



## Filosofía, mito y poesía en el pensamiento griego

María Gabriela Casnati, Silvana Gabriela Di Camillo  
y Diego Tabakian



## **Filosofía, mito y poesía en el pensamiento griego**

---



COLECCIÓN PUENTES **CP**

Serie Extensión y Formación **SEF**

## Filosofía, mito y poesía en el pensamiento griego

María Gabriela Casnati, Silvana Gabriela Di Camillo  
y Diego Tabakian

Cátedra: Trayecto de Extensión en Historia de la Filosofía  
para adultos mayores



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Américo Cristófolo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Puentes**  
**Serie Extensión y Formación**



Imagen de tapa: "The return of Persephone", de Frederic Cameron Leighton (1891).

ISBN 978-987-8363-87-5

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Casnati, María Gabriela

Filosofía, mito y poesía en el pensamiento griego / María Gabriela Casnati ; Silvana Gabriela Di Camillo ; Diego Tabakian. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021. 394 p. ; 20 x 14 cm. - (Puentes. Extensión y Formación)

ISBN 978-987-8363-87-5

1. Filosofía Clásica. I. Di Camillo, Silvana Gabriela. II. Tabakian, Diego. III. Título.  
CDD 182

# Índice

<b>Nota preliminar</b>	9
<i>María Gabriela Casnati y Diego Tabakian</i>	
<b>Introducción</b>	11
<i>María Gabriela Casnati y Diego Tabakian</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
Periodización. Noción de <i>filosofía</i>	17
<i>María Gabriela Casnati</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Sentido y actualidad del estudio de la historia de la filosofía antigua. El problema de las fuentes	49
<i>María Gabriela Casnati</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
La transición del mito a la razón. Características y estructura de la narración mítica	77
<i>María Gabriela Casnati</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Hesíodo y su obra. El proemio y la cosmogonía de la <i>Teogonía</i>	101
<i>María Gabriela Casnati</i>	

<b>Capítulo 5</b>	
Platón, su vida, sus escritos. La forma dialógica <i>María Gabriela Casnati</i>	133
<b>Capítulo 6</b>	
La teoría de las Ideas de madurez. La <i>República</i> y la crítica platónica a la tradición poética griega <i>María Gabriela Casnati</i>	179
<b>Capítulo 7</b>	
Tratamiento de la falsedad. La noble mentira <i>María Gabriela Casnati</i>	207
<b>Capítulo 8</b>	
La <i>República</i> de Platón. El contexto de la crítica a la poesía tradicional <i>Diego Tabakian</i>	243
<b>Capítulo 9</b>	
La <i>República</i> de Platón. La expulsión de los poetas de la <i>pólis</i> <i>Diego Tabakian</i>	265
<b>Capítulo 10</b>	
Aristóteles. El hombre, sus escritos y su historiografía <i>Silvana Di Camillo</i>	293
<b>Capítulo 11</b>	
La <i>Metafísica</i> como ciencia de las primeras causas y los grados del saber en Aristóteles <i>Silvana Di Camillo</i>	317
<b>Capítulo 12</b>	
<i>Poética</i> , primera parte. La especificidad de la poesía <i>Silvana Di Camillo</i> y <i>Diego Tabakian</i>	341
<b>Capítulo 13</b>	
<i>Poética</i> , segunda parte. Tragedia y <i>kátharsis</i> <i>Silvana Di Camillo</i> y <i>Diego Tabakian</i>	367
<b>Bibliografía</b>	387
<b>Los autores</b>	391



## Nota preliminar

*María Gabriela Casnati y Diego Tabakian*

Esta publicación se articula a partir de los temas tratados en los seminarios de historia de la filosofía antigua dictados en el marco de la diplomatura de extensión en Historia de la Filosofía y del trayecto de extensión en Historia de la Filosofía, ambos en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La mentora y artífice de estos programas de estudio es la Dra. Silvana Di Camillo, coordinadora general de ambas modalidades, quien tuvo la sensibilidad de advertir que un gran número de adultos mayores encontraban insatisfechas sus demandas a la hora de aproximarse al estudio de la filosofía en el ámbito universitario. Con el espíritu de atender a estas necesidades, manteniendo el nivel académico de los contenidos propios de la universidad pero flexibilizando su volumen y adecuando el régimen de calificaciones, desarrolló en un primer momento la diplomatura y, más adelante y en versión virtual, el trayecto de extensión en Historia de la Filosofía para adultos mayores, que abarcan los cuatro períodos fundamentales: filosofía antigua, filosofía medieval, filosofía moderna y filosofía contemporánea.

