesis y poesía de Homero a los sofistas, 2004), Giorgio Agamben (La música suprema. Música y política, 2016) Y Erick Havelock (Prefacio a Platón, 1994). De este modo se tendrá otra mirada del poeta y su obra para no limitar el contenido de este texto a las nociones que Platón propone. Así se le dará un espacio a la poesía para su defensa. Por lo anterior el segundo capítulo se titulará “Poesía y Platón”

Será oportuno el análisis de la censura que Platón impone a los poetas en la ciudad ideal y su consecuente expulsión, identificando el saber del poeta y el efecto que ejerce en los oyentes; así mismo, se analizará la posición de la poesía respecto de la verdad; para ello se usará el símil de la línea que aparece en el Libro VI; de este modo será posible comprender la censura y contrarrestar su obra con la del filósofo. Más adelante se revisará la propuesta a nivel educativo que Platón hace para aceptar al buen poeta, en la cual condiciona su quehacer. Según los temas que se abordarán el capítulo tercero se titulará: “la labor del poeta imitador en la *República*”.

Por último, se abordará un cuarto capítulo titulado “el buen poeta una negación de la *poíesis*” donde se dará paso a la reflexión concerniente a las características del poeta permitido por Platón en la ciudad sana y el recurso que usa (mito, fábula y símil).

De este modo, el objetivo de este trabajo es plantear el problema de la admisión del poeta mimético en la ciudad sana, según se consigna en el Libro X de la *República* de Platón, para afirmar que la cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la *poíesis*. Para ello, será necesario el recorrido por la lectura de este escrito, en la cual abrirá el diálogo entre el modelo educativo que propone Platón en el Libro III, y la noción de *poíesis* que presenta Giorgio Agamben (La música suprema. Música y política, 2016) Ahora bien, se dará claridad sobre la contradicción de la expulsión y admisión del poeta y su obra en la ciudad sana, también se mostrarán los diferentes usos del concepto de *mimesis* a lo largo del Libro III y su utilidad en el modelo educativo.

LA REPÚBLICA

La obra *República* de Platón, según Manuel Fernández Galiano¹, inicialmente se titulaba en la obra de Aristóteles como *Politeia*, referenciando en su traducción al régimen o gobierno de la polis (o ciudad Estado), posteriormente fue rotulado en latín como Res-pública por Cicerón, y pasa al castellano como *República*, sin tener en cuenta su nombre original en griego (Platón, 1988, pág. 8).

Según Conrado Eggers Lan, traductor e introductor de la *República*, considera esta como la obra más importante de Platón, en tanto en ella se presenta la teoría metafísica de las ideas estratificándola a través de una jerarquización que ubica la Idea del Bien en la cumbre. En ella se menciona por primera vez una teoría de la ciencia; se formulan planteamientos teológicos; aparece un bosquejo de una perspectiva estética; también contiene una concepción antropológica y plantea una teoría de la educación (Platón, pág. 10).

Eggers considera que la obra se puede dividir en cinco secciones, una integrada por el Libro I, reconocida como diálogo socrático, en la que trata la justicia como tema principal; una segunda compuesta por los libros II al IV, en la que se traza el proyecto político de Platón; una tercera comprendida entre los libros V al VII, considerada la más estrictamente filosófica; una cuarta conformada por los libros VIII y IX, en la cual se presentan los diversos tipos de constituciones políticas posibles, con su origen y desenlace y los tipos de hombres que corresponden; finalmente, la última sección que corresponde al Libro X, con un apéndice sobre la poesía y un mito que corrobora lo mencionado referente a las recompensas que recibe el justo². Estas divisiones han sido respaldadas por tres hipótesis que se refieren a la escritura en tiempo y modo, y se estima que la escritura del documento se realizó como obra a partir del año 390 a. C. Señala también un aspecto importante, en el cual se hallaba la suposición de haber considerado el Libro I como una obra

¹ Traductor junto a José Manuel Pabón; es quien elabora la introducción de la *República*, versión de la editorial Alianza, sobre la cual se apoya este documento. Este comentario parafraseado es extraído de la página 8 del capítulo titulado: la génesis de “la *República*”.

² Para profundizar acerca de la división de los libros de la *República* se invita al lector a que revise el texto referente a los comentarios (Platón, Rep., 1988) en los subcapítulos de la introducción que realiza el traductor Conrado Eggers Lan: 1. Estructura de la obra, 2. Cronología absoluta y 3. Cronología relativa, en donde se asumen posturas que permiten trazar una línea que medie entre la forma de considerar la escritura de los libros y su temporalidad.

independiente llamada *Trasímaco*. Se supone también que tardó alrededor de dos décadas en escribir los siguientes libros (Platón, pág..12).

1 EL LUGAR DEL POETA Y LA POESÍA. UNA LECTURA ESCASA ENTRE CONTRADICCIÓN Y CONCILIACIÓN

En principio el corpus de la obra de Platón no se presenta una poética sistemáticamente elaborada por el autor; pese a esto, sí es posible rastrear a través de algunos de sus diálogos, contenidos que corresponden a este campo del conocimiento. Puesto que no surge como sistema definido, es posible que este tema se revise desde los distintos momentos y lugares en que aparece, claramente visible en las nociones que sustentan la discusión del papel de la poesía y del poeta en la *polis*, concepciones que no solo varían entre algunas obras, sino que se presentan dentro de una misma obra, como se da en la *República*. Por esta razón, el objetivo de este primer capítulo será ver cómo dentro de dicho diálogo se muestran dos posiciones distintas respecto del pertinente uso de la poesía: “Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa” (Platón, 595a 6), y “en lo relativo a la poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios a los héroes” (Platón, 607a 5). También se estudiará la expulsión o admisión que le corresponde al poeta en la ciudad sana. Para aceptar o negar la contradicción es necesario rastrear el contexto que aparece en los libros X, III y en algunos fragmentos del Libro II; de este modo, saber cuáles son las circunstancias que permiten que el autor tome diferentes posiciones frente al pertinente uso de la poesía y el lugar que le corresponde al poeta. Por último, se analizará el concepto de mimesis y sus diferentes niveles, de tal modo que se pueda comprender la aceptación o rechazo del poeta.

Ahora bien, el texto *República* se desarrolla a partir del cuestionamiento acerca del nacimiento de la justicia entendida como virtud. De este modo, el personaje principal, Sócrates, dialoga en defensa de la vida del justo, asegura que es la vida buena y beneficiosa, puesto que la concepción general se da contraria a esta consideración. Su interlocutor inicial es Polemarco, quien admite una afirmación de Simónides³, la cual versa que la justicia es darle a cada cual lo que se le debe, con lo que sostiene la definición sobre la justicia que había presentado Céfalo, su padre, “es simplemente decir la verdad y devolver a cada uno lo que de él se haya recibido” (Platón, 331c 3);

³ Poeta y lírico griego, 556 a. C - 468 a. C. Se le adjudica la creación de la nemotecnia.

señala que la justicia se hace útil en distintas artes (como la navegación, la medicina, la agricultura, la zapatería, etc.). Afirma también que la justicia es útil y provechosa en cuanto a los convenios o asociaciones, sobre todo en las referentes a los asuntos del dinero, es decir, que en tanto el dinero quede quieto, sin utilidad, la justicia será útil en él, asumiendo que la justicia es útil cuando las cosas no se usan e inútil cuando las cosas se usan. Sócrates lo lleva a mostrarle que su argumento conduce a pensar que quien es el más diestro para guardar dinero también lo sería para robarlo, señalándole lo aprendido por Homero al citar el caso de Autólico (maestro del robo) en tanto que la justicia es considerada “arte de robar para provecho de los amigos y daño de los enemigos” (Platón, 334b 5)⁴.

Ahora bien, asegura Polemarco que la justicia da ventajas a los amigos y daños a los enemigos; menciona que “es justo el hacer el bien al amigo que es bueno y mal al enemigo que es malo” (Platón, 335a 10). Sócrates en respuesta considera que ella no puede hacer a los hombres injustos y malos o peores en lo que toca a la virtud humana y por ello es imposible que al hombre justo le sea propio hacer el mal a quien quiera, ni siquiera a los perversos y malvados, ya que esto sería obra de su contrario, el injusto; por tanto Polemarco reconoce y admite la conclusión de Sócrates y por esto ya no le contradice más.

En la discusión interviene Trasímaco⁵ afirmando que “lo justo no es otra cosa que lo conveniente al más fuerte” (Platón, 338c), o mejor dicho “lo conveniente para el gobierno constituido” (Platón, 339a), entendido como aquello que detenta el poder, llámese tiranía, democracia o aristocracia. Sócrates a partir de sus preguntas le conduce a la afirmación de que los gobernantes pueden elegir cosas que les sean perjudiciales para sí mismos, de modo tal que ordene a los inferiores hacer lo inconveniente para el más fuerte. De igual modo, pasa a examinar las artes, las cuales no necesitan de ninguna otra que le sea conveniente para sí misma, sino para el ser al que se aplica, pues no hay error ni defecto en arte alguna (si necesitasen de otras artes para su virtud, llevaría al infinito la condición de necesidad en cada una de ellas), y así, la conveniencia no se da en el orden del negocio, sino que el arte ordena lo conveniente para el que necesita de tal; ejemplo del piloto con los marineros y el médico con el enfermo; es decir, que “nadie que tiene gobierno, en cuanto es gobernante, examina ni ordena lo conveniente para sí mismo, sino lo conveniente para el gobernado y sujeto a su arte” (Platón, 342e 6). El buen gobernante, el justo, no

⁴ Es la primera cita de la *República* en la que Platón hace un ataque a Homero.

⁵ Sofista y retórico de Calcedón.

procura lo conveniente para sí; es decir que la definición de Trasímaco se agota en tanto que no sería ejemplo de justicia. Pero para Trasímaco no es suficiente, ya que, según él, el buen gobernante se puede comparar con un pastor, asume que saca provecho para sí, siendo injusto, y recibe muchas más ventajas que el justo al cual, según éste, le corresponde todo lo contrario. Sócrates refuta afirmando que nadie quiere gobernar ni enderezar males ajenos en tanto que el buen gobernante procura lo conveniente para lo gobernado, pues deja de lado lo provechoso para sí: “los buenos no quieren gobernar ni por dinero, ni por honores” (Platón, 347b 5); para obligarles a gobernar se les debe mostrar que cuando no quieren hacerlo, el peor castigo es ser gobernado por otro más perverso.

Es así como se da inicio al diálogo en el que Platón pretende como objetivo central mostrar la verdadera naturaleza de la justicia; tras las consideraciones generales de los interlocutores respecto de los beneficios de la vida del injusto, Sócrates se considera incapaz de defender la superioridad de la justicia sobre la injusticia, pero no puede renunciar a su defensa pues considera como impiedad quedarse callado mientras se le ataca, y por esto se propone ayudarla de la mejor manera que puede. Para iniciar, Sócrates propone un método de indagación basado en un símil⁶, que le permitirá ajustar la necesidad de revisar la noción del Estado Ideal. Señala que en el hombre existe una justicia propia y particular, de igual modo en la ciudad entera; siendo la ciudad mayor que el hombre, entonces es posible que haya más justicia en el objeto mayor y resulte más fácil llegar a conocerla en él: “examinemos ante todo la naturaleza de la justicia en las ciudades y después pasaremos a estudiarla también en los individuos intentando descubrir en los rasgos de menor objeto la similitud con el mayor” (Platón, 368e 10). Toma por sentado que la ciudad es el reflejo de los ciudadanos y de este modo se entiende que para que una ciudad sea justa sus ciudadanos deben serlo también, y si fuese del modo contrario para una ciudad injusta, sus ciudadanos serían igualmente injustos. Se presenta así un problema ético pues según como se comporten sus ciudadanos así mismo será el destino de la ciudad, una relación del orden *polis-psyché*; en términos de Sócrates, una *ciudad sana o enferma*, problema que tendrá que ver

⁶ “Lo mejor es seguir en esta indagación el método de aquel que no gozando de muy buena vista, recibe orden de leer desde lejos unas letras pequeñas y se da cuenta entonces de que en algún otro lugar están reproducidas las mismas letras en tamaño mayor y sobre fondo mayor también. Este hombre considerará una feliz circunstancia, creo yo, la que le permite leer primero estas últimas y comprobar luego si las más pequeñas eran realmente las mismas” (Platón, 368d 2).

directamente con el modelo educativo, pues la sanidad de la ciudad dependerá de la formación de los ciudadanos virtuosos.

Las ciudades se fundan “por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se bastase a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas” (Platón, 369b 6). Según lo anterior, como los individuos tienen tantas necesidades por satisfacer (provisión de alimentos, habitación, vestido, etc.), cada uno debe ocuparse de un solo trabajo u oficio (labrador, albañil, zapatero, aquellos que atienden necesidades materiales, etc.); así, juntándolos en una sola vivienda se ayudarían mutuamente en calidad de asociados o auxiliares y a esta cohabitación se le llamaría ciudad.

Es preciso que cada uno de ellos dedique su actividad a la comunidad entera. En el caso del labrador, que éste se dedique a producir víveres a los demás, destine su tiempo y trabajo a la elaboración de los alimentos para sus cohabitantes. Al no ser de este modo, no se constituye la ciudad, pues, así como sucedería con éste, cada uno ocuparía su tiempo tratando de satisfacer todas sus necesidades, se cuidaría a sí y se encargaría por sí solos de sus cosas, sin lograr satisfacer óptimamente sus necesidades. Por tanto, es necesario que cada uno comparta su arte u oficio y se beneficie del arte u oficio de los demás. Más aun, en todas las personas hay diferencias innatas que hacen apta a cada una de ellas para una ocupación; cada persona debe realizar un solo trabajo de acuerdo con sus aptitudes, en el momento oportuno y sin ocuparse en más. Sócrates pone en funcionamiento a la ciudad bajo un principio de especialización y por esto la ciudad crece en tamaño y en población (mercaderes, carpinteros, campesinos, comerciantes, expertos en asuntos marítimos, artesanos, guardianes, etc.).

Para Sócrates, en tanto la ciudad se mantenga en la producción de los bienes precisos para la satisfacción de las necesidades fundamentales, sus habitantes por temor a la pobreza no procrean más descendencia que la que sus recursos le permiten, sus banquetes sean moderados y sin excesos, entonces gozarán de paz y buena salud, muriendo de causa natural en edad avanzada, dejando a su descendencia una vida similar. Tal sería el origen de una ciudad sana: “yo creo [dice Sócrates] que la verdadera ciudad es la que acabamos de describir” (Platón, 372e 8). Sin embargo, para satisfacer la petición de Glaucón de no llevar una vida miserable a sus habitantes, será necesario que a ellos se les premie con banquetes propios de una ciudad de lujo⁷, por este requerimiento Sócrates la

⁷ Sócrates en la *República*, menciona que estará compuesta de importaciones de lechos, mesas, mobiliarios de toda especie, manjares, perfumes, sahumerios, cortesanas, golosinas, sus habitantes se dedicarán a la pintura, el bordado, se procurarán oro, marfil y materiales semejantes; la ciudad se agrandará, alojando allí nuevos habitantes, entre ellos

considera como una ciudad atacada por una infección. Según lo anterior, al estudiar la ciudad sana o su contraria será posible comprender de qué modo nacen la justicia y la injusticia en las ciudades y, por tanto, se entenderá el origen de éstas en los hombres. A partir de lo anterior, se dispondrán a estudiar la ciudad enferma.

Si bien, en esta ciudad resulta pequeño el territorio para sustentar a sus nuevos habitantes, se requiere entonces tomar del territorio vecino, y de igual manera estos últimos querrán hacer lo mismo con la ciudad que se plantea, y si se entregan a un deseo ilimitado de adquirir riquezas⁸ entonces, la ciudad debe hacerse mayor de tal modo que dé cabida a un ejército capaz de salir a campaña para defender la ciudad combatiendo a los invasores.

Ahora bien, anteriormente se había dicho que cada individuo debía desempeñar una sola función (principio de especialización), la que le dictase sus aptitudes naturales y en la que fuese a trabajar bien durante toda su vida, ejemplo de ello, el zapatero quien no debía realizar las labores del labrador, el tejedor o el albañil, y tenía que ser únicamente zapatero, para que fuera capaz de realizar bien las labores de su oficio, absteniéndose de otra ocupación; de igual modo, el guardián debía prepararse desde pequeño para esta ocupación, ninguno podía ni debía tomar su lugar, así que no solo bastaba empuñar las armas, sino que también debía tener gran experiencia. Además de lo anterior, la función que los guardianes desempeñan en la *polis* es de suma importancia ya que ellos son los encargados de custodiarla. Por tanto, habrá que considerar un carácter propio y un modo de ser adecuados para tal ocupación.

Según Sócrates, él y sus interlocutores se ocuparán al final del libro II y durante el libro III acerca del cómo educar los guardianes; qué será lo adecuado para formar su carácter y las virtudes propias de los que se ocupan del cuidado de la ciudad. La respuesta a estos interrogantes la proporciona Sócrates a través de un sistema educativo que comprende la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma, incluyendo las narraciones dentro de esta última (Platón, 376e).

