



Platón sobre cómo leer poesía de forma segura

Plato on How to Read Poetry Safely

Pierre Destrée

Universidad Católica de Lovaina / Fondo Nacional de la Investigación Científica, Bélgica
 pierre.destree@uclouvain.be

Resumen:

El artículo analiza la aparente paradoja en la crítica de Platón a la poesía en el Libro X de la *República*. Tradicionalmente, se interpreta que Platón propone expulsar a los poetas por su carácter imitativo y su incapacidad para transmitir verdadero conocimiento o virtud. Como señala David Reeve, el ataque se dirige específicamente a los poetas técnico-imitativos, considerados maestros culturales de la virtud sin poseer auténtico saber. Sin embargo, el trabajo destaca un aspecto menos atendido: en el mismo momento en que Sócrates formula esta crítica, también deja abierta la posibilidad de seguir disfrutando de la poesía, ya sean los cantos de Homero o las tragedias. Esto sugiere que la condena platónica no implica una prohibición absoluta, sino una invitación a una lectura crítica y “segura” de la poesía. La clave radica en reconocer su carácter imitativo y no tomar sus contenidos como fuentes de verdad moral o conocimiento. Así, la propuesta platónica no elimina la poesía de la vida cultural, sino que redefine su estatuto: de autoridad educativa a objeto de disfrute estético bajo vigilancia racional. El texto concluye que Platón no rechaza la poesía en sí, sino su uso acrítico como guía de vida.

Palabras clave: Platón, Poesía Imitativa, *República*, Mímesis, Educación Moral

Abstract:

This article analyzes the apparent paradox in Plato's critique of poetry in Book X of *Republic*. Traditionally, it has been interpreted that Plato proposes expelling poets because of their imitative nature and their inability to convey true knowledge or virtue. As David Reeve points out, the attack is directed specifically at technical-imitative poets, who are regarded as cultural teachers of virtue without possessing authentic knowledge. However, the paper highlights a less-examined aspect: at the very moment Socrates formulates this critique, he also leaves open the possibility of continuing to enjoy poetry, such as recitations of Homer or tragedies. This suggests that Plato's condemnation does not imply an absolute prohibition, but rather an invitation to a critical and “safe” reading of poetry. The key lies in recognizing its imitative nature and not taking its contents as sources of moral truth or knowledge. Thus, Plato's proposal does not eliminate poetry from cultural life, but rather redefines its status: from educational authority to an object of aesthetic enjoyment under rational supervision. The text concludes that Plato does not reject poetry itself, but rather its uncritical use as a guide to life.

Keywords: Plato, Imitative Poetry, *Republic*, Mimesis, Moral Education

Recepción: 20 mayo 2025 | **Aceptación:** 03 julio 2026 | **Publicación:** 01 agosto 2026

Cita sugerida: Destrée, P. (2026). Platón sobre cómo leer poesía de forma segura. *Synthesis*, 33(2), e180.
<https://doi.org/10.24215/1851779Xe180>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



EDICIONES
DE LA FAHCE

1. Introducción

En su obra *Philosopher-Kings, The Argument of Plato's Republic*, David Reeve (1988/2006) escribe:

Although Plato does banish the artists, the attack in [*Republic*] Book 10 is, as we have seen, directed exclusively against the T[echnical]-imitative poets and play-wrights. They are the target because they are the traditional teachers of virtue. The argument in a nutshell is that being a good poet does not qualify one to teach human beings how to live (p. 229).

No podría estar más de acuerdo con el autor.¹ Pero ¿y si *no* consideráramos a los poetas como maestros de la virtud? ¿No nos permitiría eso seguir frecuentando el teatro, donde seguiríamos disfrutando de los recitales de Homero o de las obras de Eurípides o Aristófanes? En este artículo, propongo una respuesta afirmativa a esta pregunta. Porque en la (in)famosa crítica de Platón a la poesía se esconde una paradoja que rara vez se tiene en cuenta en la vasta literatura sobre el tema: a saber, que en el mismo momento en que Sócrates afirma que la poesía debe ser definitivamente “desterrada” de *Kallípolis*, de manera simultánea da por sentado que Glaucón —y probablemente cualquier otro ciudadano de Atenas— puede seguir yendo al teatro y disfrutando de los recitales de poesía o las obras de teatro que allí se representan.²

Los estudiosos suelen destacar las primeras líneas del libro 10 de *República*, donde Sócrates postula el llamado “destierro” de los poetas (R. X.595a-b):

SÓCRATES: Sabes que hay muchas otras cosas de nuestra ciudad que me hacen pensar que hicimos muy bien en fundarla tal y como lo hicimos, pero me refiero especialmente a la poesía cuando digo eso.

GLAUCÓN: ¿Qué pasa con ella?

SÓCRATES: Nuestra negativa a admitir cualquier cosa que sea imitativa. De hecho, la necesidad de no admitirla me parece aún más evidente ahora que hemos distinguido los elementos del alma entre sí.

GLAUCÓN: ¿Qué quieres decir?³

Glaucón parece desconcertado, y esto da pie a la segunda crítica a la poesía, en la que Platón muestra que la poesía solo apela a la parte irracional del alma y que, por lo tanto, su existencia destruiría cualquier posibilidad de que la ciudad fuera gobernada por la razón. Es cierto que, cuando dice “ciudad” (*pólis*), Platón piensa ante todo en *Kallípolis*, pero, como deja claro la alusión a las partes del alma (y no a las de la ciudad), también debe estar refiriéndose a la ciudad —o al gobierno (*politeía*)— de nuestra alma. Podría parecer, entonces, que *todas* las almas, y no solo las de los ciudadanos de *Kallípolis*, deben tener prohibido el acceso a la poesía. De hecho, esta interpretación es la que llevó a Nietzsche a escribir que Platón debe ser considerado “el mayor enemigo del arte que ha producido Europa” (*Genealogía de la moral*, 25). Más recientemente, esta interpretación también llevó a Jessica Moss a confrontar a los lectores de Platón con las consecuencias de su propuesta de sustituir la poesía de Homero o Sófocles (o la de Shakespeare, como su equivalente moderno) por una poesía lírica que solo representara a héroes moralmente buenos y reflexivos:

Imagine an *Iliad* cast only with Nestors, or a sane, dispassionate Hamlet with no taste for revenge. Or imagine a protagonist who accepts imminent death calmly, and spends his last hours engaged in quiet, rational persuasion. This last makes for excellent Platonic dialogue—but does it give even the most highbrow among us what we want from art? (Moss, 2007, p. 442).⁴

Sin embargo, contrariamente a lo que afirma de manera tan categórica en estas primeras líneas de *R. X*, justo antes de proceder con esta segunda crítica a la poesía, Platón da por sentado que nosotros —la audiencia de Sócrates, pero presumiblemente también todos sus lectores potenciales— podemos seguir yendo al teatro. Sin embargo, añade una condición de conocimiento para aquellos que continúan haciéndolo:

Toda esa poesía es susceptible de corromper la mente de aquellos de sus oyentes que no tienen el conocimiento de lo que realmente es como una droga (*phármakon*) para contrarrestarla (*R. X.595b*).

