



Synthesis, vol. 33, núm. 2, e181, agosto 2026 - enero 2027 ISSN1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET). Centro de Estudios Helénicos

La cama, el usuario, el fabricante y el imitador. Consideraciones en torno a la crítica ontológico-epistémica de Platón a la poesía tradicional en *República X*

The Bed, the User, the Maker, and the Imitator. Considerations on Plato's Ontological-Epistemic Critique of Traditional Poetry in *Republic X*

Lucas Soares

Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina
 lucso74@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7152-2920>

Resumen:

El propósito de este trabajo es examinar el lugar que, desde una perspectiva ontológica y epistémica, debería ocupar el tipo de poeta contemplado por Platón para la *pólis* ideal de la *República*. Para ello, tomando como eje la distinción presentada en el libro X entre el segundo y el tercer grado ontológico-epistémico —en particular en el argumento de las camas y en el relativo a la utilización, fabricación e imitación—, sostengo que Platón busca delinear y prescribir un paradigma de poeta de segundo grado. A diferencia de la mera apariencia de saber propia del imitador —el poeta tradicional, ubicado en el tercer grado—, este poeta de segundo grado poseería una recta opinión acerca de lo que imita, fundamentada en el conocimiento proporcionado por el usuario (el filósofo). Este enfoque permite, a mi juicio, vislumbrar una posible solución al problema del estatus ontológico-epistémico que Platón asigna al poeta en la *pólis* ideal, con vistas a la producción de una poesía austera y provechosa.

Palabras clave: Platón, Arte, Poesía, Filosofía, Conocimiento

Abstract:

The aim of this paper is to examine the place that the kind of poet envisioned by Plato for the ideal *polis* of the *Republic* should occupy from an ontological and epistemic perspective. To this end, taking as a point of departure the distinction drawn in Book X between the second and third ontological-epistemic grades —particularly in the arguments concerning beds and concerning use, manufacture, and imitation—, I argue that Plato seeks to outline and prescribe a paradigm of a second-grade poet. Unlike the mere appearance of knowledge characteristic of the imitator —the traditional poet situated at the third grade—, this second-grade poet would possess right opinion about what he imitates, grounded in the knowledge supplied by the user (the philosopher). This approach, I suggest, allow us to discern a possible solution to the problem of the ontological and epistemic status that Plato assigns to the poet in the ideal *polis*, with a view to fostering a form of poetry that is austere and beneficial.

Keywords: Plato, Art, Poetry, Philosophy, Knowledge

Recepción: 20 noviembre 2025 | **Aceptación:** 28 diciembre 2025 | **Publicación:** 01 agosto 2026

Cita sugerida: Soares, L. (2026). La cama, el usuario, el fabricante y el imitador. Consideraciones en torno a la crítica ontológico-epistémica de Platón a la poesía tradicional en *República X*. *Synthesis*, 33(2), e181. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe181>



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



EDICIONES
DE LA FAHCE

1. Introducción

Si bien en el libro VI de la *República* Platón no aborda directamente la cuestión de la poesía, en el contexto en que explica la disposición negativa de la multitud hacia los filósofos de la época (*R.* VI 487c4-e3, 499b4), encontramos algunos pasajes que refuerzan la posibilidad de un guardián imitador esbozada en el libro III (395c3-d1, 402b9-c8),¹ y que, a su vez, suscitan un problema interesante respecto del modelo —ya sean las Ideas o los caracteres humanos— al que debería apuntar su *mimesis* este guardián o quienes en el futuro se adapten a las normas de estilo y contenido del nuevo paradigma poético platónico delineado en los libros II, III y X de la *República*. Tales pasajes, por lo demás, son los únicos en donde aparece enunciada de forma explícita la posibilidad de que las Ideas constituyan el objeto a imitar, ya sea por parte del guardián imitador o por el nuevo tipo de poeta platónico admisible en la *pólis* ideal. Como alternativa frente a la imagen tradicional del filósofo asociada a la inutilidad en términos prácticos, Platón propone allí una descripción ejemplar de la verdadera naturaleza filosófica, cuyo objeto último de conocimiento son las Ideas, y entre cuyas cualidades destaca la justicia, la valentía y la templanza, así como también el estar dotada de buena memoria y de facilidad para aprender (VI 486a1-487a8). Si, en efecto, se le presentase a la multitud una naturaleza filosófica semejante, aquella podría, a juicio de Platón, cambiar su opinión acerca de la figura del filósofo y sobre todo de su *utilidad* ético-política en relación con la *pólis*.

Para caracterizar esa naturaleza filosófica, Platón se sirve de dos términos clave, *mimesis* y *parádeigma*, puestos en este contexto al servicio de una analogía entre la labor del pintor y la del político, la cual se repetirá en *República* X entre el poeta y el pintor, y en el *Sofista* entre el pintor y el personaje homónimo.² Más puntualmente, dichos términos se introducen en función de la posibilidad de que el guardián —ya a esta altura del diálogo el filósofo guardián— lleve a cabo algún tipo de imitación, cuyo proceder estaría al parecer representado aquí en términos de una *mimesis* del modelo divino y ordenado de las Ideas, con vistas a crear la mejor pintura de gobierno, a saber, la de la *pólis* ideal que los fundadores (Sócrates, Glaucón y Adimanto) venían erigiendo de forma discursiva (VI 500c6-d2).³ A diferencia del poeta imitativo tradicional, abocado a una *poiesis* de —retomando la contraposición platónica entre imágenes de virtud y virtudes verdaderas de *Smp.* 212a3-4, 222a3 y *R.* VII 517d4-e2—⁴ “imágenes de virtud” (εἰδωλα ἀρετῆς), el guardián imitador se aplicaría, según parece, a la *poiesis* de toda clase de virtudes colectivas (*R.* VI 500d4-8), en la medida en que tiene como paradigma el ámbito eidético. El vulgo deberá admitir así, concluye Platón, que la *pólis* no tiene otra posibilidad de ser feliz a menos que sus líneas generales sean trazadas por aquellos dibujantes (filósofos guardianes) que copian de un modelo divino.

Surge de este modo un problema relevante respecto de si tal guardián imitador (que en los pasajes mencionados de *República* VI pareciera desplazarse hacia la figura del pintor filósofo) se aboca a imitar el modelo eidético o tan solo la manera de ser o caracteres generales de los hombres de bien. Recordemos al respecto el pasaje clave de *R.* III 395c3-d1 mencionado al comienzo, en el que Platón afirma que si los guardianes llegaran a imitar, deben empezar a imitar desde la infancia aquellos caracteres que les conviene adquirir, a saber, la valentía, la moderación, la piedad, la magnanimidad y otros semejantes; pero no deben emplear su habilidad en imitar conductas innobles ni vicios vergonzosos, “no sea que a partir de la imitación disfruten ser en la realidad <aquello que imitan>” (ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν, c7-d1).⁵ A pesar de la ambigüedad que presentan dichos pasajes de *República* VI —ambigüedad que revela que, hasta las *Leyes*, la posibilidad de una síntesis entre poesía y filosofía como alternativa a la poesía imitativa tradicional no llega a resolverse plenamente—,⁶ todo parece indicar que el guardián imitador se limitaría solo a una imitación de caracteres humanos. Ello se hace evidente cuando Platón, estableciendo un paralelismo entre el pintor y el filósofo guardián, precisa qué clase de pintura realiza este último: la verdadera “imagen del hombre” (ἀνδρείκελον, VI 501b4).⁷ Es claro que una vez purificada la ciudad y tras

haber borrado y vuelto a pintar cada detalle, los guardianes imitadores harán todo lo posible por imitar los caracteres humanos que sean más agradables para los dioses.⁸

Ahora bien, no se advierte por qué —tal como ciertos intérpretes y algunos pasajes parecen sugerirlo ambiguamente—⁹ la labor del guardián imitador (o, en términos más generales, del tipo de poeta platónico admisible en la *pólis* ideal) debería apuntar en definitiva a una imitación de las Ideas. Esta posibilidad de que un poeta describa en su obra el ámbito propio de las Ideas puede observarse más bien en *Phdr.* 247c3-d1, donde Platón establece de forma explícita una estrecha vinculación —insinuada, como veremos en la próxima sección (A), en el argumento de las camas de *República* X, pero más tarde dejada de lado en el transcurso de ese mismo libro— entre la poesía y el ámbito eidético.¹⁰ Si, en efecto, el objetivo último apuntara a una imitación de las Ideas, tendríamos que restringir el tipo de poeta platónico admisible en la *pólis* ideal solo al conjunto de los guardianes filósofos (o perfectos guardianes, los cuales, además de gobernar, también se dedicarían a imitar) o, en última instancia, a una autoconsagración de Platón como único ejemplar posible de poeta filósofo.¹¹ Por el contrario, la esperanza de este pensador es, desde nuestra perspectiva, llegar a conformar progresivamente en la *pólis* ideal una nueva generación de poetas que se ajusten a los lineamientos generales establecidos por él en su paradigma poético, en cuya plataforma observamos insistentemente la prescripción de que los futuros poetas se consagren en sus obras a una imitación no tanto de las Ideas como del *éthos* de los hombres de bien; a la plasmación de caracteres humanos junto con sus respectivas acciones; o, expresado en términos aristotélicos, a la *mímesis* de tipos, clases o modos de ser universales de hombre que se expresen a través de nombres individuales.¹²

Sostener, por lo demás, que la *mímesis* del guardián imitador se orienta a fin de cuentas hacia la imitación de las Ideas conlleva —como lo ponen de relieve varios de los autores que sostienen esta postura— la falta de una explicación consistente acerca de la manera en que dicha instanciación se concreta en la obra poética misma, puesto que, exceptuando a los filósofos, la gran mayoría de los guardianes —y mucho menos los poetas y artesanos— nunca reconocería las Ideas en el sentido exigido por Platón. Si pensamos, por el contrario, que para este el guardián imitador debe orientar su *mímesis*, como lo evidencian diversos pasajes de la *República* y de las *Leyes*, hacia los tipos generales de *areté* encarnados en el hombre de bien, entonces su crítica a la poesía tradicional no se reduce a una simple expresión de descontento, sino que apunta más bien a la formulación de una nueva alternativa y normativa poéticas en conformidad con la *pólis* proyectada.¹³ Se trata así de poder leer en la *República* la configuración de un nuevo paradigma poético de sello platónico que no dependa necesariamente de su ontología de las Ideas. Para ello, tomando como eje la distinción establecida en el libro X entre el segundo y el tercer grado ontológico-epistémico —en particular en el argumento de las camas y en el relativo a la utilización, fabricación e imitación—, en este trabajo quisiera sostener que Platón busca delinear y prescribir un paradigma de poeta de segundo grado. A diferencia de la mera apariencia de saber propia del imitador —el poeta tradicional, ubicado en el tercer grado—, este poeta de segundo grado poseería una recta opinión acerca de lo que imita, fundamentada en el conocimiento proporcionado por el usuario, es decir, el filósofo. Este enfoque permite, a mi juicio, vislumbrar una posible solución al problema del estatus ontológico-epistémico que Platón asigna al poeta en la *pólis* ideal, con vistas a la producción de una clase de poesía austera y provechosa (*R.* III 401c4-d3).¹⁴

