

# La significación ética de la *mímesis* poética en la *República* de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou



Lucas Soares\*

Universidad de Buenos Aires / CONICET

## Resumen

En los libros II, III y X de *República*, Platón les exige a los poetas tradicionales que justifiquen su pretensión educativa y de verdad desde diferentes ángulos (religioso, ético-político, ontológico-epistemológico y psicológico). Más allá de las claras diferencias que podamos encontrar entre tales ángulos de la crítica platónica a la poesía tradicional, hay una palabra clave que atraviesa todos: la noción de *mímesis*, cuyo abordaje varía según el libro en que nos ubiquemos. Partiendo de la concepción de los poetas tradicionales como educadores morales de las almas jóvenes, en el presente trabajo enfoco, en primer lugar, la crítica platónica a la poesía a la luz de la significación ética de la *mímesis*, que aparece en el libro III, a fin de sostener que la supervisión filosófica de la tradición poética descansa, en última instancia, sobre tal significación, clave en la formación del carácter y la conducta. En segundo lugar, abordo el tema de la influencia que la significación ética de la *mímesis* y el gesto platónico de exclusión han tenido en Hans-Georg Gadamer y Alain Badiou, dos importantes representantes de la filosofía contemporánea que, tomando como hilo conductor el problema de la legitimación filosófica del arte abierto por Platón en *República*, se ocupan del vínculo entre ética y estética.

## Palabras clave

*mímesis*  
ética  
estética  
poesía

## Abstract

In *The Republic* –books II, III and X– Plato demands that traditional poets justify their right to educate from several perspectives (religious, ethical-political, ontological-epistemological and psychological). In spite of the clear differences found among these perspectives from which Plato criticises traditional poetry, we find a keyword running through them: the concept of *mímesis*, whose focus varies depending on the book analysed. Against the backdrop of the conception of poets as moral teachers of young souls, we examine, in the first place, Platonic criticism of poetry in the light of the ethical meaning of *mímesis* that appears in book III. This is done in order to sustain that philosophical supervision of the poetic tradition ultimately rests on this meaning. Secondly, we analyse the influence that the ethical significance of *mímesis*

## Key words

*mímesis*  
ethics  
aesthetics  
poetry

\* Doctor en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Profesor adjunto de Historia de la Filosofía Antigua (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigador adjunto (Conicet).

and the Platonic gesture of exclusion have had on Hans-Georg Gadamer and Alain Badiou, two important representatives of contemporary philosophy that, taking the problem of the philosophical legitimization of art initiated by Plato in *The Republic* as their axis, are concerned with the relation between ethics and aesthetics.

Pero ¿qué derecho tiene nuestra época  
en general a dar una respuesta a la gran  
pregunta de Platón acerca de la influencia moral del arte?  
Nietzsche<sup>1</sup>

1. Nietzsche (1996 [1878]: § 212).

2. Badiou (2003a: 85).

3. Ver al respecto Brisson (2000: 60): "En todo caso, el hecho es que, para la mayoría de los griegos de la época clásica, Homero y todos los demás poetas eran considerados como los agentes de transmisión del saber compartido por el conjunto de los griegos sobre lo que consideraban como su pasado o sobre lo que generalmente admitían como valores positivos". Cfr., en la misma línea, Giuliano (2005: 260-263), quien remarca la importancia de la poesía tradicional en la constitución de la *pólis* y del individuo.

4. Gadamer (1998: 29) da inicio a su libro *La actualidad de lo bello* con el antiguo problema de la justificación del arte. Allí señala que este tiene su origen en Platón pues, a partir de él, el arte se revela como necesitado de justificación filosófica. Platón encarna así, por vez primera, la exigencia de la filosofía respecto del arte: "De hecho, fue desde la nueva mentalidad filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos, se le exigió al arte una legitimación". Ver, en la misma línea, Gadamer (1977: 24).

5. Como al respecto señala Jaeger (1957: 615): "Esto justifica la estructura de la crítica platónica de la cultura 'música' anterior y su división en dos partes fundamentales: sobre los mitos y sobre el estilo del lenguaje".

6. Al elaborar "una tipología formal general de los discursos poéticos", Rodrigo (2001: 158, 162-163) encuentra en los libros II y III de *República* todos los elementos de "una estética de la forma literaria" o "teoría del formalismo estético".

7. Para una ejemplificación de este estilo narrativo que se desarrollaría sin ayuda de la imitación, ver especialmente *R. III 393 c11-394 b1*.

En los libros II, III y X de *República*, Platón les exige a los poetas tradicionales que justifiquen su pretensión educativa y de verdad desde diferentes ángulos: religioso (*R. II*, 375 e-383 c), ético-político (*R. III*, 386 a-398 b), ontológico-epistemológico y psicológico (*R. X*, 595 a-608 b). Ya conocemos el drástico y doloroso final de esa antigua discrepancia (*diaphorá*) entre la filosofía y la poesía: acorralado desde todos los ángulos, el poeta tradicional es objeto de sospecha, censura y exclusión. Un destierro no exento de dolor pues Platón —como bien afirma Badiou— "es en todo momento sensible al encanto de lo que excluye".<sup>2</sup> Pero más allá de las claras diferencias que podamos encontrar entre tales ángulos de la crítica platónica a la poesía tradicional, hay una palabra clave que atraviesa todos. Me refiero a la noción de *mimesis*, cuyo abordaje varía según el libro en que nos ubiquemos. Partiendo de la concepción de los poetas tradicionales como educadores morales de las almas jóvenes,<sup>3</sup> quisiera enfocar aquí, en primer lugar, la crítica platónica a la poesía a la luz de la significación ética de la *mimesis*, que aparece en el libro III, a fin de sostener que la supervisión filosófica de la tradición poética descansa, en última instancia, sobre tal significación, clave en la formación del carácter y la conducta. En segundo lugar, me propongo abordar el tema de la influencia que la significación ética de la *mimesis* y el gesto platónico de exclusión ha tenido en Hans-Georg Gadamer y Alain Badiou, dos importantes representantes de la filosofía contemporánea que, tomando como hilo conductor el problema de la legitimación filosófica del arte abierto por Platón en *República*, se ocupan del vínculo entre ética y estética.<sup>4</sup>

## I. La significación ética de la *mimesis* en *República III*

En el libro III de *República*, Platón retoma una cuestión abierta en el libro II, referida a la normativa a la que deben ajustarse los poetas a la hora de componer sus relatos. Tras haber considerado en este último libro lo que es adecuado contar sobre los dioses, prosigue al comienzo del libro III su plan normativo enfocando ahora la mira hacia la *forma* en que los poetas deben representar a los dioses, los *démones*, el Hades, los héroes y los hombres. En este libro, Platón terminará por definir las cuestiones de contenido (*i.e.*, cómo hay que hablar o lo que hay que decir) y de estilo (*i.e.*, cómo hay que decirlo, *R. III 392 c7-8*)<sup>5</sup> que tendrán que tener en cuenta aquellos que pretendan abocarse a la composición poética en la *pólis* proyectada. La noción de *mimesis* hace su entrada a la hora de clasificar los tipos o estilos narrativos que emplean los mitólogos (*mythologoi*) y poetas al relatarnos cosas pasadas, presentes o futuras (*R. III 392 d2-3*), a saber: la narración simple (*haplóos*), ejemplificada en los ditirambos; la imitativa (*mimetikós*), propia de la tragedia y la comedia; y, por último, un tipo de narración mixta que combina las dos anteriores y que se encuentra principalmente en la épica (*R. III 394 b8-c5*).<sup>6</sup> En el primer tipo narrativo, el poeta no se oculta bajo otro nombre, es decir, habla *directamente* él mismo sin intentar inducirnos a pensar que sea otro y no él quien habla;<sup>7</sup> en el segundo, el poeta habla de manera indirecta acomodando todo lo posible su modo de hablar (*léxis*) al de otro (*R. III 393*

a6-7, c1-3). Hasta aquí, la *mimesis* aparece definida, en el contexto de una clasificación genérica de los estilos narrativos, como “el asimilarse uno mismo a otro en habla o aspecto (*tó ge homoiouñ heautòn álloi è katà phonèn è katà schêma*, R. III 393 c5-6)”,<sup>8</sup> definición que aún no permite dimensionar la implicancia ética que tal noción cobrará más adelante, y cuyo rol será central con vistas a la supervisión filosófico-política de la poesía tradicional.