Sócrates parece sugerir lo siguiente: ir al teatro o escuchar un recital de poesía épica *no es probable* que corrompa las mentes de los espectadores *si* estos poseen conocimientos sobre lo que es la poesía, ya que estos conocimientos actuarán como un antídoto contra la corrupción de la poesía. Esta idea, mencionada aquí al pasar (y sin que Sócrates la desarrolle más), no es en absoluto un detalle. Es repetida enfáticamente al final de esta crítica a la poesía, después de que Sócrates haya reiterado su exigencia de que la poesía no sea admitida en la ciudad. Es decir, tras reiterar que “los himnos a los dioses y los elogios a las personas buenas son la única poesía que podemos admitir en nuestra ciudad” (*R. X.607a*) y que, dada la naturaleza de la poesía, “hicimos bien en desterrarla antes de la ciudad, ya que nuestro argumento nos obligaba a ello” (*R. X.607b*), Sócrates concede, no obstante, que “nosotros” podamos seguir escuchándola. Y añade la misma condición que mencionó al principio:

Siempre que la escuchemos, recitaremos para nosotros mismos el argumento que acabamos de exponer como un contrahechizo para evitar que volvamos a caer en la pasión infantil (*éros*) que tienen las masas (*R. X.608a*).

Me parece que esta paradoja plantea tres cuestiones importantes. Primero: ¿cuál podría ser la motivación de Platón para aceptar que, al menos en las ciudades reales, los ciudadanos bien informados puedan seguir escuchando poesía? Segundo, ¿qué es exactamente esta “droga” o “contrahechizo” que les permite disfrutar de la poesía sin sufrir las graves consecuencias que Platón denuncia en su crítica a la poesía? Y, en tercer lugar, si es cierto que toda poesía crea un cierto placer, ¿qué tipo de placer se supone que proporciona a estos ciudadanos el hecho de escucharla?

2. Por qué Platón no condena la poesía de una vez por todas

La condena definitiva de la poesía por parte de Platón en los libros III y X puede parecer justificada por los argumentos expuestos al principio del libro IX. En este sorprendente texto, Sócrates hace que Glaucón admita que todos los hombres, incluidos los más virtuosos (entre los que se encuentran el propio Sócrates y Glaucón), tienen sueños en los que se ven a sí mismos cometiendo los peores crímenes, como “tener relaciones sexuales con una madre o con cualquier otra persona, hombre, dios o bestia”, cometer “cualquier asesinato atroz” o comer “cualquier alimento”, por repugnante u horrible que sea (*R. IX.571c-d*). Es evidente que, con estas descripciones, Platón se refiere a tragedias griegas muy conocidas: *Edipo rey* de Sófocles, *Medea* y *Tiestes* de Eurípides.⁵ En la medida en que, en el caso de los sueños, Platón atribuye estos crímenes a los deseos de la parte irracional de nuestra alma, podemos inferir que considera que estas obras son representaciones o puestas en escena de esos deseos (sin duda, comer a los propios hijos no puede considerarse un deseo que pueda albergar ni siquiera la parte irracional del alma, pero es la horrible consecuencia del deseo de acostarse con la mujer de su hermano). Por lo tanto, ver estas obras en el teatro solo aumentaría el vigor de estos deseos o, en palabras de Platón, “regarían” esta parte del alma en lugar de “secarla” (*R. X.606d*).

Del mismo modo, en el mito de Er que cierra *República*, la primera alma en elegir una nueva vida elige la de un tirano que acaba comiéndose a sus propios hijos: aquí también, Platón se refiere implícitamente a *Tiestes*. Y dado que en esta escena central del relato es la única alma sin nombre, podemos suponer que simboliza el deseo de vivir la vida de un tirano que está presente en todos los seres humanos, que es, al fin y

al cabo, una vida que nos permitiría realizar todos nuestros deseos, incluso los más asesinos. Platón describe a este hombre como alguien que vivía en una ciudad más o menos buena (como Atenas, se podría concluir) y que, por lo tanto, bien podría haber sido un asiduo visitante de los teatros, donde podría haber presenciado las obras de Eurípides, que —como nos dijo Platón (aunque de forma bastante extraña) en *R. IX*— alaban la tiranía.⁶ Aquí, de nuevo, la consecuencia lógica que se deduce es que ir al teatro bien podría reforzar nuestro deseo irracional de tiranía.

A primera vista, estos dos pasajes emblemáticos parecen respaldar a quienes creen, como por ejemplo Myles Burnyeat en sus *Tanner Lectures*, que según Platón debemos renunciar por completo a escuchar poesía.⁷ En resumen, si es cierto que escuchar poesía solo puede conducir al desastre moral, entonces es absolutamente racional y coherente renunciar a ella por completo.

Sin embargo, desde el principio de *República*, en el libro II, Platón también nos advierte de que la poesía es una parte absolutamente crucial e inevitable de cualquier ciudad. Allí, al comienzo de su construcción de *Kallípolis*, Sócrates propone primero el ideal de una “ciudad primera”, que es un lugar donde la gente viviría una vida “saludable”. Dentro de esta ciudad “saludable”, Sócrates permite *una* forma de poesía, concretamente la poesía lírica en alabanza a los dioses (*R. II.372b*), que es equivalente al tipo de poesía que más tarde admitirá en *Kallípolis*. Además, también permite que la gente celebre banquetes (es decir, el lugar *por excelencia* donde se transmite y se ejerce la ciudadanía) en esta ciudad, pero sin los sofisticados platos que se sirven en los banquetes de las ciudades reales. La reacción de Glaucón a estas propuestas es rápida: “Si estuvieras fundando una ciudad de cerdos, Sócrates, ¿no es eso precisamente lo que les darías para engordarlos?” (*R. II.372d*). Glaucón piensa en los cerdos porque la comida que Sócrates dice que se debe servir en los banquetes (como higos, garbanzos, habas, mirtos asados y bellotas) es exactamente la que se da de comer a los cerdos. Además, y lo que es más importante, a los ojos de los griegos, los cerdos representan el colmo de la ignorancia y el analfabetismo, y ningún ciudadano de Atenas —y menos aún una persona tan culta como Glaucón— desearía vivir una vida así. Ciertamente, en respuesta a Glaucón, Sócrates reconoce entonces la necesidad de añadir a esta dieta saludable “divanes, mesas, [...] incienso, perfumes, prostitutas, pasteles [...] pintura y bordados”, así como “poetas y sus ayudantes, rapsodos, actores, bailarines corales, productores teatrales” (*R. II.373a-b*); en resumen, todos los ingredientes de un verdadero banquete y, en términos más generales, de una vida cultural característica de una verdadera ciudad. Sin embargo, Sócrates presenta una ciudad con todos estos ingredientes como “febril” y nada “saludable”, y parece insistir en que es preferible una ciudad “saludable” sin todos estos ingredientes.

Pero ¿podemos realmente imaginar vivir en una ciudad como la que él presenta aquí? Como han sugerido algunos comentaristas, es bastante improbable que Platón hable aquí con total seriedad.⁸ En mi opinión, hay al menos tres razones principales por las que no debemos tomar este pasaje al pie de la letra. En primer lugar, está la reacción de Glaucón, que llama a esta ciudad “ciudad de cerdos”, lo que, como es fácil imaginar, tiene como objetivo hacer reír al público de Sócrates —y a los lectores de Platón—, ya que constituye un ideal muy pobre. En segundo lugar, la ciudad “saludable” de Sócrates carece por completo de filosofía y filósofos: es, por tanto, todo lo contrario de *Kallípolis*, que está gobernada por filósofos. Y, por último, en lo que respecta a la poesía, Sócrates repite en numerosas ocasiones que no solo ama a Homero y la poesía, sino que también siente el encanto de la poesía, y que esto no es algo a lo que esté dispuesto a renunciar. Como reconoce Sócrates, la poesía tiene un “encanto” al que no se puede renunciar, especialmente cuando se trata de Homero.