2. La dimensión ontológico-epistémica de la crítica a la poesía tradicional

El hecho de que el guardián eventualmente recurra a la imitación no implica que sea el único en adecuarse a los nuevos lineamientos poéticos formulados por los fundadores de la *pólis* ideal en *República* II y III. En otras palabras, el nuevo paradigma poético que Platón busca establecer no se limita a la figura del guardián imitador sino que, en última instancia, procura extenderse a los futuros poetas de la *pólis*. La figura del guardián imitador le sirve en este sentido a Platón como primer eslabón de una nueva cadena poética a formar o como “piedra de toque” (*βάσανος*, *Lg.* XII 957d4) para las nuevas generaciones poéticas, todo ello con vistas a fundar una tradición radicalmente diferente a la vigente en su época. Los ejemplos más claros que Platón nos provee cuando procura ilustrar su nuevo paradigma poético son “los himnos a los dioses y

los elogios a los hombres de bien” (ὑμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς, *R.* X 607a3-4),¹⁵ a través de los cuales podemos advertir cómo este tipo de poesía —propia del guardián imitador en la *República* y más tarde del poeta legislador en las *Leyes*— no presupone una imitación previa de las Ideas, sino más bien de los caracteres y acciones positivas de dioses, héroes y hombres de buena reputación.¹⁶ Pero aun cuando en estos pasajes de la *República* subsistan ambigüedades respecto del objeto a imitar por parte del nuevo tipo de poeta platónico, creemos que el problema termina por resolverse de manera más clara y concluyente en las *Leyes*, donde al poeta legislador no se le exige en absoluto un conocimiento de las Ideas. En esta última obra, Platón nunca vincula la labor del poeta legislador con la teoría de las Ideas, la cual, por lo demás, apenas se menciona en *Lg.* XII 965b7-966b8, y solo como un saber propio del área de competencia de los ancianos que integran la “junta nocturna”, desempeñando un papel secundario dentro de la arquitectura general del diálogo.¹⁷

Hallamos consumada hasta aquí la posibilidad de un guardián imitador, cuya tarea apuntaría a realizar la “pintura más hermosa” (καλλίστη γραφή, *R.* VI 501c3) en la medida en que tiene en cuenta, al mismo tiempo, no solo la manera de ser del hombre de bien sino también el aspecto de su plasmación en la obra de arte, pues se trata de un alma —de naturaleza filosófica y con capacidad de imitación— que ha de tender constantemente a la totalidad y universalidad de lo divino y de lo humano o, en otras palabras, a enfocar y extraer, en términos universales, las virtudes propias de ambos órdenes. Atendiendo a estos últimos, el guardián imitador puede crear la mejor imagen de hombre posible, y en especial de los caracteres humanos, modelados —tal como hizo Homero (uno de los contados pasajes de la *República* donde Platón recoge algo positivo de la poesía homérica) con los personajes de Aquiles y Trásímedes (*Il.* I 131, XIX 155; *Od.* III 414)— tomando como referencia su “ semejanza con los dioses” (θεοεἰκέλος, *R.* VI 501b5).¹⁸ Se trata así de que el guardián imitador o poeta guardián pinte una “imagen de hombre” (ἀνδρεῖκελον) a la luz de su semejanza con los dioses o de lo “querido por los dioses” (θεοφιλής, 501c1);¹⁹ y tal pintura vista en perspectiva no es otra que la de la *pólis* ideal en torno a la cual gira el diálogo mismo. Como ejemplo de síntesis de naturaleza filosófica y poética, el guardián imitador debería apuntar a la *poíesis* de la mejor pintura de gobierno posible mediante la plasmación en sus obras de “tipos” o “caracteres humanos” (ἀνθρώπων εἶδη, VIII 544d5) positivos. Si seguimos al pie de la letra la analogía trazada por Platón en el libro VI entre la labor del pintor y la del político, el guardián imitador sería entonces un consumado “pintor de gobierno” (πολιτειῶν ζωγράφος, 501c5-6), como más tarde lo será el poeta legislador de las *Leyes*.²⁰

2.1. Las camas

Decíamos antes que en el argumento de las camas del libro X de la *República* puede leerse, de forma insinuada, una vinculación entre la poesía y el ámbito eidético, aunque más tarde esta se deje de lado en el transcurso de ese mismo libro. Abordemos, pues, en detalle ese argumento. Una vez establecido todo lo referido a los contenidos (*i.e.* lo que hay que decir) y al estilo (*i.e.* cómo hay que decirlo) apropiados para aquella parte de la música relacionada con los discursos y los mitos en los libros II y III, Platón retoma en el libro X el tema de la reglamentación de una poesía acorde a la *pólis* proyectada, centrándose ahora en la significación ontológico-epistémica de la noción de *mímesis* y en las consecuencias psicológicas que acarrea la recepción de la poesía imitativa tradicional en las almas de los niños, jóvenes y adultos.²¹ La estrategia argumentativa empleada por Platón en este libro es llamativa por dos razones: en primer lugar, porque vuelve a insistir desde el comienzo con la estrecha relación que existe entre la cuestión de la poesía y el eje principal de la *República* relativo a la naturaleza de la justicia en la *pólis* ideal (X 595a1-3). Ello da cuenta de la relevancia que fue adquiriendo a lo largo de la *República* el tema de la poesía y el de la internalización de las estructuras culturales básicas del pensamiento por parte de los destinatarios de contenidos poéticos, hasta el punto de que este constituye aquí una perspectiva privilegiada a la hora de diagramar su proyecto de reforma filosófico-política plasmado en la *pólis* ideal.²² A esta altura del diálogo, es evidente que si tanto en los primeros libros como en el último Platón insiste en subrayar la recíproca dependencia que existe entre

poesía y justicia en la *pólis*, su discusión con los poetas tradicionales no desempeña un rol periférico dentro de la arquitectura conceptual del diálogo, sino más bien medular en el marco de la elaboración de su alternativa filosófico-política.

En segundo lugar, cabe destacar el enfoque con el que Platón aborda en este libro X el examen de la naturaleza de la *mímesis* y del imitador, nociones clave, como veremos, para la articulación de su crítica general de la poesía imitativa tradicional. Se trata de un enfoque que implica la apelación a supuestos de orden ontológico-epistémico vinculados a su teoría de las Ideas, y de tipo psicológico relativos a su teoría de la tripartición del alma, por cuanto que la no admisión de la poesía imitativa (*mimetiké*) se desprende fundamentalmente del análisis de la diversidad de las especies del alma (595a5-b1).²³ Platón, en efecto, va a servirse de dichos supuestos teóricos con vistas a criticar a la tradición poética, articulándolos en función de una pregunta rectora que atraviesa la primera parte del libro X: “¿Podrías decirme lo que es la imitación en su conjunto?” (595c7). La incompreensión que él manifiesta aquí no se vincula tanto con el objeto a examinar —“la imitación en su conjunto” (μίμησιν ὅλως)— como con el enfoque desde el cual va a encarar su análisis, puesto que la cuestión de la imitación ya había sido abordada desde el punto de vista religioso, dramático —en cuanto a la demarcación de los estilos narrativos— y ético-político en los libros II y III. Lo novedoso reside ahora en la significación ontológica y epistémica que Platón encuentra en la *mímesis* o, en términos más generales, en el hecho de que esta se erige al fin y al cabo como uno de los pilares de la *República*, por cuanto se la aborda desde distintos ángulos a fin de desentrañar no solo sus diversos significados (religioso, dramático, ético-político, ontológico-epistémico y psicológico), sino también las consecuencias que se desprenden de cada uno de ellos.

Empecemos, pues, con la primera cuestión desarrollada por Platón en este libro, referida a la dimensión ontológica-epistémica de la crítica a la poesía imitativa, la cual implica, como dijimos, la apelación a la teoría de las Ideas o al denominado “método acostumbrado” (εἰωθυίας μεθόδου, 596a4).²⁴ Este consiste en “suponer” o “postular” (τίθεσθαι) una unidad (Idea) para cada *multitud* de cosas a la que asignamos un mismo nombre (596a5-8). En el marco de este libro, el método de plantear lo uno sobre lo múltiple²⁵ se aplicará a la conocida gradación ontológica de “tres clases de camas”, fabricadas por sus respectivos artesanos (*demiourgoi*): la idea (esencia) de cama creada por dios (*theós*); la cama particular producida por el fabricante de camas (*klinopoiós*) o carpintero; y por último la cama imitada que realiza el imitador (*mimetés*), ya sea este un poeta o pintor (596a5-598d5).²⁶ Platón irá desplegando su estrategia argumentativa contra esta última clase de artesano (el imitador), y sobre todo contra su obra o producto: la imitación. Todo indica que Platón se estaría refiriendo aquí al demiurgo divino, ya que tal poder de creación universal solo puede atribuirse a una entidad de naturaleza extraordinaria, admirable y sabia. Sin embargo, su intención parece ser la de desorientar al lector —como le ocurre al propio Glaucón— para inducirlo a pensar en el poder creador de un dios, cuando en realidad se trata de un imitador. De este modo, Platón busca revelar el carácter aparentemente omnipotente del imitador, al intentar imitar *toda* la realidad, y desenmascarar su falsa pretensión de verdad.