Así que la propuesta educativa que hace Sócrates tiene la misma base que, según menciona, se les ha transmitido a través de largos siglos a él y a sus interlocutores: se trata del estudio de la

cazadores de toda clase, una plétora de imitadores dedicados a la reproducción de colores, formas y cultivadores otros de la música (rapsodos, actores, danzantes y empresarios), preceptores, nodrizas, ayas, camareras, peluqueros, cocineros, maestros de cocina, porquerizos, animales de toda clase, más médicos, más territorio, etc. (Platón, 373a, b).

⁸ Sócrates menciona que, de tal situación, “hemos descubierto el origen de la guerra en aquello de lo cual nacen las mayores catástrofes públicas y privadas que recaen sobre las ciudades” (Platón, 373e 6).

literatura, el cual usará del mismo modo, como recurso para formar los guardianes desde temprana edad, y de esa manera propondrá el modelo educativo griego que tiene a Homero y a Hesíodo como médula. Vale aclarar que al interior de este modelo, Sócrates prohibirá aquello que considere perjudicial para hacer de los guardianes hombres justos. Para llevarlo a cabo, entonces, es preciso que Sócrates y sus interlocutores realicen un examen de la literatura, la narración, los temas a tratar y cómo deben ser expresados.

Sócrates, al presentar el modelo, afirma que la educación de los niños debe darse por medio de las narraciones, sean estas ficticias o verídicas; las fábulas son las que primero se deben contar ya que, aunque sean ficticias, hay en ellas algo de verdad, de tal modo que a los niños es preferible que se les eduque en música antes que en gimnástica pues el principio es lo más importante en toda obra, y sobre todo, por tratarse de creaturas jóvenes y tiernas que se hallan en la época en que se dejan moldear fácilmente y admiten cualquier impresión que se desee dejar en ellas (Platón, 377a-b). Es necesario entonces examinar las narraciones porque al ser estas las que primero intervienen en la formación de los niños son capaces de moldear su carácter fácilmente pues ellos son susceptibles a su contenido, el cual propone modelos que permiten a los niños conformar el carácter necesario para el futuro cuidado de la ciudad.

En vista de lo anterior, Sócrates cuestiona si se ha de permitir que los niños escuchen mitos forjados por cualquiera que llegue, ya que siendo así pueden dar cabida a ideas que se opongan a las que se deben tener al llegar a mayores. “Debemos, pues, según parece, vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y rechazarlos cuando no; y convencer a las madres y ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados, moldeando de este modo sus almas por medio de las fábulas mejor todavía que sus cuerpos con las manos” (Platón, 377b 7). En el ejercicio que plantea Sócrates se pueden entrever dos trabajos distintos, el primero relacionado con la vigilancia de los forjadores de los mitos, en este caso los poetas, y el segundo, con la revisión del contenido que éstos presentan, es decir, evaluar qué debe ser narrado y qué no. Para ello, debe aclarar el canon que acepte el contenido de lo que se narre. Logrando así que pueda excluir las temáticas que no correspondan a modelos dignos a seguir.

Es claro que para Sócrates el modelo educativo griego se basa en la literatura, su primacía respecto de la gimnástica la ubica en un lugar fundacional en su propuesta; por ello la labor del

poeta se podría considerar como fundamental en el modelo educativo, claro que, tal como lo propone Sócrates, bajo estricta vigilancia.

En relación con la literatura, en el Libro II aparece el término imitación (*mimesis*)⁹, con una estrecha correspondencia con la poesía y el poeta. Este término permitirá según Sócrates, vigilar la labor del poeta y asumir el rechazo de la mayoría de los mitos que se cuentan en su tiempo, sometiendo a juicio a los poetas y sus obras, iniciando con los que, según él, son considerados mayores, es decir, los que relatan Homero y Hesíodo para luego juzgar los menores, pues estos a partir de los primeros producen los mismos efectos (Platón, 377d).

Sócrates plantea un estudio basado en el planteamiento de leyes a seguir en el canon, respecto de lo que es componer y relatar; la primera de ellas, que los poetas afirmen que “la divinidad no es autora de todas las cosas, sino únicamente de las buenas” (Platón, 380c8); en la segunda ley se establece que la divinidad es “absolutamente simple y veraz en palabras y en obras y ni cambia por sí ni engaña a los demás en vigilia ni en sueños con apariciones, palabras o envíos de signos” (Platón, 382e10). Sócrates propone en cuanto a la primera de ellas que se debe censurar que se dé con palabras una falsa imagen de la naturaleza de los dioses y héroes; como en efecto se da en algunos mitos de Hesíodo, cuando relata la venganza de los dioses; tal es el caso de Cronos contra su padre, el tratamiento que éste le infligió a su hijo y las guerras y asechanzas que los dioses se tienen entre sí, junto con las mutuas disensiones. Ya que el resultado de narraciones como la anterior generaría en los oyentes, actos que no serían algo extraordinario sino solamente aquello aprendido en las narraciones, nada más de lo que han dado ejemplo los dioses, levantar su mano y castigar a sus padres. Tampoco se debe narrar cómo guerrear entre sí dioses contra dioses, para evitar que los futuros guardianes se dejen arrastrar por sus mutuas disensiones, esto debe considerarse como un crimen. De esa forma, en modo alguno se deben narrar las teomaquias que inventó Homero, así tengan o no intención alegórica (Platón, 377c-378d), sobre todo si se narran al niño, pues éste no se halla en edad de discernir si hay tal intención: “las impresiones recibidas a esa edad difícilmente se borran o desarraigan. Razón por la cual hay que poner, en mi opinión

⁹ Para ampliar al lector el contenido y la necesidad de estudiar este concepto, se profundizará sobre el tema en el capítulo dos, en el subtítulo Poesía como *mimesis*. Allí se explicará cuáles son las modificaciones del concepto a través del libro III de la *República*. Por ahora, basta con entender el concepto como el traductor de la obra lo señala, es decir como imitación.

[Sócrates], el máximo empeño en que las primeras fábulas que escuche sean las más hábilmente dispuestas para exhortar al oyente a la virtud” (Platón, 378d 11).

Por lo anterior, Sócrates afirma que se debe reproducir al dios tal cual es, bien sea que se le haga aparecer en una epopeya, en un poema lírico o en una tragedia, pues la divinidad es esencialmente buena y nada nocivo puede atribuírsele como proveniente de ella. De ninguna manera se tolerará que el poeta represente a la divinidad como autora de los males de los hombres; entonces, no hay que hacerle caso a Homero ni a ningún otro poeta cuando cometan tan necios errores, ni se permitirá que los jóvenes escuchen lo que dice Esquilo al explicar los males como obra divina, a menos de que se advierta que las acciones divinas fueron justas y buenas, y que los malos recibe su castigo por la necesidad de éste, y de este modo al recibirlo han sido objeto de un beneficio divino (Platón, 379c - 380b).

En cuanto a la segunda ley, Sócrates establece que los dioses no se consideran como hechiceros que se transforman ni extravían a los hombres con dichos o actos mendaces, pues no es lícito suponer que los dioses se transforman o se modifican a sí mismos ya que si han de hacerlo lo hacen para empeorarse y no por embellecerse puesto que la divinidad no es imperfecta en belleza, más aún no quisieran ni hombres ni dioses empeorar voluntariamente por ningún motivo. Por el contrario, por su condición de perfección son seres excelentes que permanecen invariables y simplemente en la forma que le es propia a cada uno. ¿Es posible que un dios deseara engañar de palabra o de obra presentando una apariencia? Sócrates señala este acto con el término “verdadera mentira”, la cual es digna de ser odiada pues “ser y estar engañado en el alma con respecto a la realidad y permanecer en la ignorancia, y albergar y tener albergada allí la mentira es algo que nadie puede soportar de ninguna manera y que detestan sumamente todos cuantos la sufren” (Platón, 382b 2). Sócrates señala que la verdadera mentira entonces es odiada por los dioses y los hombres, y no hay razón para considerar beneficiosa la falsedad de un dios. “No podemos, pues, concebir a un dios como un poeta embustero” (Platón, 382d 12), no hay que admitir razón alguna para considerar que un dios mienta. Para Sócrates no es lícito que se tenga en cuenta pasajes como los que escribe Homero refiriéndose al sueño que Zeus envía a Agamenón¹⁰; ni tampoco los que escribe Esquilo¹¹, donde hace decir a Tetis que Apolo cantó en sus bodas y celebró su dichosa descendencia. No se debe permitir que nadie diga tales cosas ya que no contribuyen a que los

¹⁰ (Homero, II 1-34)

¹¹ (Platón, 383b)

guardianes sean piadosos, tampoco permitir que los maestros se sirvan de esas obras para educar, se le deben rechazar¹².

Por otra parte la preocupación de Sócrates se desplaza hacia la formación de las virtudes de los guardianes, específicamente en lo que concierne a la valentía, templanza, justicia y prudencia.

Entonces, ¿qué hacer para que los guardianes sean valientes? La respuesta se halla nuevamente en la formación que, como anteriormente se mencionó, se apoya en la literatura; la pregunta se torna hacia el “¿qué decirles?”, pues depende de lo que se les diga o narre se moldeará el carácter del guardián. Siguiendo entonces los argumentos de Sócrates, en modo alguno se debe permitir mencionar las cosas que induzcan temor a la muerte o lo que proviene de ella, por el contrario, se debe decir que es preferible que cualquier derrota en batalla o servidumbre alguna. Su labor entonces será vigilar también que los poetas no denigren el Hades, sino que lo alaben, para así beneficiar a los que necesitan el valor. Versos como los siguientes deben ser borrados:

“Yo más querría ser siervo en el campo

De cualquier labrador sin caudal y de corta despensa

que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron” (Platón, 386c6).

O bien:

“Y a inmortales y humanos la lóbrega casa tremenda

Se mostrará que incluso en los dioses espanto produce” (Platón, 386d).

O bien:

“¡Ay de mí! Por lo visto en el Hades perduran el alma y la imagen por más que privadas de mente se encuentren” (Platón, 386d4).

O este otro:

“Y el alma chillando se fue bajo la tierra lo mismo

Que el humo” (Platón, 387a2).

Versos como los anteriores se deben suprimir en tanto no forman a los futuros guardianes para la virtud de la valentía y, por el contrario, son perjudiciales. “Estos versos y todos los que se

¹² El engaño que produce el poeta en su dicción, se retomará más adelante en el capítulo III, en el subtítulo “*posición de la poesía respecto de la verdad*”.

les asemejan, rogaremos a Homero y los demás poetas que no se enfaden si los tachamos, no por considerarlos prosaicos o desagradables para los oídos de los más, sino pensando que, cuanto mayor sea su valor literario, tanto menos pueden escucharlos los niños o adultos que deban ser libres y temer más la esclavitud que la muerte” (Platón, 387b). Se evidencia en este fragmento que para Platón la virtud de la valentía es propia de los guardianes y su formación tiene como base la obra de Homero; de este modo le otorga reconocimiento como modelo educativo de Grecia y permite que la posición de Sócrates respecto de la poesía y el poeta no sea tan radical como la del Libro X, pues en Libro III no prohíbe, sino que restringe la acción del poeta, permitiéndole habitar en la *polis*.

La segunda virtud para los jóvenes que guardarán la ciudad, según Sócrates, será la templanza, mostrando también que se deben censurar “aquellas narraciones o poemas en que un particular habla con insolencia a sus superiores” (Platón, 390a). Narraciones como las siguientes no hacen nacer sentimientos de templanza en el joven que las escuche; por ejemplo, presentar al más sabio de los hombres afirmando no haber visto cosa más hermosa cuando:

“Delante de las mesas

Ven repletas de carne y pan y el copero les saca

De la gruesa cratera el licor y lo escancia entre las copas” (Platón, 390a10).

O bien considerar que no hay nada:

“Tan horrible en verdad como hallar nuestro fin por el hambre” (Platón, 390b6).

O bien considerar que sean venales con las riquezas:

“A los dioses y nobles monarcas persuaden los dones” (Platón, 390e3).

O bien considerar una impiedad quien hable de Aquiles, o quien lo cuente, cuando se refiere a Apolo:

“Me engañaste, flechero, funesto entre todos los dioses,

Pero bien me vengara de ti si me fuese posible” (Platón, 391a7).

Por el contrario se deben escuchar versos como:

“Pero a su alma increpó golpeándose el pecho y le dijo:

Calla ya corazón, que otras cosas más duras sufriste” (Platón, 390d4).

De nuevo, se puede evidenciar lo anteriormente planteado para decir que no se excluye del todo la intervención del poeta, sino que se acepta si sus versos conservan las pautas adecuadas para formar la virtud en el joven. Sócrates muestra que la templanza consiste en la obediencia a los que mandan y en el gobierno de sí mismo; esta virtud se manifiesta en los gobernantes y los gobernados, a diferencia de la valentía que es propia únicamente de los guardianes.

Ahora bien, una vez estudiado cómo se debe hablar acerca de los dioses, los demonios, los héroes y las cosas de ultratumba, se disponen a tratar lo referente a los hombres y estudiar en ellos la justicia como virtud, mencionando que los “cuentistas y poetas yerran gravemente cuando dicen de los hombres que hay muchos malos que son felices mientras otros justos son infortunados, y que trae cuenta ser malo con tal de que ello pase inadvertido, y que la justicia es un bien para el prójimo, pero la ruina para quien la practica” (Platón, 392a 15). No obstante, se retoma el problema inicial del diálogo pues ver la justicia en el Estado, es decir en la ciudad sana, permitirá verla en el hombre. Se limitarán entonces nuevamente a examinar los temas, cómo desarrollarlos y así estudiar lo que hay que decir y cómo decirlo.

En este punto del libro III aparece una referencia a la *mímesis*, fundamental en este modelo educativo tomado por Platón, quien reconoce la función formativa del poeta y la necesidad de fijarse bien en los tipos de narraciones que se mencionan, porque en tales textos se hallan los modelos que usarán los futuros guardianes como fundamentos de su carácter. Sócrates cambiará o corregirá aquello que mencionan Homero y los poetas cuando hablan de la justicia, debido a que sus poemas han introducido en las almas de los oyentes mentiras sobre esta virtud, ya que con palabras equivocadas han señalado a los hombres que es más provechoso ser injusto que justo. De este modo, los poemas deberían mostrar que en cualquier caso el justo triunfa sobre el injusto, señalando los beneficios que la vida justa tiene por encima de las demás. En consecuencia, se puede vislumbrar que se propone un tipo de poesía que podrá ser admitida en la *polis*, asunto que se tratará adecuadamente en el capítulo III de este documento titulado “*la labor del poeta imitador en la República*”.

Finalmente, la prudencia es la última virtud que examinan. Es estudiada en el libro cuarto y consiste en la ciencia de la preservación; por consiguiente, solo corresponde a los guardianes de la *polis*; ellos deben poseer un saber que resuelva “sobre la ciudad entera viendo el modo de que ésta lleve lo mejor posible sus relaciones en el interior y con las demás ciudades” (Platón, 428d).

Teniendo guardianes prudentes, la ciudad entera será prudente, conservando de este modo la armonía. Sócrates en este examen no señala qué versos favorecen o perjudican la formación del carácter prudente de los guardianes, quizás porque basta con considerar la educación de éstos en cuanto a la justicia, la valentía y la templanza para guardar la *polis*.

Para resumir, en el Libro III Sócrates estudia la manera de formar hombres virtuosos teniendo en cuenta los contenidos de las obras literarias de Homero y los demás poetas. Señalando un nivel de la *mímesis* presente en quien se ha de educar, por ello las obras que se admiten en la ciudad sana o ideal deben mostrar modelos dignos de imitación –es decir, que de algún modo se da una aceptación de la *mímesis*–. Teniendo en cuenta que la poesía y las demás artes son consideradas como modelos educativos, será oportuno comprender las variaciones que este concepto presenta a lo largo del Libro III, entonces una vez examinado lo que hay que decir prosiguen a estudiar el cómo decirlo.

1.1.1 MIMESIS

Es necesario estudiar el concepto de μῖμησις (*mimesis*) tomado en esta traducción¹³ como imitación, pues de su comprensión depende seguir la linealidad del discurso de los libros III y X de la *República*, y de este modo entender la pugna y la censura que Platón señala para la poesía. Ahora bien, en este escrito se usará el término imitación como traducción de la palabra griega μῖμησις (*mimesis*) reconociendo que dicho concepto no se debe reducir únicamente al mencionado en este escrito, pues la *mímesis* está íntimamente relacionada con la cultura griega y en especial con la obra platónica ya que en diferentes de sus diálogos el concepto toma varios significados. Esto se aclara para señalar que es posible realizar una compleja investigación únicamente de la mutación de dicho concepto a través de la obra platónica y en especial sobre la *República*. Para el presente estudio bastará con mencionar cómo el significado de *mímesis* se transforma y se ajusta a diferentes usos o niveles en el libro tercero.

En la primera parte de este capítulo se aclaraba que Platón no manifiesta la expulsión total de la poesía y el poeta de la *polis*, sino que tacha, censura e impide que la poesía presente unas

¹³ Elaborada por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.

condiciones que empeoren la naturaleza de los guardianes; es importante revisar el concepto de *mimesis* pues sobre este es donde tiene lugar la arremetida que Platón emprende.

Dentro del trabajo de análisis que se pretende hacer, se le debe preguntar a Platón qué tipo de *mimesis* (imitación) reconoce en la *paideia* (educación) que, impartida por los poetas –quienes asumen sabiéndolo o no, el rol de educadores– afecta el bienestar de la *polis*; además, es oportuno estudiar los cambios que este término presenta en desarrollo del Libro III, para efectuar un análisis respecto a los niveles de la *mimesis* y posteriormente reconocer cuál de ellos censura y cuál es el que finalmente acepta.