Esta última consideración es quizás más importante de lo que generalmente se admite. Platón la repite tanto al comienzo de su segunda crítica a la poesía en *R. X.595b*, como al final de la misma (*R. X.607c-d*). Este amor por la poesía, y por Homero en particular, se ha interpretado a veces como una confesión personal por parte de Platón.⁹ Y, de hecho, es muy posible que Platón escribiera poesía antes de conocer a Sócrates.¹⁰ Pero tal motivo, ya sea real o ficticio, no puede ser esencial, ya que Sócrates hace que Glaucón (y presumiblemente su audiencia en la casa de Céfalo) admita que ellos también comparten ese amor. Por otro lado, Platón acusa a las ciudades reales de haberlos educado en la poesía: “la pasión por este tipo de poesía [nos ha sido] inculcada por nuestra educación en esas buenas constituciones” (*R. X.607e*), donde “buenas”

debe entenderse como irónico. Algunos comentaristas consideran que esta es la razón misma para renunciar por completo a la poesía.¹¹ Pero Platón nunca sugiere que ya no debemos vivir en una de estas ciudades gobernadas por estas “buenas constituciones”. Por lo tanto, Sócrates y Glaucón (y los lectores de Platón) no tienen otra opción: habiendo sido educados en Atenas, que les inculcó el gusto por la poesía y las artes, simplemente no pueden renunciar a este hábito profundamente arraigado, y deben encontrar una manera de satisfacerlo de forma inofensiva. Hay también otra razón, quizás más importante. Platón especifica que los deseos irracionales que presenta al comienzo del libro IX están “presentes en todos nosotros” (*R.* IX.571b5), es decir, son inherentes a nuestra naturaleza, razón por la cual es imposible erradicarlos.¹² Si es cierto, como sugiere Platón, que la poesía encuentra sus mejores temas en nuestros deseos irracionales, que por su propia naturaleza no pueden ser completamente erradicados, entonces no es posible renunciar por completo a la poesía. Y esto va de la mano, como señala Platón, con el hecho de que la poesía que solo describe a personas moralmente buenas sería simplemente aburrida y poco atractiva. Solo la poesía que describe a personas atrapadas en los efectos de nuestras pasiones más salvajes despierta nuestro interés y nuestro placer (*R.* X.604e), y la razón de ello es, sin duda, nuestra familiaridad (inconsciente, diría Freud) con estas pasiones y deseos irracionales que no nos atrevemos a admitir en público.

Me parece que Platón toma nota de este hecho importante, a saber, que nos sentimos naturalmente atraídos por este tipo de poesía, como lo ejemplifican Homero y Eurípides, y trata de remediarlo. Lo hace no prohibiéndonos asistir a este tipo de representaciones, sino instándonos a protegernos con un antídoto.

3. La forma más segura de escuchar poesía

La invocación de Platón de este tema médico recuerda su anterior descripción de la ciudad lujosa como “febril”. Lo que Sócrates recomienda enfáticamente en los libros II y III es *curar* esta ciudad “purificándola”, es decir, “purgándola” de estos humores enfermizos, al igual que un médico purga el cuerpo de sus humores enfermos y lo devuelve a la salud (véase especialmente *R.* III.399e, donde Sócrates utiliza los verbos *kathairein* y *diakathairein* para describir este proceso). A primera vista, esta medicina purgativa parece estar diseñada para liberarnos de una vez por todas de la poesía tal y como la conocemos. Esta liberación iría de la mano de la sustitución de esta poesía peligrosa por una poesía puramente lírica, que consistiría únicamente en alabanzas a los héroes y a los dioses, como repite Platón al final del libro X (en *R.* X.607a). Pero aquí, de nuevo, a menos que aceptemos que Platón se contradice, debemos admitir que esta recomendación no puede implicar una purga *completa* de la poesía peligrosa.

Sin duda, Platón recomienda que en *Kallípolis* (y presumiblemente también en las ciudades reales) los niños sean educados escuchando únicamente el tipo “puro” de poesía, que consiste en elogios a héroes y dioses. Pero esto no puede ser así en el caso de los adultos, al menos en las ciudades reales, quienes, como he dicho, pueden seguir acudiendo al teatro. Es bastante sorprendente que Aristóteles, en el libro VII de su *Política* (que, junto con el libro VIII, está dedicado a su propia ciudad ideal), plantee exactamente el mismo problema: mientras que a los niños pequeños se les debe prohibir asistir a espectáculos cómicos en los que los insultos y las acciones inmorales son habituales, no ocurre lo mismo con los adultos jóvenes una vez que han alcanzado la edad de asistir a banquetes, cuando se han vuelto “insensibles” o “inmunes” (*apatheis*) a los efectos nocivos que esta poesía puede tener en los niños (*Pol.* VII.17, 1336b20-24). Aristóteles no explica qué entiende por “insensible”, pero es difícil no interpretarlo como un eco (¿y quizás una crítica?) de la recomendación de Platón de que los adultos deben tomar una droga que los haga inmunes, o insensibles, a los males de la poesía.

Como se admite habitualmente, esta droga consiste en el argumento que se da en el libro X. Como dice Platón:

Siempre que la escuchemos, recitaremos para nosotros mismos el argumento que acabamos de presentar como un contrahechizo para evitar que volvamos a caer en la pasión infantil que tienen las masas (*R.* X.608a).

De hecho, debemos repetirnos todo el argumento como un contrahechizo para contrarrestar el encantamiento que crea la poesía. Pero los intérpretes suelen pasar por alto la frase que añade Platón:

Porque hemos llegado a comprender que esa poesía no debe tomarse en serio (*ou spoudastéon*), como una empresa seria (*poíesis spoudaía*) que capta la verdad (R. X.608a).

Esta aclaración significa, por supuesto, que debemos repetirnos una y otra vez que esa poesía no tiene nada de “verdadero”, que no tiene “valor de verdad”, algo que Platón no deja de repetir tanto en su primera como en su segunda crítica de la poesía. Pero en nuestro contexto actual, en el que hablamos de poder seguir escuchando esta poesía, me parece que lo que Platón quiere decir, sobre todo, es que *precisamente al no tomarla en serio* podemos seguir escuchándola. Nótese que Platón menciona dos veces esta noción de seriedad y que utiliza la forma fuerte del gerundivo (la poesía no debe tomarse en serio: *ou spoudastéon*), lo que indica que no tomarla en serio es una *condición sine qua non* para escuchar la poesía sin corromperse. Permítanme añadir que muchos editores y traductores rechazan la lectura del manuscrito *aisthómetha* (“hemos venido a ver”) en 608a6, que de hecho es un poco inesperada, y prefieren la enmienda moderna *aisómetha* (“cantaremos”), que se hace eco del verbo “cantar” o “cantar como un encantamiento” utilizado un poco antes (*epádonτες*, 608a3). Esta enmienda moderna refuerza mi sugerencia: nuestra asistencia a recitales de poesía o producciones teatrales *no* será perjudicial para nuestras almas *si* conseguimos cantar repetidamente a nosotros mismos, a modo de contrahechizo, que no debemos tomarnos esta poesía en serio (y, por lo tanto, rechazarla como un arte que dice la verdad).

