



Praxis Filosófica

ISSN: 0120-4688

praxis@univalle.edu.co

Universidad del Valle

Colombia

Castillo Merlo, Mariana

A TRAVÉS DEL ESPEJO Y LO QUE PLATÓN ENCONTRÓ ALLÍ. MÍMESIS ENTRE
LÓGOS Y ALÉTHEIA

Praxis Filosófica, núm. 42, enero-junio, 2016, pp. 33-58

Universidad del Valle

Cali, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209045909002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



A TRAVÉS DEL ESPEJO Y LO QUE PLATÓN ENCONTRÓ ALLÍ. MÍMESIS ENTRE LÓGOS Y ALÉTHEIA



Mariana Castillo Merlo

Universidad Nacional del Comahue, Argentina
CONICET

Resumen

En el marco de la filosofía de Platón, el tratamiento de la noción de mimesis se aborda desde perspectivas complementarias. En este artículo me centraré en la organización y el contenido de los argumentos platónicos en contra de la mimesis, expuestos en los libros II, III y X de su República. En tal sentido, el objetivo es proponer una reorganización de dichos argumentos a la luz de dos ejes principales, el del lógos y la alétheia. Ello permite, a mi entender, condensar la discusión y subrayar los elementos ético-políticos que sustentan los diferentes cuestionamientos a la mimesis. Desde esta lectura, se redefinen la función que el arte y la tragedia tienen en la pólis.

Palabras clave: mimesis; lógos; alétheia; pólis; formación.

Recibido: mayo 22 de 2015 - Aprobado: octubre 26 de 2015

Praxis Filosófica Nueva serie, No. 42, enero-junio 2016: 33 - 58

Through the looking-glass, and what Plato found there.

Mimesis between lógos and alétheia

Abstract

Plato approached the concept of mimesis from complementary perspectives. In this paper I will focus on the structure and the content of the arguments against mimesis as they are exposed in books II, III and X of the Republic. In this sense, I propose to reorganize the arguments attending two main axes, lógos and alétheia. It would allow to emphasize the ethical and political elements that challenge the concept of mimesis. From this point of view, the role that art and tragedy have in the polis is redefined.

Keywords: *mimesis; lógos; alétheia; pólis; learning.*

Mariana Castillo Merlo. Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es docente e investigadora de la Universidad Nacional del Comahue. Becaria posdoctoral de Conicet. Expositora en diversos congresos, coloquios, jornadas, entre otros eventos, y miembro de tres proyectos de investigación (U.N.Comahue-UBACyT-CONICET). Secretaria de redacción de la revista *Páginas de Filosofía*. Su tema de investigación es la lectura de la noción de *mimesis* aristotélica en clave ético-política, tanto en la filosofía antigua como en la filosofía contemporánea.

Dirección postal: Avenida Argentina 1400, Neuquén capital CP: 8300.

Dirección electrónica: mariana.castillo@face.uncoma.edu.ar

**A TRAVÉS DEL ESPEJO Y LO QUE PLATÓN ENCONTRÓ ALLÍ.
MÍMESIS ENTRE LÓGOS Y ALÉTHEIA**

Mariana Castillo Merlo

Universidad Nacional del Comahue, Argentina
CONICET

Si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.

- Si, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.

República, 596 d

Sabemos que quien promete producir todo mediante una sola técnica, sólo elaborará, por medio de diseños, imitaciones y homónimos de las cosas. Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer.

Sofista, 234 b

En el contexto general de la querella entre filosofía y poesía, y entre las condiciones históricas y teóricas que van a permitir la emergencia de la noción de *mímesis* como un concepto central para pensar la actividad *poiética*, la filosofía platónica constituye, sin lugar a dudas, un aporte ineludible. En este contexto, las implicancias de la *mímesis* cobran una nueva

dimensión, al posicionarse desde una perspectiva que ataña a la comprensión misma de la función que el arte y la tragedia tienen en la *pólis*.

Sin embargo, el término *mimesis* tiene una historia previa a las críticas platónicas de *República* y, aunque no pretendo realizar un análisis etimológico exhaustivo, considero necesario repasar someramente los sentidos que fueron forjando la noción, antes de que Platón la convierta en el eje central de su invectiva contra el arte. ¿Cuál es el interés de dicha revisión? Mostrar que la *mimesis* es una noción ambigua y plurivalente desde sus orígenes, a partir de lo cual se abre una nueva mirada sobre la multiplicidad de sentidos puestos en juego en la concepción de Platón. Si esto no resulta suficiente, puede justificarse por el valor que tiene esa tarea en sí misma, en la medida en que brinda un panorama más amplio de la concepción griega sobre la actividad artística.

Desde sus primeras apariciones, la *mimesis* y la familia lexical ligada a ella (los verbos *mimeîsthai/miméomai*, los sustantivos *mîmo/mímema/mimetés*, etc.) se erigieron como el vocabulario propicio para referirse a las producciones del arte. Pese a ello, su sentido es esquivo y la complejidad para definir unívocamente a la *mimesis* no es un mérito que deba atribuirse a las formulaciones filosóficas sino que, antes bien, es una dificultad inherente al término. Aunque la recurrencia del vocablo era poco frecuente hasta la segunda mitad del siglo V a.C., luego de dicho período la terminología mimética comenzó a propagarse y con ella se puso de manifiesto el problema de la expresión de nuevas ideas y prácticas a partir de un vocabulario obsoleto. Lejos de ofrecer un sistema lógico y coherente donde anclar su significado, los primeros registros de *mimesis* se asemejan a una “nube” o “lluvia” de conceptos y sentidos interrelacionados y que, en ocasiones, se implican unos a otros.¹

En tal sentido, pueden distinguirse en los registros previos a Platón, al menos, cinco maneras diferentes de concebir la noción de *mimesis*: como *representación visual*, el término se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; como *imitación de conductas*, asume el sentido de una imitación de tipo moral de conductas paradigmáticas; como *personificación*, se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; como *imitación vocal*, se vincula a una imitación de voces o sonidos y como *mimesis metafísica*, para

¹ La complejidad y ambigüedad de la familia lexical de la *mimesis* hace que, luego de repasar los usos durante la primera y la segunda parte del siglo V a.C., C. W. Veloso concluya que “no habría desenvolvimiento alguno en la familia de *miméomai*. La historia de esa familia de vocablos sería la historia de una oscilación (...). En ese sentido, la familia de *miméomai* no tendría historia, o por lo menos, no tenemos elementos para trazarla”. *Cfr.* 2004, p. 823.

explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números.²

Una interpretación muy difundida, y que continúa siendo tema de debate entre los estudiosos de la cultura griega, afirma que la *mimesis* debe su origen a los cultos y rituales.³ En este primer sentido, el léxico mimético habría servido para expresar los actos cultuales que realizaba el guía de los *thiasos*, al imitar o personificar al Dios (baile, canto, etc.), y *mimeîsthai*, el verbo denominativo derivado de *mîmos*, habría significado originalmente una “representación directa de apariencias, acciones y locuciones de animales y hombres, a través de la palabra, el canto o la danza (en un sentido dramático o protodramático)” (Else, 1958, p. 79) (1986, p. 26). De esta manera, resultó un exponente de la actividad que se lleva a cabo en el ámbito de las artes dramáticas y deja planteada la ambigüedad del término, ya que

Mimesis significaba tanto representación como imitación; *mimetés*, a menudo, significaba actor y *mîmos*, siempre actor. La relación entre un actor y su papel no es exactamente de imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos (Guthrie, 1999, p.223).⁴

37

Recién a partir de la segunda mitad del siglo V a.C., el término *mimesis* pasó del culto al vocabulario filosófico y comenzó a implicar el aprendizaje de ciertas habilidades del hombre a partir de la imitación del mundo externo. Para Demócrito, por ejemplo, *mimesis* significaba la imitación de cómo funciona la naturaleza y de la manera en que el hombre aprende de ella. En tal sentido afirma que “somos discípulos de los animales en las cosas más

² Sigo la clasificación propuesta por Halliwell (1998), aunque claramente no agota todas las posibilidades de tipificación. Con criterios más amplios, Havelock había presentado una reconstrucción de los usos pre-platónicos en la que también se hace eco de la ya clásica discusión entre Koller y Else sobre el sentido primigenio del término. Para un detalle de la cuestión véase Havelock, 1963, pp. 57-60; Lucas, 1968, pp. 258-272; Nagy, 1989, pp. 47-51; Tatarkiewicz, 1997, pp. 301-303; 2000, pp. 85-145; Halliwell, 1998, pp. 109-116; 2002, pp. 15-22; Barbero, 2004, pp. 15-29; Veloso, 2004, pp. 733-823 y Vernant, 2007, pp. 1729-1730.