Ambos aspectos aparecen evidenciados en el famoso símil del espejo, a través del cual Platón procura ilustrar el paradigma vigente del arte como imitación de la naturaleza —imitación que no implica tanto la mera y extrema semejanza del arte con la naturaleza como su atadura a un conjunto de representaciones normativas—,²⁷ a la vez que exponer la ilusión que tendrá dicho demiurgo de re-producir absolutamente todo lo que aparece reflejado en el espejo (596d8-e3).²⁸ Para Platón no se trata tan solo de poner en evidencia la pretensión de verdad propia de la clase de los imitadores, sino de perseguir dentro de esta al pintor (*zográphos*), quien se presenta en apariencia con los mismos atributos que el artesano divino en tanto se aboca a imitar cualquier cosa de forma indiscriminada, violando así el principio de la especialización de las funciones, pilar central de la *pólis* ideal: “Y dirás, creo yo, que lo que él hace no es verdadero (οὐκ ἀληθῆ) (...). Si no hace, pues, lo que es, no hace lo que es sino algo semejante a lo que es, pero que no lo es” (οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὃν ποιοῖ, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἷον τὸ ὃν, ὃν δὲ οὐ, 596e8-597a5).²⁹

Este enfoque basado en las tres clases de camas —la cama en sí, la cama particular y la cama imitada—, junto con sus respectivos artesanos —dios, el carpintero y el imitador—, le sirve a Platón para fijar su atención en el pintor y, más puntualmente, en la significación de su producto: el objeto imitado. Aunque los grandes textos que conforman la tradición poética también constituirían una clara imitación de los caracteres humanos, la técnica pictórica se vuelve, en términos de una demostración argumental, más apropiada para *ilustrar* los tres niveles ontológicos contrapuestos. Por otra parte, la debatida cuestión acerca del rol “creador” de las Ideas que Platón le atribuye aquí a dios (597b5-d3)³⁰ y, asimismo, la inclusión en el campo eidético de Ideas relativas a artefactos —de mesa o de cama: 596b3-4—³¹ se torna, creo yo, secundaria si tenemos presente que la finalidad última de este argumento funcional y de índole ontológico-epistémica es develar la naturaleza del pintor y de su producto; de allí la necesidad que mueve a Platón a postular un artesano para cada tipo de cama. En este sentido, creemos que la novedad de la supuesta “creación” divina de las Ideas debe ser medida solo en función de la necesidad contextual de la presente demostración, sin pretender compaginarla con las exposiciones de la teoría de las Ideas presentadas en diversos diálogos del período de madurez o, para el caso, en los libros VI y VII de la *República*, donde aparece claramente destacado el carácter eterno e increado de las Ideas.³² Como bien propone Gadamer al respecto (1992, p. 396), al leer a Platón debemos siempre “reconducir con precisión los enunciados conceptuales que aparecen en el diálogo a la realidad dialogal de la que derivan”.³³

Volvamos sobre el argumento. Aunque en una etapa inicial de su desarrollo el imitador-pintor parece ser presentado, junto con dios y el carpintero, como un artífice o demiurgo más, Platón reserva en sentido estricto ese calificativo para estos últimos,³⁴ relegando al pintor al papel de simple imitador de las obras creadas por ellos. Así pues, este imitador ya no crea *obras* (*érgea*) como dios y el carpintero, sino que mediante su pintura produce *imitaciones* (*mimémate*) de las obras (camas particulares) del carpintero —distinción que abordaremos en la próxima sección—, que atienden sobre todo a la manera en que estas *aparecen* (*phainetai*) desde diferentes perspectivas, es decir, no tal como *son*.³⁵ De ello se desprende que la pintura hecha de cada cosa, en lugar de “imitar lo que es” (*τὸ ὄν μιμήσασθαι*) según se da, imita “lo aparente” (*τὸ φαινόμενον*) tal como “aparece” (*φαίνεται*), creando así una “imitación de la apariencia” (*φαντάσματος μίμησις*) y no una “imitación de la verdad” (*ἀληθείας μίμησις*, 598b1-4).³⁶ Al implicar una imitación de lo aparente desde el punto de vista de lo aparente, la técnica de producción mimética en manos del imitador tradicional de *República* pone en juego, como sostiene Rodrigo (2001, pp. 164-165), una engañosa “estética del punto de vista”.³⁷

A esta altura de la argumentación del libro X, se torna crucial la pregunta acerca de si el pintor es, respecto de la cama, también artífice (*demiourgós*) y hacedor (*poietés*) del mismo objeto, interrogación que le permite a Platón trazar la primera distinción entre aquellos artesanos o demiurgos y el pintor. Mediante esta distinción arribamos a la definición clave del imitador (*mimetés*), cuya función se halla ahora confinada a la imitación de aquello de que los otros son artífices. El producto del arte imitativo tradicional implicará, por tanto, una imagen escindida de su original, que a su vez es imagen de una Idea.³⁸ Lo que Platón busca resaltar una y otra vez a lo largo de este libro es que el pintor-imitador se revela como autor de un producto —la imitación— ontológicamente degradado por hallarse alejado en tres grados de la verdadera realidad (la Idea de cama). Esta concepción reduce a la poesía mimética —y, dentro de ella, al poeta trágico— al rango de imitación de una apariencia, provocando de este modo el primer desplazamiento argumental del ámbito de la pintura hacia el de la poesía. Pues en cuanto imitadores, los autores de tragedias y los demás poetas —épicas, líricos y cómicos— también ocuparán un *tercer* lugar respecto del primero referido a la Idea-verdad, haciendo de su arte imitativo un mero “juego de niños” (*παιδία*, 602b6) semejante a una “charlatanería” (*φλυαρία*, *Cri.* 46d3; *ἀδολοσχία*, *Sph.* 225d8).³⁹ Si bien la pintura era hasta ahora más funcional que la poesía tradicional en los términos ontológicos y epistémicos que presenta este argumento, al apuntar al arte imitativo en general, los efectos negativos de la crítica platónica alcanzan por igual tanto al ámbito pictórico como al poético.⁴⁰

Destaquemos el tenor que adquiere dicha crítica en este punto. Por un lado, la pretensión omnisciente que Platón descubre en el poeta tradicional, quien, al abocarse a una producción-imitación de *todos* los caracteres y oficios humanos, infringe claramente el principio de especialización de las funciones asentado como supuesto básico para el buen funcionamiento de toda *pólis*. De aquí que un buen pintor tradicional, al pintar por ejemplo un carpintero, sin ningún conocimiento de la técnica de carpintería y mostrando su pintura desde lejos, pueda llegar a “engañar (ἐξαπατῶ) a niños y hombres ignorantes (παῖδας γε καὶ ἄφρονες ἀνθρώπους), haciéndoles creer que es un carpintero de verdad (ἂν τῷ δοκεῖν ὡς ἀληθῶς τέκτονα εἶναι)” (R. X 598b7-c3; y, en la misma línea, 600e5-601a2).⁴¹ Por otro, partiendo de un segundo supuesto, según el cual el imitador (pintor o poeta) debería, antes de emprender cualquier imitación, conocer a ciencia cierta y de forma perfecta —casi diríamos *personificar* tal como el artesano mismo— aquello que imita, Platón señala que el imitador no solo se vuelca naturalmente a imitar la realidad en su conjunto —con la consiguiente violación del principio mencionado—, sino que lo hace sin ningún tipo de conocimiento de las técnicas y asuntos que imita. Tomando como ejemplo el arte de la medicina, llega a afirmar que, sin haber sanado enfermos ni dejado discípulos en ese terreno, Homero y los demás poetas dan en sus obras la impresión de ser médicos por el solo hecho de imitar la manera de hablar de los médicos (599b9-c6).

Ahora bien, otro de los aspectos a considerar del libro X es una serie de críticas más directas que Platón dirige en particular contra Homero y los poetas trágicos (de los que aquel es padre y guía),⁴² pues a juicio de la multitud tales poetas tradicionales conocen todas las técnicas y cosas divinas y humanas relativas a la virtud y el vicio (598d7-e2). En tales críticas, Platón juzga al poeta tradicional, cuyas obras están a “triple distancia de lo que es” (τριπλὴ ἀπέχοντα τοῦ ὄντος) en cuanto no componen “realidades” (ὄντα) sino “apariencias” (φαντάσματα), a partir de su propuesta alternativa de un buen tipo de poesía, cuyas composiciones se sustentan en un firme conocimiento respecto de lo que imita: “El buen poeta, si va a componer bien sobre aquello que compusiere, es necesario que componga con conocimiento o no será capaz de componer” (ἀνάγκη γὰρ τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν, εἰ μέλλει περὶ ὧν ἂν ποιῇ καλῶς ποιῆσειν, εἰδὼτα ἄρα ποιεῖν, ἢ μὴ οἶόν τε εἶναι ποιεῖν, 598e2-4). El hecho de que los poetas tradicionales no puedan dar cuenta del saber que poseen —aun cuando su justificación mediante el tópico de la inspiración divina no sea, como remarca Guthrie (1975, p. 89), traída a colación aquí por una cuestión también funcional a la presente argumentación— no es un aspecto novedoso, ya que aparece con frecuencia en diálogos previos a la *República* (*Ap.* 22a8-e5; *Ion* 533d1-535a7, 535e7-536d3; y *Men.* 99b5-d5). El problema suscitado en este caso es que el juicio de la multitud se revela a los ojos de Platón pedagógicamente condicionado y obnubilado por los poetas tradicionales, hasta el punto de que por el hechizo de su palabra (R. X 601b1-2, 607c3-d1, 608a2-b2)⁴³ aquella pierde la capacidad de discriminación de todos los contenidos perjudiciales que —en términos religiosos, ético-políticos, ontológico-epistémicos y psicológicos— encierra esa tradición poética que enraíza en Homero; de allí que para Platón la multitud sea una especie de tribunal de niños o de hombres tan insensatos como niños (*Grg.* 464d3-e2, 521e3-4).⁴⁴

En consonancia con ello, el poeta tradicional imitará en función de lo que *parezca* hermoso a esa multitud ignorante (*Tht.* 173c4-5), vale decir, no con el *conocimiento* que, según Platón, debería tener una poesía —en términos de Asmis (2022, p. 328)— “políticamente correcta”, advirtiéndose así con más énfasis en este libro X la distinción clave entre dos tipos de *mimesis* poética: buena (por parte del buen poeta) y mala (asociada al poeta tradicional).⁴⁵ Precisamente por carecer de un conocimiento sólido y verdadero acerca de *todas* las técnicas y cosas (humanas y divinas) que imita, y de sus efectos en los términos arriba mencionados, el poeta-imitador se nos presenta como un productor de imágenes de *areté* y de vicio; un creador que no entiende nada acerca de lo que realmente *es* sino solo de lo *aparente* (R. X 601b10).⁴⁶ Como todo griego de su época, Platón era plenamente consciente del efecto de realidad-verdad que la poesía tradicional generaba en sus receptores —niños, jóvenes y adultos—. ⁴⁷ Su cruzada argumental contra ella en la *República* apunta, en parte, a revelar que tal efecto de verdad no es sino un efecto de apariencia de verdad; o, dicho de otra manera, a desenmascarar el potencial paidéutico de la palabra poética tradicional como testimonio de verdad incuestionable.