Pero ¿qué significa exactamente no tomarse esta poesía “en serio”? ¿Y cómo podría funcionar esa medicina? ¿Cómo puede el hecho de recordar que la poesía no tiene acceso a la verdad impedir que suframos sus efectos perjudiciales para nuestras almas?

Para responder a estas preguntas, propongo revisar tres pasajes de las dos críticas a la poesía en las que Platón también utiliza esta idea de “seriedad”.

El pasaje (1) es uno de los más citados de la segunda crítica, que describe cómo reacciona un hombre normalmente virtuoso cuando se encuentra en el teatro o en un recital de Homero, enfrentado a la escena, por ejemplo, de Aquiles llorando la muerte de Patroclo:

Cuando incluso los mejores de nosotros escuchamos a Homero, o a algún otro poeta trágico, imitando a uno de los héroes en estado de dolor y pronunciando un largo discurso de lamentación, o incluso cantando y golpeándose el pecho, sabemos que disfrutamos entregándonos a ello y sufriendo junto con el héroe (*sumpáschontes*; derivado de *sumpathein*) y que elogiamos sinceramente (*spoudázontes epainoúmen*) a quien más nos conmueve de esta manera como buen poeta (R. X.605d; trad. Reeve, con modificaciones).

Como han dejado claro varios comentaristas, Platón comprendía muy bien el peligro que entraña el hecho de que un hombre virtuoso se encuentre en el teatro, pero se crea protegido por lo que llamamos “distancia estética”.¹³ Platón sostiene que, en el mundo real, aunque es vergonzoso entregarse a un dolor inconsolable, el dolor puede experimentarse con moderación (R. X.603e); y el hombre virtuoso, convencido de lo correcto de esto, actuará en consecuencia. Sin embargo, cuando este hombre virtuoso asiste a una representación teatral, cree estar aislado del mundo real y, por lo tanto, piensa que puede dar rienda suelta al dolor que comparte con Aquiles, sin sospechar que esto es peligroso. Y así, en la medida en que disfruta de esta expresión desenfrenada de dolor, elogiará “seriamente” al poeta por haberlo llevado a tal estado emocional. Sin embargo, el problema es que este elogio no solo se dirige al poeta, sino también a lo que el poeta imita o representa. Porque Sócrates añade inmediatamente que en el mundo real nos “avergonzaría parecernos a ese tipo de hombre” y nos “repugnaría lo que vemos”, mientras que en el teatro, por el contrario, “disfrutamos y alabamos” tal espectáculo (R. X.605e). ¿Cómo es esto posible? Porque, según nos dice Platón, un hombre así, por muy virtuoso que sea, *no está completamente educado*. Más precisamente:

Nuestro elemento naturalmente mejor, al no haber sido educado adecuadamente por la razón o la costumbre, relaja su vigilancia sobre el que se lamenta (*R. X.606a*).

En el teatro, entonces, nuestra razón —que aún no es lo suficientemente fuerte— se adormece como un guardia apostado en las murallas que se queda dormido en mitad de la noche. Es cierto que nuestra razón no está completamente dormida, pero se deja engañar por un mal argumento, ya que, como dice Platón:

Está observando los sufrimientos de otra persona y piensa que no hay nada de vergonzoso en alabar y compadecerse de otro hombre supuestamente bueno que se aflige en exceso (*R. X.606a-b*).

El problema de la distancia estética es, por tanto, que embota las salvaguardias de nuestra razón, la cual, en consecuencia, se deja engañar por este argumento falaz y ya no permite que su aliada —la parte fogosa del alma, es decir, la *thumoeidés*— ejerza un sentido de la vergüenza ante lo que es reprehensible. Por eso Platón utiliza el adverbio “seriamente”: cuando admiramos al poeta, lo hacemos con toda nuestra alma, por así decirlo, pero con nuestra razón desaparecida o completamente inoperante. Así pues, no es solo nuestro sentido de la vergüenza el que ha quedado suspendido,¹⁴ sino sobre todo nuestra razón.

El problema es que alabamos al poeta por ponernos en un estado emocional tal que nos induce a alabar también el comportamiento del actor que muestra esas emociones, lo que es una forma de decir que ese estado y ese comportamiento son buenos y que, por lo tanto, es legítimo admirarlos y alabarlos. Esto es así porque, para Platón, solo podemos considerar que algo es bueno si también lo consideramos verdadero. Lo que ocurre en el teatro es que, al dejarnos absorber por la distancia estética y al pensar que podemos disfrutar del sufrimiento junto con el héroe que llora sin que esto nos resulte perjudicial, nos inclinamos fácilmente a olvidar dos cosas esenciales. La primera es que no es cierto que un héroe se incline a llorar excesivamente y, por lo tanto, a considerar la vida como esencialmente trágica. Y la segunda es que no es cierto que los poetas tengan conocimiento moral y que, por lo tanto, Homero deba ser considerado el “educador” de Grecia (*R. X.606e*). Estos dos puntos, entonces, son los componentes principales de la “droga” que nos permitirá escuchar esta poesía sin daño alguno.

Para respaldar mi interpretación, pasemos ahora al pasaje (2) de *R. III.338d*, donde el tema de la seriedad vuelve a desempeñar un papel crucial.

En primer lugar, veamos el contexto del comienzo de la primera crítica de la poesía en el Libro II. Allí, antes de embarcarse en su crítica de las representaciones de los dioses, Platón presenta primero algunas consideraciones epistemológicas y establece una distinción crucial entre un *mûthos* bien construido (lo que llamaríamos “una ficción”) y un *mûthos* falso (es decir, una mentira). Platón no tiene nada en contra de la ficción como tal, pero se opone a las ficciones proporcionadas por los poetas que dan imágenes falsas de los dioses y los héroes. Porque es una *mentira* presentar a los dioses como moralmente malvados y capaces de cambiar de forma a voluntad, engañándonos así. Además, la mentira en sí misma se basa en una inconsistencia fundamental: si los dioses son realmente seres eternos y perfectamente felices, entonces deben ser buenos y nunca pueden ser la causa de nuestras desgracias. Así pues, cuando los poetas describen a Aquiles —que es hijo de una diosa y de un padre eminentemente virtuoso— como codicioso de rescate o impío (sobre todo cuando trata el cadáver de Héctor de manera horrible), esto debe constituir una mentira. Por supuesto, los poetas admiten habitualmente que cuentan *pseúdea* (véase, en particular, Hesíodo, *Thgn.* 27, y Solón 21), pero no está claro si con ello se refieren a “ficciones” o a “mentiras”. Platón, sin duda, toma la palabra *pseúdos* literalmente: los poetas cuentan mentiras que se oponen a la verdad. El siguiente pasaje es especialmente revelador de la posición de Platón:

SÓCRATES: ¿Debemos permitir descuidadamente que nuestros hijos escuchen cualquier historia antigua inventada por cualquiera y que adopten creencias que, en su mayor parte, son opuestas a las que creemos que deben tener cuando sean mayores? [...] Las que nos cuentan

Homero, Hesíodo y otros poetas. Después de todo, ellos seguramente compusieron historias falsas, que contaron y siguen contando a la gente.

ADIMANTO: ¿A qué historias te refieres? ¿Y qué defecto encuentras en ellas?

SÓCRATES: El primer y más importante defecto que uno debe encontrar, especialmente si la falsedad no tiene nada bueno.