³ Entre los que apoyan esta lectura se encuentran, entre otros: Koller, 1954, p. 37; Rodríguez Adrados, 1972, pp. 52-53; Guthrie, 1999, p. 223. Incluso Else, aunque discute fuertemente algunas de las tesis de Koller y subraya el carácter hipotético de la conexión entre la *mimesis* y el culto a Dioniso, reconoce que el sentido de *mimeîsthai* es claramente dramático. Cf. 1986, p. 26.

⁴ En un sentido semejante, G. Nagy afirma que “en el contexto donde el intérprete/actor (*performer*) y el compositor (*composer*) eran distintos, la *persona* del compositor podía ser recreada (*re-enacted*) por el intérprete/actor. En otras palabras, el actor podía imitar (*impersonate*) al poeta. La palabra para tal recreación o imitación es *mimesis*”. Cfr., 1989, p. 47. La traducción es mía.

importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina, en edificar; de las aves cantoras, del cisne y del ruiseñor, en el canto. Y <todo ello> por imitación (*katà mímesin*)” (DK 68 B 154). También durante este período, *mímesis* significó copiar la apariencia de las cosas y esta acepción tendría su origen en la reflexión que se hizo sobre las artes plásticas (en particular, sobre la pintura y la escultura). Así, Jenofonte le pregunta a Parrasio de Éfeso si la pintura no es una representación de los objetos que se ven (*eikasía tōn horoménon*) y si “por ejemplo, vosotros imitáis (*ekhymeisthe*), representándolo (*apeikáizontes*) por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud” (*Mem. III*, 10 1-2).

La multiplicidad de aspectos que se encuentran implicados bajo el mismo concepto permite explicar, en parte, la amplitud que adquiere el tratamiento de la *mímesis* en Platón. En tal sentido, son varios los diálogos en los que dicho filósofo despliega su arsenal teórico para poner en tensión a la *mímesis* (sin que ello conduzca siempre y necesariamente a su rechazo). A los fines de este trabajo presentaré rápidamente los núcleos centrales de algunos de sus argumentos para centrarme, posteriormente en los libros II, III y X de *República*. Aunque este recorte resulta a primera vista parcial y arbitrario, me permitirá acotar los elementos ético-políticos puestos en juego en la argumentación de Platón.

La perspectiva que Platón asume respecto del arte ha generado variadas controversias. En términos generales, la discusión se libra entre aquellos que aceptan sin más el tono y los argumentos por los que los artistas son excluidos de la *pólis* ideal, y aquellos que lo hacen, pero apelan a premisas auxiliares que maticen la crítica de Platón.⁵ En este segundo grupo se ubican aquellos que recuperan la ambigüedad de la *mímesis* y afirman que hay más de un sentido puesto en juego en la crítica de Platón. Ello permitiría afirmar que no existe un rechazo rotundo a la actividad artística sino que, antes bien, la condena sólo sería atribuible a los poetas que hacen uso de una “mala” *mímesis* y que el gobierno de la *pólis* ideal debe prescribir su actividad basado en cuestiones de índole político-educativas particulares (Tate, 1928, pp. 16-23 y 1932, pp. 161-169; Belfiore, 1974, pp. 121-146; Halliwell, 2002, pp. 38-39). Otra de las premisas subraya el carácter poético de la propia escritura de Platón y cuestiona que pueda aceptarse una exclusión categórica sin caer en una contradicción. En tal sentido, no resulta convincente que alguien que, en un momento de su vida, estuvo tan próximo a la actividad

⁵ La posición platónica continúa siendo tema de debate entre los estudiosos de su filosofía. Entre los que aceptan el rechazo a la actividad artística se encuentran Havelock, 1963, pp. 20-35; Asmis, 1992, pp. 338-339.

artística arremeta contra los poetas y contra todos aquellos que se declaran amantes de la poesía (*philopoietai*) (Cfr. Else, 1986, pp. 3-5; Nussbaum, 1995, pp. 183-192; Puchner, 2010, pp.3-9).⁶

La perplejidad que genera esta situación, justifica dedicar algunos párrafos a la tarea de presentar los núcleos centrales de los argumentos que renuevan el escenario, donde filosofía y poesía mimética van a disputar una nueva batalla por la verdad y por su medio privilegiado de expresión, esto es, el lenguaje. Dichos argumentos se encuentran en diálogos como *Apología*, *Ion*, *Protágoras*, *Gorgias*, *Sofista*, *Crátilo*, *Critias*, *Leyes*, entre otros. Organizar el material allí expuesto bajo criterios unívocos constituye un problema, en la medida en que el propio Platón alterna las razones de su cuestionamiento a la *mímesis*, a la poesía y a la tragedia. Una propuesta sugerente, y que incluye aquellas que siguen un criterio cronológico, es la de Janko, quien resume en cuatro puntos fundamentales la crítica platónica a la poesía mimética (1997, pp. x-xii). Más allá del orden de presentación de los ejes propuesto por Janko (b, c, a, d), creo que su reorganización permite dar cuenta de los argumentos a partir de un criterio que prioriza a la *mímesis* y ubica a los restantes ejes en orden de importancia. Desde esta perspectiva, el primero de los ejes (a.) apunta al carácter mimético de las obras; el segundo (b.), señala el estado de inspiración bajo el cual los poetas componen las obras; el tercero (c.), refiere al tipo de enseñanza que imparten los poetas; y, el cuarto (d.), a la manipulación de sentimientos que la poesía trágica provoca en el alma de quien las escucha.

El primer eje de la crítica de Platón (a.), es desarrollado en *República X* y constituye el argumento más célebre y más concluyente contra la actividad artística. En dicho contexto, la actitud de Platón hacia los poetas “es franca e inflexible: no quiere nada de ellos (...) Su proscripción no admite excepciones” (Nehamas, 2003, p. 5). Platón comienza por reconocer la necesidad de determinar “en líneas generales, qué es la *mímesis*” (*mímesin*

⁶Véase los datos biográficos que reseña Diógenes Laercio sobre la vida de Platón antes de conocer a Sócrates. Allí se afirma que Platón ofició de corego en unas fiestas teatrales y que se dedicó a la pintura y a componer ditirambos, cantos y tragedias (*Vidas*, III, 5,1). Entre los autores que sostienen esta posición, están aquellos que afirman que Platón en realidad no abandonó la escritura dramática sino que la subvirtió en el diálogo filosófico. Al hacerlo, invirtió la pluralidad de voces y personajes que aparecen en la escena teatral por un aparente intercambio de posiciones que, en muchas ocasiones, reduce la voz de los interlocutores a la de meros “asentidores”. Mientras que en la tragedia se expone el conflicto y las disquisiciones que genera, el diálogo procura resolver el conflicto dialécticamente a través de un ejercicio filosófico y, aún cuando muchos de los escritos de Platón concluyan en aporías, es claro que hay una finalidad implícita que busca alcanzar la verdad Cfr. Platón, *Carta VII*, 341 c 6-7; Guthrie, 1990, pp. 14-15; Gioia, 2004, pp. 131-136; Nussbaum, 1995, pp. 191-192.

hólos ékhois án moi eipeîn hoti pot' estín, 595 c 7). Este interrogante permite afirmar, una vez más, que la *mimesis* no es una noción simple, sino más bien esquiva, y que dilucidar su sentido resulta imprescindible si se quiere comprender la tragedia y el arte poético. El argumento expuesto en la primera parte del libro se centra en la tarea del pintor (*hó tou eidólou poiétés*), pero curiosamente no es esta actividad poiética la que resulta más afectada por la crítica.

La actividad del pintor es analizada a los efectos de trazar una analogía con el arte del poeta, ya que el blanco elegido por Platón son los trágicos y todos los que hacen imitaciones (*toùs állous ápantas toùs mimetikoús*, 595 b 4-5). El primer movimiento será cuestionar la cualidad de la representación mimética, desde una consideración metafísica-epistemológica de la realidad. Dicha representación no es más que una copia distorsionada de lo que es, ya que se aleja en tres grados de la realidad de las Formas y de la Verdad (*trittà apékhonta toû óntos*, 599 a 1 y *trítos apò tês aletheías*, 599 d 2). En una línea semejante a lo expresado en *Sofista* 234 c 2-7, Platón cuestiona a los artistas miméticos no sólo porque aparentan tener un conocimiento que no tienen sino porque, principalmente, no se dan cuenta que “aún ese poco que toman no es más que una simple apariencia” (*phantásma*) (*Rep.*, 598 b 2-4). Las obras miméticas se convierten en tal sentido, en una “perdición del espíritu de cuantos las escuchan, cuando no poseen, como antídoto (*phármakon*), el saber acerca de cómo son (*tà ónta*)” (595 b 5-7).