En el libro tercero de la *República* se asignan distintos usos para la *mimesis* (imitación), es preciso distinguir a qué hace referencia y a quién adjudica el uso de la palabra, para comprender la magnitud de su crítica. Inicialmente, la palabra imitación sirve para distinguir el estilo de composición, posteriormente la usará para referir la dicción y finalmente la usará para referirse a la emulación.

En cuanto al primer uso de la palabra o primer nivel de la *mimesis*, concerniente al estilo de composición, en ella los versos que se narren infundirían en el guardián el carácter que se quiere que posean cuando mayores; también acentúa su preocupación en qué palabras negar para la descripción, señalando que entre más valor literario posean los versos, menos deben ser escuchados (Platón, 387b).

Platón propone normas para la composición de los versos, entre ellas menciona que se deben tachar aquellos que sean perjudiciales para quienes los escuchen, no por lo desagradables que puedan parecer a los oídos de los más, sino por lo perjudicial al objetivo de la educación virtuosa del guardián, pues ellos presentan a los oyentes el carácter propio de cada uno de los personajes, los cuales al no estar en correspondencia con las líneas del modelo educativo virtuoso, perjudican a los oyentes en tanto fundan en la república interior de cada uno el carácter nocivo que ha señalado y discutido a lo largo del diálogo. Entonces, es necesario revisar¹⁴ cuidadosamente los escritos que compondrán los poetas y que recitarán los aedos, rapsodas y actores, para que no se salgan de los objetivos que pretenden los arquitectos de la ciudad; para que conserven la finalidad alegórica que le permita llevar el contenido del modelo a seguir. Entonces, las composiciones deben

¹⁴ En palabras de Sócrates, la función que le compromete junto a Adimanto es la de fundar la ciudad y conocer las líneas generales que deben seguir los mitos, no están obligados a componer fábulas (Platón, 379a).

contener los versos que guíen al oyente a acercarse a la valentía, templanza, la justicia y la prudencia, ya que de lo contrario estimularían la desobediencia y carecerían de poder para infundir el autogobierno, inclinando a los jóvenes guardianes a convertirse en ciudadanos débiles y temerosos.

Por otra parte, el segundo uso de la *mimesis* se da en torno a la dicción, es decir, la representación que el poeta realiza del texto escrito, la manera como muestra a los otros las situaciones y las acciones que son propias de los personajes de la poesía. El paso a este uso o nivel de la palabra se marca cuando menciona “Ahora hay que examinar, creo yo, lo que toca a la forma de desarrollarlos [temas], y así tendremos perfectamente estudiado lo que hay que decir y cómo hay que decirlo” (Platón, 392c 7). Es así como el significado de *mimesis* se le asigna a un estilo dramático, al *toque* que pone el poeta o rapsoda –distinguiéndose del escritor– porque añade a la escena narrada su participación en las interpretaciones de los personajes para caracterizarlos de tal modo que se diferencien unos de otros.

Si bien el ejercicio del poeta y el fabulista se desarrolla a través de la narración de cosas pasadas, presentes o futuras, de los parlamentos y lo intercalado entre ellos, Platón señala que se valen de tres sistemas de narración: el primero es simple; el segundo, imitativo, y el último, una mezcla de los anteriores.

En cuanto al primer sistema de narración, “si el poeta no se oculta detrás de nadie, toda su obra poética y recitación se desarrolla sin ayuda de la imitación” (Platón, 393c 13). El poeta en la dicción no se transforma en cada personaje, y mantiene las expresiones interpuestas por él, efectuando su narración en tercera persona; su obra se hallaría en el marco de una narración simple. Por el contrario, en el segundo sistema de narración, el imitativo, el poeta representa los personajes hasta el punto de parecer cada uno de ellos, logra distanciarse de su propio carácter hasta conseguir que sus oyentes piensen que él no es él, ni es el escritor quien les habla sino el personaje mismo. Su representación se basa en imitar ya que su dicción consiste en asimilarse a otro en habla o aspecto acomodando en todo lo posible su modo de hablar al del personaje que asumirá la palabra: “habla el propio poeta, que no intenta siquiera inducirnos a pensar que sea otro y no él quien habla. Pero a partir de los versos siguientes habla como si fuese Crises¹⁵ y procura por todos los medios

¹⁵ “Llevando en sus manos las ínfulas del flechador Apolo en lo alto del áureo cetro, y suplicaba a todos los aqueos, pero sobre todo a los dos Atridas” (Homero, 14-16).

que creamos que quien pronuncia esas palabras no es Homero, sino el anciano sacerdote. Y poco más o menos de la misma manera ha hecho las restantes narraciones de lo ocurrido en Ilión e Ítaca y la Odisea entera” (Platón, 393a 7). Es así como la *mimesis* se usa respecto del modo de imitar que realiza el rapsoda, evocando las emociones y los aspectos que logran identificar al público con cada personaje.

Havelock señala que el término *mimesis* inicialmente se asume para definir el método de composición y los efectos que de él se obtienen, luego tiene una transformación que desplaza su significación de un tipo de método descriptivo de recitación simple, narrado en tercera persona, a un método teatral mimético o imitativo, aplicado por el actor o el recitador, donde se asume la personificación pues no crea el papel sino que lo reproduce, se introduce en él, teniendo en cuenta su público y la atención que de ellos debe captar. Menciona que Platón pasa de asumir el vocablo como un tipo de relato que narra el poeta a entenderlo como problema de técnica de comunicación verbal que emplea el poeta y de los elementos que éste tiene a su disposición, es decir, el aparato verbal, el rítmico y de imagería (Havelock E. A., 1994, págs. 36-37). La imitación que practica el rapsoda y el actor se vale de elementos propios referentes al movimiento y al sonido, para acompañar, entretener y capturar la atención de los espectadores, por tanto, es un recurso que varía de acuerdo a la aceptación del público, al personaje que imita y al contexto en el que se desarrolla la narrativa, dependiendo de la aceptación de éste, el recitador modificará su discurso.

Platón, en el Libro III de la *República*, muestra que hay ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación, como la tragedia y la comedia; otras que emplean la narración hecha por el propio poeta como los ditirambos; y, por último, una que reúne ambos sistemas y se halla en la epopeyas (Platón, 394b 12). Entonces, según lo anterior, se debe interrogar sobre cuál de ellas puede permitirse dentro de la ciudad sana. La respuesta adecuada según Sócrates será la dicción correspondiente a la narración simple, es decir los ditirambos, pues en este caso el poeta no se ocultará detrás de nadie, toda su obra se desarrollará sin ayuda de la imitación¹⁶. Es allí donde le es permitido habitar en la polis, en tanto se aleje enteramente de la representación de cada personaje, es decir de parecerse a otros, de confundir al oyente para que acepte su apariencia sin cuestionarla. Porque de lo contrario el poeta acomodaría sus narraciones según la aceptación del público, puesto que su dicción se basaría en el parecer, en este caso se valdría de elementos para

¹⁶ Platón realiza un ejemplo a través de Sócrates, el cual sirve para explicar cómo debe ser un tipo de narración simple, se halla en la *República* 393d 2 hasta 394b.

atraer la atención de los oyentes. Así se distanciará aún más de los lineamientos del modelo educativo que se pretende seguir para conducir hacia la ciudad sana.

Ahora bien, Sócrates menciona dos formas expresar la narración fundamentadas en la imitación, una para cuando se narre algo verdadero respecto de un hombre de bien y otra distinta en la cual se expresa aquella persona cuyo modo de ser y educación es opuesto al hombre de bien. La primera debe darse de tal manera que el narrador cuando llegue a un pasaje donde hable o actúe un hombre de bien, lo referirá como si él mismo fuera ese hombre, lo imitará sin ninguna vergüenza, por el contrario, en la segunda forma, el narrador se debe resistir a imitar cuando aparezca un personaje indigno, pues éste carece de experiencia para hacerlo y además lo considera con menos valor que él; se concede lugar dentro de la *polis* a un poeta o fabulista de tipo austero “que no nos imitara más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas normas que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados” (Platón, 398b 4).

Otro uso del concepto imitación (*mimesis*) que Platón censura y cuestiona se refiere a la emulación que se puede hacer de las distintas artes u oficios; en este caso lo analiza en torno al papel que desempeña el guardián dentro de la *polis*: “¿Deben ser imitadores nuestros guardianes o no?” (Platón, 394e). Este uso se halla ligado a la educación, la enseñanza y al aprendizaje, cabe señalar que éste último requiere un estudio particular y detallado que tomaría una extensión mayor a la que posee este documento, empero no es el objeto directo de este escrito, será considerado un campo interesante para próximas investigaciones, por ahora será mencionado en la relación que tiene con el método; es decir, que en la relación con la educación, se podrá tomar un modelo y seguirlo el cual permitirá la formación del propio carácter, destacando la incapacidad de cada persona para practicar o imitar más de un oficio, señalando que “nadie es capaz de imitar bien muchos caracteres distintos, como tampoco de hacer bien aquellas mismas cosas de las cuales las imitaciones no son más que reproducción” (Platón, 395b 5), adjudicando otra crítica implícitamente a los poetas, es decir, que en cuanto a la emulación o *mimesis* del artesano, se puede dar en dos niveles: el primero referente al carácter, al imitar a los artesanos en cuanto a sus atributos personales, y el segundo referente al educativo, es decir, concerniente al saber o conocimiento del artesano, pues los poetas muestran su amplio saber sobre variadas artes; empero, al observar la especificidad del conocimiento de cada artesano indica que aquello que el poeta muestra, dentro del segundo nivel de la *mimesis* como emulación, lo referente al conocimiento se mantiene en el

nivel de la opinión¹⁷, como una reproducción de la apariencia, una ilusión engañadora; ni siquiera actores o poetas recitadores hacen bien la imitación, pues modifican sus representaciones e incluso varían en el género que interpretan.

Antes bien los jóvenes guardianes deben ser formados para el cumplimiento de las funciones correspondientes de su oficio¹⁸, y para esto ellos deben quedar exentos de la práctica de cualquier otro, no se pueden dedicar a otra cosa que no tienda a tal fin¹⁹, más aún, si se quiere que los guardianes sean hombres de bien, no se debe permitir que imiten, como se señala en el primer nivel de la *mimesis* por emulación, a jóvenes o viejas que insulten a sus maridos, o ensoberbecidas que desafíen a los dioses, engréidas en su felicidad o caídas en el infortunio entregándose al llanto y a las lamentaciones, enfermas, enamoradas o parturientas; de igual modo, no se ha de permitir que imiten a hombres que se burlan e insultan unos a otros, a los que dicen obscenidades, embriagados, a aquellos que ofenden de palabra u obra a sí mismos o a sus prójimos, tampoco que acomoden su lenguaje al de los dementes. En modo alguno se debe imitar lo que ellos hacen pues aquello es muestra de la debilidad, la insolencia, lo pasional, manifestación de desmesura y falta de autogobierno. Teniendo claro que de tales ciudadanos se erigirá el regente de la *polis* y que su carácter será el producto de la formación que se ha puesto sobre él, siendo el caso de las situaciones representadas líneas atrás, poco ayudará tal imitación a engendrar el buen gobierno, por el contrario perjudicará en sumo a la ciudad.

Se ha analizado entonces el concepto de imitación (*mimesis*) y las variaciones respecto de su uso a lo largo del Libro III. Por una parte, se halla en la narrativa, en la composición y en la dicción de las obras de los poetas; por otra, el concepto se aleja del estilo y pasa a la educación. Pese a que la poesía asume toda la multiplicidad de saberes de la cultura griega que se transmite a través de la oralidad, la semántica del término, para Platón, apunta al problema de la formación del carácter del guardián, formación técnica específica, y sobre todo ética, respecto de su autogobierno; Pero la censura que hace a la poesía y en especial a la *mimesis* tiene una objeción, en la cual se puede inferir la conciliación entre conocimiento y poesía. Platón la realiza en palabras de Adimanto en el diálogo, al aceptar “la imitación pura de lo bueno” (Platón, 397d 4), elaborada por un tipo de

¹⁷ Se ampliará este nivel en el capítulo III de este documento, *posición de la poesía respecto de la verdad*.

¹⁸ Los guardianes son “artesanos muy eficaces de la libertad del Estado” (Platón, 394c).

¹⁹ *Ibíd.*

fabulista que sea austero y menos agradable²⁰ que aquel que se dice saber y conocer de cada una de las artes, el cual reúne las características para conservar el objetivo mediante la composición, la dicción y la emulación. Tal es la cuestión a tratar en el capítulo III de este escrito, aquella poesía y aquel poeta que son admisibles en la ciudad sana.

Ahora bien, como la música contiene las narraciones, es preciso que Sócrates haga un examen de ella pues, según él, las palabras de la letra en nada difieren de las no acompañadas con música, respecto a las normas que se exigen de las narraciones. Sosteniendo que no es preciso valerse de muchos instrumentos de cuerdas ni lo panarmónico para el desarrollo de las melodías, dejando la lira y la cítara, aunque menciona que en el campo los pastores pueden usar una zampoña; todos éstos los reconoce como instrumentos útiles en la ciudad sana. Así, llega a indagar los ritmos propios de una vida ordenada y valerosa teniendo en cuenta el símil de la ciudad con respecto al hombre.

La euritmia conservará la bella dicción y será propia del modelo a seguir, la arritmia lo opuesto a ella. Igualmente ocurre con lo armónico y lo inarmónico: “el ritmo y la armonía han de seguir las palabras, no éstas a aquellos” (Platón, 400d 4). La bella dicción, la gracia, la euritmia y la armonía son propias entonces del carácter sensato y bondadoso que los jóvenes deben perseguir. Ahora bien, éstas y su carencia no solo se hallan en la música en general sino en las demás artes, pintura, tejedura, recamar, construcción de casas, fabricación de toda suerte de utensilios, la disposición natural de los cuerpos vivos y de las plantas, entre otras, y por ello se debe considerar que:

[...] no sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos o en las edificaciones o en cualquier otro objeto de su arte; y al que no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros, para que no crezcan nuestros guardianes rodeados de imágenes del vicio, alimentándose de este modo, por así decirlo, con una mala hierba que recogieran y pacieran día tras día, en pequeñas cantidades, pero que tomadas éstas de muchos lugares distintos, con lo cual introducirán una enorme fuente de corrupción en sus almas. Hay que buscar, en cambio a aquellos artistas cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado; de este modo los jóvenes vivirán como en un lugar sano donde no desperdiciarán ni uno solo de los efluvios de belleza que, procedentes de todas partes, lleguen a sus ojos y oídos, como si se

²⁰ “Que imitara lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas normas que establecimos en un principio” (Platón, 398b 4-6).

les aportara de parajes saludables un aura vivificadora que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de belleza. (Platón, 401b)

La crítica se extiende, entonces, no solo al poeta, sino a pintores y artesanos quienes tendrán un trato similar al de los poetas en la *polis*, pues ellos también reproducen o copian a través de imágenes lo contrario a la virtud; por ahora se restringe su elaboración a todo aquello que se ajuste a la formación del carácter virtuoso del guardián. De lo contrario no se les permitirá en modo alguno su participación en la formación, ya que producirán imágenes del vicio que intoxicarán el alma llenándola de corrupción. La crítica se da en torno a la creación de imágenes, sean estas pintadas o elaboradas con palabras, ya que de este modo las imágenes que producen y las impresiones se quedan grabadas en el interior del alma de quien las recibe. Más adelante en este documento se estudiará el efecto nocivo que producen y la necesidad de expulsar a los fabricantes de imágenes. Por ahora, en el desarrollo del Libro III, Sócrates acepta en la ciudad sana la participación no solo del poeta sino la de los demás artesanos y de la poesía bajo estrictas condiciones.

1.1.2 EL POETA FORJADOR DE IMÁGENES

Se puede notar que en los libros iniciales se muestra la formación de la ciudad ideal. Ahora bien, en el Libro X parece que su desarrollo no es propiamente el de una construcción de la *polis* sino más bien el producto de la *polis* infectada; posiblemente por esta razón la referencia a la poesía, al poeta y a la pintura, entre otras artes, está cargada de un rechazo por sus efectos. Para evidenciar las diferentes posturas es preciso examinar el libro décimo.

Contrario a la aceptación del poeta y su obra mencionado en líneas atrás, el Libro X inicia con el rechazo total a la poesía imitativa: “Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa” (Platón, 595a 6), pero ¿por qué se da esa decisión radical? Las obras de los pintores, señala Sócrates, son oscuras en comparación con la verdad, pues reflejan nada más que apariencias y no hacen lo que existe por sí, tan solo lo que se le parece. Para ilustrar esto, explica los tipos de artesanos, en este caso, de camas, señalando un creador y dos tipos diferentes de fabricantes de camas. La primera es creada por Dios y corresponde a la idea de cama que comparten las fabricadas por el segundo, es decir por el carpintero y la última por el pintor. Aunque, éste último no lo considera un fabricante sino un imitador de todo aquello de lo que los otros son artífices; del mismo modo clasifica al poeta autor de tragedias en relación con el pintor, en tanto

solo pinta con palabras una apariencia de aquello que ve, mas no de la verdad tales obras causan estragos en la mente de quienes las escuchan, sobre todo si no poseen el conocimiento para discernir la naturaleza de tales narraciones. “bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma” (Platón, 598b 6). Tal pintor podrá engañar con la ilusión de sus obras a niños y a hombres necios, ya que estos últimos no son capaces de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación.