ADIMANTO: Sí, pero ¿cuál es?

SÓCRATES: Utilizar una historia para crear una mala imagen de cómo son los dioses y los héroes, del mismo modo que un pintor podría pintar un cuadro que no se pareciera en nada a las cosas que intenta pintar (*R. II.377d-e*).

Lo interesante aquí es que Adimanto se pregunta *por qué* hay que culpar a Hesíodo y Homero. Estos poetas cuentan *mûthoi pseudeîs*, pero para él eso solo significa “ficciones”. De ahí la aclaración de Sócrates: sus *mûthoi* no están bien compuestos (*mè kalôs pseúdetai*). Es decir, representan mal a los dioses y héroes (*kakôs eikázein*), al igual que un pintor que pinta imágenes o cuadros que no se parecen a los objetos que representan. En el caso de tales pinturas, el espectador no reconocerá los objetos, y esto es un error benigno. Pero en el caso de Homero o Hesíodo, el error de los poetas tiene consecuencias devastadoras, ya que sus oyentes toman estas mentiras como verdades y no las reconocen como las malas representaciones que son. Por ejemplo, creen que Aquiles *realmente* profanó el cadáver de Héctor (o, al menos, que el Aquiles ficticio “realmente” lo hizo). Pero Aquiles es un ser superior, al igual que los dioses, y alguien a quien admiramos. Por lo tanto, si creemos en estas ficciones —y, por lo tanto, estamos convencidos de que describen con precisión las acciones de Aquiles—, no veremos ningún problema en actuar exactamente como creemos que lo hacen Aquiles y los demás héroes de las epopeyas de Homero. El argumento de Platón aquí es puramente epistemológico. Porque si estamos convencidos de que Aquiles realmente trató el cadáver de Héctor como nos cuenta Homero y que Aquiles es un héroe, es decir, un ser superior a nosotros, entonces no hay razón para que no actuemos como lo hizo Aquiles.

Sin embargo, Platón formula una condición, una *condición sine qua non*, según la cual las personas terminan creyendo tales mentiras si, y solo si, toman estos *mûthoi* “en serio” (o, más literalmente, cuando “los escuchan en serio”), lo que finalmente nos lleva a nuestro pasaje (2):

Verás, mi querido Adimanto, si nuestros jóvenes *escuchan con seriedad* (*spoudêi akoúein*) estas historias sin ridiculizarlas por considerarlas indignas de ser escuchadas, ninguno de ellos considerará que tales cosas son indignas de un simple ser humano como él, ni se reprenderá a sí mismo si se le ocurre hacer o decir alguna de ellas. Por el contrario, sin vergüenza ni perseverancia, cantaría muchos cantos fúnebres y lamentos ante el más mínimo sufrimiento (*R. III.388d*).

Este texto “anuncia” nuestro pasaje de *R. X.608a* citado anteriormente, donde Platón nos dice, en efecto, que no es apropiado dedicarse seriamente a la poesía de este tipo, como si alcanzara la verdad y constituyera una actividad seria. Aquí, sin embargo, Sócrates ofrece una aclaración crucial: es *porque* estos jóvenes escuchan estos *mûthoi* con seriedad “en lugar de burlarse de ellos” por lo que creen tan fácilmente que su contenido es verdadero y no plantea ningún problema moral. Sin embargo, al ofrecer esta aclaración, Platón, en mi opinión, también abre otra lectura más positiva: si estas personas pudieran escuchar estos *mûthoi* y al mismo tiempo despreciarlos con burla, no se dejarían convencer de que son verdaderos. Por supuesto, Platón no cree que *los niños* puedan hacer esto; los niños son incapaces de escuchar estos *mûthoi* con distanciamiento, es decir, con la clara conciencia de que son mentiras. Pero, como Platón afirma explícitamente en el libro X, *los adultos* sí son capaces de hacerlo: pueden ir al teatro o a un recital de poesía épica y escuchar estos *mûthoi* mientras se repiten a sí mismos precisamente los argumentos (desarrollados en

R. X) de que estos poetas no dicen la verdad, es decir, que no retratan a los héroes y dioses tal y como son, o como deben ser (o como debemos imaginarlos), si es que realmente son seres superiores.

En resumen, la posibilidad de que las personas sigan asistiendo a representaciones teatrales sin temer por la corrupción del gobierno de sí mismos —y, por lo tanto, de su felicidad—, que Platón afirma claramente en el libro X, ya se anticipa en el libro III. Esto, entonces, reduce considerablemente el alcance de la condena de Platón a la poesía. Porque no es tanto la poesía en sí misma lo que se condena, sino más bien nuestro uso o consumo de ella. Pero ¿por qué solemos tomarnos “en serio” los *múthoi* que Homero presenta sobre dioses y héroes? Platón no plantea esta pregunta directamente, pero sí da una respuesta cuando insiste repetidamente en que Homero se caracteriza por ser el “educador de Grecia” y alguien que enseña un cierto conocimiento moral. Y, como han señalado algunos intérpretes, no es Homero quien se presenta a sí mismo de esta manera, sino nosotros, sus oyentes, quienes lo caracterizamos así.¹⁵ Atribuimos tal poder a Homero, y por eso nos convencemos tan fácilmente de la veracidad de sus mitos.

Este pasaje de R. III.388d no es único; se repite en un pasaje posterior del Libro III:

En mi opinión, cuando un hombre moderado se encuentra con las palabras o acciones de un hombre bueno en el curso de una narración, estará dispuesto a relatarlas como si fuera él mismo ese hombre, y no se avergonzará de ese tipo de imitación. Estará muy dispuesto a imitar al hombre bueno cuando este actúe de manera impecable e inteligente, pero menos dispuesto y más reacio a hacerlo cuando esté afectado por la enfermedad, la pasión, la embriaguez o alguna otra desgracia. Sin embargo, cuando se encuentre con un personaje que esté por debajo de él, no estará dispuesto a parecerse a este personaje inferior de manera seria, excepto quizás durante un breve período en el que esté haciendo algo bueno. Por el contrario, se avergonzará de hacer algo así, tanto porque no tiene práctica en la imitación de ese tipo de personas, como porque no soporta moldearse y modelarse a sí mismo según un patrón inferior. En su mente, lo desprecia, excepto cuando es por diversión (*paidiá*) (R. III.396c-e).

Este sería un pasaje muy extraño, si Platón estuviera tratando de obligarnos a abandonar la poesía homérica de una vez por todas. Porque el contexto de este pasaje es la *mímesis* en el sentido de imitación enactiva: Platón acaba de demostrar que el caso de la imitación enactiva, o el teatro, es mucho más serio que el de la simple narración, ya que es mediante la representación de diálogos que tanto los niños como los adultos incorporarán más fácilmente los valores (moralmente dudosos) encarnados por los héroes trágicos o cómicos. De ahí, por ejemplo, su prohibición, repetida en numerosas ocasiones, de imitar a los personajes cómicos, lo que podría llevar a uno “sin darse cuenta a convertirse en un comediante en [su] propia vida” (R. X.606c). Una vez más, parece que Platón condena *toda* *mímesis* enactiva, excepto la imitación de personajes moralmente buenos, en la que *la* *mímesis* consiste en una emulación. Sin embargo, Platón no duda en admitir que, al menos en el caso de los adultos, interpretar el papel de un personaje moralmente deficiente es perfectamente aceptable para ellos si forma parte de un “juego” o, en otras palabras, si uno no lo hace “en serio”. Al igual que en R. X, Platón no explica qué entiende exactamente por “en serio”. Como sugiere Stephen Halliwell, probablemente debamos entender que Platón evoca en este pasaje la posibilidad de una imitación puramente lúdica “con un espíritu deliberado de hacer creer”, en la que el hombre virtuoso sigue siendo muy consciente de la distancia estética.¹⁶ Pero me parece que tal posibilidad presupone que este hombre *también* es muy consciente de que el personaje que imita es alguien que dice o hace cosas moralmente reprensibles. De hecho, como dice Platón, es esta clara conciencia la que le hace “no estar dispuesto a parecerse a este personaje inferior de ninguna manera seria”.