Los seminarios correspondientes al área de Filosofía Antigua fueron desarrollados y dictados presencialmente por las doctoras María Isabel Santa Cruz y Silvana Di Camillo en los años 2018 y 2019. La pandemia provocó que en el año 2020 solo pudiera ofrecerse el trayecto en su modalidad virtual, a cargo nuestro, pero siguiendo el programa original y respetando en gran medida los contenidos y la bibliografía utilizadas en su modalidad presencial. En el presente trabajo, ofrecemos una versión revisada de ese curso virtual, que se basa fuertemente en los desarrollos de los años 2018 y 2019, aunque con algunas modificaciones y agregados. Cabe aclarar que la presentación de los temas es simple y básica, está pensada para lectores no especializados y es reflejo de clases de nivel inicial.

Queremos agradecer especialmente a la Dra. Silvana Di Camillo por su generosidad al incluirnos en este proyecto, que tantas satisfacciones nos brindó incluso en los momentos más difíciles de encierro e incertidumbre que se vivieron durante todo el año 2020. Nuestra gratitud con la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil por apoyar permanentemente la concreción de cursos que incluyan los intereses de todos los colectivos, y al subsecretario de publicaciones, Matías Cordo, que con entusiasmo aceptó nuestra propuesta. Finalmente, porque es nuestra guía desde el inicio, solo palabras de profundo respeto y afecto a nuestra maestra María Isabel Santa Cruz que siempre nos aconseja y nos estimula con sabiduría.

# Introducción

*María Gabriela Casnati y Diego Tabakian*

Sumergirse en el estudio de los inicios de la filosofía vuelve imprescindible la consideración de su enraizamiento en la poesía y en el mito. La filosofía se fue configurando paulatinamente entre los griegos y, en sus inicios, apenas puede ser distinguida de la poesía. La literatura griega temprana nos ha llegado escrita en verso; la prosa comienza a usarse a partir de mediados del siglo VI a. C., como parte de la profunda penetración de la escritura en lo que era aún en gran medida una cultura oral. Fueron los poetas, desde los comienzos de la épica, quienes forjaron y transmitieron un saber mitológico, a través del cual nos ha llegado el pensar elaborado durante la Edad Oscura (1200-800 a. C.), cristalizado en los poemas de Homero y Hesíodo. Resulta estéril intentar trazar una frontera entre mito y filosofía, y conviene entender que de una cultura dominada por el mito se ha ido pasando progresivamente a otra dominada por la filosofía. Pero la filosofía no desplaza ni anula el mito, sino que lo adopta y lo adapta. El ejemplo más notable es el de Platón, quien efectúa sobre el mito una triple operación: lo define, lo emplea y lo critica.

Platón recurre al mito como a uno más de los procedimientos explicativos que utiliza en su obra, aunque de naturaleza diferente a la de otros recursos como por ejemplo la argumentación dialógica. En particular en la *República* hace una fuerte crítica de la poesía tradicional, pero rescata un “buen” uso pedagógico, ético y político de los mitos como historias ficticias. Allí muestra cómo los mitos, que son falsos en tanto no responden a hechos reales, de cualquier modo encierran y transmiten verdades, son un instrumento de comunicación colectiva con óptima eficacia y contribuyen a la formación y a la unidad de la ciudad. Aristóteles, por su parte, recibe el influjo de Platón, pero en su *Poética* altera sutil pero firmemente los puntos de vista platónicos. Coincide en considerar la poesía como *mímesis* (imitación), pero este concepto no presenta un sentido peyorativo sino que refiere a un hacer creativo, a una invención ficcional que representa acciones humanas de acuerdo con los criterios de probabilidad o necesidad. El hecho de que la poesía no sea portadora de verdad del modo en que lo son los discursos históricos o filosóficos no conlleva una condenación de la *mímesis* como una especie de falsedad o mentira. Así, Aristóteles deja abierta la posibilidad de que la poesía contribuya efectivamente a la comprensión de las realidades humanas. El poeta debe lograr que la disposición artística de los materiales (mitos) convierta los hechos dramatizados en patrones universales de la condición humana, rescatando el valor educativo, moral y psicológico de la poesía.