Ahora bien, si alguien se topa con un poeta del cual se diga que conoce todas las artes y todas las cosas humanas concernientes a la virtud y al vicio, y también las divinas, puede ser engañado fácilmente al no conocer la verdad, ya que aquellos no componen más que apariencias, no realidades, aunque parece hablar acertadamente a juicio de la multitud. Sus obras se hallan a triple distancia de la verdad. Sócrates entonces, propone examinar el género trágico y a Homero porque “el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer” (Platón, 598e 4).

El examen pertinente a Homero consiste en preguntarle –según Sócrates– sobre las cosas más importantes y hermosas de las que se propone hablar. Son estas las guerras, las campañas, los regímenes de las ciudades y la educación del hombre. Con ironía pregunta Sócrates:

Amigo Homero, si es cierto que tus méritos no son los de un tercer puesto a partir de la verdad, ni sólo eres un fabricante de apariencias al que definimos como imitador, antes bien, tienes el segundo puesto y eres capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en lo privado y en lo público ... Y cuál es la ciudad que te atribuye el haber sido un buen legislador en provecho de sus ciudadanos ... Y qué guerra se recuerda que, en los tiempos de Homero haya sido felizmente conducida por su mando o consejo ... O se refieren de él por lo menos esa multitud de inventos y adquisiciones ingeniosas para las artes o para alguna otra esfera de acción que son propios de un varón sabio, como cuentan de Tales de Mileto o de Anacarsis el escita ... se dice acaso de Homero que haya llegado alguna vez, mientras vivió, a ser guía de educación para personas que le amasen por su trato y que trasmitiesen a la posteridad un sistema de vida homérico, a la manera de Pitágoras ... (Platón, 599d 3).

Si de algún modo Homero conociese estas cosas y no solo las imitase, hubiese sido capaz de educar a los hombres y hacerlos mejores, y sus contemporáneos se habrían apegado a él, honrándole y alabándole y también a Hesíodo apegándose más que al oro, les hubiesen seguido a todas partes. Pero considera Sócrates que “todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto

a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor ... que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que solo juzgan por los colores y las formas” (Platón, 600e 7); así mismo, afirma Sócrates, que el poeta no sabe más que imitar, tan solo se vale de locuciones, nombres y colores tomados de las artes para adornar sus composiciones, pero a falta de estos elementos, de modo simple se puede ver lo que queda.

El forjador de apariencias, el imitador, no entiende nada del ser sino de lo aparente, no puede opinar de su obra la conveniencia o inconveniencia, como no puede conocer si lo que elabora es malo o bueno, lo más probable es que imite lo que parezca hermoso para sí y para la masa de los totalmente ignorantes. De este modo, la imitación no es considerada como cosa seria. Sócrates la califica de niñería, por lo tanto reitera que la imitación hace su trabajo a gran distancia de la verdad y tiene amistad con la parte de cada uno que se aparta de la razón, sin fines sanos ni verdaderos, “solo lo vil es engendrado por el arte imitativo” (Platón, 603b 2). Por lo anterior, se entiende que hay dos impulsos en el hombre; por un lado, la razón, referida como el mejor elemento del alma, que obedece a la ley y es considerada como el elemento calculador, la cual permite que no se extravíe entre las apariencias; contrario al primero, está lo irracional, relacionado con la cobardía, la pereza y lo más vil. Ahora bien, ante este último elemento del alma, el irritable admite mucha y variada imitación, contrario al carácter reflexivo y tranquilo, que no es fácil de imitar ni de comprender cuando se imita, sobre todo si tal imitación se realiza en teatros o asambleas. El poeta imitativo no se destina para esta parte del alma, ni su ciencia se hizo para agradarle, sino para el carácter irritable pues este es el que se puede imitar con facilidad. Por ello se deben expulsar los poetas porque su imitación se destina a desarrollar la parte más inferior del alma secando lo mejor de ella: “Y así fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque aviva y nutre ese elemento del alma, y haciéndolo fuerte acaba con la razón” (Platón, 605b). De este modo ese elemento que se fortalece se erige como gobernante haciendo a los ciudadanos peores y más desdichados, imposibilitando para el alma distinguir el discurso verdadero de la mera apariencia, manteniéndola en la ignorancia.

Entonces Sócrates censura la participación de la *musa placentera* en los cantos o poemas para que no reine el dolor ni el placer, pues se da cuenta del hechizo que ejerce sobre cada uno. No obstante, pese a la expulsión del poeta y a la musa que le inspira, Sócrates admite en la ciudad sana solamente al buen poeta y su obra, permitiendo la poesía imitativa de algún modo, considerando

justo dejarla volver una vez se haya justificado en una canción o en cualquier otra clase de versos (Platón, 607a).

Por lo anterior, en el Libro X se pueden evidenciar dos posturas o aproximaciones respecto de la poesía distintas entre sí, por una parte, el énfasis en el carácter perjudicial y nocivo de la poesía dentro de la *polis* “que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa” (Platón, 595a 6), y por otra, su aceptación bajo ciertas condiciones “en lo relativo a la poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios a los héroes” (Platón, 607a 5). Si bien, la intención es censurar y desterrar la poesía, se puede revisar el fragmento del Libro III, que expresa lo contrario, “pues lo que yo quería decir era precisamente que resultaba necesario llegar a un acuerdo acerca de si dejaremos que los poetas nos hagan las narraciones imitando o bien les impondremos que imiten unas veces sí, pero otras no –y en ese caso cuándo deberán o no hacerlo–, o en fin, les prohibiremos en absoluto que imiten” (Platón, 394 d), afirmaciones que hacen dudar respecto del lugar que, según Platón, se le debe dar al poeta, la poesía y sobre la conveniencia de la imitación dentro de la *polis*. Aunque finalmente acepta solo un tipo de cantos, es decir, permite la permanencia de la poesía bajo condiciones que estén sujetas al cumplimiento de los ideales virtuosos de los guardianes de la ciudad sana, ahora le permite ubicarse en un punto más favorable y cercano a la verdad: “si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en la ciudad bien regida, la admitiremos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que nos muestra como verdad” (Platón, 607c 6); más aún, expresar que muestra algún tipo de verdad y considerar la defensa de tal arte pese al impacto que genera en la *polis*, hace aún más confusa su participación pues su carácter nocivo se adquiere como hechizo o embrujo, haciendo difícil comprender que se tiene y por lo tanto impidiendo librarse de él. Por otra parte, admitir la poesía por la pertinencia de los cantos²¹ que componga, implica asegurar una funcionalidad convencional y con ello aceptar cierta utilidad que en este caso estará relacionada directamente con lo educativo: “y daremos a sus defensores, ya no poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y sostener que no es solo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es solo agradable, sino provechosa” (Platón, 607d 6); pero es necesario despojarla de su

²¹ La pregunta que hace Sócrates: ¿Y será justo dejarla volver una vez se halla justificado en una canción o en cualquier otra clase de versos? A la cual su interlocutor responde: Enteramente justo (Platón, 607d 3).

condición musical para poder revisar si su contenido es inapropiado al estatuto de virtuosidad de la ciudad sana, ella tiene lugar en tanto sustente su aporte beneficioso.

Al mismo tiempo, se reconoce un uso adecuado y oportuno de la poesía: “por el amor de esa poesía que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas, veremos con gusto que ella se muestre buena y verdadera en el más alto grado” (Platón, 607e 9-608a). Pues al calificarla con los adjetivos buena y verdadera, la eleva a un nivel que permite considerar la necesidad de revisar delicadamente qué es lo que considera Platón como poesía admisible. Ya que durante el desarrollo del diálogo se ha encargado de mostrar que los efectos de la poesía no son los que conducen al desarrollo de la virtud, en tanto genera corrupción, y que no es posible que por sí sola permita alcanzarla.

Paralelamente, Platón reconoce la inutilidad de los versos contados en su tiempo, al punto de rechazar la mayoría. Cabe preguntarle a Platón si según su discurso la *μίμησις* (*mímesis*) es conocimiento, pues al presentarla como imitación, la distancia de los objetos concretos y las ideas y por eso la ubica en un nivel epistemológico alejado de lo verdadero, quizás más próximo al error, influyendo perjudicialmente en la ética de los hombres y por ende en el gobierno de la república interior y exterior. Entonces, respecto del objetivo de este capítulo se puede apreciar que no habría contradicción en la aceptación o censura de la poesía, pues Platón propuso una *conciliación* al regular o condicionar el papel del poeta y de su obra en la ciudad sana, ya que le permite participar de la formación de los guardianes, en tanto sus obras sean revisadas y ajustadas para llevar a estos al desarrollo de las virtudes. Todo esto por consecuencia llevará al beneficio de la *polis*. Esta lectura que se considera en este escrito como tradicional es susceptible de algunos cuestionamientos como por ejemplo ¿cuál es la poesía que acepta dentro de la ciudad sana?, puesto que hasta el momento solo se ha considerado la noción que Platón tiene de esta, y que a su vez no es tan clara o por lo menos merece ser revisada con más detalle. En consecuencia, vale la pena preguntarse también por el tipo de poeta que puede habitar la ciudad sana, ya que éste es definido dentro de parámetros de utilidad con respecto de la propuesta que Platón presenta, por ello también su admisión bajo restricciones hace cuestionable su función en la *polis*. Si bien, la pretensión de la crítica es purgar la ciudad del arte imitativo, las obras y los hombres que se han encargado de propagar la ignorancia y que confunden a los que les escuchan.

2 LA POESÍA Y PLATÓN

En el presente capítulo se estudiará la noción de poesía con la que dialoga Platón, para así comprender la censura y el destierro que se le impone a ésta y al poeta. Para ello será necesario estudiar la tradición oral en la Grecia de Platón a modo de reconstrucción, contextualización y exposición breve de los principales poetas citados en la *República*, bajo las lecturas de Erick Havelock (Prefacio a Platón , 1994) y Werner Jaeger (Paideia, 1992); también se tratará el concepto de la *poíesis*, analizado desde las lecturas de Carlos Julio Pájaro M. (Poíesis y poesía de Homero a los sofistas, 2004) y Giorgio Agamben (La música suprema. Música y política, 2016) y Erick Havelock (Prefacio a Platón , 1994).

2.1 POESÍA GRIEGA

Si bien este texto se presenta a modo de reconstrucción y contextualización, es lícito aclarar que definir la poesía o reconstruirla históricamente es una empresa de gran magnitud que abarcaría años de estudio desde una revisión especial que comprenda otras disciplinas como la filología, la historia, la filosofía misma, entre otras. No corresponde desviar esta investigación y el análisis de este documento, pues entraría en un problema demasiado extenso, que si bien no carece de importancia se considera más viable abarcarlo en estudios posteriores. Por ahora será necesario limitar lo que se diga a la revisión de dos textos: *Paideia* de Werner Jaeger (1992) y *Prefacio a Platón* de Erick Havelock (1994).

Para orientar el contexto de la poesía en Grecia es conveniente estudiar la tradición que corresponde a una cultura oral, de la palabra entonada y no de la escrita, pues su lugar en la *παιδεία* (*paideia*) se halla provista de gran importancia, mucho más que la posible a considerar actualmente. Según Havelock, en los siglos V y IV a. C., dentro del contexto griego, la poesía se hallaba en un lugar de gran importancia, pues era una práctica común y generalizada, reconocida no solo para alumnos sino para adultos, convocaba a los habitantes de la *polis* a vincularse en un recital épico o ser espectadores de una función teatral; en cualquier caso, ésta permitía que los asistentes

participaran de una interpretación oral. Los ciudadanos no acudían a los libros siendo jóvenes y ni siquiera de mayores solían usarlos para la búsqueda de instrucción o esparcimiento. En este contexto, no se tenía el hábito de la lectura, ya que ésta era una práctica reciente y poco accesible al común de la sociedad. Solo algunos provenientes de familias aristócratas accedían a ella, debido a que no se había incluido en el aparato técnico de transmisión de la *paideia*, puesto que la relación que se da en Grecia respecto de la enseñanza se hacía a través de la oralidad y no de la lectura. El poeta como autor, siempre entra en contacto con su público o con sus votantes en calidad de recitador y/o actor, nunca de escritor (Havelock E. A., pág. 50).

Ahora bien, asegura Havelock que, pese a que había libros y que el alfabeto se usaba desde hacía más de tres siglos, su alcance no llegaba al común de la sociedad, los fines para los que se utilizaba públicamente la escritura eran informativos ya que se usaban en gran parte en las inscripciones públicas a modo de texto para quienes trabajaban con ellas, a su vez esto no era muestra de que los habitantes de la *polis* supieran leer. En cuanto a la escritura era probable que la mayoría aprendía a escribir su nombre a partir de su adolescencia; no obstante, la formación previa a cualquier técnica de escritura suponía la oralidad. Por este motivo el poeta escribe para su beneficio, sabiendo que de esta manera mejora su capacidad de composición, reconociendo que al público al que se dirige la obra, la escuchará sin leerla.

Los libros tenían referencias en la comedia antigua y la tragedia, y cuando introducían el empleo de documentos escritos en alguna situación teatral lo hacían a modo de novedad, cómica, sospechosa. Considera Havelock que la situación de la Grecia de los dos primeros tercios del siglo V era *semialfabética*, y que en ningún modo se podía popularizar el hábito de la lectura a través de medios de inscripción (Havelock E. A., 1994, pág. 51). Era, pues, necesario para la tradición oral usar recursos confiables y persistentes que fueran eficaces en el ejercicio de transmitir la cultura. Debido a que la prosa no permitía conservar la fidelidad de un mensaje, la oralidad se debía valer de otro sistema que garantizara la conservación del mensaje; este método “consistía en la palabra rítmica hábilmente organizada según modelos métricos y verbales lo suficientemente únicos como para retener la forma (...) tal es la génesis histórica, (...) la causa originaria del fenómeno que aún hoy denominamos poesía” (Havelock E. A., 1994, pág. 54).

En la poesía griega se hallaba el fundamento de la *paideia*²², dado que allí se encontraban grandes tratados de estrategias militares, política y, sobre todo, de ética. “La poesía es una herramienta didáctica que sirve para transmitir la tradición” (Havelock E. A., 1994, pág. 54). Ella se establecía como la más adecuada para la formación de los ciudadanos, valiéndose de los mecanismos para la memorización y la imitación, basados en la repetición constante, la cual alcanzaba su efectividad educativa en la interpretación.

La memoria de los ciudadanos era reforzada con la presión social para evitar el olvido, la poesía se repetía en banquetes, campamentos, obras teatrales, hasta en el mercado y eran recitadas por cualquier individuo de la sociedad; todos estaban en la capacidad de repetir las recitaciones elaboradas por los poetas y los actores, sin importar el rango de edad: “(...) la comunidad tiene que conspirar consigo misma, de modo inconsciente, para mantener viva la tradición, para fortalecerla en la memoria colectiva de una sociedad donde esta memoria no es sino la suma de las memorias individuales (...) una tecnología enteramente consagrada a la preservación de la palabra (...) primero escucha y luego repite, una y otra vez, ensanchando su repertorio hasta los límites de su capacidad mental” (Havelock E. A., 1994, pág. 55).

El poeta debía ser capaz de recitar los poemas de tal manera que tanto él como aquel que le escuchase llegara a identificarse con la situación misma del héroe, con su cólera, con su odio, hasta que consiguiera por ejemplo sentirse como Aquiles. De tal manera que la acción representada quedara guardada en el alma del oyente, preservando los ideales y las formas propias del actuar de los ciudadanos. Este modelo de poesía y de transmisión cultural que poseía una forma de actualización, no fue común en el mundo, fue característico de la antigüedad griega, y por tal es lícito entender su papel en la conformación de la sociedad occidental.

Más aún, se ha de reconocer el poder creativo de los poetas, quienes moldeaban las palabras y los versos hasta que fueran repetibles, debían diseñarlos musicalmente aptos para cargar el mensaje que sería el sentido mismo de la cultura. Tal empresa requería experticia dentro del conocimiento propio de lectores y escritores, los cuales, sabiéndolo o no, tomaban para sí la responsabilidad de la *paideia*, y de este modo soportaban el peso de la carga moral de los

²² Aunque, como se aclara en un principio, esta afirmación no es una conclusión producto de la evaluación de la intencionalidad de los poetas anteriores al siglo V a.C., pues no se sabe con claridad qué pretensión tenían al desarrollar sus escritos, sino de analizar históricamente la influencia que impactó en el desarrollo de sus narraciones.

ciudadanos, siendo una tarea sumamente seria al tratarse de la composición, pues sus implicaciones se harían evidentes en la ciudad y en el gobierno de ella.

Según lo anterior, la historia de la primitiva *paideia* griega se entretrejía con la de la poesía antigua. Fueron los maestros Homero, Hesíodo, Píndaro, los trágicos y demás poetas que hicieron sus aportes a la construcción de la educación griega, quienes permitieron que ésta perdurara en los siglos posteriores con algunas modificaciones para su puesta en escena. Ellos hicieron que se fijara su memoria para la posteridad, pues desarrollaron habilidades de escritura para entonar cantos que cargaran el contenido de sus obras. Aunque el rapsoda también participaba como maestro, lo hacía valiéndose de los textos escritos por los padres de la poesía y añadiendo su habilidad para identificar al oyente, sin que tal pudiese tener en ningún momento acceso al texto escrito y, sin embargo, lograra memorizarlo.