Es evidente que esta clasificación de los tipos narrativos no cumple una función menor en la arquitectura general de la obra, sino que Platón la trae a colación a fin de acordar el estilo que deberán usar de allí en más los poetas y, más precisamente, para ver si a estos se les debe permitir la narración puramente imitativa o tan solo la forma mixta con breves intervalos de imitación (R. III 394 d1-4, 397 d1-3). El tema de la prescripción del estilo que deben utilizar los poetas –y, principalmente, los que practican los géneros trágico y cómico– termina por comprometer la función misma de los futuros guardianes pues cabe preguntarse si estos, al ser personas instruidas, deben o no imitar: “Pues bien, considera, Adimanto, lo siguiente: ¿Deben ser imitadores nuestros guardianes o no?” (R. III 394 e1-2). La respuesta a esta pregunta depende, a su vez, del principio de la especialización de las funciones asentado en el libro II, principio que opera, junto con el proyecto de reforma filosófico-política de la *paideia* tradicional, como uno de los pilares fundamentales de la *pólis* ideal. Según este principio, una persona produce más y mejor al ejercer un solo trabajo de acuerdo con sus aptitudes naturales, en el momento oportuno y sin ocuparse de ninguna otra cosa (R. II 370 c3-5).<sup>9</sup> Si nos atenemos, entonces, al principio de la especialización, según el cual es preciso que los guardianes queden exentos de la práctica de cualquier otro oficio sin dedicarse más que al gobierno de la *pólis*, parecería ser imposible que se abocasen alguna vez a la tarea de imitar. No obstante ello, advertimos que, por lo menos en términos eventuales, Platón formula claramente la *posibilidad* de un guardián imitador:

Pero si imitan, que imiten ya desde niños los caracteres que les convienen: valientes, moderados, piadosos, libres y todos los semejantes (*eàn dè mimôntai, mimeisthai tà toutois prosékonta euthùs ek paídōn, andreíous, sóphronas, hosíous, eleuthérous, kai tà toiaúta pánta*), pero no deben hacer ni ser hábiles para imitar cosas innobles, ni ninguna de las vergonzosas, para que a partir de la imitación no disfruten de ser aquello que imitan (*hína mè ek tēs miméseos tou éinai apolaúsosin*) (R. III 395 c3-d1).

A partir de aquí empieza a cobrar fuerza la significación ética de la *mimesis*, cuyo poder pasa ahora por inducir al destinatario a ser o emular en la realidad aquello imitado, con el consiguiente olvido y abandono pasajero de la propia identidad.<sup>10</sup> Tal identificación y asimilación de gestos, conductas y costumbres ajenas redundan en una transformación del *êthos* del joven receptor:

¿No has observado que, cuando se practica durante mucho tiempo y desde la niñez, la imitación se infiltra en el cuerpo, en la voz, en el modo de ser, y transforma el carácter alterando su naturaleza (*è ouk ésthesai hótí ai miméseis, eàn ek néon pórrō diatelésosin, eis éthe te kai phýsin kathistantai kai katà sōma kai phonàs kai katà tēn diánoian*)? (R. III 395 d1-3).

Si bien el acto de imitar (*mimeisthai*) compromete tres términos (el modelo, el imitador y el receptor),<sup>11</sup> se advierte en estos pasajes del libro III una gran ambigüedad en el uso de la noción de *mimesis* por parte de Platón, cuyo sentido varía según los intérpretes. Para algunos, por ejemplo, esta noción se caracteriza, principalmente en *República* y *Sofista*, por dos sentidos: uno específico, tipificado como “dramático o artístico”, en tanto implica un representar que se hace pasar por otra cosa; y otro generalizado o “metafísico”, relativo al proceso creativo en todas las artes productivas y, más concretamente, al estatus ontológico del producto artístico.<sup>12</sup> Siguiendo a otros intérpretes, pueden relevarse,

8. Cfr. asimismo dos pasajes clave de *Leyes* II: “¿Pero qué pasa con todas las artes que son imitativas porque producen objetos que se asemejan a otros (*tí dè tēi tôn homoiōn ergasíai hōsai téchnai eikastika*)? [...] Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto y tal cual era posible (*miméseos gār ên, hōs phamen, orthōtes, ei tò mimethèn hōson te kai oion ên apotelōito*)” (Lg. 667 c9-d1; 668 b6-7). Como al respecto apunta Jaeger (1957: 615, n. 86): “El concepto de la imitación, que Platón toma como base en esta clasificación de los géneros del arte poético, no es la imitación de cualesquiera objetos naturales por el hombre, sino el hecho de que el poeta o el pintor se hagan parecidos (*homoiōun heautōn*), como personalidad, en todos aquellos casos en que no hablen en primera persona, sino a través de otro”.

9. Para otras apariciones de este principio de la especialización, ver R. I 353 a9-b3, II 374 a5-d6, III 394 e1-6, 395 b8-c3, 397 e4-8, IV 423 d2-6, V 453 b2-5. Sobre las razones económico-políticas que sustentan dicho principio, ver, entre otros, Barker (1961: 192) y Annas (1981: 73-75).

10. Sobre el valor ético-paideútico de la *mimesis* poética, cfr. especialmente Giuliano (2005: 64-66) y Lear (2011: 209-216).

11. Cfr. Vernant (1975: 135).

12. Ver, en esta línea, Philip (1961: 453-454, 465-468).

a su vez, tres usos del término. El primero designa el acto de composición del autor cuando, al no hablar en su nombre, se oculta bajo los personajes que crea; el segundo uso hace referencia al acto de aprendizaje y formación llevado a cabo por el discípulo (III 395 c); y el tercero se vincula con la labor de representación-interpretación del actor (III 398 a).<sup>13</sup> Aun cuando es innegable la ambigüedad que denota el término en estos pasajes, Platón busca resaltar en todos ellos que el acto imitativo compromete una *asimilación* con lo representado y, como tal, un abandono de la propia identidad o naturaleza.<sup>14</sup> Para Gadamer, incluso, quien, sin imitar, presencia únicamente tal imitación se entrega a lo imitado en el modo de la simpatía, es decir, se olvida de sí en el vivir lo mismo con el otro al que observa. Por tanto, también ser espectador, en cuanto enajenación autooolvidada de vibrar con la emoción ajena, es siempre un poco autoextrañamiento.<sup>15</sup>

A través de la significación ética de la *mimesis*, Platón muestra cómo en aquel “hacerse semejante” (*aphomoioûsthai*) o acomodarse uno mismo a otro en habla o aspecto se termina por asimilar un *êthos* que opera como regulador de nuestra praxis individual y política (R. III 387 b1-c5). En *Protágoras* leemos un pasaje clave para la comprensión del sentido ético de la *mimesis* poética como emulación-imitación (*zêlos*). Tras la máscara del personaje homónimo, Platón afirma que los escolares atenienses aprendían de memoria buenos poemas con el objeto de estimular en ellos la emulación de las obras de los héroes allí relatadas y glorificadas:

Y los maestros se cuidan de estas cosas, y después de que los niños aprenden las letras y están en estado de comprender los escritos como antes lo hablado, los colocan en los bancos de la escuela para leer los poemas de los buenos poetas y les obligan a aprendérselos de memoria. En ellos hay muchas exhortaciones, muchas digresiones y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante (*hina ho paîs zelôn mimêtai kai orégetai toioûtos genésthai*) (Prt. 325 e1-326 a4).<sup>16</sup>

La *mimesis* se vuelve así contagiosa o, mejor dicho, se convierte en identificación<sup>17</sup> por cuanto el supuesto que está en juego en la argumentación platónica es que, cuando uno imita, se adapta al patrón de lo que está imitando: si se imita a un hombre de bien, nos amoldamos o asimilamos inmediatamente a él; si se trata de un hombre vil, nos volvemos de tal cualidad.<sup>18</sup> De ahí que la *mimesis* de malos caracteres que pone en práctica el poeta tradicional engendre, para Platón, una fuerte inclinación hacia el vicio en las almas de los niños y jóvenes:

Por consiguiente, no solo tenemos que vigilar a los poetas y obligarlos a introducir en sus poemas imágenes de buen carácter (*tên tou agathou eikóna êthous*) o, de lo contrario, a no divulgarlos entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos, o en las edificaciones, o en cualquier otros objeto de su arte; 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 (*kakías eikóni*) (R. III 401 b1-8).