Esta interpretación se ve confirmada, en mi opinión, por la reaparición de la palabra “seriamente” unas líneas más abajo, que constituye nuestro pasaje (3):

En cuanto al otro tipo de orador, cuanto más inferior sea, más dispuesto estará a narrar cualquier cosa y a no considerar nada por debajo de su dignidad. Por lo tanto, se comprometerá a imitar, ante un gran público y *de manera seria* (*spoudêi*), todas las cosas que acabamos de mencionar: truenos y sonidos del viento, granizo, ejes y poleas; trompetas, flautas, *auloi* y todos los demás instrumentos; e incluso los gritos de perros, ovejas y pájaros (R. III.397a).

Por supuesto, los ejemplos de Platón, que resumen lo que requiere una representación teatral, deben tomarse *cum grano salis*. Pero el mensaje de Platón es el mismo: el orador “inferior” es aquel que no es virtuoso y que no sabe distinguir entre el comportamiento moral y el inmoral. Por supuesto, no hay nada moral o inmoral en imitar el trueno o los ladridos de los perros, pero lo que Platón condena es imitar todo sin discriminación. Y si no podemos discriminar, eso significa que ya no diferenciamos entre el comportamiento moralmente bueno y el malo, o que consideramos que todos son moralmente equivalentes.

4. El placer de la poesía bajo el contrahechizo

Ahora es el momento de mi última pregunta: ¿cómo podemos acomodar el encanto de la poesía, al que no queremos renunciar, dentro de una existencia virtuosa? O, dicho de otra manera: ¿qué tipo de placer podemos obtener al escuchar poesía por medio de la droga?

Aquí también, al llamar poesía a la “poesía imitativa que tiene como objetivo el placer” (R. X.607c) y al acuñar la frase “la dulce Musa” (*hedusméne Moûsa*, R. X.607a), literalmente “la Musa agradable”, tal vez con una connotación sexual (de una prostituta cuyo objetivo es ofrecer placer a sus clientes),¹⁷ Platón parece estar condenando de forma definitiva el tipo de placer que ofrece la poesía. Es más, cuando ofrece la comparación relacionada de un amante al que hay que renunciar por la fuerza por no ser beneficioso, a pesar de nuestro apasionado deseo por él, Platón parece condenar de nuevo la poesía por completo (R. X.607e). Nuestro amor por la poesía es, como él mismo dice, el tipo de pasión (*éros*) que tienen los niños y las masas y que daña nuestra alma. Sin embargo, aunque Platón es explícito en que debemos renunciar a este tipo de pasión infantil por la poesía —es decir, aquella según la cual nos tomamos la poesía “en serio”—, no hay indicios de que quiera que renunciemos *a todos* los placeres que ofrece la poesía. Porque Platón también incluye aquí la famosa idea de que la poesía puede volver a “una ciudad bien ordenada” (R. X.607c) solo si demuestra ser “placentera y beneficiosa” (R. X.607d-e). Platón afirma explícitamente que la poesía tendría que defenderse a sí misma en verso, o los “amantes de la poesía” (*philopoietés*) la defenderían en prosa (R. X.607d). A menudo se ha sugerido que ese amante aficionado de la poesía no es otro que Aristóteles, cuya *Poética* puede leerse como una defensa de este tipo (aunque el propio Aristóteles nunca la presente como tal). Sin embargo, me parece que esta defensa ya la ha hecho el propio Platón, cuando su Sócrates reconoce su *philía* hacia Homero (R. X.595b) y cuando sugiere que escuchemos esta poesía sin tomarla “en serio” (R. X.608a).

En resumen, como ha sugerido John Ferrari, parece que lo que Platón realmente propone es que escuchemos la poesía —y la tragedia en particular— no con piedad simpatética, sino con una piedad distante, mezclada con cierto humor.¹⁸ Y como ejemplo de ello, Ferrari recuerda la reacción del filósofo que regresa a la caverna y mira a los prisioneros con piedad, donde la piedad en cuestión, por supuesto, no puede ser una que implique piedad, sino que debe ser una de desprecio (R. VII.518b). Esta reacción, afirma Ferrari, equivale a una especie de comprensión filosófica de la poesía. Aunque apoyo sin reservas su propuesta general, dudo que la reacción del filósofo ante los prisioneros de la caverna se ajuste exactamente a nuestro caso, ya que lo que buscamos es una reacción ante una obra *poética*, mientras que la reacción del filósofo es una respuesta a lo que podría suceder en el mundo real (la caverna es una imagen del mismo). Por lo tanto, propongo un pasaje diferente de la *República* que creo que ayuda a comprender mejor lo que Platón tiene en mente.

Me parece que el pasaje de *República* que más se acerca a lo que Platón propone para la poesía es el mito de Er. Como afirma explícitamente Glaucón cuando Sócrates le pide que le hable de las recompensas de los

justos y los castigos de los injustos después de su muerte, “no hay muchas cosas que sean más agradables de escuchar” (R. X.614b). Se trata de una reacción bastante extraña por parte de Glaucón, a menos que la interpretemos como una especie de anuncio de la historia que Sócrates está a punto de contar sobre el Hades: “No es una historia de Alcínoo (*alkínou*) la que voy a contarte”, le dice Sócrates a Glaucón, “sino la de un hombre valiente (*alkímou*) llamado Er” (R. X.614b). Con este juego de palabras, Platón marca la pauta: va a reescribir la *Nékyia* del libro XI de *la Odisea* de Homero, donde Odiseo le cuenta al rey Alcínoo su visita al Hades. Por supuesto, la historia de Er que cuenta Platón es muy diferente a la de Odiseo: mientras que Odiseo se encuentra con los héroes muertos de la guerra de Troya, que le relatan sus desgracias, el nuevo héroe de Platón, el valiente soldado Er, cuenta cómo las almas de los muertos eligen su nueva vida. Pero más allá de las diferencias obvias entre los dos relatos, lo que llama la atención es la insistencia de Platón en construir este mito como el relato de un espectáculo que Er ha presenciado: de esta manera, los lectores de Platón tienen la impresión de asistir ellos mismos a este espectáculo, al menos indirectamente, como si estuvieran en un teatro. Y, de hecho, la escena central de este relato recuerda directamente a un héroe trágico:

Cuando el portavoz les contó eso, dijo Er, el que sacó la primera suerte se adelantó e inmediatamente eligió la mayor tiranía. En su necedad y codicia, verás, la eligió sin examinar adecuadamente todo, y no se dio cuenta de que implicaba estar condenado a comerse a sus propios hijos, entre otros males. Sin embargo, cuando examinó la vida ociosa, se golpeó el pecho y lamentó su elección, ignorando la advertencia del portavoz. Porque no se culpaba a sí mismo por estos males, sino al azar, a los *daímones* y a todo excepto a sí mismo (R. X.619b-c).