La modalidad que resultaba útil para los poetas y su capacidad teatral en el siglo V era la poesía épica, representada en las obras teatrales o en los cánticos de los recitales, la cual se valía de diversos estereotipos estilizados para las diferentes descripciones de los personajes y sus acciones. En ella se exaltaba la condición antropomórfica de los dioses y por ende se vinculaba de manera directa con el sentir humano; tales versos construidos afectaban el quehacer del ciudadano griego. A partir de esto, redefinían su visión de mundo y de la sociedad. Los valores que se exaltaban en tal género se referían a las condiciones de lo heroico, aquello legado de las primeras tribus griegas que se establecieron en Asia menor. Ejemplo de éstos relatos se hallan en la *Ilíada* y la *Odisea*, escritas por Homero.

2.1.1 HOMERO Y HESÍODO

Homero es la etapa final de una tradición de poetas orales, el primer y máximo exponente de poetas escritores de la cultura occidental. Es considerado como el educador clásico de toda Grecia; sus poemas se hallan cargados del contenido de un género épico acompañados de un uso estereotipado de epítetos decorativos, permitiendo que la fuerza de la epopeya descansa en concebir como irreal el realismo; entregándole al lector experiencias desde una postura clara, valorando la realidad de las fuerzas morales tanto como las físicas (Jaeger, 1992, pág. 54).

En sus escritos no se manifiestan las complejas acciones cotidianas de los humanos, sino que intervienen en el desarrollo esencial de las narraciones las acciones divinas; los dioses se presentan dentro de la epopeya, interviniendo de forma esporádica o constante en los asuntos, en las motivaciones y en los sufrimientos humanos, guiando e interpelando (como es el caso de Odiseo guiado por Atenea) los asuntos religiosos, morales y hasta políticos, concibiéndolos de forma natural. Es claro que toda acción era considerada desde el punto de vista humano y divino: “La intervención de los dioses en los hechos y los sufrimientos humanos obliga al poeta griego a considerar siempre las acciones y el destino humano en su significación absoluta, a subordinarlos a la conexión universal del mundo y a estimarlos de acuerdo con las más altas normas religiosas y morales” (Jaeger, 1992, pág. 62).

Entonces, ¿es posible en obras como la *Iliada*, la *Odisea* y la *Teogonía* reconocer a los poetas como conocedores de todas las artes y sanas costumbres y su posibilidad de legarlas? La respuesta a este interrogante se puede rastrear al observar la labor dispendiosa de describir los pasajes a modo de verso respecto de las situaciones divinas y humanas. En *Teogonía* la invocación a las musas imita los cantos homéricos en los cuales los versos adquieren carácter general, “el relato se acomoda a la tarea de acarrear el peso de los materiales educativos que yacen en su interior” (Havelock E. A., 1994, pág. 71); las musas en su canto expresan un contenido particular, “las normas y las sabias costumbres de todos los inmortales” (HESÍODO, 73)²³; se podría interpretar que “en la mente de Hesíodo no había distinción rígida entre las costumbres de los dioses y las de los hombres (...) también la mezcla que hallamos en Homero, donde la sociedad humana es espejo de la divina” (Havelock E. A., 1994, pág. 72). Se puede inferir entonces que las obras expresadas por los poetas poseen el contenido ético y moral de la sociedad, representando los diferentes momentos de la vida en Grecia donde las variadas escenas en las que tanto dioses y hombres se ven involucrados²⁴, las normas y sabias costumbres, citadas anteriormente, muestran implícitamente un tipo de ejercicio privado y público, un código social establecido y claro que sería el trasfondo del mensaje transmitido a través de las generaciones. Las normas obedecen al campo

²³ Verso 66. Según explica Havelock, en griego el término *nomoi* correspondiente a la norma o ley, también entendido desde *nomos* representando las costumbres, y el término *ethea* inicialmente entendido como madriguera al que Aristóteles añadiría como pauta del carácter personal nombrándolo ética. En este verso en particular se muestra cómo las musas son las encargadas de la descripción de las pautas de comportamiento moral y socialmente aprobadas. Los *ethea* son más personales e igual de vinculantes que los *nomoi*.)

²⁴ Los protocolos de cena en la mesa de los dioses, las conversaciones de Hera con Zeus, las decisiones que toma éste teniendo en cuenta su carácter patriarcal, los códigos familiares de los dioses, también las hazañas de los hombres antiguos.

de lo correcto, de lo socialmente admitido y ello se muestra a través de la poesía como elemento portador de la estructura cultural.

Los textos de Homero poseen un designio ético, religioso y moral que se manifiesta en los rasgos espirituales de los personajes desde lo heroico, lo fabuloso y aventurero hasta lo idílico. Son concretos y no se hallan en la abstracción, los personajes expresan naturalidad tratando de mostrar la esencia humana que agrada e identifica al oyente y posteriormente al lector.

El poeta elabora los cánticos de tal manera que recopilen el saber popular heredado. En el caso de los versos escritos por Hesíodo, que son representados posteriormente, se hallan no solamente las hazañas de los hombres sino también las costumbres privadas expuestas al auditorio convirtiéndose en un saber múltiple capaz de transmitir la conducta y los destinos usando las convenciones de la sociedad, otorgando a la poesía un carácter público e instaurándola en la base de la sociedad griega. El poeta asume la responsabilidad de conservar y moldear la estructura de la cultura, el aedo²⁵ se encarga de acomodar y cantar los versos que describirán los principios morales de la sociedad; este personaje poseía conocimiento de su función “en el sentido de que recuerdan o conmemoran actos, actitudes, juicios y procedimientos típicos ... puede leerse como una especie de crónica ... como algo fuertemente impregnado de recomendación” (Havelock E. A., 1994, pág. 93), ya que era capaz de mostrar lo correcto y lo incorrecto ante la sociedad, generando opinión a base de la elaboración de imágenes²⁶, presentando una serie de ejemplos de aquello que se debe sentir y hacer frente a sus respectivos contrarios, basándose en los métodos de recordación elaborados por Homero y Hesíodo para exponer y preservar las costumbres. El aedo se convierte en el encargado de informar a la sociedad.

Para entender el papel del aedo dentro del quehacer de la poesía y su lugar frente a los padres de la misma cabe referenciar un ejemplo de Erick Havelock:

Veámoslo, pues, como hombre que vive en una casa abarrotada de muebles, unos necesarios, otros ornamentales. Su tarea consiste en irse abriendo camino por la casa, tocando los muebles a su paso, para describir su forma y su textura. Va de un rincón a otro, a su albedrío, y al final de la jornada, terminando el recital, ha puesto las manos en la mayor parte de los objetos que hay en la casa. El camino por él elegido lleva su impronta: así se constituye el relato y eso es todo lo que puede aportar nuestro hombre, en cuanto a pura

²⁵Su naturaleza es de origen divino “De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas” (Hesíodo, 75-99). Son los personajes encargados de entonar los cantos; cuando alguien cae víctima de una desgracia, los cantos de un aedo servidor de las Musas que ensalce a los dioses hacen que aquél se olvide de sus penas, cambia el ánimo por los regalos de las diosas.

²⁶ Al igual que el pintor, el poeta realiza una pintura con sus palabras ya que al representar exhibe su perspectiva de la realidad circundante, muestra una cara visible únicamente desde su concepción de poeta.

invención. No son obra suya ni la vivienda, ni las habitaciones, ni los muebles, cuya existencia está obligado a recordarnos incesantemente, y de modo tal que resulten atractivos. Claro está: según va tocando por aquí y por allá, nada le impide pulir los muebles, o quitarles el polvo, o cambiar en algo su disposición, aunque jamás en gran medida. Su única decisión importante consiste en el trayecto que elija (Havelock E. A., 1994, pág. 55).

Según el ejemplo anterior se puede interpretar que el arte del aedo contribuye a mantener el aparato moral y ético, valiéndose del sustento homérico (la narración que se halla en constante contacto con la sociedad en tanto que estructura) para pasear mediante sus técnicas de representación sin modificar la base de la poesía antigua, sin poner nuevas piezas dentro de la casa del ejemplo; el rapsoda no añade a la estructura sino que la adecúa para ser comprendida, se pasea por ella para trasmitirla según sus intereses y su concepción.

2.2 LA POESÍA Y SU CONDICIÓN CREADORA E IMITATIVA (*POÍESIS* Y *MIMESIS*)

2.2.1 *POÍESIS*

El término poesía, que se usa para designar la obra creadora del poeta, se ha movilizó a través de la tradición occidental; dicho término conserva y alude a rasgos comunes que tienen su origen en el concepto de *poíesis*, al igual que los poetas con relación a los *poíetes* griegos. Pero es necesario orientar en este estudio la funcionalidad, la importancia y la naturaleza de dicho personaje, que de algún modo interviene en la *paideia*, que hasta el mismo Platón se ve obligado a discutir. ¿Quién era el poeta en Grecia? “En la Grecia antigua el poeta es ante todo un narrador de la historia mítica de su pueblo, en obediencia a su función religiosa, pues considera –y es considerado de igual modo por los demás– vehículo de comunicación entre ciertas divinidades y los hombres” (Pájaro, 2004, pág. 2). Poseía una responsabilidad enorme pues sobre su ejercicio se desarrollaban procesos educativos que permitían ser puente entre el mundo divino y el humano.

Según Carlos Julio Pájaro, fue el prosista Heródoto el primero en emplear la palabra *poíesis* y la usaba para designar dos sentidos: el primero lo utilizaba como la creación literaria del poeta y el segundo tiene que ver con la significación del sentido primero y originario de la palabra (originada en el verbo *poíen*, “hacer”) y se refiere a la *preparación* de algo concreto y material. Se trata del *logos* que se le aplica a la realidad para conformar una estructura determinada; en su significado, *poíesis* refiere a la manera como se realiza una composición y no precisamente el

objeto de su materialidad (Poésis y poesía de Homero a los sofistas, pág. 10). *Poésis* para Heródoto es “la creación como tal, en tanto que acción pura, es decir, proceso activo; mientras que *poíema*, que ha llegado a nosotros con la significación de poema, canto, será el objeto de la *poésis*, es decir el resultado de la acción” (Pájaro, 2004, pág. 11). El poeta compone y crea, la existencia de la *poésis* es real y concreta como la del *poíema*, pese a que su sentido es de la *todavía no realización* del objeto hacia el cual tiende. Para el caso de la tragedia, ésta cumple con las características de la creación como tal, pues ella apunta a lo que tiene de construcción material.

Aunque existían en la antigua Grecia dos vocablos que designaban al poeta y a su obra, en ocasiones el poeta no se distinguía en su ejercicio de creación de aquel que únicamente lo cantaba, por ello su consideración de *poetas cantores*: “Dos vocablos primitivos, *aoidós* (cantor) y *aoidé* (canto) aluden al modo de ejecución de los poemas épicos, acompañados de los sonos de la lira; y los poetas épicos y líricos se calificaban a sí mismos simplemente como *aoidoí*, aedos cantores, un término que no distingue entre el que compone un poema y el que lo canta” (Pájaro, 2004, pág. 14).

Hay una ventaja respecto de examinar las obras de Homero y Hesíodo, ya que en sus obras es posible estudiar, con su “viva voz”, sus concepciones acerca de su propia labor, su definición, es decir, cómo se presentaban al mundo griego. Según Pájaro, el *aoidoí* para Homero es el solista de la lírica, y tiene una relación muy particular de ligazón con la divinidad, es por tal razón un personaje *Theíos* (divino), y sus semejantes le deben venerar. En cuanto a su *aoidé*, es un don gracioso de las musas, las cuales lo conceden al igual que lo arrebatan. Verse favorecido por las musas en cuanto al saber, le hace descubrir al poeta dos vertientes respecto de su acto creador, por un lado el talento personal, que consta de un impulso interno que le impele a hacer poesía, y por el otro la temática o materia de sus versos, que ha sido enseñada por un poder externo superior a él mismo, las musas. Solo ellas son la que pueden propiciar al poeta el prodigio para contar hechos del pasado, debido al poder recordatorio que poseen, que, según Hesíodo, le es propio por ser hijas de *Zeus* y *Mnemosine* (la memoria); debido a esta naturaleza divina ellas poseen el conocimiento verdadero de los hechos. Contrario al saber impreciso que la tradición oral les concede a los hombres (Pájaro, 2004, pág. 14). “La influencia de las Musas aunque limitada a informar o refrescar la memoria, no excluye la tarea demiúrgica del aedo, cuyo canto debe ser *preparado*, en el sentido ya mencionado de la *poésis*, con toda lucidez y cuyo relato debe estar sabiamente

organizado” (Pájaro, 2004, pág. 15). Su labor de creación no se deslegitima, ahora, tras la intervención de las musas, debe esforzarse para que su canto sea adecuado a la música que de ellas proviene. Pese a su relación particular de cierto don y protección de las musas, el poeta no pretende tomar lugar como sacerdote o adivino, reafirma el lugar de las musas como poseedoras del conocimiento y señala su condición de ignorancia e incapacidad para el canto sin su favor: “Decidme ahora, Musas, dueñas de las olímpicas moradas pues vosotras sois diosas, estáis presentes y los sabéis todo, mientras que nosotros solo oímos la fama y no sabemos nada, quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior” (Homero, 484-490).

Por el contrario, Hesíodo sí concibe su relación dentro de la sociedad como un maestro o un sacerdote; a éste las musas prometen un relato verdadero, un conocimiento cosmogónico y teológico. Hesíodo se considera poseedor de un conocimiento trascendente, favorecido por potencias superiores, que le promueven a una condición humana superior, algo similar a los ritos de iniciación, “donde el *Éidos Phós*, el varón vidente, es decir, el iniciado, es conducido a través de una experiencia purificación y de ritos de iniciación que le disponen para concebir una revelación prometida, que para el caso, no sería otra que el contenido de los cantos, revelado por las Musas Helicónidas” (Pájaro, 2004, pág. 16). Narra el propio Hesíodo: “Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final” (Hesíodo, 30-35). Según Pájaro, la *aoidé* de Hesíodo son las cosas sucedidas como las por suceder, tras haber obtenido un saber *insuflado* por ellas, se eleva al mismo tiempo en la categoría de sacerdote o de vidente, ubicándose en un nivel superior respecto del aedo homérico: “la *Epípnoia* (“inspiración”) referida a la poesía, como un soplo exterior, producto de un *Númen Inspirador* que comunica, en quién lo recibe, una facultad interior (en nuestro caso la inspiración poética), que se manifiesta, también externamente a través de la voz divina” (Pájaro, 2004, pág. 16).

Ahora bien, la *poésis* está directamente relacionada con la música. La obra del poeta, inscrita en el lenguaje, no puede abstraerse del canto; las musas en su calidad de seres divinos al

encontrarse con el hombre le permiten darse cuenta de la imposibilidad de acceso que éste tiene respecto del origen de la palabra, y es a través de ellas como se accede a lo inalcanzable del lenguaje según Agamben:

Las musas expresaban en Grecia esta articulación originaria del evento de la palabra que; adviniendo, se destina y compartimenta en nuevas formas o modalidades, sin que sea posible para el parlante alcanzarlo o ir más allá de él. Esta imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música. En ella se expresa todo lo que en el lenguaje no puede ser dicho. Como es inmediatamente evidente cuando se hace o se escucha música, el canto celebra o lamenta sobretodo la imposibilidad de decir, la imposibilidad –dolorosa o gozosa, himnica o elegíaca– de acceder al evento de palabra que constituye a los hombres como humanos (Agamben, 2016, pág. 133).

En cuanto a la instancia enunciativa de la que se vale el poeta no es claro si ella pertenece al poeta o a las musas. En el pasaje siguiente “Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dijeron las Musas Olímpicas, hijas de Zeus” (Hesíodo, 22-25) Según sostiene Agamben, el discurso traspasa de una narración en tercera persona a una instancia enunciativa que contiene el “yo” (una primer vez en el acusativo –με– y luego en los versos sucesivos, en el dativo –μοι–). Al insertar el yo del poeta como sujeto de la enunciación en el cual el inicio del canto pertenece a las musas y está proferido por el poeta (Agamben, 2016, pág. 133). Entonces es posible acceder a la instancia enunciativa en el encuentro con las musas, aquel lugar del lenguaje se escapa de ser manipulado y sostenido por el simple mortal, entonces “el origen de la palabra está *musaicamente* –esto es, musicalmente– determinado y el sujeto parlante –el poeta– debe una y otra vez enfrentar la problematicidad del propio inicio ... de cómo llega a hacer propia una palabra que no le pertenece y a la cual se limita a prestar la voz” (Agamben, 2016, pág. 134). Así pues, la Musa canta y le entrega el canto al hombre, “porque ella simboliza la imposibilidad para el ser parlante de apropiarse integralmente del lenguaje, el cual ha convertido en su demora vital” (Agamben, 2016, pág. 135).