Desde esta perspectiva de análisis y en función de un *corpus* textual seleccionado, el objetivo específico de este trabajo es que los lectores accedan al tratamiento del tema “filosofía, mito y poesía” en tres figuras importantes del pensamiento antiguo, a saber: Hesíodo, Platón y Aristóteles. A su vez, y bajo el objetivo general de dar a conocer las líneas principales de problemas y las direcciones fundamentales

en el pensamiento griego clásico y helenístico romano, el primer capítulo ofrece —aunque problematizando la posibilidad misma de delimitar etapas en la historia— un panorama de los principales períodos del pensamiento antiguo, que servirá como marco para contextualizar los contenidos a abordar. Resulta especialmente importante considerar qué entendían los griegos por filosofía, trazando la diferencia entre el modo en que los antiguos la concebían y la representación habitual que hoy tenemos de ella. Este tema conduce a que, en el segundo capítulo, nos centremos en la cuestión de cuál puede ser el sentido y la actualidad de emprender, hoy en día, estudios de historia de la filosofía antigua. Se verá que cualquier estudio filosófico serio implica, indefectiblemente, la lectura de las fuentes; por tanto, el lector encontrará un tratamiento de la cuestión de las fuentes que adquiere especial relevancia con los antiguos, de cuyos escritos solo se conservan copias.

Concluido este primer bloque introductorio, en el tercer capítulo se esboza la transición del mito a la razón, y se delinea la estructura y las principales características de la narración mítica. Estos elementos allanan en el cuarto capítulo la comprensión de la obra de Hesíodo, uno de los grandes poetas de la Hélade, a partir del análisis de una selección de versos de la *Teogonía*. Las Musas, a pesar de saber decir “mentiras a verdad parecidas”, le transmitirán a Hesíodo la verdad sobre qué fue primero por medio de un relato teogónico que constituye al mismo tiempo una cosmogonía.

En el quinto capítulo se da inicio al estudio de Platón, comenzando por un panorama de su vida y sus escritos. La forma dialógica que escoge el ateniense para presentar su pensamiento no deja de ofrecer cierta dificultad, en tanto que el contenido y la forma de la obra resultan inescindibles. Por tanto, se prestará atención a la importancia de los diferentes recursos literarios utilizados por el filósofo y a

diferentes líneas interpretativas del *corpus*, y se mencionarán las características principales de los primeros diálogos o diálogos socráticos.

El sexto capítulo se centra en la obra platónica de madurez, donde sobresale en relevancia la así llamada “teoría platónica de las ideas”, que es fundamento ético, gnoseológico y metafísico del pensamiento platónico. Se trabajarán pasajes de una obra fundamental del período medio, a saber, la *República*, que busca fundar una *pólis* ideal a partir de una reforma de la *paideía* tradicional. En ese marco, se trabajará la crítica platónica a la tradición poética griega. Y a continuación, en el siguiente capítulo, se dará cuenta del tratamiento de la falsedad en *República* III, lo que permitirá señalar el pasaje desde una perspectiva educativa con rasgos normativos hacia un plano estrictamente político con la presentación de la “noble mentira”.

En los capítulos octavo y noveno se abordarán las críticas platónicas a la poesía en el Libro X de la *República*, críticas que justifican la expulsión de los poetas de la *pólis* ideal. En el octavo capítulo, se contrastarán dichas críticas con las realizadas en el Libro III de la *República* y, a la par, se dará cuenta del recorrido conceptual que separa ambos libros. Retomando la teoría de las Ideas, se abordará la crítica ontológica al objeto artístico como imitación (*mimesis*). El capítulo noveno se centrará en las críticas gnoseológica, psicológica y ética a la poesía, para lo cual se deberán reponer algunos desarrollos psicológicos sobre la dinámica del alma en la *República*.