Esta distancia entre lo que es y las apariencias, está presente también en la segunda crítica (b.) de Platón, la cual apunta al estado en el que los artistas componen sus obras. *Ion* es el diálogo paradigmático al respecto (533 d- 535 a); aunque argumentos semejantes se presentan en *Apología* 22 a-c y *Fedro* 245 a 5-8. En dicho contexto, Platón muestra cómo el reconocido rapsoda sólo es capaz de hablar superficialmente de un poeta mayor como Homero y subraya las razones por las que el dominio del arte poético le resulta algo ajeno. Así, aunque la función del rapsoda sea la de un intérprete del poeta (*hermenéa toû poietoû*), interrogado por su profesión, Ion se muestra incapaz de dar cuenta de ella. Esto le sirve de puntapié a Platón para mostrar que son las Musas quienes intervienen en las producciones artísticas sirviendo de inspiración, de modo tal que la poesía no es elaborada ni a partir de la razón (*noûs*) ni de conocimientos que puedan ser demostrados (*epistéme*) ni de una habilidad particular (*tékhne*). Por el contrario, las palabras del poeta son efectos de “endiosamientos” (*éntheos*), una consecuencia de la fuerza divina (*theía dè dýnamis*) que conduce al hombre a un estado de posesión (*katékhomenoi*) y entusiasmo (*enthousiasmós*). Platón no niega que sea verdadero aquello que dicen (*alethê légousi*), pero sí anula la posibilidad de

que la veracidad sea una propiedad atribuible al arte del poeta. Esta razón traza una conexión con *Apología*, diálogo en el que Sócrates recuerda haber buscado, infructuosamente, en los poetas trágicos y ditirámbicos una fuente de aprendizaje. El problema resultó ser que, aunque dicen saber muchas cosas hermosas, “no saben nada de lo que dicen” (*í̄sasin d̄e oud̄ēn h̄ōn l̄égoūsi*; 22 c 2-3).⁷

Estrechamente relacionado con este problema, el tercer eje de la crítica platónica (c.) refiere al tipo de enseñanza que imparten los artistas miméticos. Para Platón, el arte mimético no es más que un medio de transmisión de opiniones falsas o erróneas. Se advierte en esta valoración un cambio de perspectiva sobre el valor tradicional de la palabra poética.⁸ En tal sentido, la tarea de Homero, Hesíodo y demás poetas, considerados hasta entonces baluartes de la educación griega, es sometida a una severa crítica, pues opera como premisa que son quienes han colaborado a la crisis moral que atraviesa a la *pólis* al haber compuesto “esos falsos mitos que se han narrado y que aún se narran a los hombres” (*Rep.* 377 d 4-6). En *República* II-III, desde una perspectiva en la que se subraya la importancia política que el arte tiene para la ciudad, Platón advierte sobre el riesgo que implica la poesía mimética. En dicho contexto asume una posición normativa sobre qué tipo de arte debe ser incluido en el programa de formación de los jóvenes guardianes, ya que resulta manifiesto que no podrá aceptarse un arte mimético que “pinta de una manera errónea la naturaleza de los dioses y los héroes, como un pintor que hace retratos que en modo alguno se parecen a los modelos que intenta reproducir” (*Rep.* 377 e 1-3). Más allá de lo que estas palabras sugieren a primera vista, cabe aclarar que la cuestión no se dirime entre la adecuación de la copia a un original, sino que se impone una discusión sobre los criterios éticos que se inculcan a los jóvenes, entre lo que es considerado correcto e incorrecto, entre el discurso verídico (*aléthes lógos*) y el discurso falaz (*pseúdos lógos*). Aunque la mirada suspicaz sobre la actividad de los poetas permanece y se extiende a través del libro II y del III de *República*, en este contexto Platón deja abierta la posibilidad de que la poesía cumpla una función en su programa educativo, sobre todo si se ejerce un estricto control sobre los creadores de fábulas y sus indecorosas mentiras.⁹ De esta manera,

⁷ Platón utiliza en el *Menón* (99 c 4-5) la misma expresión para referirse, en esta ocasión, al conocimiento de los hombres dedicados a la política.

⁸ En *Lisis*, 214 a 1-2, el propio Platón se refiere a los poetas como “padres y guías del saber” (*patéres tēs sophiās eisin kaī hegēmōnes*).

⁹ La cuestión del control que debe ejercerse sobre los poetas es retomada en *Leyes* II, en donde se afirma que “con la ayuda de bellas palabras y halagos, el verdadero legislador (*ho orthōs nomotētes*) convencerá – y lo obligará si no obedece- (*peisei te, kaī anankásei mē peíthon*) al poeta de que componga poesía correctamente, plasmando en tiempo de

podrá asegurarse que los niños escuchen sólo “los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia/virtud” (*kállista memuthologeména pròs aretèn akoúein*; 378 e 2-3).

Finalmente, el último punto de la crítica platónica al arte mimético (d.) refiere a la manipulación de las emociones del auditorio por parte de los artistas. Lo que a Platón le preocupa en los libros II y III es retomado y complejizado en el libro X de *República*. Nuevamente queda allí expuesta la preocupación por la falta de conocimientos de los artistas miméticos, quienes como se señaló en (a.) sólo se guían por la apariencia de las cosas, y no por lo que éstas realmente son. Desde esta nueva perspectiva el problema se traslada del campo de lo gnoseológico al de lo ético. Son las consecuencias de dicho desconocimiento lo que preocupa a Platón, no sólo limitado al carácter mismo de las producciones artísticas sino por los efectos que ello pueda tener en sus espectadores. En tal sentido, y teniendo como trasfondo la división tripartita del alma expuesta en el libro IV (435 b 9- 441 c 3), la incapacidad del poeta para brindar una correcta descripción de las cosas, el hecho de incluir en sus discursos consideraciones falsas o erróneas, generará una perturbación en el alma y entablará un comercio nefasto con aquella parte del hombre que está más alejada de la sabiduría. El arte mimético, afirma Platón, “es algo inferior que conviviendo con algo inferior engendra algo inferior” (*phaúle ára phaúlo syggignoméne phaúla gennâ he mimetiké*, 603 b 4).

En ese contexto, Platón deja a un lado la analogía con la pintura para detenerse en los efectos que tiene la poesía, no sólo en términos visuales sino principalmente auditivos. La presentación del conflicto trágico y las acciones que los hombres ensayan para su resolución son el blanco elegido por el filósofo. A su juicio, los poetas utilizan en sus discursos situaciones trágicas porque resultan más simples de imitar y porque con ello garantizan la emergencia de sentimientos de commiseración en los espectadores. El problema no es la commiseración ante el dolor y la aflicción de otro; el problema es creer que esa commiseración es capaz de otorgar algún beneficio (*kérdos*), un placer particular (*hedoné*), sin reparar en que en la exposición a dichos sentimientos se aligera el control que ejercen sobre esa parte del alma la razón y las costumbres (*lógos kai nómos/éthei*, 604 a 10; 606 a 8). De esta manera, afirma Platón, la reflexión que surge ante el sufrimiento ajeno “revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y

danza las posturas y en tonos musicales las melodías de los hombres prudentes, valientes y absolutamente buenos (*tón sophrónon te kai andreón kai pántos agathón andrón*)” (660 a 3-8).

fortalecido la commiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestro propios padecimientos” (606 b 5-8).

Múltiples son los sentidos de la *mimesis* y múltiples los frentes que abre la filosofía platónica para su crítica. Los cuatro ejes analizados en este sentido muestran, a mi entender, una fuerte preocupación por la formación de los hombres en el seno de la *pólis*. La cuestión que subyace es si es posible depositar el futuro de la *pólis* en manos de hombres que, al parecer, desconocen incluso aquello en lo que debieran ser expertos, artistas incapaces de ofrecer conocimientos y normas morales que se adecuen al ideal de organización política. La firme convicción de que el hecho de haber dejado la educación en manos de los poetas y de los trágicos es una de las causas que condujo a la crisis ético-política que afecta a la Atenas, en la que Platón escribe, promueve el destierro y la exclusión de los poetas miméticos. Sin embargo, parece ser una respuesta extrema que no resuelve la situación y que abre, por el contrario, más interrogantes de los que logra resolver.

***Mimesis* y *paideía*: una relación difícil en Platón**

Los argumentos analizados en la sección anterior conducen a mostrar que en Platón la cuestión de la *mimesis* es atravesada por una preocupación ético-política manifiesta aunque, a mi juicio, son múltiples los aspectos en que dicha preocupación se expresa. En tal sentido, me interesa resaltar la importancia que adquieren, en la lectura de Platón sobre la *mimesis*, el lenguaje y la verdad.¹⁰ De esta manera, los cuatro ejes quedan reducidos sólo a dos y así la preocupación por la *alétheia* subsume los argumentos (a.) y (b.); mientras que la preocupación por el *lógos*, a los argumentos (c.) y (d.).¹¹ La ventaja que encuentro en esta reorganización reside en que condensa la discusión y, al hacerlo, permite trazar un hilo conductor en las opiniones y consideraciones sobre la poesía mimética.