Entonces cuando hay música, el poeta se desplaza a otro estadio “el hombre no se limita a hablar y siente, en cambio, la necesidad de cantar porque el lenguaje no es su voz, porque demora en el lenguaje sin poder convertirlo en su voz. Cantando el hombre celebra y conmemora la voz que no tiene” (Agamben, 2016, pág. 135). Un lugar distinto al usado habitualmente para expresar lo humano, allí se complementa, porque accede a la musicalidad de las palabras. Pues “a la música corresponden necesariamente antes que las palabras, las tonalidades emotivas: equilibradas, corajudas o firmes en el modo dórico; lamentosas y lánguidas en el modo jónico y en el lidio (Rep.

398 e – 399 a)” (Agamben, 2016, pág. 136). El hombre recurre a la experiencia de la musa, porque a través de ella llega al origen y al tener lugar en la palabra, la música gobierna y expresa su relación con el evento de la palabra. La música es inseparable a la palabra, “si la música rompe su necesaria relación con la palabra, esto significa por un lado que esta pierde consciencia de su naturaleza musaica (esto es, del situarse de la música en el lugar originario de la palabra) y por otro lado, que el hombre parlante olvida que su ser, desde siempre musicalmente dispuesto debe constitutivamente hacer las cuentas con la imposibilidad de acceder al lugar musaico de la palabra” (Agamben, 2016, pág. 136).

3 LA LABOR DEL POETA IMITADOR EN LA *REPÚBLICA*

En el primer capítulo se estudió el concepto de *mimesis* presente en el libro tercero de la *República*, para ampliar la noción y la dimensión de la crítica a las obras del poeta; ahora bien, en este capítulo es conveniente el análisis de la censura que Platón impone a los poetas en la ciudad ideal y su consecuente expulsión, identificando el saber del poeta, su funcionalidad y el efecto que ejerce en los oyentes; luego se hará una revisión de la posición de la poesía respecto de la verdad y para ello se usará el símil de la línea que aparece en el Libro VI; de este modo será posible ampliar la comprensión del sentido ontológico y epistemológico de la censura. Más adelante se revisará la propuesta a nivel educativo que Platón hace para aceptar al buen poeta.

Es necesario entender que la referencia al concepto de poesía debe distanciarse de cualquier noción moderna o contemporánea que se pueda interpretar bajo los parámetros del arte puramente estético, antes bien, la delimitación conceptual que se debe referenciar a la poesía en la Antigüedad puede asumirse como “el fenómeno cultural que permeaba toda la sociedad griega bajo la forma de la «oralidad poético-mimética» y que tenía como función la educación misma. Se presentaba así como el único vehículo de transmisión de conocimientos históricos, morales, políticos y técnicos, es decir a modo de enciclopedia social” (Vélez, 2008, pág. 1).

3.1 CENSURA Y DESTIERRO

Pese a que Platón reconoce un papel importante de la poesía dentro de la polis, hace que la censura se extienda hacia toda la poesía imitativa, porque “todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole” (Platón, 595b 5). Según lo expuesto en el primer capítulo, la poesía tal como la presenta Platón da a los ciudadanos elementos perjudiciales y no beneficiosos para alcanzar el conocimiento verdadero debido su composición, pues proporciona apariencias y su intervención en la *paideia* no permite acercar al hombre a la verdad, por el contrario, lo aproxima la mentira o falsedad, es decir al engaño. Ella nutre la parte irracional del alma, por consiguiente gobierna sobre el elemento

calculador o racional y de este modo el oyente queda impedido para hacer juicio correcto sobre lo que escucha, siendo fácilmente engañado por aquellos que se dicen tener conocimiento de todas las artes.

La proscripción que se emite a los poetas²⁷ se da porque su acción mimética tiene lugar en la *paideia*; la necesidad de formación de una ciudad ideal o sana obliga a Sócrates a *purgar* todo aquello que la influya de forma nociva, es decir, que no eduque a los niños hacia las virtudes. Por ello se ve obligado a presentar una serie de restricciones para las artes, que tienen su conocimiento a distancia de la verdad y basan su trabajo en la *mimesis* o imitación. Por eso no han de permitir “tan ligeramente que los niños escuchen cualesquiera mitos, forjados por el primero que llegue y que den cabida en su espíritu a ideas generalmente opuestas a las que creemos necesario que tengan inculcadas al llegar a mayores” (Platón, 376b 4). En este caso no se trata de restringir a cualquiera ya que líneas más adelante en la *República* censurará a los *poetas mayores*, Homero y Hesíodo, forjadores a su vez de los mitos mayores, y de este modo también censurar a los menores, pues estos últimos basan sus obras en los primeros.

Ahora bien, una vez identificado el arte y el artesano que causan mayor mal en la *paideia*, proceden a restringir el contenido de las obras provenientes de ellos. Es preciso que acoten el contenido de la composición y la forma en la que las presentan, es decir, la dicción. En cuanto a las composiciones que muestran el carácter de los héroes, dioses y hombres, y son distantes de los lineamientos que se deben seguir para aproximar al niño a la virtud, se han de censurar, pues si a estos se les narra lo que no se debe, es peligroso en tanto que siendo criaturas jóvenes tales impresiones quedarán grabadas, haciéndolas difícil de borrar. Por otro lado, la censura respecto de la dicción refiere a la representación que elabora el recitador del poema o el actor de la obra en la cual asume el carácter de cada personaje²⁸ añadiendo elementos²⁹ que permitan la identificación y la aceptación del público, alimentando así el aspecto irritable ya que éste “admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo, siendo siempre semejante a sí mismo no es fácil de imitar ni cómodo de comprender” (Platón, 604e).

²⁷ Compositores, Rapsodas, Aedos y Actores.

²⁸ El rapsoda representa los personajes hasta el punto de parecer cada uno de los personajes que imita, logra distanciarse de su propio carácter hasta lograr que sus oyentes piensen que es no es él ni el escritor quien les habla sino el personaje mismo.

²⁹ Llanto, gritos, quejidos, ataques de hilaridad, entre otros.

Por otro lado, cabe preguntar cuál es el saber que posee el poeta, pues si su saber³⁰ se reduce a no poseer ciencia, tampoco será conocedor de su propio arte y, en consecuencia, no asumirá la carga que recae sobre él al educar la sociedad griega puesto que no la reconocería como suya quedando imposibilitado también para juzgar si el resultado de su labor es conveniente o inconveniente para la *polis*. El que hace una apariencia, el imitador, se puede decir que no entiende nada del ser, sino de lo aparente, el poeta no conoce, pues “si tuviera realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones” (Platón, pág. 599b 2). Él solamente imita, ejemplo de esto se da en el caso de representar a un médico, no puede sanar como éste lo haría.

Sócrates plantea que es preciso analizar otro tipo de imitador, que más adelante igualará al poeta en su nivel de imitación; el pintor es imitador de aquello de lo que los otros (dios y el carpintero)³¹ son artífices; éste no trata de imitar lo que se halla en la naturaleza, sino que imita las obras de un artífice, tomando de ellas una apariencia mas no lo que son en sí: “¿a qué se endereza una pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y ser imitación de una apariencia o de una verdad?” (Platón, 598b). La respuesta es a la apariencia, entonces “todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que, en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor” (Platón, 600e 7). Tal artista solo puede representar una perspectiva del objeto que imita, y por este motivo su obra se reduce a lo aparente, pues plasma lo que aparece ante sus ojos.

Este pintor puede crear una imitación próxima a lo existente, “si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos” (Platón, 596d 9). Existe en apariencias, pero no existe en verdad, el pintor es capaz de hacer una cama de apariencia pero no será una cama real. “Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece (...) esa obra resulta también algo oscuro en comparación con la verdad” (Platón, 596e).

³⁰ Construido a partir de imitaciones.

³¹ Como creadores, dios como fabricante de la idea, de la cual depende la creación del carpintero, a modo de copia.

La mención que se hace al pintor comparte el mismo nivel epistemológico que la referida al poeta, ya que éste último no posee el conocimiento de las cosas, ni de las ideas, ni de aquello que es: “el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones, aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía” (Platón, 601a 5). Pero si se despoja tal imitación de aquello que adorna³² y camufla su poema, se hará evidente que las cosas que tratan, dichas simplemente, se reducen a una opinión.

El fabricante de objetos, para conocer y perfeccionar los objetos de su arte, se vale de aquel que los usa y así tener una creencia bien fundamentada respecto de lo conveniente o inconveniente del objeto, todo esto concerniente a la utilidad para la que fue diseñado; éste puede aportar el conocimiento, en cambio el imitador “no sabrá ni podrá opinar debidamente acerca de las cosas que imita en el respecto de su conveniencia o inconveniencia” (Platón, 602a 9).

3.2 POSICIÓN DE LA POESÍA RESPECTO DE LA VERDAD

La ignorancia que Platón recrimina al poeta se da respecto de su alejamiento de la idea del bien, la cual debe ser concebida como objeto del conocimiento, pero también como causa de la ciencia y de la verdad; ese alejamiento funda la opinión y ésta, en tanto carece de conocimiento, es defectuosa; siendo el poeta el educador inicial y aquel que de algún modo preserva la cultura griega, los efectos que genera en sus oyentes serán perjudiciales, pues, al igual que ellos, los mantendrá distanciados respecto de la verdad, imposibilitados para que se den cuenta del engaño al que se someten: “¿Consideramos, pues, necesario que los más excelentes ciudadanos, a quienes vamos a confiar todas las cosas, permanezcan en semejante oscuridad con respecto a un bien tan preciado y grande?” (Platón, 505e 6). La imitación está a tres puestos de distancia de la verdad, es decir que la creación de las ideas se halla en primer lugar a cargo del dios, del demiurgo, el creador; la segunda referente a los objetos como las camas, a cargo del carpintero; y la obra imitativa del poeta ocupa el tercer lugar, pues como lo hace el pintor se vale de una idea la cual hace partícipe en sus creaciones, el poeta hace imágenes de los objetos ya creados, aunque en este caso la poesía está por ocupar un lugar todavía más inferior debido al efecto que produce, las perturbaciones en la

³² Tintes musicales.

percepción³³ no permiten conocer las cosas en sí, por ello “todo arte imitativo hace su trabajo a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero” (Platón, 603a 12). Al no valerse del elemento racional del alma, se generan todo tipo de opiniones defectuosas, apartándola del juicio adecuado. Aquello que es engendrado por el arte imitativo es considerado como algo vil, su distancia es producida porque no alcanza sino muy poco de cada cosa “y en esto poco es un mero fantasma” (Platón, 598b 9). Es decir, que el poeta narrará acerca de cualquier artesano sin entender nada de sus artes, del mismo modo que el engaño producido por el pintor³⁴.

No obstante, para contrarrestar aquello y evitar la opinión, el alma posee cierto elemento (racional) calculador que permite medir, contar y pesar, de tal modo que no se imponga la apariencia: “lo que da fe a la medida y al cálculo será lo mejor de nuestra alma” (Platón, 603a 5). El poeta imitativo no se debe admitir en la ciudad que se pretende esté regida por buenas leyes, ya que éste se relaciona con el elemento inferior (irracional o irritable): “aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón ... El poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella ... creando apariencias enteramente apartadas de la verdad” (Platón, 605b 6). Es aquí donde se percibe el peor perjuicio que se le adjudica a la poesía, dado que al dañar la capacidad del hombre para la razón, al atrofiarla, le impide distinguir la ciencia de la ignorancia, llevándole a permanecer en el engaño. Sometida a cualquiera que se presente como conocedor de todas o de cualquier arte, ésta no solo es imitadora de aquello nocivo, sino que se destina para el carácter irritable: “ella riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejarse secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados” (Platón, 606d 5).

El impacto de esas obras es desastroso en la mente de los oyentes, puesto que sin la educación adecuada del elemento racional, no podrá diferenciar el engaño al que pueden ser sometidos; por ejemplo, cuando alguien se encuentre con un hombre entendido en todos los oficios, y que sabe todo perfectamente, se puede decir que ha sido engañado por un imitador que le ha parecido como conocedor de todas las cosas, debido a su incapacidad para distinguir la ciencia, la

³³ “Por la debilidad de nuestra naturaleza” (Platón, 602d).

³⁴ “No obstante si es un buen pintor podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad” (Platón, 598c 2).

ignorancia y la imitación. El poeta “se pondrá a imitarlas sin conocer en qué respecto es cada una mala o buena, y probable es que imite lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes” (Platón, 602b).

Pues bien, Platón estudia a Homero y al género trágico, porque los que pertenecen a este, se presentan como omniscientes “algunos de ellos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas” (Platón, 598e 2). Y en su rol de educadores extravían al hombre haciéndole pasar la opinión por ciencia. De tal modo que sus obras se hallan a triple distancia del ser, y están compuestas hacia aquellos que no conocen la verdad, porque “no componen más que apariencias, pero no realidades” (Platón, 599a 3). Hablan acertadamente según el juicio de la multitud, la cual es incapaz de ver y gustar la naturaleza de lo bello en sí mismo, por el contrario, gustan de las buenas voces, colores y formas, en general de los acompañamientos que adornan la poesía. Su juicio se halla lejano de contemplar la verdad, “llaman ciencia al haberse aprendido el temperamento y los gustos de una heterogénea multitud congregada ... si una persona se presenta a ellos para someter a su juicio una poesía o cualquier otra obra de arte o algo útil para su ciudad, haciéndose así dependiente del vulgo en grado mayor que el estrictamente indispensable” (Platón, 493d 3), contrario al juicio del filósofo, quien está preparado para discernir el engaño de la verdad.

El lugar epistemológico en donde se hallan el poeta y el filósofo se puede ilustrar con el símil de la línea descrito por Platón en el libro sexto de la *República*:

... Tienes ante ti esas dos especies, la visible y la inteligible... Toma, pues, una línea que esté cortada en dos segmentos desiguales y vuelve a cortar cada uno de los segmentos, el del género visible y el del inteligible, siguiendo la misma proporción. Entonces tendrás clasificados según la mayor claridad u oscuridad de cada uno: en el mundo visible, un primer segmento, el de las imágenes. Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes si es que me entiendes... En el segundo pon aquello de lo cual esto es imagen: los animales que nos rodean, todas las plantas y el género entero de las cosas fabricadas... lo visible se divide, en proporción a la verdad o a la carencia de ella, de modo que la imagen se halle, con respecto a aquello que imita, en la misma relación en que lo opinado con respecto a lo conocido... hay que dividir el segmento de lo inteligible... De modo que el alma se vea obligada a buscarla una de las partes sirviéndose, como de las imágenes, de aquellas cosas que antes eran imitadas, partiendo de hipótesis y encaminándose así, no hacia el principio, sino hacia la conclusión; y la segunda, partiendo también de una hipótesis, pero para llegar a un principio no hipotético y llevando a cabo su investigación con la sola ayuda de las ideas tomadas en sí mismas y sin valerse de las imágenes a que en la búsqueda de aquello recurría. (Platón, 509d 5).

Vale la pena aclarar los cuatro segmentos descritos en este pasaje: imaginación [*eikasía*], creencia [*pistis*], pensamiento [*diánoia*] e inteligencia [*nóesis*]; mencionados en orden ascendente según su cercanía con la verdad. Los dos primeros ubicados dentro de la *doxa* y los dos últimos dentro de la *episteme*. Contrario a lo mencionado anteriormente con respecto al lugar que se le asignaba al poeta respecto de su obra –en un tercer nivel–³⁵, en este símil se ubica en el cuarto nivel, en la imaginación, pues allí se hallan las imágenes: “Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes” (Platón, 510a). De este modo el lugar en el que el poeta y su obra quedan situados corresponde a la opinión [*doxa*], en el cual su distancia con respecto a la verdad es la más extensa; esto quiere decir que a través de ella no se llega al conocimiento, con relación a lo mencionado líneas atrás, sino que su saber consiste en las apariencias. Permitir la poesía en la *polis* sería dar cabida a que se infunda la ignorancia puesto que como carecen de la ciencia, no la puede enseñar, dejar la *paideia* a los poetas sería fundamentar una ciudad atacada por una infección.

Por el contrario, usando el mismo símil, la filosofía se ubica en un lugar superior a la poesía, se halla más cerca en la relación con la verdad; ella se ubica en el segmento del pensamiento y en la dinámica que le es propia para acercarse a la idea, se vale de la dialéctica o la razón discursiva para acceder al conocimiento. Así pues la filosofía reclama la *paideia* que se halla en manos de la poesía; de este modo la crítica sostenida a lo largo del diálogo confirma su grado de inferioridad y la imposibilidad de hacer mejores a los hombres.

En contraposición a la censura del poeta imitativo, Platón acepta un personaje que, como se mencionó en el capítulo primero, permite conciliar tal discordia: el *buen poeta*. En él se halla la posibilidad de permanecer en la ciudad sana sin perjudicarla. ¿Cómo es la labor de éste?

³⁵ Ubicado después del artesano (fabricante de camas) el cual a su vez se hallaba en segundo lugar respecto del dios fabricante de la idea.