En el décimo capítulo podrá encontrarse una presentación biográfica e intelectual de Aristóteles: su vida, la naturaleza y organización de sus escritos conservados y su método de indagación filosófica (el método *diaporemático*). Puesto que en la *Poética* Aristóteles emplea su método en la indagación de la naturaleza y las funciones del arte

(en general) y de la poesía (en particular), se impone un estudio preliminar sobre la validez de su metodología de investigación. De acuerdo con su método, ante cualquier objeto de indagación es preciso retomar las posiciones de los pensadores que lo precedieron para detectar sus aciertos y sus errores.

El undécimo capítulo continuará con la presentación general del pensamiento aristotélico pero tomando como eje central la *Metafísica*. Aristóteles concibe el arte (en general) como una actividad que implica el conocimiento de las reglas y principios que guían la producción de objetos externos y diferentes de la acción productora. A diferencia de otras formas del saber, el arte es una forma de ciencia productiva, es decir, implica el conocimiento de la causa (un saber universal). Dentro del campo de las ciencias productivas, se encuentran las artes bellas (o imitativas), cuya finalidad no es la producción de objetos útiles, sino de artefactos que producen placer. Para comprender las diferencias entre los distintos grados del saber y cómo se clasifican las ciencias, en este capítulo se realizará un análisis de *Metafísica* I, 1.

Tras el recorrido mencionado, los últimos dos capítulos se centrarán en el estudio de la concepción aristotélica del arte (en general) y de la poesía trágica (en particular) en la *Poética*. En la primera parte de este estudio, se analizará cómo Aristóteles recibe las concepciones tradicional y platónica de la poesía, adoptando algunos aspectos de ambas, pero, a la vez, tomando distancia. Aunque adopta la terminología de su maestro para referirse a las obras poéticas, Aristóteles resignifica el término *mimesis*, procurando fundamentar el arte como un campo autónomo del saber con sus propias reglas y criterios valorativos. En esta línea, puede leerse a la *Poética* como una respuesta a las críticas platónicas de *República* X.

Mientras que en el duodécimo capítulo se abordan las diferencias entre las distintas artes y los distintos géneros discursivos, el último capítulo del libro se centra en el análisis de la tragedia, el género que Aristóteles considera más digno de estima y al cual dedica la mayoría de la *Poética*. En este punto se analizará la definición aristotélica de la tragedia, cuáles son sus elementos constitutivos y cómo se encuentran jerarquizados. Dado que cualquier introducción a la estética aristotélica no puede prescindir de una aproximación a la problemática noción de *kátharsis*, se finalizará el capítulo analizando los sentidos del término, las emociones que involucra y algunas de las interpretaciones más comunes sobre este fenómeno.

Por último, solo resta expresar que nos propusimos que este libro combine algunos desarrollos introductorios necesarios de corte teórico con aproximaciones más bien problemáticas a un tema tan caro a la filosofía antigua como es el del paso del *mýthos* al *lógos* y, en general, la estrecha relación entre filosofía, mito y poesía en autores de la talla de Hesíodo, Platón y Aristóteles. Deseamos que el lector encuentre en estas páginas una exposición que satisfaga su interés por el tema pero que también, al mismo tiempo, lo colme de nuevos enigmas y renueve su curiosidad por las indagaciones filosóficas. Si todo esto sucede, habremos cumplido nuestro objetivo.



# Capítulo 1

## Periodización

Noción de *filosofía*

*María Gabriela Casnati*

El objetivo de este capítulo es doble: por un lado, ofrecer un panorama general de los principales períodos de la Filosofía Antigua que sirva como marco para contextualizar los contenidos que se abordarán en este libro; por otro, problematizar la noción de *filosofía*. Pedimos que no se pierda de vista que cualquier generalización implica siempre el riesgo de vaguedades, simplificaciones y omisiones; de cualquier modo, incluiremos una cantidad de fechas, nombres y datos eruditos con el objetivo de presentar un panorama lo más preciso posible de los distintos momentos históricos de la Antigüedad.