Este personaje sin nombre —que, como he mencionado, puede representar a cualquiera— es, por supuesto, Tiestes, el personaje trágico ya mencionado en mi análisis de los sueños (en la sección 1). El golpear el pecho y lamentarse que se describe aquí también son rasgos típicos de una reacción trágica, como ya dejó claro Platón en su crítica de la tragedia anteriormente en el libro X (R. X.605c-d). Según este pasaje anterior, como hemos visto, incluso el espectador virtuoso cuya razón no está completamente educada no puede evitar *sumpatheîn* y experimentar las mismas emociones y sufrimientos que el personaje trágico. Pero aquí nuestra reacción como lectores (o como “espectadores indirectos”) que escuchamos el mito de Er y que somos testigos indirectos del espectáculo de un alma que se da cuenta de la terrible elección que ha hecho, es muy diferente:

Dijo que era una vista (*théa*) digna de ver (*ideîn*) cómo las diversas almas elegían sus vidas, ya que verlo (*ideîn*) provocaba piedad, burla y sorpresa (R. X.620a)

“Vista” es la traducción (¿quizás demasiado cautelosa?) que Reeve hace de *théa*, pero la expresión parece referirse a un espectáculo teatral.¹⁹ La piedad y la diversión son las dos emociones opuestas que suelen despertar el teatro trágico y el cómico, respectivamente; sin embargo, aquí ambas emociones parecen ser experimentadas por el público durante el mismo espectáculo indirecto. Por supuesto, no hay forma de que el virtuoso público reunido alrededor de Sócrates —o los lectores de Platón— sienta piedad (del tipo compasivo) por estos personajes, especialmente por el personaje sin nombre parecido a Tiestes, que solo merece su mal destino; al fin y al cabo, dependía de él elegir la próxima vida que quisiera. Pero tampoco hay diversión propiamente dicha, ya que apenas hay tramas cómicas o chistes en este espectáculo extraño y peculiar, del que también se dice que produce “sorpresa” o “asombro” (*thaumásia*). Así pues, el espectáculo proporciona una especie de mezcla de piedad y diversión, como tal vez una piedad divertida, experimentada por el público, o una especie de piedad distante, experimentada por la persona virtuosa que solo puede reírse de personajes tan necios. Platón no dice explícitamente que experimentar tales emociones mixtas produzca placer, pero esto se deduce del entusiasta comentario de Glaucón al principio: sí, una historia que narra las malas decisiones tomadas por personajes tontos debería proporcionarle a él y al público mucho placer. Por supuesto, este tipo de placer no debe confundirse con, por ejemplo, el típico *Schadenfreude* que experimentamos en las comedias debido a nuestra emoción de malicia, como se describe en el *Filebo*.

Evidentemente, no se supone que Glaucón disfrute con las (futuras) desgracias del personaje parecido a Tiestes. Pero es un placer que tal vez podríamos llamar “intelectual”, al comprender, a través de nuestra piedad distante, cómo las cosas pueden salir mal cuando tomamos nuestras decisiones sin filosofía.

El mito de Er, según he propuesto, nos ayuda así a comprender cómo Platón sugiere que debemos asistir a las obras trágicas. En cuanto a la comedia, hay un pasaje en *Leyes* que sugiere directamente cómo los ciudadanos de Magnesia pueden seguir asistiendo a ellas:

Quando se trata de cuerpos y pensamientos feos, y de personas que se dedican a la bufonería para conseguir un efecto cómico, ya sea en el habla, la música, la danza o las representaciones empleadas por cualquiera de estos bufones, estamos obligados a examinarlos y emitir un juicio sobre ellos [...] De hecho, precisamente por eso necesitamos estudiar también lo ridículo, para que la ignorancia no nos lleve a hacer o decir cosas que son ridículas e innecesarias; podemos conseguir que este tipo de imitación la realicen esclavos o extranjeros a los que se puede contratar para ello; nunca, en ningún caso, debe tomarse en serio, ni ninguna persona libre debe ser vista públicamente estudiándola, ni mujer ni hombre, y siempre debe haber algún toque de novedad en sus representaciones (*Lg.* VII.816d-e).²⁰

Este pasaje de *Leyes* parece muy similar a los que he comentado de *República*. Es cierto que Platón ya no sugiere que tomemos una “medicina” o cantemos un “contrahechizo” mientras asistimos a las obras de teatro. Pero repite una vez más que podemos seguir asistiendo a las obras cómicas siempre y cuando no las tomemos “en serio”. Además, recomienda que las comedias tengan siempre “algún toque de novedad” (*kainón*), o más bien, un aspecto desconocido. Esas novedades deben impedirnos pensar que estos personajes y sus acciones nos son “familiares”, entendiendo “familiares” en el sentido de “normales”, para evitar que lleguemos a creer que lo que se representa en el escenario es moralmente encomiable. Platón no nos dice qué emoción debe sentir el público al ver estas obras, pero probablemente recomendaría una especie de diversión distante, o una risa despectiva, en lugar de una risa sincera que pudiera llevarnos a respaldar los valores representados por estos personajes cómicos. Y, por último, Platón recomienda explícitamente a los ciudadanos de Magnesia que vayan a ver comedias para aprender lo que es ridículo como condición previa para aprender lo que es serio y, de ese modo, convertirse en inteligentes (*phrónimoi*) y buenos jueces en lo que respecta a los valores morales.²¹

5. Conclusión

A raíz del importante artículo de Alexander Nehamas, “Plato and the Mass Media”, muchos intérpretes han insistido en que, en la Atenas clásica, la poesía se refería en realidad al equivalente de lo que hoy llamamos “cultura de masas”: Homero y Eurípides no estaban destinados a ser leídos en privado, sino a ser representados en teatros con capacidad para miles de espectadores.²² En este sentido, es comprensible que, desde un punto de vista moral, se deba, al menos en teoría, defender el rechazo de este tipo de poesía: si Homero y Eurípides defienden públicamente valores inmorales (como, por ejemplo, Eurípides defendía la tiranía, según las acusaciones de Platón contra él), ¿no deberíamos renunciar a disfrutar de sus representaciones? (Cabe señalar que esta propuesta no representa necesariamente una posición de estilo soviético, como afirma Burnyeat, siguiendo a Karl Popper:²³ al fin y al cabo, incluso en las sociedades democráticas prohibimos la difusión de canciones o imágenes que consideramos especialmente inmorales).

Sin embargo, Platón también es muy consciente de que Homero y Eurípides son *grandes* poetas (probablemente a diferencia de la mayoría de los artistas de nuestra cultura de masas), y sus obras también se leen y se discuten en privado: se recitan pasajes de sus obras en banquetes, y el propio Platón parece haber leído sus obras a lo largo de su vida, citándolas en todos sus diálogos. Y si tenemos en cuenta las artes visuales (que Platón también critica en *República* cuando no representan a los héroes de una manera moralmente buena: *R.* III.401b-c), encontramos el mismo doble uso, por así decirlo: es cierto que el espacio público

ateniense está saturado de esculturas y frescos, pero no es menos cierto que las obras de los grandes pintores y escultores también se aprecian en privado, y hay que señalar que fue poco después de la época de Platón cuando aparecieron las primeras colecciones de obras de arte.