3.3 LA EDUCACIÓN Y EL BUEN POETA

Sócrates en el Libro III se ve en la obligación de considerar que el estudio de la ciudad se hará en torno a una que se caracterice por el lujo, a la que más adelante calificará de enferma³⁶; ahora bien, los poetas imitadores como nuevos habitantes de la ciudad desempeñarán un papel en la educación –quizás sin saberlo–, ellos serán modelo a seguir y formarán opinión pública, ya que su arte no se desarrolla en lo privado; por el contrario se muestra en recitales, en el teatro, en los festines, etc. La labor de los poetas se convertirá en el aparato técnico para educar. Circunstancia que preocupa en gran medida a Platón, ya que se confiarán los jóvenes a criterio e interés del poeta, y si éste desempeña su arte sin restricción alguna de los aspectos que no convienen para el desarrollo de un carácter virtuoso, afectará la república interior y la exterior. Y, si se admite la musa placentera en cantos o en poemas, reinarán en la ciudad el placer y el dolor en vez de la ley; entonces el poeta sembrará el engaño producto de su ignorancia, mostrará a otros la ilusión que pasa por la apariencia de ser verdadera, miente en tanto que no conoce, pues genera imágenes que no corresponden a la verdad, la mentira expresada con palabras no es sino un reflejo de la situación del alma y una imagen nacida a consecuencia de esta situación.

Es posible afirmar que hay un proyecto educativo en Platón, el cual promueve el desarrollo del elemento racional del alma de los hombres. Para que se lleve a cabo el ideal de ciudad sana, su empresa le exige verificar que los poetas hagan su trabajo correctamente, ya que se encargarán de elaborar y contar los mitos a los jóvenes quienes a su vez expresarán la virtud en su ciudad. Se ha podido rastrear en los libros III, IV y X de la *República* una serie de acciones permitidas y censuradas respecto de este asunto, revisando cuidadosamente los mitos y mostrando qué de ellos es nocivo y por qué.

El modelo exige tomar la *paideia* que se halla en manos de los poetas y confiarla a la filosofía, de modo tal que ésta se esfuerce por llevar a los hombres al cuestionamiento y la reflexión necesarias para que sean capaces de discernir el conocimiento y se aparten de la opinión, y que

³⁶ “Hay, pues, que volver a agrandar la ciudad. Porque aquella que era la sana, ya no nos basta; será necesario que aumente en extensión y adquiera nuevos habitantes, que ya no estarán allí para desempeñar oficios indispensables, ejemplo, cazadores de todas clases y una plétora de imitadores, aplicados unos a la reproducción de colores y formas y cultivadores otros de la música, esto es poetas y sus auxiliares, tales como rapsodos, actores, danzantes y empresarios” (Platón, 373b 8).

cada cual pueda llevar su vida en búsqueda del bien y la virtud. La preocupación del filósofo en este caso radica en vigilar y revisar que la poesía se ajuste a los lineamientos que permitan cumplir con el objetivo del ideal. Emerge el cuestionamiento que pretende poner punto de partida a la reflexión educativa: “¿cuál va a ser nuestra educación?” (Platón, 1988, pág. 376e 2). Pregunta que implica una preocupación por el modelo, el método y quizás un plan, los cuales permitirán establecer unos límites claros para el desarrollo de la virtud dentro de la ciudad. En respuesta, la educación se debe basar en “la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma” (Platón, 376e 5).

En cuanto a la música, se incluyen allí las narraciones; las fábulas son bien recibidas por el filósofo. Este elemento permite acompañar el relato de los personajes con situaciones que implican la manifestación de un carácter, la resolución de un problema, el lugar que tiene el hombre, la virtud, etc., se les presentan a los niños por los rapsodas, y se les refuerza por el acompañamiento constante de las ayas: “¿Y no sabes que el principio es lo más importante en toda obra, sobre todo cuando se trata de criaturas jóvenes y tiernas? Pues se hallan en la época en que se dejan moldear más fácilmente y admiten cualquier impresión que se quiera dejar grabada en ellas” (Platón, 377a 12). Es en este campo donde se da el impacto del modelo educativo, pues la impresión que se genera está cargada con la intencionalidad del «maestro» de momento, en este caso el poeta, quien al parecer no tiene una dirección clara del para qué del efecto que se sigue de su ejercicio, su intervención quizás está mediada por otros intereses que distan de la preocupación de moldear el carácter de los jóvenes como pretende Sócrates.

Por otra parte, se añade al modelo educativo un interés por la *paideia* del guardián, quien debe contener en su carácter el ser filósofo, fogoso, veloz y fuerte³⁷. Si bien el modelo considera la importancia de la educación del cuerpo, también sostiene que el alma buena es aquella que puede dotar al cuerpo de todas las perfecciones posibles por medio de sus virtudes. Por ello es necesario revisar los elementos educativos que van a formar el carácter del alma.

El proyecto educativo para que sea consistente debe considerar los contenidos y los objetivos que permitan su permanencia, y para ello se vale de la formación de aquellos que deben guardar el Estado: “Ahora nos queda por estudiar la manera de que tengamos personas que

³⁷ Adjetivos que califican el carácter del guardián (Platón, 1988, pág. 376c4), elementos que de algún modo se hallan también en los canes.

salvaguarden el Estado, las enseñanzas y los ejercicios con los cuales se formarán y las distintas edades en que se aplicarán a cada uno de ellos” (Platón, 502c 12). Debe ser claro para la efectividad del modelo delimitar las temáticas y cómo han de tratarse dentro de la narración, recurso del cual se valen los poetas para desempeñar su labor.

Entonces, es necesario tomar como ejemplo un tipo de ciudadano que representará el modelo adecuado para el desarrollo efectivo del proyecto educativo: el guardián. La adecuada formación de su carácter será fundamental para erigir el regente, ciudadano encargado del gobierno de la *polis*, labor que implicará el alejamiento de la opinión y el acercamiento a la ciencia. La educación del regente se debe filtrar, el gobernante debe pasar a través de pruebas: “al que fracasara había que excluirlo y al que saliera de todas las pruebas tan puro como el oro acrisolado al fuego, a ése habría que llamarle gobernante” (Platón, 503a 6). Hay que obligarles a ejercitarse en muchas disciplinas y así será evidente si cada naturaleza es capaz de soportar las más grandes enseñanzas o si sucede lo contrario. También se debe evaluar el virtuosismo³⁸ del hombre para confiarle la labor más delicada del Estado, tratando de realizarlo conforme a la verdad. De lo contrario no habría garantía en que el resultado sea la ciudad sana.

La importancia de la educación del guardián reside en mayor parte en que de su producto se sacará el gobernante apropiado para la polis, en virtud de lo cual se requiere un proceso formativo y educativo que implique investigar quiénes son los mejores guardianes de la convicción³⁹ que habita en ellos. El método para hallar el mejor de ellos radica en la vigilancia “desde su niñez, encargándoles las tareas en que con más facilidad esté uno dispuesto a olvidar ese principio⁴⁰ o dejarse engañar, y luego elegiremos al que tenga memoria y sea más difícil de embaucar y desecharemos al que no” (Platón, 413c 9).

Los poetas en su labor de formadores se valen de los mitos para representar aquellas acciones de los hombres que desean promover en los jóvenes; influyen de manera considerable en la moral, en la ética y en consecuencia afectan la política. Si bien los mitos que consideran se realizan alejados del conocimiento y por tanto se sustentan en la apariencia, son nocivos y causan

³⁸ Justicia, templanza, valor y sabiduría en 441c y en 504a 5.

³⁹ Esta convicción radica en considerar “hacer en todo momento aquello que crean más ventajoso para la república” (Platón, 413c 5).

⁴⁰ *Ibidem*.

malestar. Por ello “hay que atajar esta clase de mitos, no sea que por causa de ellos se inclinen nuestros jóvenes a cometer el mal con más facilidad” (Platón, 391e 13).

La labor que asume Platón no se puede reducir a la vigilancia de los poetas ni a obligarles a representar en sus obras modelos de buen carácter ni a no divulgarlas entre ellos, sino que también debe ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones, de seres vivos o en las edificaciones o en cualquier otro objeto de su arte; y al que no sea capaz de ello no le dejará producir en el Estado, para que no crezcan los guardianes rodeados de imágenes del vicio, alimentándose sus almas de corrupción. Debe buscar, en cambio aquellos artistas cuyas dotes naturales les guiarán al encuentro de todo lo bello y agraciado, conduciéndolos a imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de bien. Ciertamente, no habrá mejor educación que se pueda efectuar.

En la ciudad sana se admiten únicamente “los himnos a los dioses y los encomios a los héroes” (Platón, 607a 5). La música que presenta Platón tiene un ritmo y una armonía que se fundamentan en principios matemáticos, aquellos le permiten pertenecer al orden de lo superior, validando la primacía de la educación musical que, según Platón:

... ¿A que nada hay más apto que el ritmo y la armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? ¿Y no será la persona debidamente educada en éste aspecto quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, acogiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien; rechazará, también con motivos, y odiará lo feo ya desde niño, antes aún de ser capaz de razonar; y así cuando le llegue la razón, la persona así educada la verá venir con más alegría que nadie, reconociéndola como algo familiar? (Platón, 401d 5).

La música y la gimnástica son entregadas por los dioses para la filosofía y la fogosidad, “con el fin de que estos principios lleguen, mediante tensiones o relajaciones, al punto necesario de mutua armonía” (Platón, 411e 11), entonces “el que mejor sepa combinar gimnástica y música y aplicarlas a su alma con arreglo a la más justa proporción, ése será el hombre a quien podamos considerar como el más perfecto y armonioso músico” (Platón, 412a 4).

La imitación que les es permitida a los guardianes en su *paideia* desde niños será “practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes; pero las acciones innobles no deben ni cometerlas ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiecen por imitar y

terminen por serlo en realidad” (Platón, 95c 4). Al imitar, el poeta se puede someter a dos tipos de dicción y narración, si dado el caso una persona narrando llegue a un pasaje en el que hable o actúe un hombre de bien⁴¹ “estará dispuesto a referirlo como si él mismo fuera ese hombre y no le dará vergüenza alguna el practicar la imitación si el imitado es una buena persona que obra irreprochable y cuerdamente” (Platón, 396c 8). Por el contrario, imitará con menor agrado y frecuencia alguien que se halle bajo los padecimientos de enfermedad, amor, embriaguez o cualquier otra circunstancia similar; si ha de hacerlo, no lo hará sino de pasada, solo en el caso de que el narrador considere que el personaje lleve a cabo una buena acción, podrá negarse también de hacerlo por la vergüenza de carecer de la experiencia para imitar a personas de esa índole “rechaza la idea de amoldarse y adaptarse al patrón de gentes más bajas que él” (Platón, 396d 9). Este poeta puede emplear la narración que se propuso anteriormente y su dicción participará de ambos procedimientos, imitativo y narrativo; pero lo referente a la imitación será una pequeña parte con respecto a los largos trozos de la narración, el filósofo lo llamaría imitar seriamente respecto a la primera dicción. Contrario a esto, en el segundo modo, los hombres convertirán en simple su dicción, imitarían ruidos⁴² y gestos mostrando que su poema tan solo contiene una parte narrativa.

La primera dicción presenta pocas variaciones, junto con el discurso, la armonía y ritmo: “el que quiera declamar bien, no tiene más que ceñirse a la invariable y única armonía –pues las variaciones son escasas– siguiendo igualmente un ritmo casi uniforme” (Platón, 397b 9). En cuanto a la segunda dicción ocurre todo lo contrario: “por reunir en sí variaciones de las más diversas especies, necesita, para ser empleada con propiedad, de toda clase de armonías y ritmos” (Platón, 397c 3). Los poetas o narradores se atienen a cualquiera de los dos géneros o bien mezclan ambos en uno diferente; se abre entonces el cuestionamiento acerca de cuál de ellos aceptar, pues si se recibe esos géneros los resultados de esa *paideia* serán perjudiciales; la respuesta favorable consiste en aceptar el género que contiene “la imitación pura de lo bueno” (Platón, 397d 4).

Se debe promover una *paideia* que se fundamente en la enseñanza de la filosofía, pero no de una manera accesoria⁴³ sino que se establezca adecuadamente desde temprana edad, pues es allí

⁴¹ Éste hombre es próximo a la virtud se halla lejos de la opinión y su labor demuestra ciencia.

⁴²Según Platón son ejemplos: el relincho del caballo, el mugido del toro, el sonar de un río, el estrépito del mar, los truenos, el bramar de los vientos, resonar de granizos, chirridos de ejes de poleas, trompetas, flautas, siringas, sonos de toda clase de instrumentos y hasta voces de perros, ovejas y pájaros (Platón, 396b5- 397a6).

⁴³ Modo en que Platón cita la manera en que se dispone de la filosofía para los ciudadanos, “los que ahora se dedican a ella –dije– son mozalbetes, recién salidos de la niñez, que después de haberse asomado a la parte más difícil de la filosofía –quiero decir lo relativo a la dialéctica–, la dejan para poner casa y ocuparse en negocios y con ella

donde se afirman las impresiones que se dejan en ellos: “Cuando son niños y mozalbetes deben recibir una educación y una filosofía apropiadas a su edad... sus cuerpos tienen que cuidarse muy bien de ellos preparándolos así como auxiliares de la filosofía. Llegada a la edad en que el alma entra en la madurez, hay que redoblar los ejercicios propios de ella” (Platón, 498b 3). La educación filosófica se debe entregar de acuerdo con la edad de quien la recibe, para evitar que se tome ligeramente y se asuma como un saber contenido y suficiente; se debe estimular al joven a ingresar gradualmente a las disertaciones filosóficas para que con la madurez de su cuerpo su alma se halle mejor fortalecida y pueda servirle para procurarse una vida encaminada hacia la virtud. La labor del filósofo es necesaria en tanto que supervise lo que se debe decir (composición) y también el cómo hay que hacerlo (recitación) de modo que la enseñanza que se entregue por parte del educador sea adecuada para que cada persona se acerque a la virtud.

En correspondencia con lo anterior y con lo mencionado en el capítulo primero de este documento, es posible hallar un modo en que la poesía sea admitida: “si el poeta no se oculta detrás de nadie, toda su obra poética y narrativa se desarrolla sin ayuda de la imitación” (Platón, 393c 13). Si Homero habla como tal, no como si fuese alguno de los personajes, no habría imitación sino narración simple, que se elabora en tercera persona. Según Platón, el ejemplo de cómo puede ser la narración simple, no imitativa, será:

Llegó el sacerdote e hizo votos para que los dioses concedieran a los griegos el regresar indemnes después de haber tomado a Troya y rogó también que, en consideración al dios, le devolvieran a su hija a cambio del rescate. Ante estas sus palabras, los demás asintieron respetuosamente, pero Agamenón se enfureció y le ordenó que se marchase en seguida para no volver más, no fuera que no le sirviesen de nada el cetro y las ínfulas del dios. Dijo que antes de que le fuese devuelta su hija, envejecerá ésta en Argos acompañada del propio Agamenón. Mandóle, en fin, que se retirase sin provocarle si quería volver sano y salvo a su casa. El anciano sintió temor al oírle y marchó en silencio; pero, una vez lejos del campamento, dirigió una larga súplica a Apolo, invocándole por todos sus apelativos divinos, y le rogó que si alguna vez le había sido agradable con fundaciones de templos o sacrificios de víctimas en honor del dios, lo recordase ahora y, a cambio de ello, pagasen los aqueos sus lágrimas con los dardos divinos. (Platón, 393e-394a)

Si bien, el poeta o fabulista aceptado debe ser austero, que no debe importar si es agradable en algún modo, que el contenido de su dicción imitara solamente lo que dicen los hombres de bien, y que su lenguaje no se distancie de aquel que habla conocimiento. Ahora bien ajustándose a los

pasan ya por ser consumados filósofos. Y en lo sucesivo creen hacer una gran cosa si, cuando se les invita, acceden a ser oyentes de otros que se dediquen a ello, porque lo consideran como algo de que no hay que ocuparse sino de manera accesoria” (Platón, 497e10).

parámetros para no corromper el carácter de los ciudadanos; al poeta se le concede lugar en la educación.

4 EL BUEN POETA UNA NEGACIÓN DE LA *POÍESIS*

En la parte final de este documento se articularán dos cabos sueltos que se han dejado, a saber: la aceptación del buen poeta y la implicación de su rol en la *polis*; se tendrá que hacer claridad sobre la concepción e importancia de *poíesis* en el poeta.

Al considerar la *poíesis* como creación, se manifiesta en el acto puro propio del encuentro (Platón, 439d 6), del poeta con la musa, allí el poeta presta su voz a la musa, ella le recuerda su condición de humano, pues, le manifiesta su imposibilidad de apropiarse íntegramente del lenguaje o inclusive ir más allá de él. Es a través de ella como él accede a lo inalcanzable del lenguaje, las musas son las que poseen la musicalidad de las palabras, transfiriendo este elemento divino al parlante, expresando todo aquello que no puede ser dicho en el lenguaje, liberan la imposibilidad de decir, dejando la expresión poetizada más allá de cualquier condicionamiento racional.

Ahora bien, la *poíesis* está directamente relacionada con la música. La obra del poeta, inscrita en el lenguaje, no puede abstraerse del canto, la Musa canta y le entrega el canto al hombre, Entonces cuando hay música, el poeta se desplaza a otro estadio en el cual la sensación de cantar le gobierna, al punto de la necesidad; pues el lenguaje no es su voz, cantando el hombre celebra y conmemora la voz que no tiene. Allí se complementa, porque accede a la musicalidad de las palabras, y se instala en un lugar distinto al usado habitualmente para expresar lo humano.