Partiendo del estilo y de los contenidos que emplee un poeta a fin de componer sus obras, Platón desprende una valoración ética acerca de su persona, la cual será juzgada como buena (guardián imitador) o mala (poeta tradicional) de acuerdo con el determinado tipo de *léxis* que elija:

Entonces, si comprendo bien lo que quieres decir, hay una forma de dicción y narración (*léxeôs kai diegéseôs*) propia para que la emplee, cuando tenga que decir algo, el verdadero hombre de bien; y otra forma muy distinta de la primera a la que siempre recurre y con arreglo a la cual se expresa aquella persona cuyo

13. Cfr. Havelock (1963: 35-39). Al respecto, Guthrie (1975: 434, n. 41) destaca el modo en que un recitador griego y su auditorio se entregaban ellos mismos a los personajes y acontecimientos del poema, y cómo, asimismo, un rapsoda era tan actor como un actor trágico.

14. Cfr., en este sentido, Janaway (1995: 10-11) y Pradeau (2009: 82-98).

15. Gadamer (1934: 206).

16. El verbo *zelôo* tiene, entre otras acepciones, justamente el significado de emular e imitar (a partir de un mirar con admiración). (continúa en página 37)

17. Respecto del sentido de la *mimesis* poética en *República*, pueden encontrarse diversas interpretaciones. (continúa en página 37)

18. Cfr. al respecto R. III 396 c5-e2; y VI 500 c6-7: “¿O crees que hay alguna posibilidad de que no imite cada cual a aquello con lo que convive y a lo cual admira (è oiei tinâ mechanên einai, hotoi tis homilei agâmenos, mē mimeisthai ekeîno)?”.

modo de ser y educación son opuestos a los del hombre de bien (R. III 396 b10-c3).

Se despliegan, de este modo, dos clases de dicción, vinculadas respectivamente con dos tipos de poetas: tradicional y platónico. Para el trazado de esta distinción, es clave la noción de *mimesis* y, sobre todo, la confluencia de su significación dramática con la ética; en otras palabras, la afinidad entre el estilo narrativo y la clase de persona (R. III 396 b10-c3).<sup>19</sup> Tenemos, por una parte, la elección del tipo de narración puramente imitativo (propio de la tragedia y la comedia) por parte del poeta tradicional, estilo que concuerda con los caracteres y conductas indignas a las que apunta su *mimesis* (i.e., mujeres jóvenes o viejas que insultan a sus esposos, desafían a los dioses o caídas en desgracia; escenas de enfermas, enamoradas o presas del dolor de parto; de esclavos y de hombres viles y cobardes; escenas de dementes, herreros y demás artesanos; de sonidos de animales o naturales, R. III 395 d5-396 b7, 397 a1-b2). No es casual que todas estas imágenes del vicio (*kakias eikōsi*), censurables para Platón desde el punto de vista ético, constituyan un lugar común en las tragedias y comedias. Por otra parte, hallamos en manos del guardián imitador un estilo austero y menos agradable que el puramente imitativo, a saber, el tipo de narración mixto en el que la imitación constituye una pequeña parte con respecto a largos tramos de narración (R. III 387 b1-6, 396 e4-8, 397 d6-8).<sup>20</sup> Al admirable y seductor poeta tradicional, Platón termina por oponerle el guardián imitador, quien de ahora en más estará obligado a realizar una *mimesis* de lo bueno, o sea, de los modelos de *areté* encarnados en el hombre de bien:

Y, por lo que a nosotros toca, nos contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro poeta o fabulista más austero (*austerotēroi*), aunque menos agradable (*aedestēroi*), que no nos imitará más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas líneas (*týpois*) que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados. [...] Hay que buscar, en cambio, a aquellos artistas (*ekeinōus tous demiourgoūs*) cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado (R. III 398 a8-b4, 401 c4-5).<sup>21</sup>

Un paradigma de poesía austera y saludable, cuyo fin es producir, a través de la representación mimética de un patrón positivo de hombre y de divinidad, un mejoramiento en las almas de los niños y jóvenes al infundir en ellos un tipo de vida ordenado y feliz.

Así como hace referencia a una buena (*euarmonstia*) y mala armonía (*anarmonstia*), y a un ritmo bueno (*euruthmia*) y malo (*arruthmia*) (R. III 400 c7-e3),<sup>22</sup> Platón distingue también en *República* entre una buena y una mala *mimesis*, distinción que ya podía vislumbrarse en un diálogo de transición como el *Gorgias*.<sup>23</sup> Allí, en efecto, encontramos un interesante pasaje en el que Platón pone como ejemplo de mala *mimesis* (o de *mimesis* de un modelo malo) la que lleva a cabo el adulador, quien, como medio de protegerse para no sufrir injusticia, se *asimila* al gobernante existente (un feroz tirano, en el ejemplo) a través de la adulación, lo que lo lleva finalmente a cometerla. Al acostumbrarse ya desde joven a alegrarse y disgustarse con las mismas cosas que su dueño, y procurar hacerse lo más semejante a él, el adulador termina corrompiendo su alma al imitar a su injusto dueño y poner en práctica el poder resultante: “Por consiguiente, a este le sobrevendrá el mayor mal, puesto que su alma es perversa y está corrompido por la imitación de su dueño y por el poder (*dià tèn mimesin tou despōtou kai dýnamin*)” (*Grg.* 511 a2-3). Tal distinción en el seno de la *mimesis* llega incluso hasta *Leyes*, diálogo en el que Platón vuelve a priorizar su dimensión ética en relación con la crítica a la poesía tradicional:

Decíamos, creo, que los cantores sexagenarios de Dioniso debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones tonales, para que, cuando el alma sea afectada por la buena y la mala imitación (*mímesis tèn eū kai tèn kakōs*), el integrante del coro sea capaz de distinguir las réplicas del alma buena de las de la contraria, rechace las unas y, haciendo públicas las otras, cante y

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

20. Para la vinculación del estilo narrativo mixto con la propia escritura de los diálogos platónicos, cfr. Pachet (1993: 14-18).

21. No cabe, como bien destaca Guthrie (1975: 440-442), suponer aquí una alusión directa a las Formas, sino más bien a los rasgos, caracteres o apariencia externa de lo bello y agraciado. Ver, en la misma línea, *Lg.* VII 802 c6-d6, donde la preferencia de Platón por un tipo de música “sobria y ordenada”, contrapuesta a una “dulce y popular”, puede aplicarse claramente al caso específico de la contraposición entre los paradigmas poéticos de tipo platónico y tradicional.