2.2. La distinción entre un poeta de segundo y tercer grado: obras vs. imágenes

Indaguemos más detenidamente en la diferencia establecida en la sección anterior entre obras e imágenes. En otro de los tramos de su argumentación contra la tradición poética griega, Platón propone en el libro X —retomando en parte la tripartición ontológica-epistémica examinada— abordar puntualmente el tipo de producción de tercer grado vinculada a la fabricación de imágenes, la cual se distingue de la producción de segundo grado relativa a las obras, es decir, al objeto particular propiamente dicho. Dejando de lado por el momento la cuestión del primer grado ontológico relacionado con la Idea, Platón atiende más bien allí a la vinculación existente entre estos dos niveles ontológicos subordinados. Sostiene, en este sentido, que si alguien tuviese la posibilidad de hacer (*poieîn*) tanto los objetos particulares como sus imágenes (*eídola*), nunca se inclinaría a la fabricación de estas últimas ni haría, al igual que el poeta, de tal actividad el centro de su vida (599b3-7). Esta distinción entre obras (*érge*) e imágenes (*eídola*) implica que si el imitador hubiese tenido un *conocimiento* real sobre aquello que imita, se habría abocado, más que a la mera fabricación de imágenes de objetos, a la *poíesis* de estos mismos, o sea, a su puesta en obra.

Se trata así no solo de retomar la jerarquía ontológica-epistémica que vertebra la tripartición examinada, cuya función, como vimos, es clave en función de la estrategia argumentativa empleada en este libro X contra la poesía tradicional, sino también de resaltar —y aquí reside la novedad— la primacía ontológica-epistémica que Platón le asigna al segundo grado de las *obras* por sobre el tercero de las *imágenes*. Con todo, si seguimos la lógica de su argumentación, surge el problema de que si alguien tuviera la opción de elegir entre la fabricación de *érge* o de *eídola*, y se inclinara naturalmente por la producción de segundo grado, quedaría vacante, al no elegir nadie la de tercer grado, el lugar que ocupan los imitadores, sean estos pintores o poetas. Para Platón, de hecho, es mejor ser el creador del objeto propiamente dicho que el autor de su imagen, ya que la primera práctica es más loable que la segunda (599b8). A partir de esta distinción clave entre un segundo y tercer grado ontológico-epistémicos, quedaría delineado y prescripto un paradigma platónico de poeta de segundo grado, con vistas a que si se realizan indefectiblemente imitaciones de un objeto, estas sean llevadas a cabo por alguien que *conozca* realmente su naturaleza o, en última instancia, por alguien que siendo un productor de segundo orden se sirva —si quiere— del tercero (una fusión entre el segundo y tercer grado ontológico-epistémicos). En la próxima sección examinaremos cómo juega esa distinción en el marco del argumento de la utilización, fabricación e imitación de un determinado objeto (601d1-602c1), argumento que le sirve a Platón para desacreditar, una vez más pero desde otro ángulo, al poeta tradicional en lo que respecta a su presunto saber.

Ahora bien, ¿cuáles son las *obras* que aparecen aquí contrapuestas a sus *imágenes*? Porque a esta altura del libro X el esquema de la tripartición ontológica-epistémica basada en los diferentes tipos de camas, junto con sus correspondientes artesanos, cede su lugar a las *obras* concretas de los médicos, legisladores, estrategas y sabios, opuestas a la palabra poética que los imitadores tradicionales pretenden dar de ellas. Partiendo del supuesto de que el imitador tradicional es uno de los principales infractores del principio de la especialización de las funciones, el buen poeta debería, al igual (o incluso más) que cada uno de los demás artesanos con su respectivo arte —por ejemplo, el médico con la medicina—, rendir cuentas acerca de todas las técnicas y tópicos más importantes (*i.e.* de las guerras, campañas, regímenes de las ciudades, la educación en su conjunto, etc.) de que se ocupa con su palabra.⁴⁸ En este sentido, en un pasaje muy similar a otro de *Lg.* I 629a3-630d1 donde vuelve a utilizar el recurso del interrogatorio imaginario en relación con los poetas tradicionales Tirteo y Teognis, a la hora de sopesar el valor paidéutico de la palabra de un poeta como Homero, Platón considera justo, basándose en la distinción establecida entre *érge* y *eídola*, preguntarle a este último si, en lugar de ser un mero *mimetés* “fabricante de imágenes” (*εἰδῶλου δημιουργός*) alejado en “tres grados a partir de la verdad” (*τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας*), ocupa el “segundo grado” (*δεύτερος*) y es capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en privado y en público: “¿cuál de las ciudades mejoró por tu intervención, como Lacedemonia por la de Licurgo y otras muchas ciudades, grandes o pequeñas, por otros tantos? ¿Qué ciudad te reivindica como un buen legislador (*νομοθέτην*)

ἀγαθόν) en beneficio de sus ciudadanos?” (R. X 599d2-e2). Precisamente porque la palabra del poeta tradicional compromete los aspectos más relevantes de la *paideía* humana, vale decir, cuestiones de índole religiosa, ética y política (como la estrategia militar y las constituciones) dirigidas al mejoramiento de los hombres, para Platón es necesario interrogar a esa clase de poeta a fin de que explique con qué derecho habla y da consejos en materia de conducta —asuntos relativos al segundo puesto— desde un tercer puesto en relación con la verdad.⁴⁹

Cabe señalar, por otra parte, no solo la responsabilidad que Platón pone en manos de los poetas, en tanto que estos deberían reconocer su rol cívico de instructores de los hombres en lo tocante a la adquisición de virtud y felicidad, y asumir a la vez que tienen a su cargo la educación religiosa y ético-política de tales destinatarios; también vemos cómo dicho rol aparece por vez primera y de forma paradigmática encarnado en la figura de célebres legisladores. En el pasaje mencionado Platón confiesa, en efecto, su expectativa depositada en los buenos poetas, quienes deberían cumplir en la *pólis* servicios homologables al de los médicos (Asclepio), los legisladores antiguos (Licurgo, creador de las leyes e instituciones espartanas; Carondas y Solón, cuyas reformas constitucionales establecieron los cimientos de la democracia ateniense), y los estrategas y sabios (Tales, Anacarsis o Pitágoras), en cuanto a su capacidad de producir el mayor bien o mejoramiento en el cuerpo de la ciudadanía.⁵⁰ Nos enfrentamos así en la *República* a la tensión que Platón abre entre la palabra imitativa de los poetas tradicionales y las *obras* de los legisladores, la cual se resolverá recién a la altura de las *Leyes* a través de la confluencia de ambos dominios en la figura del poeta legislador, puesto que —como señala a propósito Asmis (2022, p. 354)— en este último diálogo “se consuma la transformación del poeta en filósofo mediante la conversión del propio filósofo en una especie de poeta”.⁵¹ Pero todo ello no solo presupone la aceptación de la jerarquía ontológica (tripartita) platónica por parte del poeta tradicional; implica asimismo que este desearía obtener dentro de ella el mérito de ocupar el segundo puesto, es decir, de que sus imitaciones tuviesen el peso que Platón le atribuye a las obras y acciones vinculadas a tal puesto (600a1-b5).⁵²

Podemos ya demarcar, a grandes rasgos, las instancias que recorre la estrategia argumentativa platónica apoyada en las obras de médicos, legisladores, estrategas y sabios célebres: establecer, en principio, una distinción clave entre el segundo grado de las obras y el tercero relativo a sus imágenes; en segundo lugar, inferir a partir de ella que nunca cabrá esperar del tercer grado los mismos efectos prácticos que el segundo ejerce sobre el conjunto de los hombres. Por ello, en lo que atañe a la dirección del proceso educativo, la palabra imitativa del poeta tradicional se revela a los ojos de Platón como un verdadero fraude, desde el momento en que la mide a través del peso y la ventaja que tienen las obras. Mediante dicha distinción se busca desacreditar la palabra poética tradicional, sopesándola desde un nivel superior frente al cual siempre e irremediablemente va a mostrarse como deficiente, puesto que el grado de las imágenes nunca tendrá la consistencia ontológica y epistémica que el nivel asignado a las obras o acciones. En tercer lugar, la falta de transmisión de una concepción poética (homérica) de vida se examina a la luz del legado dejado por otras concepciones como la pitagórica —y, más adelante, la sofística en relación con Protágoras y Pródico—, cuyo enfoque de la filosofía se caracteriza por un prisma religioso y, en particular, por un modo de vida basado en una serie de preceptos de orden ético-religioso. El problema que Platón encuentra en los poemas de Homero y Hesíodo es que, justamente porque implican una ostentación de caracteres virtuosos y viciosos a la vez, no logran presentarse con la fuerza de un conjunto de preceptos que pueda ser legado a la posteridad como instancia formadora de nuevas prácticas paidéuticas y ético-políticas, semejantes a las que Platón procura establecer en su *pólis* ideal.⁵³

A la hora de crear con palabras, el poeta tradicional —a quien también, como vimos al comienzo, podemos reemplazar por la figura del pintor a causa de la preeminencia del aspecto pictórico de sus imágenes o, en otras palabras, por su habilidad para “colorear” (ποικιλῶ) el lenguaje a fin de ganarse la admiración y el “encantamiento” (γοητεία) del auditorio—⁵⁴ se sirve de una serie de elementos tomados a su antojo de cada una de las demás artes, imitando de modo indiscriminado diversas formas de ser y de hablar que no conoce, y dando así a luz esa suerte de *conglomerado de ornamentos* que constituye el poema (601a4-b7).⁵⁵ En definitiva, la imagen de saber que ofrece el poema tradicional, aunque pueda ejercer un

poder de seducción irresistible en la multitud, revela —cuando se trasciende su colorido u ornamento formal (601a2) y se lo examina con detenimiento— una importante carencia conceptual o de verdad. De ahí que para Platón la poesía tradicional resulte un fraude, en la medida en que nos soborna mediante ese placer preliminar.⁵⁶