En esta sección el análisis estará limitado a los libros II, III y X de *República* por ser el diálogo en el que coinciden “la primera filosofía política

43

¹⁰ Según Halliwell, los criterios en los que se enmarca la discusión platónica sobre la *mimesis* son la verdad y los valores. A mi entender, la cuestión de los valores se deriva de una preocupación más amplia sobre “cómo se dice lo que se dice”, es decir, de qué manera esos valores que se transmiten por la poesía lo hacen a partir de un tipo de lenguaje en particular. *Cfr.* Halliwell, 2002, p. 43.

¹¹ Esquemáticamente, la cuestión de la *alétheia* incluiría las críticas a: a) el carácter mimético de las obras (*mimesis*; *tò phainóménon-tó óntos*; *dóxa-epistéme*) y b) el estado de inspiración bajo el cual los poetas componen las obras (*téchne-epistéme*; *éntheos*) mientras que la preocupación por el *lógos* haría lo propio respecto de: c) el tipo de enseñanza que imparten los poetas (*múthos-lógos*; *tó alethés-tó pseúdos*; *mimesis-diégesis*; *tupoi*); y d) la manipulación de sentimientos que provoca la poesía (*psyché*; *éthos*; *léxis*).

y la primera filosofía del arte, de la tragedia en particular” (Taminiaux, J., 1995, p.7). En dicho contexto, una de las primeras preocupaciones y tópicos abordados es la cuestión de la justicia. Las condiciones de posibilidad que permiten la emergencia de una *pólis* ideal, como proyecto político, están ancladas en una concepción de justicia, que oficia como garantía y salvaguarda del orden entre los integrantes de la ciudad. Al respecto, la argumentación de Platón está articulada en una sucesión de pasos consecutivos. Poder hallar el concepto de justicia y determinar cómo es posible que ésta surja en un Estado sano supone, en primer lugar, analizar de qué manera lo justo tiene lugar en el alma del hombre. Así, de un nivel más general, se pasa a uno particular que procura mostrar qué elementos intervienen en la constitución del carácter de los jóvenes guardianes y cómo es posible que estos tengan, al mismo tiempo, un carácter manso y fogoso (*prádon kai megalóthumon éthos*; 375 c 6-7) y sean amantes del aprender (*tó philomathès*) y amantes de la sabiduría (*tó philósophon*; 376 b 8-9). Luego de determinadas estas cuestiones será posible retomar la discusión en torno a la justicia.

44

En el contexto de esta discusión, Platón expresa abiertamente su crítica a la formación que hasta entonces recibían los jóvenes y considera incluso que “no será muy difícil hallar otra mejor (*heureín beltío*) que la que ha sido descubierta hace mucho tiempo” (376 e 2-3). Las viejas recetas no parecen haber dado buenos resultados y ello motiva a que “la *politeia* y la *paideia*, entre las que ya por aquel entonces mucha gente sólo debía de reconocer relaciones muy vagas, se conviertan en los puntos cardinales de la obra de Platón” (Jaeger, 2001, p. 591). Desde una perspectiva política, Platón repara en la necesidad de modificar la *paideia* afectando tanto a quienes se ocupan de ella como a su contenido y forma de transmisión. Sin embargo, modificar la educación no implica necesariamente abolir por completo la anterior.¹² En tal sentido, Platón va a admitir que hay dos fuentes que colaboran de manera articulada en dicha formación, la gimnasia y la música, la cual, a su vez, incluye tanto el canto como la poesía. La atención recae en la necesidad de modificar esta última, pues los tópicos de dicha formación no sólo conciernen al gusto, sino también a la religión y a la ética. El hincapié en esta asignatura se vincula a una particular concepción de poesía y tragedia y a los efectos

¹² Jaeger sostiene que, a pesar de las innovaciones que Platón promueve en la formación de los jóvenes, existe en su perspectiva una línea de continuidad con la tradición e, incluso, cierto conservadurismo acerca de las bases en las que debe fundarse la *paideia*. Cfr. 2001, p. 603. Por su parte Asmis, interpreta la postura de Platón en términos de “actividad farmacéutica”, “purificación” y “purgación”, dando a entender con ello que lo que debe operar en la antigua forma de educar es una “curación”, antes que una “extirpación”. Cfr. 1992, pp. 348-349.

que éstas provocan en el alma de quien las escucha. Lo que preocupa son las consecuencias de las valoraciones morales que transmiten los poetas, pues son recibidas por la sociedad y, en particular por los jóvenes, quienes deducen, a partir de ellas, lo que debe ser el hombre y cómo se debe llevar la mejor vida posible (Cfr. 365 a 4 - b 1).

Platón incluye las narraciones (*lógos*) bajo la órbita de la música y distingue dos clases: las verídicas (*tò alethés*) y las ficticias/falsas (*tò pseúdos*) (376 e 11). Aunque valora el papel que desempeñan las narraciones (*múthos*) en la infancia, advierte que es preciso ejercer el control sobre los creadores de fábulas y sobre sus “indecorasas mentiras” (*tís kalós pseúdetai*). La *alétheia* aparece como el criterio de valoración, en términos educativos y gnoseológicos, de la poesía y los mitos. Desde esta perspectiva, resulta curioso que una educación que procura formar para el conocimiento y la vida buena, comience haciendo uso de mentiras en lugar de inculcar, desde una primera etapa, aquellos valores que forjan el carácter del hombre. El cuestionamiento recae sobre los mitos que son considerados “generalmente falsos, aunque también haya en ellos algo de verdad” (*hólon eipeín pseúdos, éni dè kai alethē*; 377 a 5-6).¹³

Esta consideración de los mitos, las fábulas y todas aquellas narraciones con las que los niños aprenden la naturaleza de los dioses y los héroes y las historias que éstos protagonizaron, subraya el problema del origen y contenido de la palabra poética y remite a los inicios de la querella entre poesía y filosofía. Lo que está en disputa es el modo en que conocimiento y valores se transmiten. Si en un tiempo pretérito ese lugar estaba ocupado por las creaciones poéticas, por los mitos y el teatro, ahora es la filosofía la que se erige como el ámbito privilegiado para la verdad. Si se concede este viraje, surge la pregunta sobre qué es lo que realmente le reclama Platón al *lógos* poético, pues resulta claro que la impronta de los mitos no es la misma que la de antaño, en tanto su función puede ser puesta en tela de juicio. Considero que parte de la respuesta a este interrogante se encuentra en la concepción misma de infancia que se expone en *República*, como aquel momento de la vida en que “es entonces moldeado (*plattetai*) y marcado con el sello (*típos*) con que se quiere estampar (*ensemenasthai*) a cada uno” (*Rep.* 377 b 1-3)¹⁴ y como una etapa en la que se está desprovisto de

45

¹³ Con esta caracterización, Platón parece estar parafraseando a Hesíodo, cuando afirma en su *Teogonía* que las Musas Olímpicas, “sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades (*ídmen pseúdea pollà légein etýmoisin homoia*) y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad (*ídmen d' eút' ethélomen alethéa gérýsasthai*)”. Cfr. *Teogonía*, v. 26-28.

¹⁴ Jaeger señala que con la recurrencia a los términos *plásis* y *pláttein*, Platón da cuenta de la función modeladora que tenían, en la antigua *paideía*, la poesía y la música. Cfr. 2001,

criterios que permitan claramente “discernir (*krínein*) lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones (*taís dóxais*) que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar (*dysékhniptá*) y las que menos pueden ser cambiadas (*ametástata*)” (378 d 7-e1).

La contradicción que los mitos ponen de manifiesto es que, por un lado, hacen uso de la “mentira útil” (*tò pseûdos khrésimon*), la falsedad y el engaño para hacer de las historias algo más entretenido y creíble (*aphomoioúntes tò aletheî*; 382 c 10 - d 3) pero, por otro, esas mismas mentiras, falsedades y engaños se recriminan y censuran cuando son utilizadas en la edad adulta (377 b 5-9).¹⁵ La argumentación platónica fortalece el carácter paradójico de los mitos al sumarle una serie de reproches que justifican el desdén hacia una educación que se fundamenta en la palabra poética. En tal sentido, se recrimina la imagen que los mitos transmiten sobre los dioses, pues “representan mal con el lenguaje (*eikáze tis kakós [ousian] tò lógo*) los dioses y los héroes, tal como un pintor (*grapheîs*) que no pinta retratos semejantes (*hómoia*) a los que se ha propuesto pintar” (377 e 1-3).¹⁶

Asimismo, en la última parte del libro, se enfatiza el sacrilegio en el que los mitos incurren al atentar contra los preceptos que conciernen a los dioses. Al respecto, Platón señala la existencia de tres leyes: la primera afirma que los dioses sólo son causas de las cosas buenas (*tón agathón*); la segunda, que los dioses son simples y poseen un aspecto perfecto, y la tercera, que son incapaces de mentir y son absolutamente veraces. La irreverencia de los mitos se da cuando, en contra de la primera ley, muestran a los dioses como causas de todas las cosas (*pánton aítion tón theón*), incluidas las malas; en contra de la segunda, muestran a los dioses, bajo múltiples formas (*pollás morphás*) y, finalmente, cuando dejan entrever que la finalidad de dicha impostura es la de engañar (*apatónta*) a los hombres (Cf. 380 c 6- 383 c 5).

p. 604. Por su parte, Chantraine señala la conexión etimológica entre el verbo *plásso/plátto* con el vocabulario que denota creación, invención e imaginación. De ahí, que dichos términos hayan trocado en un uso ligado a la formación del carácter, en particular, y a la educación, en general. *Cfr.* 1977, pp. 910-911.