22. El plan de reforma o de *kátharsis* de la *paideia* tradicional no se reduce al ámbito de lo poético. En efecto, en el punto dedicado al análisis del canto y la melodía (R. III 398 c1-2), Platón nos sigue ofreciendo elementos relacionados con la significación ética de la *mimesis*. De allí la supresión de las armonías lastimeras (lidia mixta y lidia aguda o tensa), muelles y convales u orgiásticas (jonía y lidia laxas), ya que si partimos del supuesto de la *mimesis* como asimilación indiscriminada, la audición de estas armonías comprometería una identificación plena con lo que ellas imitan y expresan a los ojos de Platón: quejas, lamentaciones, embriaguez, molición y pereza. Deben admitirse, por el contrario, las armonías de tipo doria y frigya ya que tienen un claro carácter educativo más acorde al temple de los futuros guardianes (R. III 399 c1-4).

23. Para otros ejemplos de mala y buena *mimesis* en *República*, ver especialmente II 377 e1-3, V 472 d4-e4. Esta significación dual de la *mimesis* platónica fue destacada principalmente por Tate (1928: 21; 1932: 161) en dos trabajos claves sobre la materia. En contra, cfr., entre otros, Grube (1970: 288, n. 16), quien suscribe una concepción esencialmente unitaria de tal noción.



24. Ver, asimismo, *Ti.* 19 d2-e2, 28 a6-b2; *Phlb.* 38 e12-39 c6, 40 a9; y *Criti.* 107 b5-e3.

25. Recordemos, entre otros pasajes, *R.* V 459 e5-460 a2: “Será, pues, preciso instituir fiestas en las cuales unamos a las novias y novios y hacer sacrificios, y que nuestros poetas (*hemetérois poietais*) compongan himnos adecuados a las bodas que se celebren”.

26. Cfr. aquellos pasajes clave de *R.* VI 500 c6-d2: “¿O crees que hay alguna posibilidad de que no imite (*mimēsthai*) cada cual a aquello con lo que convive y a lo cual admira? [...] De modo que, por convivir con lo divino y ordenado, el filósofo se hace todo lo ordenado y divino que puede serlo un hombre (continúa en página 38) (*theioi dè kai kosmioi hō ge philōso-*

27. En torno a la controversia acerca de si Platón desvirtúa en el libro X de *República* –sobre todo a raíz de aquel pasaje clave en el que afirma que no debe admitirse en la *pólis* poesía alguna que sea imitativa (*Rep.* X 595 a5-b1)– lo que había sostenido en el libro III respecto del estilo dramático imitativo, cfr., especialmente, Guicheteau (1956: 220-221) y Cross y Woolzley (1964: 277-281). Algunos intérpretes como, por ejemplo, Cook (1996: 78), sostienen, a la luz de dicho pasaje, que, en el libro X, Platón condena no solo la mimética de tipo tradicional, sino toda clase de poesía mimética. Otros, como Halliwell (2002: 48-49), argumentan en favor de un desarrollo flexible y “dinámico” de la terminología asociada a la *mimesis*, noción que se ajusta y resignifica en función de la problemática central que Platón aborda en cada libro.

28. En el marco de su descripción de los usos de guerra, Platón brinda en *República* un ejemplo para la comprensión de la identificación-asimilación de caracteres que compromete la *mimesis*. En él propone llevar a los niños a la guerra para que imiten allí lo que acontece a fin de ponerlo en práctica cuando lleguen a su madurez (*R.* V 466 e4-467 a5). Lo que en términos ético-políticos ofrecen los poetas tradicionales por medio de sus imitaciones son –como bien apunta Havelock (1963: 93)– directivas sobre lo que hay que hacer y sentir, las cuales contrastan claramente con lo que no se debe hacer ni sentir por inadecuado, excesivo o temerario. En una palabra, pautas acerca de lo correcto y de lo incorrecto en materia de conducta.

encante las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y a acompañarlo a través de las imitaciones (*Lg.* VII 812 b9-c7).<sup>24</sup>

Para Platón, no se trata de que en la *pólis* ideal de *República* –lo mismo para la Magnesia esbozada en *Leyes*– deje de existir la poesía como tal. La cuestión no pasa por excluir cualquier tipo de poeta o de excluir toda clase de *mimesis* ya que, a pesar de los distintos significados que denota este término a lo largo de *República*, Platón deja siempre constancia de la posibilidad de una buena *mimesis* como base para un nuevo tipo de poesía.<sup>25</sup> Desterrar, por lo demás, toda clase de *mimesis* comprometería en última instancia la base ontológica de su propia teoría de las Ideas desarrollada en los diálogos de madurez, puesto que esta se estructura en torno al dualismo modelo (Ideas)/copia (cosas sensibles o imitaciones imperfectas), y sitúa al filósofo, tal como puede observarse en *República*, como un consumado imitador (*mimetés*) o pintor de regímenes políticos (*politeiōn zogrāphos*), cuyo modelo es el ámbito divino y ordenado de las Ideas.<sup>26</sup> No se trata de un problema con la *mimesis per se* (así como en el *Gorgias* tampoco se trataba de un problema con la persuasión *per se*), sino más bien de argumentar contra la *mimesis* que apunta al *êthos* injusto (mala *mimesis*), y a favor de la orientada hacia el carácter y conducta del hombre de bien.<sup>27</sup>

La valoración de la *mimesis* poética se halla, en una palabra, condicionada por el objeto que se imita: patrones positivos o negativos de conducta individual y social. Es interesante al respecto un pasaje de *Leyes* en el que Platón deja bien en claro el objeto que persigue la *mimesis* poética: “¿Damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos (*trōpon mimēmata beltiónon kai cheipōnon anthrōpon*)?” (*Lg.* VII 798 d7-9). Pese a todas sus advertencias sobre el perjuicio de la imitación de lo malo, afirma en algunos pasajes que esta debe llegar de algún modo al receptor de los poemas, si bien procurando que no se realice por medio de la imitación-identificación: “Pues aunque es necesario conocer cuándo está loco o es malo un hombre o una mujer, no se debe hacer ni imitar nada de los que ellos hacen” (*R.* III 396 a4-6). La cuestión pasa entonces por no imitar “seriamente” (*spoudēi*: *R.* III 396 d4, 397 a3) lo malo o indigno, y, si se lo llegara a hacer, que sea a la manera de un “mero pasatiempo” (*paidiās chárin*), como algo dicho al pasar o “en pocas palabras” (*katà brachū*: *R.* III 396 e2; 396 d5). En otra sección de este libro III, dedicada al tema de la función ético-política de los médicos y de los jueces en la *pólis*, Platón resalta el tipo de conocimiento teórico que estos últimos deben tener acerca del mal o lo injusto, conocimiento que puede hacerse extensivo a la competencia del guardián imitador. En efecto, para Platón, el hecho de no experimentar personalmente la maldad o la escala de los disvalores morales no implica necesariamente su desconocimiento. Si bien, como señalamos, el eventual guardián imitador no debe prestarse a la *mimesis* de los modelos de maldad, tiene que estar al tanto de su existencia y conocerlos mediante un estudio de tipo teórico (*R.* III 409 a1-e1). Puede decirse, por tanto, que la supervisión filosófica de la tradición poética descansa, en última instancia, sobre la significación ética de la *mimesis*, por cuanto esta, al enseñar desde la niñez la naturaleza del vicio y la virtud, se torna un elemento crucial para la modelación del *êthos* de las almas jóvenes.<sup>28</sup>

## II. La influencia de la significación ética de la *mimesis* platónica en Hans-Georg Gadamer y Alain Badiou

Pasemos ahora al tema de la influencia que la significación ética de la *mimesis* platónica ha tenido en Gadamer y Badiou. La elección de estos dos filósofos contemporáneos no es casual ni arbitraria. Gadamer, en efecto, no solo se declara un discípulo permanente de Platón, sino que incluso llegó a decir que los diálogos platónicos lo habían influido más que los grandes pensadores del idealismo alemán puesto que lo

acompañaron constantemente.<sup>29</sup> Por su parte, Badiou afirma que la filosofía contemporánea –de Nietzsche en adelante caracterizada por un ferviente antiplatonismo– debe asumir imperiosamente un gesto platónico.<sup>30</sup>

Empecemos con Gadamer. Cuando este filósofo se pregunta sobre la actualidad de los conceptos estéticos que heredamos de la antigüedad, suele recaer en la noción de *mimesis*, a la que llega a otorgarle el estatus de “categoría estética universal”.<sup>31</sup> Para su caracterización, Gadamer se adentra en la tradición filosófica apoyándose sobre todo en los planteos de Platón y de Aristóteles. Aquí solo me interesa detenerme en el rescate y redefinición que Gadamer hace del concepto de *mimesis* artística desarrollado por Platón. Para ello, me voy a apoyar en algunos pasajes tomados de *Verdad y método* así como también en tres trabajos puntuales: “Platón y los poetas”, “Arte e imitación” y “Poesía y *mimesis*”.