De estos pasajes de *República* X cabe desprender la pregunta cardinal que Platón se formula y que impulsa, en el fondo, toda su crítica contra la tradición poética griega: ¿quién debería ser, al fin y al cabo, el guía o consejero (*hegemón*) de la *paideia* de las jóvenes generaciones? En otras palabras, ¿quién debería asumir el cargo de experto en materia de conducta? Ya que si Homero y Hesíodo, desde la óptica platónica, se hubiesen abocado al conocimiento y fabricación de obras —y no tan solo al de sus imágenes—, habrían sido capaces de llegar a inculcar en sus contemporáneos la idea de que solo gracias a ellos podían educarse y hacerse mejores en lo tocante a la dirección de sus vidas pública y privada, logrando así, al igual que algunos sofistas célebres como Protágoras y Pródico, un gran número de amigos y discípulos que les hubiesen honrado y amado (600c6-e2). Tal como señalamos en la sección A, hallamos aquí otro ejemplo más de la apelación a un determinado elemento que solo se explica en función del presente contexto argumental. En efecto, así como Platón se sirvió al comienzo de *República* X de la Idea de artefacto (la cama en sí) sobre la base de una ontología tripartita que apuntaba principalmente a desacreditar, en términos ontológico-epistémicos, el tercer nivel ocupado por el imitador, vemos ahora que apela a los sofistas para mostrar cómo estos, a diferencia de los poetas tradicionales, desempeñaron al menos un rol de guías en lo que respecta a la formación pedagógica privada de los jóvenes, lo cual se contrapone a las innumerables consideraciones negativas de Platón acerca de la sofística a lo largo de su obra.⁵⁷

Para comprender este extraño reconocimiento, no debemos olvidar el objetivo que Platón persigue. Si tenemos presente que el blanco al cual dirige su crítica es la tradición poética, no importa para él valerse por ejemplo de una Idea de artefacto —Ideas que, según se desprende del testimonio aristotélico, ni Platón ni los platónicos al parecer aceptarían (*Metaph.* I 9, 990b9-18, 991b1-9; XIII 5, 1079b35-1080a8; *Sobre las Ideas* I 79.3-80.6)—, o colocar a la sofística por encima de la labor y el legado de los poetas. La apelación a los sofistas debe leerse —entendiendo— solo en función de su argumentación crítico-negativa contra la poesía y, en este caso puntual, con vistas a descalificar el rol asignado tradicionalmente a los poetas como educadores en materia religiosa y ético-política.⁵⁸ Así pues, si Homero y Hesíodo hubieran optado por *conocer* más que por *imitar*, podrían haber legado con seguridad para la posteridad un estilo de vida homérico y hesiódico que habría mejorado a un amplio conjunto de discípulos y oyentes. Con ello Platón vuelve a destacar que la *mimesis* poética tradicional nunca tendrá el correlato práctico-educativo que posee el conocimiento efectivo de las obras concretas y que, por tanto, “todos los poetas” (πάντας τοὺς ποιητικούς) no son otra cosa que “imitadores de imágenes de virtud (μιμητὰς εἰδῶλων ἀρετῆς, *R.* X 600e4-5)”.

Pero la crítica platónica no se circunscribe solo a Homero, Hesíodo y los trágicos; se extiende ahora a *todo* el conjunto de la tradición poética, puesto que al fin y al cabo la *poiesis* del poeta o pintor consiste básicamente en una fabricación de imágenes. Apoyándose así en la ontología tripartita postulada al comienzo del libro X, Platón se aparta en la *República* del planteo formulado en el discurso de Sócrates-Diotima del *Banquete*, según el cual la creación (*poiesis*) por parte de poetas como Homero, Hesíodo, y de legisladores como Licurgo y Solón, daba lugar a un engendramiento de imágenes de virtud —y no ya al tercer nivel de *República* X vinculado a una *mimesis* de una imagen de virtud—, contrapuesto a la generación de virtudes verdaderas propia del iniciado que, eventualmente, llegara a contemplar la Idea de belleza (*Smp.* 212a2-7). Se advierte, de este modo, la preeminencia que va cobrando en *República* X la dimensión epistémica de la crítica platónica, en tanto que el poema tradicional es, en definitiva, un producto que nunca alcanzará la verdad.

2.3. La gran trinidad: el usuario, el fabricante y el imitador

Partiendo de lo examinado en la sección anterior, atendamos ahora a cómo opera la distinción entre “obras” e “imágenes”, vale decir, entre un segundo y tercer grado ontológico, en el argumento de la utilización, fabricación e “imitación de un determinado objeto. Con vistas a examinar más detenidamente la apariencia de saber propia del imitador —sea este un poeta o pintor—, Platón apela a un breve argumento que, con algunas ligeras diferencias, ya había introducido en *Cra.* 390b1-e4, donde solo aparecen tematizadas dos técnicas, a saber: la de la *utilización* en relación con el dialéctico —quien cuenta con el firme conocimiento— y la de la *fabricación* en manos del carpintero —quien se adapta o regula de acuerdo con la dirección del dialéctico—. Siguiendo el enfoque tripartito del argumento de las camas con que abre el libro X, en este nuevo argumento Platón establece una distinción entre tres técnicas distintas de relación con un objeto: a través de su *utilización*, *fabricación* e *imitación*, sumando así una tercera técnica respecto del argumento del *Crátilo*.⁵⁹ Al igual que en otros casos, Platón parte aquí de una presuposición argumentativa, según la cual “la excelencia, la belleza y la rectitud” (ἀρετή καὶ κάλλος καὶ ὀρθότης) de un objeto cualquiera, ser vivo o actividad se manifiesta en el uso o función (*chreía*) que se haga de él (*R.* X 601d4-6).⁶⁰ Así como a cada artesano le correspondía, en el argumento de las camas, la *poíesis* de un objeto determinado —sea la Idea de cama, la cama particular o la cama imitada—, vemos también aquí cómo dichas técnicas de utilización, fabricación e imitación se ponen, a su vez, en correspondencia con distintos grados epistémicos: conocimiento (*epistémē*), recta opinión (*dóxa orthós*) y apariencia de saber, respectivamente:

Sobre un mismo objeto, el fabricante (ποιητής) tendrá una recta opinión (πίστιν ὀρθήν) acerca de su bondad y maldad (περὶ κάλλους τε καὶ πονηρίας), porque trata con el que sabe (τῷ εἰδῶτι) y está obligado a oír al que sabe; el que lo utiliza (ὁ χρώμενος), en cambio, tendrá conocimiento (ἐπιστήμην). (601e7-602a1)

Mediante este argumento Platón pretende demostrar, entre otras cosas, que en tanto el verdadero conocimiento y experiencia residen en la persona que utiliza el objeto, el fabricante de este debe, respecto de sus buenos o malos efectos, guiarse por el informe o consejo que le reporte el usuario (experto), tal como por ejemplo el flautista (*i.e.* el usuario de la flauta) le informa al fabricante de flautas acerca de las que le sirven para tocar y cómo debe hacerlas, ateniéndose este último al informe y órdenes del usuario (601d10-e2).⁶¹ En la medida en que aquí el *fabricante* no construye el objeto teniendo como modelo de referencia su Idea respectiva —tal como en el argumento de las camas, la Idea de cama—, sino que se guía a través del informe que le proporciona el *usuario*, es claro que nos encontramos ante un argumento que apunta a desacreditar, ahora desde un ángulo preeminentemente epistémico, al imitador (pintor o poeta) en lo que toca a su presunto saber, pues para Platón el principal problema de este es que no cuenta ni con un firme conocimiento —derivado del uso— ni con una recta opinión —por comunicación necesaria con el que conoce y por las instrucciones que reciba de este— respecto de lo que imita (602a3-6).⁶² Al no saber ni opinar rectamente sobre las cosas que imita en lo que toca a sus buenos o malos efectos, el *mimetés* queda, por tanto, excluido del vínculo epistémico que se da entre el fabricante y el usuario.

El sentido que cabe extraer de este breve argumento es doble: por un lado, al mismo tiempo que prescribe la manera en que debe ser orientado y supervisado el proceso de fabricación de un objeto por parte del usuario, da cuenta, por otro, de lo que acontece en el ámbito de la imitación cuando, justamente por no hallarse regulado, se le da vía libre al imitador en lo que toca a los asuntos sobre los que imita. De este modo, el imitador imita sin conocer en qué medida aquello imitado es malo o bueno y, como agravante, teniendo siempre como criterio el gusto de “la multitud ignorante” (τοῖς πολλοῖς τε καὶ μηδὲν εἰδῶσιν, 602b2-3) o lo que a esta le parece hermoso. Al situarlo como eje central en la crítica platónica a la poesía imitativa tradicional, el argumento de la utilización, fabricación e imitación permite vislumbrar, a mi entender, una posible solución al problema del lugar ontológico-epistémico que debería ocupar el buen poeta en la *pólis* ideal de la *República* —un asunto crucial para Platón, dado el peso paidéutico de la palabra poética en las

jóvenes generaciones—, así como también anticipar, al menos parcialmente, la resolución que tendrá en *Leyes VII* y *IX* la tensión entre el usuario, el fabricante y el imitador, a través de la incorporación de la figura del poeta legislador.