Es discutible, por cierto, la posibilidad de trazar períodos en la historia, en tanto el desarrollo de la vida y de la cultura humana es continuo. ¿Admite la continuidad del proceso histórico que esbozemos cortes y separaciones? Es interesante detenerse a pensar en la artificialidad que implica distinguir secciones dentro de un proceso histórico que no admite ser seccionado, aunque esto sea algo a lo que estemos muy habituados desde la enseñanza tradicional. Eduard Zeller —un pensador hegeliano del siglo XIX, autor

de la obra monumental *La filosofía de los griegos en su desarrollo histórico*— intenta de algún modo conciliar estas dos cuestiones aparentemente contrarias: por un lado, el principio de la continuidad histórica y, por otro, la posibilidad de distinguir períodos o secciones en la historia.

Zeller reconoce el principio de la continuidad histórica pero afirma la legitimidad de hacer distinciones entre épocas o edades en la vida de la humanidad en virtud de lo que considera una progresiva novedad en el desarrollo. Destaca que es posible que algo nuevo empiece ya a elaborarse en forma autónoma en un período, antes de que haya desaparecido completamente lo viejo. De donde no hay un corte abrupto en la continuidad histórica, sino que lo que se da es una transición entre dos polos de intereses. En el caso de la filosofía, podemos hablar de diferentes centros de interés o de preocupaciones o de acento en determinadas problemáticas. Y estos centros de interés comienzan a elaborarse en un período y pasan a consolidarse como centro de gravedad en el período siguiente, sin que eso suponga cortes en el desarrollo del pensamiento.

Si tenemos en cuenta este principio —por lo menos en las líneas generales que propone Zeller— podemos justificar de algún modo el hacer una presentación de grandes períodos dentro de la Filosofía Antigua. Además, y por razones pedagógicas, nos parece conveniente establecer grandes secciones para poder ubicarnos en una extensión de tiempo de casi doce siglos, como aquella de la que nos ocuparemos. Comencemos, pues, a trazar un esqueleto de períodos dentro del desarrollo del pensamiento filosófico griego y sus principales direcciones.

Convencionalmente podríamos marcar el siglo VI a. C. como el comienzo de la filosofía. Por cierto, la noción misma de “comienzo de la filosofía” es doblemente problemática: por un lado, lleva a plantearnos qué es la filosofía;

por el otro, son pocos los testimonios y fragmentos que nos han llegado y esta circunstancia limita nuestro intento de datación. Sumado a esto, tenemos que aclarar que nos estamos refiriendo a los comienzos de la filosofía occidental y no a los comienzos del pensamiento filosófico en general. Un tratamiento aparte merecería el desarrollo de las filosofías orientales, que en muchas universidades del mundo, y dado su volumen, se estudian como una carrera por separado.

Hechas todas estas aclaraciones, tratemos de marcar cuándo comienza la filosofía. Los manuales que trazan un orden histórico (como por ejemplo W. K. Guthrie en su *Historia de la filosofía griega*) suelen comenzar con los milesios (Tales, Anaximandro, Anaxímenes). Pero otros, como O. Gigon en *Los orígenes de la filosofía griega*, entienden que Hesíodo fue el primer filósofo. Si bien volveremos sobre esta cuestión en el tercer capítulo, interesa señalar aquí que esta diferencia a la hora de marcar un punto de partida da cuenta de dos modos diferentes de entender los comienzos de la Filosofía Antigua: a) se puede pensar que los milesios rompieron radicalmente con todo lo anterior y esa disrupción marcaría la diferencia entre un pensamiento mítico y otro filosófico fundado en el *lógos* (Guthrie), o, más bien, b) que se deben acentuar las líneas de continuidad y considerar propiamente filosófico el período de gestación y transición a lo que sería un nuevo modo de pensar (Gigon).