Al abordar el concepto platónico de *mimesis*, Gadamer atiende fundamentalmente a su significación ontológica, cognitiva y ética. A través del sentido ontológico, Platón busca, según Gadamer, acentuar la distancia ontológica entre “imagen” (*Abbild*) y “arquetipo” (*Urbild*), entre la representación y lo representado; de ahí que la *mimesis* artística se reduzca, tal como leemos en el libro X de *República*, a una imitación de una imitación, ubicada a triple distancia de la verdad-Idea.<sup>32</sup> El sentido cognitivo de la *mimesis* pasa por el *re*-conocimiento en la imitación, lo cual no quiere decir que la representación mimética consista en comparar y juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que se quiere representar en ella, sino más bien que lo representado reside verdaderamente en la representación, de modo que el espectador ve en ella lo representado mismo: “*Mimesis* es una representación en la cual solo está a la vista el qué, el contenido de lo representado, lo que se tiene ante sí y se ‘conoce’”.<sup>33</sup> Pero es en el sentido ético de la *mimesis* en el que Gadamer pone el acento. En este caso, la representación mimética implica siempre que, al reconocer lo representado, se deba atender al grado de parecido o de semejanza con el original. Como los niños y jóvenes no pueden, a causa de la incapacidad crítica que Platón supone en ellos, llevar a cabo la distinción entre la representación y lo representado, surge la no-distinción o confusión entre ambos polos. El acto de plena identificación con lo representado es el modo en el que, para Gadamer, se realiza la significación ética de la *mimesis* en Platón: “La no-distinción de la mediación respecto a la obra misma es la verdadera experiencia de esta”.<sup>34</sup>

A diferencia del sentido ontológico, cuya mira apunta a resaltar la distancia entre la representación y lo representado, y del cognitivo, basado en la distinción a partir de la cual algo es *re*-conocido, el significado ético de la *mimesis* que Gadamer –apoyándose en Platón– destaca tiende a anular la distancia mediante la plena identificación entre la representación y lo representado, entre el actor y el espectador:

Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación. Es, como la he llamado en otro contexto y con consciente artificiosidad, la no-distinción estética lo que constituye la experiencia del arte. *Mimesis*, entonces, no es tanto el que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido.<sup>35</sup>

En un texto clave de 1934, “Platón y los poetas”, Gadamer precisa mejor el punto de vista desde el cual enfoca el efecto de la representación mimética en la *pólis* platónica. Partiendo allí de la tesis de que lo que guía al Platón de *República* es un “moralismo pedagógico”,<sup>36</sup> señala que el núcleo duro de la crítica platónica apunta, en el fondo, a la educación moral representada miméticamente en la poesía tradicional, eticidad basada en los arquetipos divinos y heroicos del mundo homérico-hesiódico. La crítica decisiva que Platón dirige contra la *mimesis* poética

29. Gadamer (1992: 395, 400).

30. Badiou (1990: 70, 72): “La filosofía contemporánea del lenguaje toma partido por los sofistas contra Platón. El siglo y Europa deben imperativamente sanar del antiplatonismo”.

31. Gadamer (2006a: 89, 92; 1977: 180).

32. Gadamer (1934: 201-202; 1977: 159).

33. Gadamer (2006b: 126, 128; 1977: 158-160; 2006a: 90, 93). Para este sentido, Gadamer se apoya, sobre todo, en el concepto aristotélico de *mimesis* trágica que se desprende de la *Poética* de Aristóteles: “Con Aristóteles, este concepto gana un significado positivo y fundamentador” (Gadamer, 2006a: 87).

34. Gadamer (1977: 165; 2006a: 87-88).

35. Gadamer (1977: 165; 2006b: 128). Cabe señalar, no obstante, que Gadamer establece por momentos un cruce entre los sentidos ontológico y ético de la noción de *mimesis*: “Por tanto, como el pintor que toma la medida directriz de su reproducción no de las medidas reales de las cosas, sino de la apariencia que ofrecen en la perspectiva de la multitud, así también la representación poética de la existencia humana es apartada de las medidas reales de su esencia hacia las formas aparentes de la eticidad, tal como aparecen bellas a la multitud ante la que el poeta representa” (Gadamer, 1934: 203).

36. Gadamer (1934: 195-196, 201).

estriba, para Gadamer, en su implicancia ética ya que, al imitar a otro, nos amoldamos o acomodamos a una forma ajena. El encanto de imitar y la alegría en la imitación suponen un dejar de estar con nosotros mismos, una escisión y olvido de sí.<sup>37</sup> Un autoextrañamiento estético:

Así, esta crítica a la poesía mimética toca ciertamente más hondo. No critica simplemente los contenidos falsos y peligrosos del arte mimético o la elección de un modo de representación ilícito. Es al mismo tiempo una crítica a la “conciencia estética” en su problemática moral. El mundo vivencial de la imitación engañosa es ya la corrupción del alma.<sup>38</sup>

Notamos así cómo la herencia platónica cobra plena vigencia en el rescate que Gadamer hace del concepto de *mimesis* y, sobre todo, de su significación ética, concepto que se erige, por lo demás, como palabra clave en la crítica de Platón a la poesía.<sup>39</sup>

Aun cuando haga referencia al concepto de *mimesis*, en el caso de Badiou no se trata tanto de la reapropiación de su significación ética como de la recuperación, en un sentido más general, de un gesto platónico para pensar la función de la filosofía en nuestra época, y, más puntualmente, el vínculo entre ética y estética. La recuperación de tal gesto puede leerse, entre otros textos, en *Manifiesto por la filosofía, El ser y el acontecimiento*, “El recurso filosófico al poema” y en sus escritos sobre cine y teatro. En todos ellos, Badiou encuentra en Platón el primer modelo filosófico que logra aunar en un marco conceptual lo que él denomina las cuatro “condiciones” o “procedimientos genéricos” de la filosofía, a saber: la ciencia (más precisamente, la matemática), el arte (la poesía), la política y el amor. Estas cuatro condiciones genéricas (poema, matema, política y amor) de la filosofía especifican y clasifican, a la vez, los procedimientos susceptibles de producir verdades, en la medida en que, para Badiou, solo cabe hablar de verdad en cuatro sentidos: verdad científica, artística, política o amorosa. De ahí que muchas veces denomine “procedimientos de verdad” a estos cuatro procedimientos genéricos que condicionan la filosofía:

En este sentido, es cierto que la única cuestión de la filosofía es la de la verdad, no porque produzca ninguna, sino porque propone un modo de acceso a la unidad de un momento de las verdades, un emplazamiento conceptual en donde se reflexionan como compositibles los procedimientos genéricos. La filosofía pronuncia no la verdad, sino la *coyuntura* —es decir, la conjunción pensable— de las verdades. Sus cuatro condiciones genéricas (poema, matema, política, amor) son compositibles en la forma de acontecimiento que prescribe las verdades del tiempo.<sup>40</sup>