¹⁵ Platón dejará entrever un doble estándar de valoración sobre esta cuestión, pues más adelante admitirá que los gobernantes puedan hacer uso de las mentiras “bajo la forma de un remedio (*phármakon*)” en beneficio del Estado pero que, al resto de los hombres, su utilización le está vedada. *Cfr.* 389 b 2- 9.

¹⁶ Resulta curioso que Platón reclame exactitud y correspondencia en los discursos, cuando él mismo va a aceptar en el *Timeo* (29 c 1-3), que hay ciertos temas sobre los que sólo es posible aspirar a un relato verosímil y no verdadero. Allí distingue “los discursos acerca de lo que es permanente y estable” de los discursos que se refieren “a lo que está copiado de aquello”. Los segundos serán verosímiles proporcionalmente a los primeros “tal como el ser al devenir. Así es la verdad respecto de la creencia” (*pròs génesin ousia, toúto pròs pístin alétheia*).

El carácter falaz de los relatos de los poetas, en particular los trágicos, atenta contra el espíritu divino que “es absolutamente simple y veraz (*alethés*) tanto en sus hechos (*tó érgon*) como en sus palabras (*hó lógos*)” (382 e 8-9). Es a este espíritu al que debe aspirar el hombre bueno y al que parecen no alcanzar ni la poesía ni la tragedia.

En este sentido, Platón afirma que los mitos deben regularse para favorecer la virtud y evitar el engaño. En contra de la concepción gorgiana sobre el engaño, Platón supone que “nadie está dispuesto a ser engañado voluntariamente” (*eautôn pseúdesthai*; 382 a 7-8). De modo que quien cae en la mentira se encuentra en serios problemas, pues no sólo lo afecta a un nivel lingüístico, sino también a un nivel psicológico, en la medida en que “la mentira (*pathématos*) expresada en palabras (*en toîs lógois*) es sólo una imitación de la que afecta al alma” (*mimemá ti toû en tê psykhê*; 382 b 9-10).¹⁷ El libro II deja planteado tanto el problema de la falsedad, cuyo significado parece extenderse más allá de lo que sugiere a primera vista, y también el de la relación entre *mimesis* y engaño. Estas primeras consideraciones se complementan con las que traza en el libro III, al seguir indagando sobre la cuestión de la educación de los guardianes y allí la *mimesis* se ubica en medio de la discusión entre lenguaje y verdad.

En dicho contexto, Platón introduce la cuestión del estilo y la dicción para analizar no sólo *qué* debe decirse en los mitos, sino *cómo* debe ser dicho. Desde esta perspectiva, se distinguen tres modos y tres géneros particulares de lo narrativo: el primero, comprende los ditirambos y aquellas narraciones en las que el poeta cuenta una historia de manera simple o directa (*diégesis*). En el segundo modo, expuesto de manera paradigmática por la tragedia y la comedia, el poeta hace uso de la personificación y de la imitación (*mimesis*). Finalmente, la épica, alterna y conjuga ambas formas, esto es, *diégesis* y *mimesis* (cf. 392 d 5-6 y 394 b 8-c 5). Aquí Platón define una de las modalidades de la *mimesis* como el asemejarse (*homoíosis*) o

47

¹⁷ Sobre la existencia de distintos niveles o aspectos de la mentira, vale recordar la consideración de Platón sobre las “mentiras necesarias” (*tôn pseudón en déonti*) o “mentiras nobles” (*gennaion pseudoménous*) para referirse, a partir del mito de los metales, a la distinción de clases en el seno de la *pólis* y a las razones por las que debe conservarse un ordenamiento jerárquico entre dichas clases. Cf. *Rep.* 414 b 8-415 c. En tal sentido, hay una incorrección que afecta al orden de lo lingüístico y factual, en la medida en que lo que se expresa es deliberadamente falso, aunque exista una corrección a nivel psicológico y argumental, pues si son correctos (al menos para Platón) la idea que dicho mito transmite y el propósito que persigue. Del mismo modo, en *Leyes* (663 d 8-9), se señala la nobleza y la utilidad de las mentiras (*agathô pseúdesthai/ pseúdos lysitelésteron*) como medio de difusión privilegiado para ciertas ideas entre los miembros de la *pólis*. Al respecto, véase Ferrari, 1989, pp. 112-113 y Gill, 1993, pp. 52-53.

imitar (*mimeîsthai*) uno mismo a otra persona en voz o gestos (*katà phonèn è katà schéma*) (393 c 5-6).¹⁸

Aunque hasta aquí la noción de *mimesis* no tiene otras connotaciones que las propiamente estilísticas, rápidamente surge la pregunta por el carácter de los guardianes y si éstos deben, o no, ser imitadores (*mimetikous*) (394 e 1-6). Es aquí cuando comienza una consideración ética de la *mimesis*. La respuesta negativa de Platón se deduce del principio de especialización de funciones, formulado previamente (370 c 3-5), según el cual lo más conveniente es que cada persona realice una sola tarea para alcanzar su perfección.¹⁹ El mismo argumento cabe para la *mimesis*, pues “un mismo hombre no es capaz de imitar (*mimeîsthai*) muchas cosas tan bien como lo hace con una sola” (394 e 8-9). Pese a estas razones, Platón contempla la posibilidad de que los guardianes imiten algo y, en ese caso, deberán imitar valores nobles “para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con su realidad”,²⁰ ya que las imitaciones (*miméseis*), cuando se llevan a cabo desde la juventud, “se instauran en los hábitos (*éthos*) y en la naturaleza misma (*physis*) de la persona, en cuanto al cuerpo (*sóma*), a la voz (*phoné*) y al pensamiento (*diánoia*)” (395 b 8 -d 3).

48

La preocupación platónica ataña a la relación entre *lógos* y *mimesis*, a nivel de la enunciación (*léxis*).²¹ Lo que parece señalar con su crítica a los modos en que los poemas pueden ser dichos, al hecho de que el poeta pueda parecerse a otro, imitarlo en sus gestos y su voz, es que ello provoca una suerte de “irresponsabilidad”, una especie de “perversión” en la práctica poética y en el lenguaje en general: *borra el quien* y la *mimesis* aparece como

¹⁸ Por su parte, hay *diégesis* “no sólo cuando se refieren los discursos sostenidos en cada ocasión, sino también cuando se relata lo que sucede entre los discursos” (393 b 7-8).

¹⁹ Annas se refiere a este principio en estos términos y advierte que no solo cumple una función en términos de eficiencia y desarrollo económico sino, y principalmente, en términos de eficacia, aptitud y *performance*. Cfr. 1981, pp. 73-75. En una línea similar, Soares señala que la importancia de este principio radica en el hecho de que fundamenta, junto al proyecto de reforma filosófico-política de la *paideia* tradicional, la *pólis* platónica ideal. Cfr. 2013, p. 29.

²⁰ Para Vernant, esta concepción de imitación propuesta por Platón se inscribe en una línea de continuidad con su propia tradición de la cual es, al mismo tiempo, “un liquidador y un heredero” (*le liquidateur et l'héritier*). Cfr. 2007, p. 1739. En este sentido, un pasaje de *Las Tesmoforias* de Aristófanes, deja en claro por boca del poeta trágico Agatón, las ventajas y riesgos de la *mimesis*, pues “cuando uno hace una tragedia de hombres eso está presente en su persona. Al fin y al cabo, lo que natura no da ha de procurarlo la imitación” (*mimesis éde taûta synthereúetai*) (v. 154-156).

²¹ En el mismo sentido, Havelock señala que “es obvio que la *mimesis* se ha convertido en la palabra *par excellence* entre las utilizadas para describir el medio lingüístico del poeta y la peculiar facultad que éste posee para, haciendo uso de dicho medio (...), dar cuenta de la realidad. (...). Entonces la *mimesis* es ahora el acto total de la representación poética y no sólo la que afecta al estilo dramático”. Cfr. 1963, pp. 25-26, *énfasis en el original*.

una *desapropiación enunciativa*. En los mitos y poemas que el poeta cuenta *como si fuera otro*, no hay sujeto; es una pura máscara o pura hipocresía; no hay un *quién* al que pueda adjudicársele la responsabilidad de lo que dice; el sujeto de la enunciación no necesariamente coincide con el sujeto que habla. Extraña paradoja: hay dos sujetos, el que habla y por quién habla, y no hay ninguno.