De modo que comenzaremos nuestra línea de tiempo<sup>1</sup> con puntos suspensivos que se remontan hacia atrás, dado que allí ubicamos todo el problema —del que, como ya dijimos, nos ocuparemos más adelante— de lo que se da en llamar *la transición del mito a la razón*. ¿Hasta dónde se puede considerar pensamiento filosófico ese relato mítico que aparece

---

1 Para mayor claridad, remitimos al esquema de periodización incluido al final de este capítulo.

en los poetas, particularmente en Hesíodo, y hasta dónde no hay en estos comienzos de la filosofía una cantidad de elementos míticos? Es imposible trazar un límite entre la finalización del mito y el comienzo de la filosofía. Pero si partimos de esa tradición que tiene su raíz en el libro I de la *Metafísica* de Aristóteles,<sup>2</sup> podemos decir que la filosofía tiene una fecha de nacimiento. Y esa fecha es el año 585 a. C., más precisamente el 28 de mayo. ¿Qué pasó el 28 de mayo de aquel año? Se produjo un eclipse total de sol, que duró poco más de tres minutos tal como se lo pudo observar en Anatolia. La fuente de esta noticia es Heródoto (*Historias* I, 74), quien narra que el eclipse, predicho por Tales de Mileto, ocurrió durante la batalla del río Halys, entre los lidios y los medos, y esta circunstancia los llevó a buscar un tratado de paz. Y como Aristóteles toma a Tales como el iniciador de ese modo de filosofía que él cultiva, se suele señalar que con ese eclipse predicho por Tales iniciamos el pensamiento filosófico. Si bien este hito es absolutamente convencional, podemos marcar a Tales de Mileto como punto de referencia del inicio de la filosofía (o, al menos, del tipo de filosofía que le interesa a Aristóteles).

Si ahora buscamos marcar un límite final, tendríamos que consignar el año 529 d. C. ¿Por qué ese año? Por entonces Roma es cristiana, Bizancio está en su máximo apogeo y es la época en que Justiniano era emperador romano en

---

2 Dice Aristóteles: "De los que primero filosofaron, la mayoría pensaron que los únicos principios de todas las cosas son de naturaleza material [...]. Por lo que se refiere al número y a la especie de tal principio, no dicen todos lo mismo, sino que Tales, el introductor de este tipo de filosofía, dice que es el agua (de ahí que dijera también que la tierra está sobre el agua), tomando esta idea posiblemente de que veía que el alimento de todos los seres es húmedo y que a partir de ello se genera lo caliente mismo y de ello vive (pues aquello a partir de lo cual se generan todas las cosas es el principio de todas ellas) tomando, pues, tal idea de esto, y también de que las semillas de todas las cosas son de naturaleza húmeda, y que el agua es, a su vez, el principio de la naturaleza de las cosas húmedas" (*Metafísica* I, 3, 983b6-27, traducción Calvo Martínez, 2000).

Constantinopla. Recordemos que Justiniano gobernó entre el año 527 y el 565 d. C. junto con su mujer Teodora, que era una ex-cortesana y actriz, de un pasado un poco tumultuoso, pero que fue su fiel compañera y lo ayudó a gobernar durante muchos años. Justiniano estaba decidido a restaurar el Imperio Romano recuperando, por un lado, las provincias de occidente que se habían perdido y, por otro, codificando y racionalizando todo el sistema legislativo, y reformando la administración. En parte lo consiguió por algunos generales que lo asistieron, pero estaba convencido de que iba a poder hacer todas estas reformas si contaba con un favor divino y, en consecuencia, decidió que su éxito dependía de suprimir la herejía y el paganismo. ¿Qué fue lo que hizo? Reforzó una cantidad de penas contra sectas heréticas cristianas, contra los judíos, contra los paganos y se esforzó por establecer la ortodoxia en todo el Imperio. En medio de este clima y según esta política, decidió cerrar las escuelas neoplatónicas que funcionaban en Alejandría y en Atenas por medio de un edicto del año 529 d. C. Entonces, al cerrarse las escuelas en el 529, los últimos neoplatónicos tuvieron que emigrar. Un grupo importante de los participantes, entre ellos Simplicio, fue a Persia. Y aunque años después muchos pudieron regresar a Grecia, el año 529 marca el fin de la Filosofía Antigua.