Si aceptamos dicho argumento, cabe suponer entonces que el filósofo o perfecto guardián de la *República* es quien debería *utilizar* aquellos textos compuestos (*fabricados*) por los poetas. Al ser el filósofo el que, tras evaluarlos, utiliza esos textos en términos paidéuticos, se convierte en la persona más indicada para aconsejar al poeta (*fabricante*) propiamente dicho acerca de los buenos y malos efectos —de índole religiosa, ético-política, ontológica, epistémica y psicológica— que generan sus obras poéticas en las almas de las jóvenes generaciones. Platón, como señala Gadamer (1998, p. 47), “solía destacar que el saber y la capacidad de la producción están subordinados al uso, y dependen del saber de aquel que vaya a usar la obra”. En este sentido, una vez aconsejado por la persona más experimentada, el poeta no tendría más opción que ajustarse a los preceptos de quien realmente *sabe* de primera mano cómo debe orientar la composición de sus obras poéticas con fines educativos. Pues el poeta, en cuanto tiene la posibilidad de optar entre los diferentes niveles —ontológicos y epistémicos— que suponen la imitación y la fabricación, debería según Platón inclinarse decididamente por esta última, en tanto compromete una *recta opinión* derivada de la comunicación directa con quien realmente conoce (el usuario).⁶³ El buen poema sería así, en la *República*, un producto orientado y supervisado por el filósofo guardián o, en su defecto, compuesto por el guardián imitador mismo si es que este se volcara alguna vez, como señalamos en la introducción, a la tarea de imitar (*R. III 395c3-d1, 402b9-c8*).⁶⁴

En este marco, lo más adecuado para Platón sería que el buen poeta se situara en el segundo grado epistémico, representado por el *fabricante*; es decir, que poseyera una recta opinión fundada en su vínculo con el que conoce (filósofo guardián), quien *utiliza* los poemas y cuya autoridad epistémica orienta las órdenes que aquel poeta-fabricante recibe.⁶⁵ Así ya no se trata, como anticipamos en la primera sección, de que el tipo de poeta platónico admisible en la *pólis* ideal de la *República* deba abocarse a una imitación de las Ideas, tal como podía desprenderse del argumento de las camas donde el fabricante (o carpintero) producía la cama particular con su mira puesta en el modelo representado por la Idea de cama. Ahora la *mímesis* de lo verdadero producida por el fabricante (o poeta de segundo grado) supone una imitación basada en el que conoce, es decir, una obra poética condicionada por el consejo que le proporciona el *usuario* sobre los caracteres humanos que deben y no deben ser imitados o, en términos más generales, acerca de los buenos o malos efectos que tal obra puede llegar a tener en sus destinatarios.⁶⁶

3. Conclusiones

Llegados a este punto, hagamos una breve recapitulación del recorrido realizado. Tras haber considerado, en la introducción, los problemas relativos al vínculo entre la poesía y el ámbito eidético a la luz de la analogía entre pintura y política de *República VI*, examinamos allí algunos pasajes que no solo refuerzan la posibilidad de un guardián imitador formulada en *República III*, sino que suscitan, a la vez, el problema respecto del modelo —las Ideas o los caracteres humanos— al que debería apuntar su *mímesis* dicho guardián o quienes en el futuro se ajusten a las normas del nuevo paradigma poético platónico esbozado en *República II, III* y *X*. De la analogía entre el pintor y el político en *República VI* pasamos, ya en el marco de la dimensión ontológico-epistémica de la crítica a la poesía tradicional en *República X*, al análisis de la analogía que Platón establece entre el poeta y el pintor. Nos ocupamos en esa instancia (sección A) de la vinculación entre la poesía y el ámbito eidético insinuada en el argumento de las camas, atendiendo en especial a algunos de los supuestos involucrados en dicho argumento. Por último, el análisis tanto de la distinción entre obras e imágenes como del argumento relativo a la utilización, fabricación e imitación nos permitió entrever en la *República* la posibilidad de un paradigma de poeta de segundo grado, planteado como posible respuesta al problema del lugar ontológico-epistémico que debería ocupar la buena poesía en la *pólis* ideal (secciones B y C). Se trata, en definitiva, de reconocer en la *República* la configuración de un

nuevo paradigma poético de cuño platónico que no dependa necesariamente de su ontología de las Ideas ni se limite a la eventual posibilidad de un guardián imitador, sino llegue a hacerse extensivo a las nuevas generaciones de poetas, con vistas a fundar una tradición poética radicalmente diferente a la vigente en su época. Partiendo de la perjudicial ausencia de discriminación entre apariencia y verdad (598c7-d5), que, desde la perspectiva platónica, se deriva de la asimilación de la poesía tradicional por parte de sus destinatarios, uno de los principales beneficios que, a partir de lectura propuesta, aportaría el paradigma poético alternativo delineado por Platón en la *República* consistiría en inculcar en sus receptores la capacidad de discriminación tanto ontológica como epistémica, con el propósito de que sean capaces de distinguir entre “la ciencia, la ignorancia y la imitación” (ἐπιστήμην καὶ ἀνεπιστημοσύνην καὶ μίμησιν ἐξετάσαι, 598d4), evitando así la confusión y el engaño de sus almas.⁶⁷

Referencias

- Adam, J. (Ed.). (1902). *The Republic of Plato*. Cambridge University Press.
- Annas, J. (1981). *An introduction to Plato's Republic*. Oxford University Press.
- Asmis, E. (2022). Plato on poetic creativity. A revision. En D. Ebrey & R. Kraut (Eds.), *The Cambridge companion to Plato* (pp. 328-357). Cambridge University Press.
- Belfiore, E. (1983). Plato's greatest accusation against poetry. En F. J. Pelletier & J. King-Farlow (Eds.), *New essays on Plato, Canadian Journal of Philosophy* (Vol. 9, pp. 39-62).
- Belfiore, E. (1984). A theory of imitation in Plato's *Republic*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 114, 121-146.
- Bluck, R. S. (1947). Aristotle, Plato and ideas of artefacta. *Classical Review*, 61(3), 75-76.
- Burnet, J. (Ed.). (1900–1907). *Platonis opera* (Vols. 1-5). Clarendon Press.
- Cerri, G. (1991). *Platone sociologo della comunicazione*. Mondadori.
- Collingwood, R. G. (1925). Plato's philosophy of art. *Mind*, 34(134), 154-172.
- Collobert, C. (2011). Poetry as flawed reproduction: Possession and mimesis. En P. Destrée & F.-G. Herrmann (Eds.), *Plato and the poets* (pp. 41–61). Brill.
- Cornford, F. M. (Trad.). (1941). *The Republic of Plato*. Oxford University Press.
- Crotty, K. (2009). *The philosopher's song. The poets influence on Plato*. Lexington Books.
- Cherniss, H. (1932). On Plato's *Republic* X 597b. *American Journal of Philology*, 53(3), 233-242.
- Demand, N. (1975). Plato and the painters. *Phoenix*, 29(1), 1-20.
- Dodds, E. R. (Ed.). (1959). *Plato: Gorgias*. Clarendon Press.
- Eggers Lan, C. (Trad.). (1986). *Platón: República*. Gredos.
- Elias, J. A. (1984). *Plato's defense of poetry*. McMillan.
- Ferrari, G. R. F. (1989). Plato and poetry. En G. A. Kennedy (Ed.), *The Cambridge history of literary criticism* (Vol. 1, pp. 92-148). Cambridge University Press.
- Fierro, M. A. (2025). ¿Qué parte del alma es “τῶν φαύλων τι ἐν ἡμῖν” en *Rep.* 10.603a7-8? *Tópicos*, 47, 1-14.
- Fine, G. (1993). *On ideas. Aristotle's criticism of Plato's theory of forms*. Clarendon Press.

- Flamm, M. C. (2021). Origins of the quarrel. En J. Burns, M. C. Flamm, W. Gahan & S. Quinn (Eds.), *The quarrel between poetry and philosophy: Perspectives across the humanities* (pp. 10-22). Routledge.
- Gadamer, H.-G. (1977). *Verdad y método* I. Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1992). *Verdad y método* II. Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Gaiser, K. (1984). *Platone come scrittore filosofico: Saggi sull' ermeneutica dei dialoghi platonici*. Bibliopolis.
- Gentili, B. (2006). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Feltrinelli.
- Giuliano, F. (2005). *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Academia Verlag.
- Guicheteau, M. (1956). L'art et l'illusion chez Platon. *Revue Philosophique de Louvain*, 54(42), 219-227.
- Goldschmidt, V. (1947). *Les dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*. Presses Universitaires de France.
- Gould, T. (1990). *The ancient quarrel between poetry and philosophy*. Princeton University Press.
- Greene, W. C. (1918). Plato's view of poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, 29, 1-75.
- Griswold, C. L. (1981). The ideas and the criticism of poetry in Plato's *Republic*, Book X. *Journal of the History of Philosophy*, 19(2), 135-150.
- Grube, G. M. A. (1980). *Plato's thought*. Hackett Publishing Company.
- Guthrie, W. K. C. (1975). *A history of Greek philosophy* (Vol. 4). Cambridge University Press.
- Halliwel, S. (Ed.). (1987). *The Poetics of Aristotle*. The University of North Carolina Press.
- Halliwel, S. (Ed.). (1988). *Plato: Republic 10*. Aris & Phillips.
- Halliwel, S. (2002). *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*. Princeton University Press.
- Halliwel, S. (2011). To banish or not to banish? Plato's unanswered question about poetry. En *Between ecstasy and truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus* (pp. 155-207). Oxford University Press.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Harvard University Press.
- Janaway, C. (1991). Plato's analogy between painter and poet. *British Journal of Aesthetics*, 31(3), 184-199.
- Janaway, C. (2006). Plato and the arts. En H. H. Benson (Ed.), *A companion to Plato* (pp. 388-400). Blackwell.
- Keuls, E. C. (1978). *Plato and Greek Painting*. Brill.
- Laks, A. (2022). *Plato's Second Republic. An essay on The Laws*. Princeton University Press.
- Lear, J. (1992). Inside and outside *The Republic*. *Phronesis*, 37(2), 184-215.
- Lee, D. (1955). (Ed.). *Plato: The Republic*. Penguin Books.
- Leroux, G. (Ed.). (2002). *Platon: La République*. GF - Flammarion.
- Lesz, W. G. (2004). Plato's attitude to poetry and the fine arts and the origins of aesthetics. *Études Platoniciennes*, 1, 113-197.
- Levin, S. B. (2001). *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited*. Oxford University Press.