De esta manera, la *mimesis* instaura un problema más serio y más complejo que traspasa el ámbito del arte, el problema de la identificación y la sustitución.²² Para Platón, el modo mimético oficia de vía de articulación y ensamblaje entre lo que dice el poeta y lo que escuchan los jóvenes; la manera más directa para que los jóvenes, que son pensados como una *tabula rasa*, adopten lo que el poeta dice y hace.²³ Esta maleabilidad del alma humana es lo que marca el carácter ineluctable de la *mimesis*. A partir de este momento, la *mimesis* es pensada como imitación, como pasividad, como la identificación del espectador, como el acceso a uno mismo a partir de un modelo de otro, “de modo que el ser-sí, como Platón dice sustancialmente, se constituye a la manera en que una figura se imprime sobre una materia maleable cuando es acuñada por un *typos* o cuando es “tipeada”” (Lacoue-Labarthe, 2010, p. 112).

49

²² Lalande señala dos sentidos del término ‘identificación’. El primero refiere a la acción de identificar, de reconocer como idéntico, ya sea numéricamente, en su naturaleza o como perteneciente a una clase o a un determinado tipo de hechos asimilables a otros. El segundo, se define como “el acto por el cual un ser deviene idéntico a otro, o por el cual dos seres devienen idénticos (en pensamiento o de hecho, totalmente o *secundum quid*). *Cfr.* 1951, pp. 453-454. Claramente este último sentido es el que se adapta a la concepción platónica de *mimesis*, el que ha puesto de manifiesto el problema de la *sustitución* y, según P. Lacoue-Labarthe, el que ha dado lugar a una paradoja mimética, a “una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la *mimesis*: sólo “el hombre sin atributos”, el ser sin propiedades ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente para sí mismo, distraído y privado de sí) es capaz de presentar o producir en general. *Cfr.* 2010, p. 29, *érfasis en el original*. Sobre las implicancias de la *mimesis* como una asimilación psicológica, véase Lear, 2011, pp. 195-216.

²³ Havelock llama la atención sobre la ausencia de una premisa en la argumentación platónica que permita conectar la acción del poeta con el receptor. Así, debería, según el autor, incluirse en el razonamiento una proposición de tipo general, que afirme, por ejemplo que “todo poeta que acomode su medio verbal al del hablante estará acomodándose él mismo a éste hablante”. *Cfr.* 1963, pp. 21-22.

Cabe distinguir la mirada crítica de Platón puesta, en este contexto, sobre los efectos nocivos de la contemplación y la *mimesis*, de la sostenida en 466 e-467 a, donde va a aceptar que éstas son las vías propicias para la educación de los oficios, incluso el de los guardianes. Allí afirma que éstos “emprenderán la guerra juntos y conducirán a ella a sus hijos cuando estén crecidos, para que, como los hijos de los demás artesanos, contemplen (*theóntai*) los trabajos que deberán hacer una vez adultos”.

Mimesis, identificación y tragedia se entrelazan en una trama que las co-implica, pues *mimesis* significa, por un lado, el acto de composición del autor que se asemeja a sus personajes; por otro, refiere al acto de aprendizaje y formación del discípulo (esto es, a la identificación,) y también a la interpretación del actor que tiene lugar en una obra dramática. Para que la *mimesis* cumpla con el efecto psicológico de constitución identitaria que Platón le atribuye, es necesario aceptar una concepción de poesía como actuación, como *performance*. Dicha concepción recupera las prácticas culturales que tienen lugar en su época y ubica a la poesía como eje central de los eventos públicos a los que acuden los jóvenes como parte de un auditorio, que es persuadido a aceptar determinadas ideas y valores puestos en escena. La *mimesis* funciona como “un proceso a través del cual el mundo del poeta *deviene* el mundo de la mente recreándolo con imaginación” (Halliwell, 2002, p. 53, énfasis en el original). En este contexto, la discusión sobre la función de la tragedia cobra especial relevancia pues, como advierte Adimanto, la comprensión de la *mimesis* como identificación se liga a una discusión de fondo que concierne a si se debe o no admitir el arte dramático en la ciudad (394 d 5-6). Los ejemplos elegidos por Platón para señalar cuáles son las imitaciones que *no* deben permitirse a los jóvenes guardianes hacen clara alusión a escenas y situaciones presentes en la tragedia (cf. 395 a-396 e).

En tal sentido, todo lo expresado críticamente sobre la poesía y los mitos a lo largo del libro II y III puede extrapolarse fácilmente a la tragedia, que es la poesía de la época y la que goza de mayor aceptación.²⁴ La crítica en contra de la *mimesis* se asienta sobre una concepción particular del poeta, cuya función es la de “expresar las verdades comunales de la sociedad”; la de ser los “educadores morales” y oficiar “como fuentes fidedignas y autoridades infalibles para toda clase de sabiduría práctica”²⁵ Entendido así, lo que Platón le reprocha a la poesía es su incapacidad para representar *verdades éticas* que son las políticamente necesarias para la formación de buenos ciudadanos y son las que, en última instancia, cimientan la *pólis* misma. En otras palabras, el problema estriba en que si el *lógos* poético

²⁴ Cfr. *Leyes*, 658d 2-9, en donde se afirma que “el voto de las mujeres de espíritu cultivado y el de los jóvenes, en una palabra, el de la mayor parte (*tò pléthos pánton*) de los espectadores estará por el poeta trágico”, mientras que los ancianos, entre los que se ubica Platón, obtendrán más placer “en oír a un rapsoda que nos recitara bien la *Iliada*, la *Odisea* o cualquier trozo de Hesíodo”.

²⁵ Cfr. Gill, 1993, p. 84; Guthrie, 1990, p. 434, n.40 y Jaeger, 2001, p. 597; Verdenius, 1949, p. 6, respectivamente. En el mismo sentido que Verdenius, Havelock señala que Platón trataba a la poesía como si esta fuese “una especie de biblioteca de referencia, o un enorme tratado de ética, política y estrategia militar porque tenía en mente su función inmemorial en las culturas orales”. Cfr. 1963, p. 43.

es incapaz de enseñar comportamientos, estados psicológicos y creencias adecuadas, entonces ¿cómo es posible que cumplan con una función educadora? ¿Cómo podrán, a través de la *mímesis* de múltiples rostros y *lógos*, constituir el ciudadano que la *pólis* necesita, un hombre que “no se desdobra ni se multiplica”(397 e 1-2)? Al final del argumento, en 398 a-b, Platón admite que el único poeta que resultará provechoso (*ophéleias*) para la *pólis* ideal será aquel “que imite el modo de hablar (*léxis*) del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas (*tois túpois*) que hemos establecido en un principio” (398 a 1- b 4).

En *República X*, al retomar la cuestión de los *mimetés*, la posición de Platón se radicaliza y allí esgrime, como ya señalé, los argumentos más severos y críticos contra la poesía, al acentuar los aspectos cognitivos y éticos de la *mímesis*. Los motivos por los que Platón reitera el tópico de los argumentos de los libros II y III ha sido motivo de numerosos análisis ya que, a primera vista, el tema de la inclusión o no de la poesía en la *pólis* ideal ha tenido un tratamiento suficiente. Para algunos comentadores, la razón por la que Platón retoma este tema, una vez que se han sentado las bases para “la ciudad más perfecta posible”, reside en la insistente defensa de la utilidad de la poesía por parte de algunos miembros de la *pólis* (Cfr. Halliwell, 2002, p. 55).

Al respecto, Platón reconoce un afecto especial por los grandes poetas, en particular por Homero, pero más estima a la verdad y por ello emprende un nuevo análisis sobre la *mímesis*, en procura de mostrar las consecuencias de ésta para el hombre y la *pólis*. El argumento inicia con la búsqueda de una definición general (*hólos*) de la *mímesis*. El método elegido parte de la multiplicidad de las cosas para llegar a una idea única sobre la cuestión (596 a 5-8) y supone la teoría metafísica-epistemológica de Platón. En primer lugar, se señala la existencia de un demiurgo creador de todo cuanto existe (596 d 3). Inmediatamente se considera si es posible predicar la creación en el hombre y la respuesta es que hay dos vías para hacerlo, o bien como trabajador artesanal o bien como artista. En este contexto, Platón introduce el conocido argumento del artista como “imitador” (*mimetés*) que se aleja en tres grados de la realidad de las Formas y de la Verdad (*trittà apékhonta toū óntos*, 599 a 1 y *trítos apò tés alethèas*, 599 d 2).