Como puede verse, hay una cantidad enorme de siglos entre los hitos que hemos fijado como inicio (s. VI a. C.) y fin de la Filosofía Antigua (s. VI d. C.). Por otra parte, no podemos dejar de señalar que existe una buena porción de pensadores paganos que se superponen en el tiempo con pensadores cristianos. Sin embargo, en historia de la filosofía antigua suele estudiarse solamente a los autores paganos, mientras que los autores cristianos son objeto de estudio de la historia de la filosofía medieval. En los primeros siglos después de Cristo se lleva a cabo toda la teorización a propósito de

los dogmas cristianos y allí ubicamos a la escuela cristiana de Alejandría. Hay entonces un pensamiento cristiano que se superpone en el tiempo con la tradición griega; y si bien estamos siguiendo aquí la manera tradicional de distinguir pensamiento pagano de pensamiento cristiano, no debe perderse de vista la artificialidad de separar fenómenos culturales, filosóficos y religiosos que se dieron simultáneamente en el tiempo.

Hechas estas aclaraciones, busquemos una estrategia para organizar este largo período. Podemos utilizar un criterio necrológico, esto es, tomar las fechas de las muertes de algunas celebridades para marcar distinciones dentro de esta vasta extensión de tiempo. La primera que podríamos marcar es la muerte de Aristóteles en el año 322 a. C., que casi coincide en el tiempo con un acontecimiento político de suma importancia. Y es que un año antes de la muerte de Aristóteles, en el año 323 a. C. muere Alejandro Magno, cabeza de un Imperio que había iniciado su padre Filipo. Esas dos muertes marcan una distinción importante entre un período que podríamos llamar *período griego* y un *período helenístico*.

El período griego está fuertemente marcado por ese tipo de organización política típicamente griega que es la *pólis*, es decir, la pequeña ciudad-Estado, mientras que en el período helenístico ya no es la *pólis* la institución política dominante, sino que las *póleis*<sup>3</sup> han sido reemplazadas por el Imperio. Desde un punto de vista filosófico, a este primer período podríamos llamarlo *prearistotélico* y *aristotélico*, y al segundo un período *postaristotélico*. Durante este primer período, la actividad filosófica se concentra primero en Jonia y en Magna Grecia —esto es, en el sur de Italia y en Sicilia— y luego en Atenas a partir de los sofistas y Sócrates.

---

3 *Póleis* es el plural de *pólis*.

Por su parte, durante el período postaristotélico el desarrollo de la filosofía ocupa todo el orbe mediterráneo.

De una manera muy general podemos decir que este primer período prearistotélico y aristotélico tiene un interés marcadamente ontológico. La preocupación es fundamentalmente explicar la naturaleza de la realidad, lo cual no quiere decir que no haya una preocupación por la vida humana y por el tema de la felicidad, pero el interés es fuertemente ontológico. Mientras que el período postaristotélico está marcado por una mayor preocupación por cuestiones relacionadas con el fin de la vida humana y, sobre todo, con la buena vida humana. Por eso al período postaristotélico se lo suele llamar *eudemonológico*, que viene de la palabra griega *eudaimonía* que suele traducirse por felicidad. *Eudaimonía* es tener un *buen daimon*, es estar acompañado de una buena divinidad y, en consecuencia, poder vivir bien. Si hacemos ahora distinciones dentro de este primer período que va desde el 585 a. C. hasta la muerte de Aristóteles, tendríamos que consignar la muerte de Sócrates en el 399 a. C. y la de Platón en el 347 a. C. Este primer período hasta la muerte de Sócrates suele llamarse *presocrático*. Otra fecha relevante es el año 463 a. C., momento en que Anaxágoras (un filósofo pluralista posterior a Parménides) se desplaza a Atenas.