Me parece que Platón refleja este doble propósito de las obras de arte y la poesía en su propia respuesta dual. Por un lado, sostiene que las obras de arte, ya sean visuales o literarias, deben prohibirse y que hay que renunciar a su disfrute apasionado *si* pueden tener una influencia muy negativa en nuestra constitución moral y, en particular, en la de los niños. Por otro lado, Platón también reconoce el poder, que llamaríamos “estético”, que poseen estas obras, aunque sean inmorales. Por ello, propone, como he intentado mostrar, un uso diferente para estas obras, concretamente uno que preserve tanto su carácter placentero como su carácter beneficioso. Ver estas obras, entonces, recordando que no tienen ningún mensaje ético positivo que ofrecernos, porque los poetas no son maestros de moralidad, nos permite apreciarlas de una manera diferente. Platón sugiere verlas con cierto distanciamiento, donde nuestro placer es principalmente cognitivo, con el beneficio de una mejor comprensión de lo que se representa. Lo que se representa, como he sugerido, no es más, fundamentalmente, que nuestros propios deseos irracionales, los mismos que nos recuerdan nuestros sueños. Si existe una estética platónica, al menos en lo que se refiere a Homero y al drama griego clásico, parece ser una estética de nuestros propios deseos, que son a la vez agradables y beneficiosos de contemplar desde la distancia.

Referencias

- Adam, J. (Ed.). (1902/1963). *The Republic of Plato*. Cambridge University Press.
- Barney, R. (2002). Platonism, Moral Nostalgia and the City of Pigs. *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, 17, 207-227.
- Belfiore, E. (1983). Plato's Greatest Accusation against Poetry. *Canadian Journal of Philosophy*, Supplementary, 9, 39-62.
- Burnyeat, M. F. (1999/2022). Culture and Society in Plato's *Republic* (Tanner Lectures in Human Values). En *Explorations in Ancient and Modern Philosophy* (Vol. 3, pp. 154-238). Cambridge University Press.
- Ferrari, G. R. F. (1989). Plato on Poetry. En G. A. Kennedy (Ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism* (Vol. 1, pp. 92-148). Cambridge University Press.
- Ferrari, G. R. F. (2012). The Philosopher's Antidote. En A. E. Denham (Ed.), *Plato on Art and Beauty* (pp. 106-124). Palgrave Macmillan.
- Gould, T. (1990). *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*. Princeton University Press.
- Grethlein, J. (2020). Plato in Therapy: A Cognitivist Reassessment of the *Republic's* Idea of Mimesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78(2), 157-169.
- Halliwel, S. (Ed. & Trad.). (1988). *Plato: Republic 10*. Aris & Phillips.
- Halliwel, S. (2011). Antidotes and Incantations: Is there a Cure for Poetry in Plato's *Republic*? En P. Destrée & F.-G. Herrmann (Eds.), *Plato and the Poets* (pp. 241-266). Brill.
- Harte, V. (2010). *Republic 10 and the Role of the Audience in Art*. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 38, 69-96.
- Janaway, C. (1995). *Images of excellence*. Oxford University Press.
- Jouët-Pastré, E. (2006). *Le jeu et le sérieux dans les Lois de Platon*. Academia Verlag.
- Kontos, P., & Leunissen, M. (2026). *The Art of Assemblage: Studies on Plato and Aristotle. Essays in Honor of C. D. C. Reeve*. Hackett Publishing Company.

Mársico, C. (inédito). *Antisthenes, the Cyclops, and Plato's Healthy City*.

Moss, J. (2007). What is Imitative Poetry and Why is it Bad? En G. R. F. Ferrari (Ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic* (pp. 415-444). Cambridge University Press.

Nehamas, A. (1988). Plato and the Mass Media. *The Monist*, 71, 214-234.

Reeve, C. D. C. (Trad.) (2004). *Plato: Republic*. Translated from the new standard Greek text, with Introduction. Hackett.

Reeve, C. D. C. (1988/2006). *Philosopher-kings: The Argument of Plato's Republic*. Hackett.

Riginos, A. S. (1976). *Platonica: The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*. Brill.

Notas

¹ El presente trabajo es la traducción al español del capítulo 5: "Plato on How to Read Poetry Safely", que forma parte del volumen colectivo en homenaje a David Reeve y que ha sido editado por Kontos y Leunissen (2026). Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Viviana Suñol por su excelente traducción al español.

² Las excepciones son Halliwell (2011) y Ferrari (2012), que se dedican exclusivamente a esta paradoja.

³ Todas las traducciones de *República* son de Reeve (2004), traducidas al español.

⁴ Véase también Burnyeat (1999/2022, p. 237).

⁵ Véase Gould (1990, p. 30).

⁶ En realidad, Platón atribuye muy astutamente esto a Adimanto, quien dice sobre Eurípides: "él también alaba la tiranía como algo divino, y muchas otras cosas además, y los otros poetas también lo hacen", de lo que Sócrates se apresura a concluir: "Entonces, sin duda, dado que los poetas trágicos son tan sabios, nos perdonarán a nosotros y a aquellos con constituciones como la nuestra si no los admitimos en nuestra ciudad, ya que alaban las virtudes de la tiranía" (*R.* VIII.568b).

⁷ El título de la tercera conferencia de Burnyeat es especialmente revelador: "Adiós a Homero y a la dulce musa".

⁸ Véase, en especial, Barney (2002). Otros sospechan que Platón se burla aquí de Antístenes, quien bien podría haber hecho tal propuesta: véase, en especial, Mársico (inédito).

⁹ Por ejemplo, Adam (1902/1963), *ad loc.* Más recientemente, véase en especial Halliwell (2011).

¹⁰ Esta es una afirmación que se repitió en la antigüedad, desde los primeros autores peripatéticos en adelante: para los textos, véase Riginos (1976).

¹¹ Burnyeat (1999/2022, pp. 208-209).

¹² Véase Adam (1902/1963), *ad loc.*, que insiste en que *eggignesthai pantí* debe leerse en un sentido fuerte.

¹³ Véase especialmente Belfiore (1983, p. 60); Ferrari (1989, p. 138); y Janaway (1995, pp. 151-152).

¹⁴ *Pace* Ferrari (1989, p. 136).

¹⁵ Burnyeat (1999/2022, p. 226). Véase también Harte (2010).

¹⁶ Halliwell (2011, p. 264).

¹⁷ Como sugiere Halliwell (1988, p. 153).

¹⁸ Ferrari (2012, p. 115).

¹⁹ Nótese que tanto *théa* como el sustantivo *théama* y el verbo *theoreîn* se utilizan varias veces en este relato, como si todo el informe tuviera como objetivo reflejar la experiencia visual de Er en la escena: véase *R. X.614d3*, *R. X.615a3* y *R. X.615d3-4*. El infinitivo aoristo de *horáo*, *ideîn*, “ver” o “asistir a un espectáculo”, se repite una y otra vez en las siguientes líneas: véase *R. X.620a3*, *R. X.620a6*, *R. X.620a7*, *R. X.620c1* y *R. X.620c2*.

²⁰ Trad. Griffith, vertida al castellano.

²¹ Sobre este pasaje, véase Jouët-Pastré (2006, pp. 89-96).

²² Nehamas (1988). De manera similar, Burnyeat (1999/2022) considera que la poesía es el nombre de lo que generalmente denominamos “cultura”.

²³ Burnyeat (1999/2022, p. 184). Véase también Grethlein (2020, p. 157).