Desde esta perspectiva, el hombre es considerado creador en el mismo sentido irónico en el que cualquiera, valiéndose de un espejo (*kátoptron*) y haciéndolo girar hacia todos lados, se convierte en creador de “el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos y todas las cosas que acabo de hablar” (596 d 8- e 3). Platón no utiliza en este contexto el espejo como una analogía de lo que el

artista mimético hace sino como un ejemplo gráfico de la distinción que existe entre realidad y apariencias. A partir del análisis de la tarea del pintor (*hó tou eidólou poietés*), Platón cuestiona el status ontológico de la obra artística, que no hace más que confundir la imagen (*toû phainoménou*) con la realidad (*toû óntos*) (601 b 9-10). En tal sentido, afirma Platón, “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad (*phantásmatos hè aletheías oúsa mimesis*), según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y ese poco es una imagen” (*hè pròs tò phainómenon*) (598 b 1-4).²⁶

Esta decisión del artista es lo que permite que las obras miméticas se alejen un grado más de las Formas; sus obras carecen de conocimiento de lo verdadero, son creaciones “aparentes e irreales (*mè eidóti tèn atlétheian-phantásmata*)” (599 a 2). Este argumento se asienta en los libros centrales de la *República* (VI) en los que Platón introduce su Teoría de las Formas con alegorías como la de la Línea (509 d 6-511 e 4), que justifica una distinción ontológica entre las Formas (*tâ ónta/ousías*), únicas con plena realidad, los objetos sensibles, que poseen realidad en la medida en que participan de éstas y las copian (*homoió*), y las imágenes (*eikónes*), que no son más que apariencias (*phantásmatas*). Lo que está en cuestión es la concepción del arte, como un espejo que copia los fenómenos del mundo y no sus seres, así como también la imagen que el artista tiene del mundo. Lo que aparece en el espejo

52

no es conforme a la verdad; su ser no es el ser en verdad. *Alétheia* significa aquí una dimensión de la manifestación y de la presencia, la no latencia de lo que ha sido perfectamente producido fuera del Leteo, fuera del escondite y del olvido. (Cacciari, 2000, p. 60).

El desconocimiento por parte de los artistas de la realidad de las Formas descubre, en los pasajes posteriores, la distinción epistémica entre la ciencia, la ignorancia y la imitación, que se corresponde con tres tipos de arte: el arte que utiliza las cosas, el que las fabrica y el que las imita. Según Platón, el que utiliza las cosas posee pleno conocimiento de ellas, sabe el para qué de las cosas, su grado de excelencia, belleza y perfección. El que usa las cosas tiene la *tékhne*, puede fundamentar su conocimiento y su acción en tanto

²⁶ Janaway señala que la referencia al espejo es una manera de ejemplificar la extraordinaria amplitud de lo que hace el pintor gracias a la *mimesis* y de esa manera Platón logaría dar respuesta a la pregunta acerca del qué es de la *mimesis*. Cfr. 1995, pp. 113-114. Sobre el paralelo de este argumento con el expresado en *Sofista* (234 a y ss.), véase Marcos, 2006, pp. 16-27.

éstos están organizados y definidos por las Formas. Mientras que el que fabrica las cosas posee un conocimiento mediado por las consideraciones que realiza aquel que las usa; el que las imita, el artista, carece de todo conocimiento sobre la perfección o imperfección de las cosas que imita: “el imitador (*hó mimetés*), por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta (*orthà doxásei*) de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad” (602 a 8-9). Su referente no son las formas, sino el juicio de la multitud, que a su vez se encuentra condicionado por la palabra poética, por lo que dice y hace el artista “a tal punto que por el engaño encantador de sus palabras, esa multitud pierde la capacidad de discriminación de todo lo perjudicial” (Soares, 2004, p. 166).

Nuevamente se pone de manifiesto no sólo la falencia del poeta para cumplir con los criterios que Platón impone a la poesía, si es que esta pretende ocupar un lugar en la formación de los habitantes de la *pólis*, sino también la amenaza que representa el *lógos* teñido de artilugios poéticos. Platón descalifica la posición del poeta y le resta valor a su tarea, al afirmar que,

El imitador no conoce nada digno de mención (*áxion lógou*) en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio (*paidián tina kai ou spoudèn tèn mimesin*) y que los que se abocan a la poesía trágica (*tés tragikēs*) (...) son todos imitadores (*pántas eínai mimetikous*) (602 b 6-10).²⁷

53

...

Consideraciones finales

Estas observaciones sobre la *mímesis*, en general y la *mímesis* trágica, en particular, no involucran únicamente problemas gnoseológicos sino también ético-políticos. Platón abandona la analogía trazada con la pintura, para extender las consecuencias de su argumentación a otras formas de arte mimético. En tal sentido, la crítica apunta a desmantelar el vínculo que dicho arte establece con “aquella parte de nosotros que está lejos de la

²⁷ Como señala acertadamente, a mi juicio, Nehamas, el hecho de que Platón considere un juego a la *mímesis* no es razón suficiente para que sea excluida de la ciudad, aunque sin dudas aporta elementos para la conclusión final del libro X sobre el rechazo a la poesía. El elemento lúdico es considerado una parte importante, toda vez que no vaya contra la ley (*paránomos*) ni destruya el buen carácter ni se instale en las costumbres y en las ocupaciones (*Rep.* 424 e 5- 426 a 6). *Cfr.* 2003, p. 11. En contra de esta mirada crítica, cabe recordar el pasaje del *Sofista* (234 b 1-2), en el que Platón pregunta si es posible concebir “una forma de juego (*paidiás*) más habilidosa (*tekhnikóteron*) y más divertida (*khariésteron*) que la imitación (*tò mimetikón*)”. Por su parte, en *Leyes* (803 c 2-8), califica a la gente como un juguete de los dioses (*theou tì paignion eínai*) y a la vida como un juego (*paízonta hóti kallistas paidiás pánt' andra kai gynaika hoúto diabíonai*), lo cual aleja la posibilidad de que el rechazo a la *mímesis* esté ligado a su relación con el juego.

sabiduría (*pórro d'aū phronéseos*)” (603 a 10-b2). A partir de este punto, la argumentación platónica concierne a la *mimesis* trágica y a los efectos que las obras dramáticas suscitan en los espectadores. En una línea de continuidad con el problema de la identificación planteado en el libro III, Platón retoma en este punto el problema de cómo impactan determinadas situaciones trágicas en el alma de quienes las escuchan y formula la pregunta sobre si, frente a ellas, el hombre permanece de “acuerdo consigo mismo” (*toútois homonoetikós ánthropos diákeitai*; 603 c 10-d 1). La respuesta negativa a esta pregunta pone de manifiesto que la commiseración y el temor no tienen ningún beneficio (*kérdos*), ni generan ningún placer (*hedoné*). Por el contrario, la emergencia de dichos sentimientos pone en jaque a las leyes y costumbres (*nómos/éthei*) (606 a 8) que regulan la parte racional (*logistikón*) del alma y, en consecuencia, “la *mimesis* relaja el control sobre todo lo que nos hace mejores y más felices” (Guthrie, 1990, p. 530).

Nuevamente, emerge el problema de cómo el hombre se va “modelando” a través de la palabra poética. En tal sentido, quedan expuestos los ejes que atraviesan la lectura de la *mimesis* en Platón: el *lógos* y la *alétheia*. Los riesgos de este trinomio fueron analizados, en principio, en términos de un nivel micro, de cómo afectan a la constitución de la subjetividad del hombre, para pasar a un nivel macro, en donde la preocupación ya no es la influencia y el estatus que la poesía pueda llegar a tener, sino que se centra en la necesidad de controlar el contenido de dicha poesía en pos de “una ideología ética, un desarrollo psicológico individual y un orden social en su conjunto” (Halliwell, 2002, p. 53).

Para finalizar, me serviré de algunas imágenes de la literatura. La primera es tomada a préstamo del libro de Carroll y sirvió para dar título a este trabajo. Las propiedades del espejo se tornan una ocasión propicia para reflexionar en torno a la *mimesis* y para poner en evidencia las múltiples aristas de la noción griega. Como la pequeña Alicia, Platón sintió curiosidad por eso que el espejo refleja, fue capaz de ver a través de él la multiplicidad de hilos bajos los cuales la *mimesis* se trama. Sin embargo, lo que vio allí lo asustó y, a diferencia de la niña, el filósofo prefirió no correr el riesgo. Tras el escudo del *lógos* y la *alétheia*, desterró a la poesía y a la tragedia como si, evitándolas, evitase los problemas que la *mimesis* deja al descubierto. Extraño problema, aún más extraña solución.

La otra imagen que sirve para cerrar estas reflexiones es tomada de un poema de Borges incluido (no tan curiosamente) en su libro *El otro, el mismo*. A mi juicio, en los planteos de Platón sobre la amenaza que encarna la *mimesis* se traslucen una concepción del hombre como una suerte de Golem. El hombre compartiría la misma fortuna con el personaje de Borges,

a quien el rabino Judá León intentó educar sin mayor éxito. El fracaso de la maniobra demiúrgica muestra las limitaciones que la propia creación impone. Pues así como no puede forjarse un hombre desde criterios que le resulten ajenos, como si se tratara de una masa de barro informe que espera ser moldeada, tampoco podrá limitarse el efecto y las repercusiones que genere una obra trágica en quienes la contemplen. El hombre y el arte escapan a una lógica que los constriñe y exigen para sí nuevos criterios de análisis, más dinámicos y flexibles.