Ahora bien, “si la música rompe su necesaria relación con la palabra, esto significa, por un lado, que ésta pierde consciencia de su naturaleza musaica (esto es, del situarse de la música en el lugar originario de la palabra), y, por otro, que el hombre parlante olvida que su ser, desde siempre musicalmente dispuesto debe constitutivamente hacer las cuentas con la imposibilidad de acceder al lugar musaico de la palabra” (Agamben, 2016, pág. 137). La música es inseparable a la palabra, pero, claro que la musicalidad no solo debe asumirse en metro, armonía y orden como lo señala Platón, ella es mucho más amplia, tanto que el lenguaje al expresarla o definirla la reduce, por ello el poeta también se vale de la musicalidad para expresar. A diferencia de la musicalidad que presenta Platón, ésta musicalidad que define al poeta, lo posee musaicamente.

Ahora bien al censurar la poesía Platón señala la necesidad negar ese elemento irracional⁴⁴ que compone al hombre, si bien aclara que se debe educar la parte racional del alma a través de la filosofía, al expulsar la poesía rechaza cualquier elemento que no quepa en ese orden.

Anteriormente se señaló que la música era fundamental en la formación de los guardianes, porque ella contenía las fábulas y demás narraciones, ahora bien se puede entender la advertencia que Platón hace respecto del cuidado que se debe tener con el cambio e introducción de una nueva especie de canto “con ello todo se pone en peligro” (Platón, 424c 6).

Por lo anterior, Platón asigna a la “*Musa filosófica*” (Platón, 499d 6). La pretensión de ser dueña del Estado, ella es la *verdadera Musa*, “la que va unida al discurso y a la filosofía” (Platón, 548b 9) y a través de ella le permitirá conocer al hombre más justo.

“El buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer” (Platón, 598e 4). Este buen poeta no se encuentra en el mismo canon que define al poeta mimético, el buen poeta se halla despojado de la musa inspiradora. Él se ajusta a las restricciones que proscribió Platón, la poesía entonces sirve como herramienta en la pedagogía del modelo educativo.

Según esta lectura que se propone en este trabajo, se puede señalar que para Platón es necesario expulsar la musa inspiradora de la poesía y al poeta en tanto creador (*poíesis*), para llevar a cabo su propuesta educativa, pues no es posible acceder a la virtud desde la *embriaguez* del poeta producida por el encuentro con la musa.

Finalmente, Platón acepta el buen poeta y su obra poética, condicionándola a las normas de la ciudad sana, aunque este tipo de poeta no está en el nivel de la *poíesis*; por el contrario, se encuentra privado de la Musa, por ello es pues, regulado y condicionado por una funcionalidad pedagógica, predispuesta y prediseñada al servicio de la razón. Se puede sugerir una posible interpretación según la lectura que se hace de Agamben, la cual diría que al privar al poeta de la musa y separarla de la musicalidad de la palabra, impide al hombre acceder a su condición de humano, en tanto que a través de ella es posible llegar a lo que se encuentra más allá del lenguaje. A diferencia del imitador que propone Platón, el poeta es creador, su creación está en un orden distinto a la razón, no superior ni inferior, tan solo distinto.

4.1 PLATÓN, LOS MITOS Y EL SÍMIL

“*Mythos*, un vocablo griego sin equivalente exacto en otras lenguas antiguas” (García Gual, 1998, pág. 9), que pasa al latín traducido como fábula, pese a que en el contexto antiguo de Homero, el término asignaba el discurso, relato o narración, fábula, cuento y el uso de tal, dependía del contexto. Más adelante en la Atenas del siglo V a. C., pasa a designar la oposición al discurso lógico y razonado, se entiende como relato tradicional, narración figurada o dramática. En medio del desarrollo de la sofística.

Platón se ubica en un momento importante y crucial en la historia del pensamiento griego, su escritura define el rigor de la filosofía, sus escritos se hallan impregnados de la necesidad del bien, las virtudes y junto con esto el buen gobierno, separándose de las tradiciones poéticas que educaban a Grecia, el filósofo muestra claramente su intencionalidad al reclamar la *paideia*, ya que pide cuentas a los autores clásicos por su labor. En vista de que los esfuerzos de la poesía mimética solo alcanzan para llevar a cabo el desarrollo de una ciudad enferma, donde sus habitantes inmersos en la ignorancia se hallan imposibilitados para discernir la opinión del conocimiento. Se propone purgar y señalar aquellos elementos que fortalecen la parte concupiscible del alma. Su papel como educador le obliga a llevar su pensamiento a aquellos que no conciben el mismo lenguaje conceptual y como éste es abstracto necesita recurrir a figuras literarias como la alegoría, el mito, las comparaciones entre otras, con el fin de llevar a la comprensión a sus oyentes, este es un ejercicio que requiere una elaboración detallada para que los recursos se ajusten al concepto y no desvíen al lector.

El mito “es una narración dramática y de origen tradicional, que cuenta la actuación decisiva y memorable de unos personajes extraordinarios” (García Gual, 1998, pág. 10), figura que el filósofo elige para hacerse comprender, en especial la fábula que de algún modo es la que permite al buen poeta imitativo usar, para educar en la *polis*, bajo cierta observación y revisión, entonces ¿de qué manera el mito platónico no es una reproducción mimética? Y ¿por qué razón no caería en su crítica?

El filósofo es conocedor de su intencionalidad al usar las narraciones pues con ellas sabe que va “moldeando de este modo sus almas por medio de las fábulas mejor todavía que sus cuerpos con las manos (Platón, 377c 5). A través del personaje de Sócrates aclara a Adimanto que no son

poetas, sino fundadores de la ciudad, y que, por su cargo no es obligación componerlos pero si deben “conocer las líneas generales que deben seguir en sus mitos los poetas con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas” (Platón, 379a 3), labor que por supuesto debe tener clara pues en la mayoría de sus textos los usa.

Su trabajo se distancia del ejercicio del poeta mimético en tanto, que tras el mito, la comparación o la alegoría se halla un esquema delicadamente trazado para llevar una enseñanza, los usa no para generar placer en el auditorio o para buscar reconocimiento o para alabar algún héroe, por el contrario, en su elaboraciones se manifiestan una serie de elementos claves que a modo de signos se pueden interpretar para que se esclarezca un concepto, y en la mayoría de los casos exhortar el oyente a la virtud, a la consideración y la contemplación de la idea del bien, contrario a los poetas que censura pues, ellos no tienden a la búsqueda del bien, no procuran lo mejor para la polis, no buscan el ser virtuosos, y como el objeto de su creación corresponde a otros fines, se apartan del conocimiento verdadero, porque han desarrollado el elemento concupiscible y éste gobierna su quehacer. Por lo anterior se cuestiona si “¿hemos de permitir, pues, tan ligeramente que los niños escuchen cualesquiera mitos, forjados por el primero que llegue, y que den cabida en su espíritu a ideas generalmente opuestas a las que creemos necesario que tengan inculcadas al llegar a mayores?” (Platón, 377b).

Teniendo claridad en el proyecto educativo que se quiere, se debe defender y promover narraciones entre ellas las fábulas o mitos, entre los que presentan a los niños de modo tal que se interiorice para moldear así el carácter correspondiente. “y convencer a las madres y a las ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados” (Platón, La República, 1988, pág. 377c 2) y así “una vez llegados los ciudadanos a la mayoría de edad, hay que ordenar a los poetas que inventen también narraciones de la misma tendencia” (Platón, 378d).

Pese a que la censura también se da en la producción de imágenes, éstas también son usadas por Platón para figurar la mayor parte de las comparaciones o mitos “instruye con ésta imagen a aquel que se admiraba de que los filósofos no reciban honra en las ciudades y trata de persuadirle de que sería mucho más extraño que la recibieran” (Platón, 489a 9), más aún hace un reconocimiento de la labor del filósofo a modo de un dibujante “La ciudad no tiene otra posibilidad de ser jamás feliz sino en el caso de que sus líneas generales sean trazadas por los dibujantes que copian de un modelo divino” (Platón, 500e 2). Y entre ellos están el Símil de las fichas (Platón,

487c 5). La comparación (Platón, 487e 5). Que hace refiriéndose al trato que las ciudades dan a los hombres justos, ésta la realiza al modo del pintor, “como hacen los pintores que pintan los ciervos-bucos y otros seres semejantes. Figúrate que en una nave o en varias ocurre algo así como lo que voy a decirte” (Platón, 488a 6). También compara a la filosofía como huérfana privada de parientes (Platón, 1988, pág. 495c3). Y la comparación de la labor filosófica con un dibujo, referente a las líneas generales trazadas por las leyes (Platón, 501a). “irán borrando y volviendo a pintar este o aquel detalle hasta que hayan hecho todo lo posible por trazar caracteres que sean agradables a los dioses en el mayor grado que cabe serlo” (Platón, 501b 4). Y el filósofo como pintor de gobiernos (Platón, 501c 8)

Otra de las comparaciones es aquella que iguala al que no posee conocimiento con el ciego, refiriéndose en este caso a las opiniones “las mejores de entre ellas son ciegas ¿O crees que difiere en algo de unos ciegos que van por buen camino aquellos que profesan una opinión recta, pero sin conocimiento? (...) ¿Quieres, entonces, ver cosas feas, ciegas y tuertas cuando podrías oírlas claras y hermosas de labios de otro?” (Platón, 506c7). Esto último sucede cuando Adimanto le pide la opinión a Sócrates acerca del idea del bien y este pasaje permite analizar que si bien, él no tiene el conocimiento para expresar lo que es tal idea, puede usar comparaciones, símil y alegorías para que cada cual según su entendimiento se acerca en algún modo a tal respuesta, a modo de proporción matemática, despejando un elemento desconocido x , con otros elementos que da entre la explicación del mito⁵² claro está que reconoce que es a partir de la contemplación como se puede acceder a tal idea.

⁵² Es el caso del mito de la caverna, allí no expresa el significado de la idea del bien, sino que se vale de elementos como la luz, el sol, la oscuridad, entre otros, Glaucón pide que explique la idea del bien, pero Sócrates afirma “pero no sea que resulte incapaz de hacerlo (...) me parece un tema demasiado elevado para que, con el impulso que llevamos ahora, podamos llegar en este momento (...) en cambio estoy dispuesto a hablaros de algo que parece ser hijo del bien y asemejarse sumamente a él” (Platón, 506d 8).

5 CONCLUSIONES

En este escrito se hizo una lectura particular de la discusión referente a la aceptación del buen poeta en la ciudad sana, en el Libro X de la *República*, a partir de: a) Estudiar la contradicción que se presenta en torno a la expulsión y admisión del poeta; b) Identificar el origen de la discusión con la poesía, el lugar que tiene dentro de la ciudad, la *mimesis* como imitación y los efectos que produce, para separarla de los intereses de la educación para la ciudad sana; c) Estudiar el contexto de la poesía, los poetas censurados por Platón y comprender la *poíesis* y *mimesis* como elementos inherentes a la poesía; d) La revisión del lugar que según Platón tiene la poesía respecto de la verdad para entender su posterior censura; e) Revisar los elementos apropiados para una propuesta educativa (que incluye al buen poeta) diseñada hacia el guardián de la ciudad sana.

Después de considerar la lectura planteada anteriormente se concluye que:

- I. La cohabitación de la filosofía con la poesía, allí donde Platón acepta la figura de buen poeta, solo es posible desde una negación de la *poíesis*.

Al considerar la *poíesis* como creación, se manifiesta en el acto puro propio del encuentro del poeta con la Musa, allí el poeta presta su voz a la Musa, ella le recuerda su condición de humano, pues, le manifiesta su imposibilidad de apropiarse íntegramente del lenguaje o inclusive ir más allá. Es a través de ella es como él accede a lo inalcanzable del lenguaje, las musas son las que poseen la musicalidad de las palabras, transfiriendo este elemento divino al parlante, expresando todo aquello que no puede ser dicho en el lenguaje, liberan la imposibilidad de decir, dejando la expresión poetizada más allá de cualquier condicionamiento racional. Al privar la musa y separar la musicalidad de la palabra, impide al hombre acceder a aquella expresión que lo eleva por encima del lenguaje. En este caso reduce al poeta poseído por la Musa inspiradora, a la condición de funcionario servil de la filosofía.

Así mismo, al aceptar un funcionario *buen poeta* distinto al poeta de la tradición, se manifiesta un descrédito de la función social y educadora o pedagógica de la poesía, al considerarla como fuente del saber, un saber que no sale de la opinión y que en nada aporta al conocimiento ni

a quienes quisieran llegar a él. Por ello la propuesta se hace más compleja, en tanto el poeta es reemplazado por el filósofo teniendo en cuenta a éste último como fuente de conocimiento.

II. El buen poeta debe asumir el rol de educador.

La característica de creación del buen poeta es la de hacer su composición con conocimiento, pues éste al no servir de elemento imitador de imágenes, ubicará su obra en un lugar más cercano a la verdad de modo tal que permita formar la razón de los oyentes, si su labor es regulada, supervisada bajo los cánones que exhorten a la virtud, entonces no habrá duda en delegar la función educadora de los niños a un tal como éste. Contrario al poeta imitativo que no posee conocimiento, pues su obra se basa en la elaboración de imágenes y apariencias distantes de los objetos que imita, mucho más de la verdad. Su nivel creativo se halla lejos de considerarse conocimiento, por el contrario será una obra que fortalezca la opinión, el engaño y la ignorancia, razón por la cual no se debe dar lugar a éste dentro del modelo educativo, tampoco entregarle a su cuidado la formación de los guardianes ni de ningún otro.

III. No hay contradicción con respecto a la admisión o expulsión del poeta y su obra en el libro décimo.

No hay contradicción si se considera que la censura y expulsión de la poesía en tanto *poíesis*, se hace efectiva al permitir la participación del buen poeta en la educación, asumiendo que éste se encuentre despojado de la Musa inspiradora.

Platón acepta la figura del buen poeta, tras la elaboración de la crítica a la *mímesis* fundamentadas en los libros III, IV y X, el resultado es consecuente en tanto que las normas que señala para la narración adecuada en cuanto a la composición y dicción sean las que regulen el ejercicio del poeta y lo conviertan en un servidor de las leyes propuestas para la ciudad sana, leyes que están orientadas para el desarrollo del elemento racional del alma.

Analizados los diferentes niveles o usos de la *mímesis*, es posible rastrear que para cada uno de ellos se admite en grado, debido a la participación dentro del modelo que Platón permite. Hay un tipo de composición, dicción y emulación que es propio del buen poeta. Se acepta la poesía en la ciudad sana pese a que sea mimética, debido a su utilidad en la educación de los niños, teniendo en cuenta que debe acomodar cada composición (mito, fábula, cantos, etc.).

En cuanto a la expulsión o admisión de la poesía dentro de la ciudad sana se evidencian dos posturas diferentes, una concerniente a la que se funda en la imitación y la otra que se tiene en cuenta por el rol que asume en la educación.

La primera de ellas refiere a la *mimesis*, que se usa para reproducir el carácter de un personaje, es decir dependiendo de su uso genera efectos en los oyentes, llevándolos a la imitación de caracteres valerosos o innobles según el caso ontológicamente aparta o acerca al oyente a la razón. Y la segunda se refiere al rol educativo pues le exige un lugar que ocupar epistemológicamente, el cual tienen como condición necesaria componer con conocimiento para que sea útil para la república interior y exterior. Por ello no es permitido que se creen relatos a partir de apariencias, de la opinión, de las imágenes, pues estas no tratan de elementos superiores y por tanto alejan al oyente de la verdad y de la idea del Bien.

IV. La *mimesis* no solo es mencionada para el poeta y su obra, sino que de ella se valen los guardianes en su etapa formativa.

La *mimesis* también es aceptada para los guardianes, pese a que atentaría contra el principio de especialización citado en el primer capítulo de este escrito, es útil en tanto se les presenten a los niños, los modelos dignos del carácter virtuoso que deban seguir. De este modo los niños podrían imitarlos, teniendo en cuenta esto, su educación ha de ser cuidadosamente diseñada, efectuada y vigilada. Finalmente, la *mimesis* de lo bueno es lo que se acepta para la formación de los guardianes.

6 BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2016). *La música suprema. Música y política*. (M. I. Moyano, Trad.) Macerata: Quodlibet.
- Ballén, R. (2008). *Platón vigencia de su pensamiento político*. Bogotá: Temis S.A.
- García Gual, C. (1998). *Mitos*. Madrid: Ediciones Siruela S. A.
- Havelock, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Hesíodo. (1978). Teogonía. En *Obras y fragmentos* (A. P. Jiménez, & A. Martínez, Trads.). Madrid: Gredos.
- Homero. (1996). *Ilíada*. (E. C. Güemes, Trad.) Madrid: Gredos.
- Jaeger, W. (1992). *Paideia*. (J. Xirau, & W. Rocés, Trads.) Santa fe de Bogotá D.C.: Fondo de cultura económica Ltda.
- Pájaro, C. J. (2004). Poíesis y poesía de Homero a los sofistas. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*.
- Platón. (1988). *La República*. (J. M. Pabón, & M. F. Galiano, Trads.) Madrid: Alianza.
- Platón. (1988). *República*. (C. E. Lan, Trad.) Madrid: Gredos.
- Vélez, F. (2008). La inquisición poética: acerca de destierros, purificaciones y otros menesteres. Releyendo a Platón desde la <<antigua discirdia>>. *A Parte Rei* 55, 1.