La novedad filosófica que introduce Platón estriba, para Badiou, en haber permitido pensar conjuntamente esos cuatro procedimientos genéricos, intrínsecamente heterogéneos.<sup>41</sup> Partiendo de la idea de que la tarea de la filosofía pasa por proponer un marco conceptual en el que se pueda reflejar la compositibilidad (*compossibilité*) contemporánea de esos elementos,<sup>42</sup> Badiou propone volver a Platón dado que en él la filosofía se hallaba bajo las *condiciones* del arte, la ciencia, la política y el amor, sin coincidir al mismo tiempo con ninguna de ellas:

Levantar acta del final de una edad de los poetas, convocar como vector de la ontología las formas contemporáneas del matema, pensar el amor en su función de verdad, inscribir las vías de un comienzo de la política: estos cuatro rasgos son platónicos.<sup>43</sup>

A contramano del antiplatonismo que, según él, caracteriza la filosofía contemporánea del lenguaje (una “gran sofística moderna”), Badiou se decide por la recuperación del platonismo: “En cuanto a su *forma*, el gesto filosófico que propongo es platónico.”<sup>44</sup>

37. Para la cuestión del autoolvido, ver también Gadamer (1977: 171).

38. Gadamer (1934: 206). Los himnos a los dioses y los encomios a los héroes representan, para Gadamer, el único género de poesía que resiste a la crítica platónica, ya que, en cuanto representación del *êthos* justo (la vida más bella y mejor) mediante un lenguaje serio y austero, tales cantos de alabanza no comprometen el peligro del autoextrañamiento: “Tanto quien alaba como aquel ante quien se alaba no están precisamente olvidados, sino en todo momento presentes e interpelados en su propia existencia. Quien alaba se habla a sí mismo y a aquellos ante quienes alaba (e incluso en cierto modo también al objeto de la alabanza) de algo que une y compromete a todos en común” (Gadamer, 1934: 192, 206-207).

39. No voy a adentrarme aquí, dado que implicaría un desvío respecto del eje central del trabajo, en la espinosa cuestión del marco histórico-político de recepción gadameriana de la crítica platónica de la poesía, plasmada en el ensayo de 1934, “Plato und die Dichter”. Para dicha recepción y los usos de Platón en el contexto del nacionalsocialismo, pueden verse los trabajos de Orozco (1995), Sullivan (1989) y Wolin (2000: 36-45).

40. Badiou (1990: 16-17, 37; 2003b: 71).

41. Ver, en este sentido, Badiou (1990: 14-15, 22): “No entre aquí quien no sea geometra”, prescribe el matema como condición de la filosofía. El despidio doloroso de los poetas, desterrados de la ciudad a causa de sus cualidades imitativas —entendamos: de captura demasiado sensible de la Idea—, indica a la vez que el poema está en tela de juicio, y que hay que confrontarlo a la ineluctable interrupción del relato. El *Banquete* o el *Fedón* articulan amor y verdad en textos insuperables. Por último, la invención política está argumentada como condición del pensamiento bajo la jurisdicción de la Idea (de ahí el rey-filósofo, y el notable papel jugado por la aritmética y la geometría en la educación de este rey, o guardián).”

42. Badiou (1999: 12).

43. Badiou (1990: 69).

44. Badiou (1990: 67, 70; 2003b: 72).



Sobre el telón de fondo de tal rescate, cabe leer la tipificación que este pensador hace de los tres regímenes o relaciones posibles que pueden encontrarse, ya desde los griegos, entre la filosofía y la poesía. Esos tres regímenes son el parmenídeo, el platónico y el aristotélico. Sin entrar en detalle, puesto que mi intención aquí es limitarme a la reapropiación que Badiou hace del gesto platónico, digamos que en el régimen parmenídeo, la filosofía se halla condicionada por la forma poética y la verdad aún depende de la autoridad sagrada del poema. Ya inserto dentro de una clasificación general del saber, en el régimen aristotélico, el poema pasa a ser objeto de la ciencia “poética”, una disciplina regional de la filosofía. Leído a la luz de *República*, el régimen platónico supone para Badiou una “interrupción” del vínculo entre poesía y filosofía, justamente por la desconfianza sistemática que Platón manifiesta hacia la autoridad inmemorial de la palabra poética.<sup>45</sup> Para tal interrupción, es clave la alianza platónica entre filosofía y matemática (recordemos al respecto la función propedéutica y paradigmática que cumplen la aritmética y la geometría en la educación superior de los perfectos guardianes).<sup>46</sup> A la seductora y peligrosa ambigüedad del relato poético, Platón le opone la univocidad y pureza ideal del discurso matemático; consigue con ello una desacralización o des-poetización de la verdad.

En lo que concierne a la captura imitativa del poema, su seducción sin concepto, su legitimación sin Idea, hay que apartarla, desterrarla, del espacio donde opera la realeza del filósofo. Es una ruptura dolorosa, interminable (véase el libro X de *La República*), pero va en ello *la existencia* de la filosofía, y no solo su estilo.<sup>47</sup>

Este régimen platónico de “distancia argumentativa” entre poesía y filosofía constituye para Badiou la condición de posibilidad de esta última, en el sentido de que solo a partir de la exclusión de la poesía pudo la filosofía llegar a instaurar un régimen discursivo autónomo y con leyes propias.<sup>48</sup>

Entre las razones que guían el gesto platónico de exclusión, Badiou destaca, al igual que Gadamer, la de índole ético-política. De la mano de la potencia de la *mimesis* y del simulacro, el relato poético supone ambigüedad, mentira e ilusión. Ello se hace patente para Badiou en la crítica platónica a la poesía trágica y cómica:

Desde el origen, Platón le objeta al teatro su práctica del rol, de la máscara, de la imitación. Hay en el teatro una suerte de polimorfismo sospechoso, de vacilación de la apariencia. El teatro aleja de la estabilidad solar de la Idea, muestra la partición y la inversión, en lugar y en el lugar de la tenacidad con la cual el filósofo intenta remontar hacia el principio de lo que es. Y lo peor es que esa constante imitación capta al sujeto espectador con una violencia que parecería reservada a la potente revelación de la verdad.<sup>49</sup>

No es casual que Badiou remarque la complicidad, ya advertida por el mismo Platón en *Gorgias*,<sup>50</sup> entre poesía y retórica sofística.<sup>51</sup> Retomar, pues, el gesto platónico significa comenzar otra relación o, mejor dicho, la desvinculación entre poesía y filosofía a fin de liberar a una de la otra:

Nuestra tarea singular es más bien repensar, desde el punto propio de la filosofía, su vínculo o des-vínculo con el poema, en términos que no pueden ser ni los del destierro platónico, ni los de la sutura heideggeriana, ni tampoco el cuidado clasificatorio de un Aristóteles o de un Hegel.<sup>52</sup>

Allí es donde el gesto platónico, por lo menos en cuanto a su aspecto formal, sigue teniendo vigencia.

45. Cfr. al respecto Badiou (1999: 145-146): “Los griegos no inventaron el poema. Más bien *interrumpieron* el poema con el matema. El matema platónico debe ser pensado exactamente como una disposición que se ha separado y olvidado del poema preplatónico, del poema de Parménides”.

46. Para la alianza platónica entre filosofía y matemática, ver Badiou (1999: 16; 2003c: 160-161): “Para Platón, la matemática es una condición del pensar, o del teorizar en general, por la razón de que constituye un punto de ruptura con la *dóxa*, con la opinión. Platón piensa, o experimenta, como lo hago yo también, que toda ruptura con la opinión, toda discontinuidad fundadora de pensamiento puede, y sin duda debe, recurrir a las matemáticas, pero que existe también algo de violento y de opaco en ese recurso”.

47. Badiou (2003a: 85).

48. Cfr. Badiou (2003a: 86): “Se puede también decir que la relación platónica con el poema es una relación (negativa) de *condición*, que implica otras condiciones (el matema, la política, el amor)”.