- Lisi, F. L. (2004). Arte, legge e dialogo nelle *Leggi* di Platone. *Studi italiani di filologia classica*, 11(1), 42-61.
- Lodge, R. C. (1953). *Plato's theory of art*. Routledge & Kegan Paul.
- Marcos, G. E. (2006). Algunos aspectos de la crítica platónica al arte imitativo. La analogía entre el sofista y el pintor. *Hypnos*, 11(16), 74-88.
- Mársico, C. & Divenosa, M. (Trads.). (2005). *Platón: República*. Losada.
- 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.
- Murdoch, I. (1977). *The fire and the sun. Why Plato banished the artists*. Oxford University Press.
- Murray, P. (1996). *Plato on poetry: Ion; Republic 376e-398b; Republic 595-608b*. Cambridge University Press.
- Naddaf, G. (2007). The role of the poet in Plato's ideal cities of Callipolis and Magnesia. *Kriterion*, 116, 329-349.
- Nehamas, A. (1999). Plato on imitation and poetry in *Republic* 10. En *Virtues of authenticity: Essays on Plato and Socrates* (pp. 251-278). Princeton University Press.
- Nightingale, A. W. (2002). Distant views: "Realistic" and "fantastic" mimesis in Plato. En J. Annas & Ch. Rowe (Eds.), *New perspectives on Plato, modern and ancient* (pp. 227-247). Harvard University Press.
- Nussbaum, M. C. (1986). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge University Press.
- Pfefferkorn, J. & Spinelli, A. (2021). Revisiting mimesis in Plato: An introduction. En J. Pfefferkorn & A. Spinelli (Eds.), *Platonic mimesis revisited* (pp. 7-25). Academia.
- Philip, J. A. (1961). Mimesis in the *Sophist*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 92, 453-468.
- Popper, K. [1945] (2013). *The open society and its enemies*. Princeton University Press.
- Rapp, C. (2015). Tragic emotions. En P. Destrée & P. Murray (Eds.), *A companion to ancient aesthetics* (pp. 348-454). Wiley Blackwell.
- Reeve, C. D. C. (2000). The role of *technê* in Plato's construction of philosophy. *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, 16, 207-222.
- Rodrigo, P. (2001). Platon et l'art austère de la distanciation. En M. Fattal (Ed.), *La philosophie de Platon* (pp. 139-165). L'Harmattan.
- Rosen, S (1988). *The quarrel between philosophy and poetry: Studies in ancient thought*. Routledge.
- Rosen, S. (2005). *Plato's Republic. A study*. Yale University Press.
- Ross, W. D. (Ed.). (1924). *Aristotle's Metaphysics* (Vols. 1-2). Clarendon Press.
- Rowe, C. J. (1997). Plato: Aesthetics and psychology. En C. C. W. Taylor (Ed.), *Routledge history of philosophy* (Vol. 1, pp. 392-419). Routledge.
- Segal, C. (1978). "The myth was saved": Reflections on Homer and the mythology of Plato's *Republic*. *Hermes*, 106(2), 315-336.
- Slings, S. R. (Ed.). (2003). *Platonis Respublicam*. Oxford University Press.

- Stalley, R. F. (1983). *An introduction to Plato's Laws*. Blackwell.
- Tate, J. (1928). Imitation in Plato's *Republic*. *The Classical Quarterly*, 22(1), 16-23.
- Tate, J. (1932). Plato and imitation. *The Classical Quarterly*, 26(2), 161-169.
- Thorp, J. (2019). La cama de Platón: Esencia y arquetipo en la teoría de las formas. *Nuevo Itinerario*, 14, 283-303.
- Vernant, J.-P. (1975). Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "mimêsis". *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 72(2), 133-160.
- Villela-Petit, M. (1991). La question de l'image artistique dans le *Sophiste*. En P. Aubenque & M. Narcy (Eds.), *Études sur le Sophiste de Platon* (pp. 55-90). Bibliopolis.
- Wieland, W. (1991). La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad. *Méthexis*, 2, 19-37.
- Woodruff, P. (2015). Mimesis. En P. Destree & P. Murray (Eds.), *A companion to ancient aesthetics* (pp. 329-340). Wiley Blackwell.

Notas

¹ Si nos atenemos al principio de la especialización de las funciones, 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*, pareciera ser imposible que se abocasen alguna vez a la tarea de imitar. No obstante ello, podemos advertir que, al menos en términos eventuales, Platón deja abierta en la *República* la posibilidad de un guardián imitador. Sobre el rol de la poesía en la educación de los guardianes, véase Annas (1981, pp. 97-100), Levin (2001, pp. 150-152) y Janaway (2006, pp. 389-391).

² Para un relevamiento de los diversos y cambiantes usos de la terminología vinculada a la noción de *mimesis* ("imitación", "representación", "personificación", "simulación", entre otras traducciones posibles del término) en la Antigüedad y, en particular, en Platón, véase Murray (1996, pp. 3-6), Halliwell (2002, pp. 6-14), Woodruff (2015, pp. 329-335) y Pfeifferkorn & Spinelli (2021, pp. 9-17). Respecto de la relación entre *parádeigma* y analogía, véase Goldschmidt (1947, pp. 102, 167-168, 282-291).

³ Sobre esta cuestión, véase Naddaf (2007, p. 335) y, para las diversas y cambiantes apariciones de la figura del pintor en la *República*, Demand (1975, pp. 8-12).

⁴ Respecto del paralelismo entre las "sombras de justicia" (τῶν τοῦ δικαίου σκιῶν) de *República* VII y la fabricación de imágenes de *areté* del libro X, véase Belfiore (1983, pp. 41-44, 52).

⁵ Para el texto en griego de la *República*, seguimos la edición de Slings (2003). Las traducciones son nuestras.

⁶ Sobre la cuestión del diálogo platónico como *parádeigma* de poesía filosóficamente legítima, véase *Lg.* VII 811b6-812a3; 817a2-e3; XII 957c7-d6; Gaiser (1984, pp. 103-107), Elias (1984, pp. 34-37) y Lisi (2004, pp. 60-61).

⁷ La noción de "imagen del hombre" (ἀνδρείκελον) suele aparecer en otros diálogos vinculada al ámbito de la pintura, como por ejemplo en *Cra.* 424d7-425a5. Sobre el paralelismo entre el pintor y el filósofo, véase Rosen (2005, pp. 247-248).

⁸ Para Popper ([1945] 2013, pp. 147-157) en estos pasajes sobre el político artista puede advertirse el radicalismo estético del programa político-educacional platónico.

⁹ Respecto de esta línea interpretativa, véase Greene (1918, pp. 37, 75), Tate (1932, p. 161), Cornford (1941, p. 86), Guicheteau (1956, pp. 225-227), Eggers Lan (1986, p. 177), Leroux (2002, pp. 190, 582-583) y Mársico y Divenosa (2005, pp. 614, n. 24; 617, n. 28), entre otros.

¹⁰ Véase en este sentido Nightingale (2002, pp. 242-244), Flamm (2021, pp. 14-15) y Asmis (2022, pp. 352-354).

¹¹ Véase Rowe (1997, pp. 409-410) y Collobert (2011, pp. 60-61).

¹² Véase Rosen (1988, pp. 7, 10) y, para el alcance universal de la *mimesis* poética y su conexión con la filosofía, Aristóteles, *Po.* 1451b5-10 y Gadamer (1977, pp. 48-49).

¹³ Entre los intérpretes que sostienen que la *mimesis* poética no apunta, en última instancia, a la imitación de Ideas trascendentes, sino más bien de caracteres o modos de ser, cabe mencionar a Adam (1902, p. 168), Lee (1955, pp. 163-164), Rosen (1988, pp. 7-11), Guthrie (1975, pp. 459-461) y Nussbaum (1986, pp. 157-158), entre otros.

¹⁴ Véase Moss (2007, p. 417).

¹⁵ Sobre los himnos y elogios, véase Segal (1978, p. 325) –para quien Platón estaría fundando una nueva “épica filosófica”–, Elias (1984, pp. 34-37), Halliwell (1988, pp. 105-106), Naddaf (2007, pp. 341-343) y Levin (2001, pp. 158-162). Para Moss (2007, p. 437), además de dichos himnos y elogios, habría que sumar los pasajes de Homero que sobreviven a la censura platónica de *República* III.

¹⁶ Entre los numerosos pasajes existentes respecto del paradigma de poeta platónico en la *República*, recordemos aquel pasaje de *R.* V 459e5-460a2, donde Sócrates se refiere a la necesidad de instituir fiestas de casamiento en las cuales “nuestros poetas” (*ἡμετέροις ποιηταῖς*, 460a1) compongan himnos y elogios adecuados. En relación con las *Leyes*, véase las “imitaciones de maneras de ser” (*τρόπων μιμήματα*) en *Lg.* VII 798d7-9. En este último diálogo, en efecto, la figura del poeta legislador contribuye mediante su obra a que tanto el individuo como la ciudad puedan llegar a adquirir costumbres nobles y justas, puesto que tal tipo de poeta tiene el deber cívico de proporcionar modelos de conducta humana y ser capaz de hacer que los jóvenes amen la virtud (*Lg.* II 671a1; X 890b7). Véase al respecto Elias (1984, pp. 12-13).

¹⁷ Para la presencia acotada de la teoría de las Ideas en las *Leyes*, véase Stalley (1983, pp. 133-136).

¹⁸ Sobre esta “semejanza con los dioses”, véase *Phdr.* 252d1-253c6.

¹⁹ Respecto del artista ideal o verdadero pintor, véase Rosen (2005, pp. 207, 247).

²⁰ Véase *Lg.* VII 801c8-d6, 811c9, 817b2-4 y XI 920a6-b3; y, para la cuestión de los verdaderos legisladores como imitadores y poetas de la tragedia más noble y mejor, Lassègue (1991, p. 265) y Asmis (1992, pp. 338, 358).

²¹ Sobre la significación ontológica y epistémica del concepto de *mimesis* en *República* X, véase, entre otros, Verdenius (1949, pp. 13-15) y Halliwell (1988, pp. 5-6); y, para los efectos psicológicos de la poesía mimético-placentera, Gould (1990, pp. 31-33) y Fierro (2025, pp. 4-6).

²² Véase al respecto Cerri (1991, p. 20), Lear (1992, p. 186-190) y Asmis (2022, p. 340).

²³ En cuanto a la controversia –que excede el alcance del presente análisis– acerca de si Platón se contradice en este pasaje de *República* X respecto de lo sostenido sobre la poesía en el libro III –donde centraba su crítica en el estilo dramático imitativo–, véase Annas (1981, pp. 336, 343), Nehamas (1999, pp. 254-255), Belfiore (1984, pp. 121-123) y Halliwell (2002, pp. 48-49). Para una conexión entre las objeciones –sobre todo éticas y metafísicas– de Platón contra la poesía tradicional en *República* III y X, véase Moss (2007, pp. 417, 436-438, 442-443), quien destaca paralelismos en las distinciones que aquel establece entre la realidad y las apariencias en diversos ámbitos (ético, metafísico, psicológico, entre otros).

²⁴ Sobre la apelación a la teoría de las Ideas en el marco del argumento de las camas, véase Janaway (2006, pp. 392-393).

²⁵ Respecto de este argumento –cuyo origen posiblemente se remonta, según el testimonio aristotélico, al propio Platón–, véase Aristóteles, *Metaph.* I 9, 990b9-18; *Sobre las Ideas* I 80.8-81.22.