Referencias bibliográficas:

Fuentes antiguas

- ARISTÓFANES (2007): “Las Tesmoforías”, en *Comedias III*. (trad. Macía Aparicio, L.M), Barcelona: Gredos, pp.105-197.
- BURNET, J. (1968). *Platonis opera*, Oxford: Clarendon Press.
- DEMÓCRITO (1998). *Los filósofos presocráticos: Leucipo y Demócrito*. (trad. Santa Cruz, M.I & Cordero, N. L.). Madrid: Ed. Planeta DeAgostini.
- DIÓGENES LAERCIO (2007). *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de C. García Gual. Madrid: Alianza Editorial.
- HESÍODO (2006). *Teogonía*. (trad. Pérez Jiménez, A. & Martínez Díaz, A.). Barcelona: Gredos.
- JENOFONTE (1993). *Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete, Apología de Sócrates*. (trad. Zaragoza, J.). Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1985). *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias mayor, Laques, Protágoras*. (trad. Calonge Ruiz, J., Lledó Iñigo, E. & García Gual, C.). Madrid: Gredos.
- . (1987). *Diálogos II: Gorgias, Menáxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. (trad. Calonge Ruiz, J., Acosta Méndez, E., Olivieri, F. & Calvo, J.). Madrid: Gredos.
- . (1988). *Diálogos IV: República*. (trad. Eggers Lan, C.). Madrid: Gredos.
- . (1988). *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. (trad. Santa Cruz, M., Vallejo Campos, A. & Cordero, N.L.) Madrid: Gredos.
- . (1992). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. (trad. Durán, M. & Lisi, F.) Madrid: Gredos.
- . (1999). *Diálogos IX: Leyes (VII-XII)*. (trad. Lisi, F.). Madrid: Gredos.
- . (1999). *Diálogos VIII: Leyes (I-VI)*. (trad. Lisi, F.). Barcelona: Gredos.
- . (2002). *Diálogos VII: Dudosos, Apócrifos, Cartas*. (trad. Zaragoza, J. & Gómez Cardó, P.). Madrid: Gredos.

Bibliografía especializada

- ANNAS, J. (1981). *An Introduction to Plato's Republic*. New York: Oxford University Press.

- ASMIS, E. (1992): “Plato on poetic creativity”, en Kraut, R., *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 338-364.
- BARBERO, S. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- BELFIORE, E. (1974). “A Theory of Imitation in Plato’s Republic” en *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 114, pp. 121-146.
- BENVENISTE, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOZAL, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La balsa de Medusa.
- CACCIARI, M. (2000). *El dios que baila*. Bs.As.: Paidós.
- CASTILLO MERLO, M. (2012): “La paradoja del sujeto y la función lógica de la mimesis: apuntes en torno al arte y la política”, en *Revista Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, Instituto Gino Germani, FSOC-UBA, Vol. 2, N° 3, 2012, pp. 160-180. Recuperado de: <http://revistasiigg.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/312/272>
- CLEARY, J. J. (inédito): “Poesía y Paideia en *República de Platón*” conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Traducción a cargo de M. S. Basile.
- 56 ELSE, G. (1958): “‘Imitation’ in the Fifth Century” en *Classical Philology*, Vol. 53, N° 2, pp. 73-90.
- ELSE, G. (1986). *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FERRARI, G.R.F. (1989): “Plato and Poetry” en Kennedy, G. (ed.). *Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I*, Cambridge: Cambridge University press, pp. 92-148.
- FERRARI, G.R.F. (2007): *The Cambridge Companion to Plato’s “Republic”*, Cambridge: Cambridge University press.
- GILL, C. (1993): “Plato on falsehood-not fiction” en Gill, C., Wiseman, T. P. (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin: University of Texas Press, pp. 38-87.
- GIOIA, F. (2004): “La forma dialógica y su nueva función en las *Leyes* de Platón” en Santa Cruz, M.I., Marcos, G., Di Camillo, S. (comp.), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Bs. As.: Colihue, pp. 131-145.
- GRAY, V. (1987): “Mimesis in Greek Historical Theory” en *The American Journal of Philology*, Vol. 108, N° 3, pp. 467-486.
- GUTHRIE, W. K. C. (1988-1999). *Historia de la filosofía griega*, Vol. I-VI. Madrid: Gredos.
- HALLIWELL, S. (1987). *The Poetics of Aristotle*. Translation and commentary, London: Duckworth.
- HALLIWELL, S. (1998). *Aristotle’s Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- HALLIWELL, S. (2002). *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press.
- HAVELOCK, E. (1963). *Preface to Plato*. Harvard: Harvard University Press.
- JAEGER, W. (2001). *Paideía: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.

- JANAWAY, C. (1995). *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*. Oxford: Oxford University Press.
- JANKO, R. (1997). *Aristotle. Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- KOLLER, H. (1954). *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Berne: Francke.
- LACOUE-LABARTHE, P. (2010). *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Bs. As.: Ediciones La Cebra.
- LEAR, G. R. (2011): "Mimesis and Psychological Change in *Republic III*", en Destréé, P. y Herrmann, F.-G., *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill, pp. 195-216.
- LEVIN, S. (2001). *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited. Plato and the Greek Literary tradition*. New York: Oxford University Press.
- LUCAS, D.W. (1968). *Aristotle. Poetics*, Introduction, commentary and appendixes. Oxford: Clarendon Press.
- MARCOS, G. (2006): "La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas. Hitos en la conceptualización de la mimesis" en *Estudios de Filosofía*, Medellín, vol. 34, pp. 9-27.
- NAGY, G. (1989). *Poetry as performance. Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NEHAMAS, A. (2003): "Sobre la imitación y la poesía en *República X*" en Santa Cruz, M.I., Di CAMILLO, S., (Comp.). *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*. Bs.As.: FFyL-UBA, pp. 5-33.
- NUSSBAUM, M. C. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor-La balsa de Medusa.
- POTOLSKY, M. (2006). *Mimesis*. New York & London: Routledge.
- PUCHNER, M. (2010). *The drama of Ideas. Platonic provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*. Barcelona: Planeta.
- SCHUHL, P.-M. (1933). *Platon et l'art de son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- SOARES, L. (2004): "El rol del poeta legislador en *Leyes* y su antecedente en la figura del poeta guardián en *República*" en Santa Cruz, M.I., Marcos, G., Di Camillo, S. (comp.), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*. Bs. As.: Colihue, pp. 159-179.
- SOARES, L. (2013): "La significación ética de la mimesis poética en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou" en *Cuadernos de filosofía*, N° 60 (primavera), pp. 27-42.
- TAMINIAUX, J. (1995). *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble: Jérôme Millon.
- TATARKIEWICZ, W. (2001). *Historia de la estética. I: La estética antigua*. Madrid: Akal.
- . (1997). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

- TATE, J. (1928): ““Imitation’ in Plato’s *Republic*” en *Classical Quarterly*, N° 22, pp. 16-23
- . (1932): “Plato and ‘imitation’” en *Classical Quarterly*, N°26, pp. 161-169.
- VAN NOORDEN, H. (2010): ““Hesiod’s races and your own’: Socrates’ ‘Hesiodic’ project” en Boys-Stones, G.R., Haubold, J.H., *Plato & Hesiod*, Oxford: Oxford University Press, pp. 176-199.
- VELOSO, C. W. (2004). *Aristóteles Mimético*. São Paulo, Discurso Editorial.
- VERDENIUS, W.J. (1949). *Mimesis: Plato doctrine of artistic imitation and its meaning to us*. Leiden: Brill.
- VERNANT, J.-P. (2007): «Naissance d’images » en *Œuvres complètes*, Vol. II, Paris: Editions du Seuil, pp. 1928-1751.

Recursos instrumentales

- CASSIN, B. (ed.). (2014). *Dictionary of Untranslatable. A Philosophical Lexicon*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- CHANTRAINE, P. (1977). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Les Editions Klincksieck.
- CRANE, G. (ed.). *Perseus Digital Library*. Massachusetts: Tufts University. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu>
- 58 LALANDE, A. (1951). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAPLANCHE, J. & Pontalis, J.B. (2001). *Diccionario de psicoanálisis*. Bs. As.: Paidós.
- LIDDELL, H.G., Scott, R., Jones, H.S. (1940). *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- PANTELIA, M. (dir.). *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*. Irvine, University of California Irvine. Disponible en: <http://www.tlg.uci.edu>
- RADICE, R. (2003). *Lexicon I: Plato*. Milano: Biblia.
- . (2005). *Lexicon III: Aristoteles*. Milano: Biblia.