49. Badiou (2005: 115).

50. *Grg.* 502 c12-d8. Ver, en la misma línea, *R.* VI 493 c10-d9; y *Lg.* II 659 b2-c3.

51. Cfr. Badiou (1990: 22, 69; 2005: 118-119): “La poesía imitativa es mantenida a distancia, tanto más cuanto que, como lo muestra Platón en el *Gorgias* o en el *Protágoras*, existe una complicidad paradójica entre poesía y sofística: la poesía es la dimensión secreta, esotérica, de la sofística, porque agudiza la flexibilidad, la variación de la lengua. Platón tuvo que mantener a los poetas, cómplices inocentes de la sofística, al exterior del proyecto de fundación filosófica”.

52. Badiou (2003a: 90).

Digamos, para terminar, que si bien puede objetársele a Badiou el hecho de no advertir que, en el caso de *República*, no se trata tanto de una desvinculación entre filosofía y poesía como de una *subordinación* de la poesía a la filosofía, que da lugar –en paralelo a la crítica al paradigma poético tradicional– a la emergencia de un nuevo paradigma poético de tipo platónico (aspecto constructivo que Gadamer sí reconoce, dado que, para él, *República* y *Leyes* ponen en escena una poética verdaderamente filosófica o –en sus términos– la poesía dialogal platónica).<sup>53</sup> Más allá de esta objeción, lo que me interesa destacar aquí es el rescate que estos dos representantes de la filosofía contemporánea hacen de la figura de Platón a fin de seguir pensando los complejos vínculos entre ética y estética. En este punto, tanto Badiou como Gadamer consuman lo que Heidegger denominaba el “paso atrás”:

De cualquier modo que intentemos pensar, y pensemos lo que pensemos, pensamos en el campo de la tradición. Solo cuando nos volvemos con el pensar hacia lo ya pensado, estamos al servicio de lo por pensar. Pero lo ya pensado solo es la preparación de lo todavía impensado, que en su sobreabundancia, retorna siempre de nuevo. Para nosotros, el diálogo con la historia del pensar ya no tiene carácter de superación, sino de paso atrás.<sup>54</sup>

Si, como creía Heidegger, en filosofía, yendo para atrás se avanza, podemos decir que en sus respectivas apropiaciones del concepto de *mimesis* y del gesto platónico de exclusión, Gadamer y Badiou no solo ponen en práctica ese paso atrás, sino que también se arrogan el derecho –para retomar las palabras del epígrafe de Nietzsche– de dar una respuesta a la gran pregunta de Platón sobre la influencia ética del arte.

Recibido: diciembre de 2013. Aceptado: junio de 2014.

53. Cfr. al respecto Gadamer (1934: 210): “En el ámbito mimético de la conversación fundacional de un nuevo Estado se refleja en tales frases la conciencia que Platón tiene de su propia obra literaria y de aquello en relación con lo cual hay, para él, seriedad”. Ver, en la misma línea, Palumbo (2008: 298-301).

54. Heidegger (1957: 97, 111).

## Notas

- 16 El verbo *zelóo* tiene, entre otras acepciones, justamente el significado de emular e imitar (a partir de un mirar con admiración). Ver, asimismo, *R.* VI 500 c5 (la relación entre *miméisthai* y *aphomoioûsthai*), VIII 550 e1-2 y *Lg.* VII 798 d7-e7, 812 b9-c7, donde Platón vuelve a resaltar la significación ética de la *mímesis*. Al respecto, Aristóteles brinda en la *Retórica* una clara definición de la “emulación” (*zêlos*), la cual es vista allí como una pasión que, si bien es semejante a la envidia (vicio propio de hombres inmorales), tiene también una dimensión virtuosa y positiva, similar a la que leemos en los pasajes de Platón arriba mencionados. En efecto, al referirse a quienes son objeto de emulación en este sentido positivo (*i.e.*, como producto de la admiración), Aristóteles afirma, trazando una interesante vinculación con la poesía, que son “aquellos a quienes muchos quieren asemejarse, o de los que muchos <desean ser> sus conocidos o sus amigos, o a los que muchos admiran o nosotros mismos admiramos. Y también aquellos de quienes se dicen elogios y encomios, sea por los poetas o por los prosistas” (*Rh.* II 1388 b18-22). Desde esta dimensión positiva, la emulación supone para Aristóteles una actitud honrosa y propia de hombres honrados (*Rh.* II 1388 a35-36). (En página 30.)
- 17 Respecto del sentido de la *mímesis* poética en *República*, pueden encontrarse diversas interpretaciones. Ver, entre otros, Guthrie (1962: 223; 1975: 434, n. 41, 523), quien apunta al respecto que el antiguo significado de *mímesis* no solo hace referencia a la “imitación”, sino, en un sentido más profundo, a la “representación”, como aparece atestiguado en la relación del actor con su papel. Para este intérprete, lo que a Platón realmente le interesa respecto de la *mímesis* poética es el hecho de que, a través de ella, nuestros caracteres llegan a asimilarse al papel que nosotros representamos o al disfrute que nos procura verlo y oírlo representado. Según Verdenius (1949: 17, 21, 22-27, 37), el concepto platónico de imitación se halla estrechamente relacionado con la idea de “aproximación” y no con la de copia verdadera. En este sentido, destaca que, para Platón, el buen arte se distinguiría por su veracidad y su modestia, por cuanto la tarea del artista no apunta a una imitación ciega, sino a una fiel interpretación o transposición de su objeto; de aquí que Platón nunca deje de enfatizar las limitaciones del arte y que, para él, el verdadero artista tenga que ser capaz de reconocer el carácter relativo y deficiente de sus obras. Según Jaeger (1957: 616 y n. 91), Platón tiene plena conciencia de que la imitación continuada influye fuertemente en el carácter del imitador al producir un abandono pasajero de la forma anímica propia y la consiguiente adaptación a la esencia de lo que se trata de representar. Por su parte, Grube (1970: 282) señala que el término *mímesis* tiene básicamente una significación general (*i.e.*, imitar) y otra particular (*i.e.*, imitar de una forma en particular, personificando). Esta última significación de la *mímesis* como “personificación indiscriminada” o “acrítica” es, justamente, la que vertebra el libro III de *República*. Refiriéndose a esta cuestión en los términos de un “proceso de identificación mimética”, Rodrigo (2001: 157-163) remarca asimismo la posibilidad de una buena *mímesis* por contraposición a una mala, fuente de identificación nefasta del auditor con los héroes de la epopeya, puesto que este “juego de espejos” no hace más que envenenar su alma. Para una reconstrucción del sentido de *mímesis* en el siglo v a. C. como trasfondo para entender sus diferentes usos por parte Platón, ver, entre otros, Else (1958: 73-90). (En página 30.)