²⁶ Sobre la relación entre esta crítica a la poesía tradicional y el tratamiento particular de la teoría de las Ideas en *República* X, véase Griswold (1981, pp. 135-150).

²⁷ Platón señala en *Lg.* X 888e4-6, 889c6-d6 que todas las cosas que se generan son o bien producto de la naturaleza, o bien del arte o del azar.

²⁸ Respecto del espejo como símbolo de las teorías miméticas, véase Halliwell (2002, pp. 25, 27) y Asmis (2022, p. 344).

²⁹ Sobre “lo que es” o “lo real” (*τὸ ὄν*), véase Halliwell (1988, p. 113).

³⁰ Respecto de la unicidad propia de la Forma y de la relación de este pasaje de *República* X con el denominado –a partir de Aristóteles– argumento del “Tercer Hombre” del *Parménides*, véase Guthrie (1975, pp. 551-552).

³¹ Para otra aparición de este tipo de Ideas en el *corpus* platónico, recuérdese la Forma de lanzadera en *Cra.* 389a. Sobre el problema de la existencia de Ideas de artefactos y de la crítica aristotélica hacia estas, véase *Metaph.* I 9, 990b9-18, 991b1-9; XIII 5, 1079b35-1080a8; y *Sobre las Ideas* I 79.3-80.6. Un análisis exhaustivo de esta cuestión puede leerse en Bluck (1947, pp. 75-76), Fine (1993, pp. 81-88) y Murray (1996, pp. 191-193).

³² En cuanto a las líneas interpretativas que suscitó este pasaje de *R.* X 597b relativo a la *creación* de las Ideas por parte de dios, véase Cherniss (1932, pp. 233-242); y, sobre el alcance del argumento de las camas, Dodds (1959, p. 322), Philip (1961, p. 456, n. 3) y Guthrie (1975, pp. 548-552).

³³ En *La.* 185d5-7, Sócrates señala que, cuando alguien examina una cosa en función de algo, la deliberación resulta ser sobre aquello que es el motivo final del examen y no sobre lo que se investiga en función de otra cosa. Si aplicamos este principio de orden metodológico al argumento de las camas, podemos decir que cuando examinamos las Ideas de artefactos en función de la crítica a la poesía tradicional, la deliberación debe girar en torno a aquello que es el motivo final del examen –la crítica a la poesía–, y no sobre lo que se investiga en función de otra cosa –las Ideas de artefactos–.

³⁴ Para el tema de la “creación” por parte de dios y el carpintero, véase Thorp (2019, pp. 284-287).

³⁵ Sobre la posición subordinada del *mimetés* respecto de la *mímesis* producida por el fabricante de camas y el dios, véase Murray (1996, pp. 197-198).

³⁶ Para la preferencia de los poetas por las apariencias y su consiguiente invalidación de todo criterio de verdad, véase asimismo *Phd.* 65b1-4. Según Keuls (1978, p. 113), si bien en el pasaje mencionado de la *República* Platón afirma que el imitador –pintor o poeta– no imita lo verdadero sino sus *apariencias*, estas parecen hacer referencia a los *productos* antes que a los modelos artísticos, aludiendo en este sentido al producto resultante de la labor del artista imitativo. Acerca de esta vacilación lingüística en torno al término “apariencia” en dichos pasajes –como *objeto imitado* o *producto* resultante de la imitación–, véase Nehamas (1999, pp. 262-263). Para un análisis exhaustivo de las apariencias visuales en *República* X, véase Moss (2007, pp. 417-422, 437).

³⁷ Véase asimismo Keuls (1978, pp. 110-111) y Annas (1981, pp. 338, 340).

³⁸ Sobre este punto véase Rosen (1988, p. 2), para quien la cuestión más profunda sigue siendo la de los originales y las imágenes.

³⁹ Véase al respecto Vernant (1975, p. 153) y, en la misma línea, Villela-Petit (1991, p. 66).

⁴⁰ Para esta analogía entre el pintor y el poeta en *República* X, véase Janaway (1991, pp. 184-199), Halliwell (1988, p. 6) y Marcos (2006, p. 77-81).

⁴¹ Sobre las ventajas que extrae el imitador tradicional de esta situación de ignorancia e inexperiencia del auditorio, véase *Criti.* 107b1-4; Moss (2007, pp. 422-428), quien profundiza en la cuestión del poder de engaño que aquel ejerce; Rowe (1997, pp. 405-406) y Rapp (2015, pp. 444-448).

⁴² Respecto de las razones y ambivalencias del ataque platónico contra la antigua concepción de Homero como poeta por antonomasia y fuente de toda sabiduría, véase Murray (1996, pp. 19-24) y Halliwell (2011, pp. 179-207).

⁴³ Para esta capacidad de fascinación de la poesía, véase Grube (1980, pp. 182-183) y Crotty (2009, p. xiii), según el cual tal capacidad reside en su visión seductora y profundamente satisfactoria de un mundo en perpetuo cambio, donde nada es de manera estable o predecible lo que había sido.

⁴⁴ Sobre las innumerables muestras de desprecio que Platón dirige hacia las opiniones del vulgo y de cómo este se halla alejado de la verdad, véase *Hp.Ma.* 284e4, *Grg.* 474a-b, *Prt.* 317a y *R.* VI 494a4.

⁴⁵ Esta significación dual –buena y mala– de la *mímesis* platónica fue destacada principalmente por Tate (1928, p. 21 y 1932, p. 161) en dos trabajos clave sobre la materia, y seguida, en líneas generales, por Lassègue (1991, pp. 264-265) y Woodruff (2015, p. 334).

⁴⁶ Véase al respecto Moss (2007, p. 432)

⁴⁷ Sobre la recepción de contenidos poéticos por parte de tales destinatarios, véase Gentili (2006, pp. 17-19).

⁴⁸ Respecto de la creencia popular de Homero y de los poetas en general como autoridades en el nivel de la técnica, véase Havelock (1963, pp. 80, 82-83).

⁴⁹ Sobre esta capacidad de producir el mayor bien en los ciudadanos, véase *Grg.* 502d10-503d3.

- ⁵⁰ Para esta cuestión véase Halliwell (1988, pp. 124-125) y Asmis (2022, pp. 345-346).
- ⁵¹ Véase en la misma línea Naddaf (2007, pp. 344-345, 347) y Laks (2022, pp. 149-153).
- ⁵² Véase también *La.* 186b1-b5. Sobre el contenido de los poemas homéricos como manual de actividad práctica y habilidades técnicas –por ejemplo, del auriga, médico, pescador y adivino–, véase *Ion* 537a1-539e5 y Havelock (1963, pp. 61-84).
- ⁵³ Para esta cuestión véase Murray (1996, pp. 22-24) y Asmis (2022, p. 340).
- ⁵⁴ Véase *Prt.* 315a-8-9; *Mx.* 234c6-235c5; *Euthd.* 288b8; *R.* III 413c4, VIII 561e3; *Sph.* 235a1-8.
- ⁵⁵ Véase al respecto Moss (2007, p. 443). Cabe trazar aquí un paralelo con *Grg.* 465b3-6el, donde Platón define la cosmética (*kommotiké*) –práctica adulatoria falsa, innoble y servil que engaña a través de apariencias, colores, pulimentos y vestidos– con una terminología similar a la que emplea en la *República* para describir los recursos de la poesía tradicional (véase en la misma línea *Cra.* 414c4-d4; y, para la conexión entre la figura del adulator y la del poeta tradicional, *Phdr.* 240a9-b). Sobre la analogía que la cosmética guarda con la retórica, la poesía mimética y la pintura en el *Gorgias* y *República X*, véase Belfiore (1983, p. 47, n. 10), Elias (1984, pp. 24-29) y Rodrigo (2001, pp. 146-152, n. 27).
- ⁵⁶ Véase al respecto Murdoch (1977, pp. 48-52) y Leszl (2004, pp. 149-181).
- ⁵⁷ Para la ubicación de Homero por debajo de los sofistas –Protágoras y Pródico– que inducen a los jóvenes a seguirlos y a tomarlos como verdaderos educadores, véase Popper ([1945] 2013, p. 51, n. 39), Belfiore (1983, p. 47, n. 11) y Halliwell (1988, p. 126).
- ⁵⁸ Sobre el rol que el arte griego juega en la formación de valores individuales y comunales, y la acción ético-pedagógica de la poesía en general, véase Ferrari (1989, pp. 92-93) y Giuliano (2005, pp. 260-263).
- ⁵⁹ Entre los intérpretes que le prestan especial atención a este argumento “de los tres grados de conocimiento” o del “nuevo esquema tripartito”, véase especialmente Collingwood (1925, pp. 155-156), Annas (1981, pp. 337-338), Halliwell (1988, pp. 10-11) y Moss (2007, pp. 423-426, 437).
- ⁶⁰ Para la importancia que reviste en los diálogos platónicos la figura conceptual del usuario, véase Wieland (1991, pp. 23-25).
- ⁶¹ Sobre el saber propio del usuario y su distinción respecto de la fabricación, véase asimismo *Euthd.* 279d8-e2, 289b4-c4, donde es justamente el conocimiento el que posibilita y sirve de guía para el buen uso de un instrumento o de los bienes en general (riqueza, salud, honores, belleza, etc.).
- ⁶² Un análisis exhaustivo sobre la relación entre arte y conocimiento puede leerse en Lodge (1953, pp. 293, 297).
- ⁶³ Respecto de la recta opinión en *República X*, véase especialmente Halliwell (1988, p. 131).
- ⁶⁴ Para el tema de la asistencia y supervisión filosófica de la poesía, véase Levin (2001, pp. 164, 166).
- ⁶⁵ Sobre los diálogos platónicos como poesía de “segundo grado” y de Platón como un pintor del *êthos*, véase Villela-Petit (1991, pp. 89-90).
- ⁶⁶ Respecto de la *mimesis* de lo verdadero, véase *R.* VI 484c6-d3, *Plt.* 300c5-7; Gaiser (1984, pp. 110-111, 116), Rowe (1997, pp. 409-410) y Woodruff (2015, p. 334). Sobre la no apelación a las Ideas en el argumento del usuario, fabricante e imitador, véase Moss (2007, p. 425).
- ⁶⁷ Véase al respecto Reeve (2000, p. 217, n. 12).