- 22 El verbo *zelóo* tiene, entre otras acepciones, justamente el significado de emular e imitar (a partir de un mirar con admiración). Ver, asimismo, *R.* VI 500 c5 (la relación entre *mimeisthai* y *aphomoioûsthai*), VIII 550 e1-2 y *Lg.* VII 798 d7-e7, 812 b9-c7, donde Platón vuelve a resaltar la significación ética de la *mímesis*. Al respecto, Aristóteles brinda en la *Retórica* una clara definición de la “emulación” (*zêlos*), la cual es vista allí como una pasión que, si bien es semejante a la envidia (vicio propio de hombres inmorales), tiene también una dimensión virtuosa y positiva, similar a la que leemos en los pasajes de Platón arriba mencionados. En efecto, al referirse a quienes son objeto de emulación en este sentido positivo (*i.e.*, como producto de la admiración), Aristóteles afirma, trazando una interesante vinculación con la poesía, que son “aquellos a quienes muchos quieren asemejarse, o de los que muchos <desean ser> sus conocidos o sus amigos, o a los que muchos admiran o nosotros mismos admiramos. Y también aquellos de quienes se dicen elogios y encomios, sea por los poetas o por los prosistas” (*Rh.* II 1388 b18-22). Desde esta dimensión positiva, la emulación supone para Aristóteles una actitud honrosa y propia de hombres honrados (*Rh.* II 1388 a35-36). (En página 31.)
- 26 Cfr. aquellos pasajes clave de *R.* VI 500 c6-d2: “¿O crees que hay alguna posibilidad de que no imite (*mimeisthai*) cada cual a aquello con lo que convive y a lo cual admira? [...] De modo que, por convivir con lo divino y ordenado, el filósofo se hace todo lo ordenado y divino que puede serlo un hombre (*theioi dê kai kosmioi hó ge philósophos homilôn kósmiós te kai theios eis tò dynatòn anthrópoi gígnetai*); 500 d10-e4. Sobre la importancia fundamental que para Platón reviste la noción de *mímesis* a la hora de pretender explicar la naturaleza y función del plano visual y discursivo (propio, entre otros, de la poesía y de la filosofía), cfr., especialmente, *Criti.* 107 b5-c6: “Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación (*mímesin kai apeikasían*). Consideremos la representación pictórica (*tèn tôn graphéon eidolopoíian*) de cuerpos divinos y humanos desde la perspectiva de su facilidad o dificultad para dar a los espectadores la impresión de una imitación correcta y veremos que, en el caso de la tierra, las montañas, los ríos, el bosque, todo el cielo y todo lo que se encuentra y se mueve en él, en primer lugar, nos agrada si alguien es capaz de imitar algo con un poco de exactitud”. Por lo demás, como bien señala Guicheteau (1956: 225), el objeto de la creación artística no escapa a la imperfección que, bajo la perspectiva ontológica de Platón, afecta a todo lo sensible. Respecto de la importancia de la noción de imagen para la conformación de la teoría de las Ideas, cfr., entre los numerosos trabajos existentes sobre el tema, Ringbom (1965: 86-87), quien distingue tres usos (metafísico, semántico y axiológico) platónicos del concepto de imagen: en primer lugar, la imagen como un modelo metafísico (uso en el que Platón considera los objetos de nuestra experiencia como imágenes de las Ideas); en segundo lugar, la relación original-imagen como una explicación semántica; y, por último, tal relación como un argumento de valor; Murdoch (1977: 93): “A través de toda su obra, Platón usa la imagen de *mímesis*, imagen que la teoría de las Formas necesita pero no puede explicar”; Halliwell (2002: 37-61) y Palumbo (2008: 196-211), quien llega a hablar del “teatro de la Idea”. (En página 32.)

## Bibliografía

### Primaria

- » Adam, J. (1902). *The Republic of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vols. (2ª ed. with an introduction by D. A. Rees, 1963).
- » Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- » ——— (1999). *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial.
- » ——— (2003a). “El recurso filosófico al poema”, en *Condiciones*, México, Siglo XXI, 83-96.
- » ——— (2003b). “Definición de la filosofía”, en *Condiciones*, México, Siglo XXI, 71-73.
- » ——— (2003c). “Filosofía y matemática”, en *Condiciones*, México, Siglo XXI, 151-170.
- » ——— (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- » Burnet, J. (1900-1907). *Platonis Opera*, Oxford, Clarendon Press, 5 vols. (vol. I: E. A. Duke et alia, 1995; Slings, S. R., *Platonis Rempublican*, Oxford, Oxford University Press, 2003).
- » Cook, A. (1996). “Plato and Poetry”, en *The Stance of Plato*, Boston, Littlefield Adams Books, 75-97
- » Cornford, F. M. (1941). *The Republic of Plato*, Oxford, Oxford University Press.
- » Cross, R. C. y Woosley, A. D. (1964). *Plato's Republic. A Philosophical Commentary*, London, Macmillan.
- » Gadamer, H.-G. (1934). “Plato und die Dichter”, en *Griechische Philosophie I, Gesammelte Werke*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 1985, Band 5, 187-211.
- » ——— (1977). *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.
- » ——— (1992). *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.
- » ——— (1998). *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- » ——— (2006a). “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 81-93.
- » ——— (2006b). “Poesía y mimesis”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 123-128.
- » Leroux, G. (2002). *Platon. La République*, Paris, GF-Flammarion.
- » Lisi, F. (1999). *Platón. Leyes*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, vols. VIII-IX.
- » Pabón, J. y Fernández-Galiano, M. (1949). *Platón. La República*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 3 vols.
- » Pachet, P. (1993). *Platon. La République*, Paris, Gallimard.
- » Racionero, Q. (1990). *Aristóteles. Retórica*, Madrid, Gredos.



## Secundaria

- » Annas, J. (1981). *An Introduction to Plato's Republic*, New York, Oxford University Press.
- » Barker, E. (1961). *Greek Political Theory*, London-New York, Bungay-Suffolk.
- » Brisson, L. (2000). "Mito y saber", en Brunschwig, J. y Lloyd, G. (eds.). *El saber griego*, Madrid, Akal, 60-68.
- » DESTRÉE, P., HERRMANN, F.-G. (2011). *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill.
- » Else, G. F. (1958). "'Imitation' in the Fifth Century", en *Classical Philology* 53, 73-90.
- » Giuliano, f. m. (2005). *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- » Grube, G. M. A. (1970). *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos.
- » Guicheteau, M. (1956). "L'art et l'illusion chez Platon", en *Revue Philosophique de Louvain* 54, 219-227.
- » Guthrie, W. K. C. (1962). *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, vol. I.
- » ——— (1975). *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, vol. IV.
- » Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
- » Havelock, E. A. (1963). *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor.
- » Heidegger, M. (1957). *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- » Jaeger, W. (1957). *Paideía: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- » Janaway, C. (1995). *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford, Oxford University Press.
- » Lear, G. R. (2011). "Mímesis and Psychological Change in Republic III", en Destrée, P. y Herrmann, F.-G. (2011). *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill.
- » Murdoch, I. (1977). *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- » Nietzsche, F. (1996 [1878]). *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, vol. I.
- » Nussbaum, M. C. (1986). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor.
- » Orozco, T. (1995). *Platonische Gewalt. Gadamer's politische Hermeneutik des NS-Zeit*, Hamburg-Berlin, Argument.
- » Palumbo, L. (2008). *Mímesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poética di Aristotele*, Napoli, Loffredo.
- » Philip, J. A. (1961). "Mímesis in the Sophist", en *T.A.P.A.* 92, 453-468.
- » Pradeau, J.-F. (2009). *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier.
- » Ringbon, S. (1965). "Plato on images", en *Theoria* 31, 86-109.
- » Rodrigo, P. (2001). "Platon et l'art austère de la distanciation", en Fattal, M. (ed.). *La philosophie de Platon*, Paris, L'Harmattan, 139-165.

- » Sullivan, R. R. (1989). *Political Hermeneutics. The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- » Tate, J. (1928). "Imitation in Plato's *Republic*", en *Classical Quarterly* 22, 16-23.
- » ——— (1932). "Plato and Imitation", en *Classical Quarterly* 26, 161-169.
- » VV.AA. (1980-1999). *Platón. Diálogos*, Madrid, Gredos, 9 vols.
- » Verdenius, W. J. (1949). *Mímesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden, Brill.
- » Vernant, J.-P. (1975). "Image et apparence dans la théorie platonicienne de la 'mimesis'", en *Journal de Psychologie normale et pathologique* LXXII 2, 133-160. (reimp. en Vernant, J.-P., *Religions, histoires, raisons*, Paris, Seuil, 1979).
- » Wolin, R. (2000). "Nazism and the Complicities of Hans-Georg Gadamer: Untruth and Method", en *New Republic* 222, 20, 36-45.