El período que transcurre entre el 463 y el 399 es el momento en que convergen en Atenas personas venidas de distintos lugares y además es el período donde Sócrates convive con los sofistas. Si se quiere establecer una distinción en este punto, puede hablarse de *período presofístico* en lugar de período presocrático, pero es aproximadamente lo mismo. Y luego tenemos el período entre la muerte de Sócrates hasta la muerte de Aristóteles, que es el *período platónico-aristotélico*. Veamos ahora cuáles son los centros de interés desde un punto de vista filosófico. El primer período —el período presocrático— está fuertemente

inclinado hacia el aspecto cosmológico. ¿Por qué? Con la predicción del eclipse atribuida a Tales se inicia un período que por su interés filosófico fundamental suele ser caracterizado de cosmológico, en tanto estaba centrado en encontrar una explicación sobre el orden del universo mediante secuencias argumentales. Lo que interesa es tratar de explicar la realidad, la naturaleza tal como se presenta, esto es, encontrar los principios que explican cómo está constituida esa realidad. En la bibliografía estos autores suelen aparecer caracterizados como “presocráticos”, una antigua denominación totalmente convencional que suele conservarse, aun cuando soslaya la importancia propia de estos pensadores. Llamarlos “presocráticos” podría llevar a pensar que son *previos* a otros realmente importantes, en desmedro de su valor. Aristóteles suele llamarlos “físicos” o “los que primero filosofaron” y son muchos los criterios que podrían emplearse para denominar a estos iniciadores de la filosofía occidental.

Lo cierto es que suele fijarse con Tales el inicio de la filosofía. ¿Cuál es la ciudad o el lugar en el cual se va a originar y desarrollar fuertemente esta actividad intelectual? En Mileto, un puerto pujante de Jonia hacia comienzos del siglo VI a. C., ubicamos a los milesios Tales, Anaximandro y Anaxímenes. Es importante en este punto no perder de vista dos cuestiones. La primera es que hay que ser muy cautelosos al hablar de estos pensadores presocráticos ya que de ellos no conservamos absolutamente ningún escrito, más allá —y en el mejor de los casos— de algunas citas o meras referencias posteriores (lo que Diels llama “testimonios”, como veremos en el segundo capítulo). De hecho, se supone que Tales no escribió nada ya que cuando Aristóteles se refiere a él señala: “dicen que Tales dijo que el principio fue el agua”, con lo cual, si Tales efectivamente hubiera escrito algo, eso no habría llegado a Aristóteles. Segunda cuestión



importante: los milesios no fueron los únicos pensadores de este período sino que también existía la tradición itálica. Las ciudades griegas, situadas en la península o en Jonia, se habían expandido al actual territorio italiano, denominado Magna Grecia, fundando colonias. En ese territorio surgieron algunos pensadores que, si bien conservaban las raíces culturales y los intereses filosóficos de sus ciudades madre, tuvieron rasgos originales. En la costa occidental de Italia se encontraba la ciudad de Elea, cuyo filósofo más importante fue Parménides; y en la costa oriental, en frente de Grecia continental, en Crotona, desarrolló su actividad Pitágoras.

Este centro de interés de corte cosmológico se desplaza con Sócrates y los sofistas hacia lo que suele considerarse un *período antropológico*: la preocupación en este período pasaría del *kósmos* al hombre (*ánthropos*), y con esto nos situamos en el siglo de oro ateniense (V a. C.). Esto es, estamos en el siglo de Pericles, en la época de la democracia ateniense y de florecimiento de las *póleis*, y Atenas se erige en una suerte de polo intelectual y cultural del momento. Las reformas de la época de Pericles produjeron cambios profundos en la sociedad ateniense al otorgar ciudadanía a los campesinos de las clases más bajas. Esta inclusión democrática promovió el surgimiento de los sofistas, maestros itinerantes en el arte de la retórica que, a cambio de dinero, ofrecían sus servicios a quienes quisieran destacarse en los asuntos públicos, los que se resolvían en favor de quien prevaleciera en las discusiones en función de su habilidad en el ejercicio del *lógos* (*palabra, discurso*). La llegada del sofista Protágoras a Atenas, alrededor del 450 a. C., marcaría el comienzo de este período que convencionalmente se hace culminar con la muerte de Sócrates en el año 399 a. C. (pocos años después de la finalización de la guerra del Peloponeso, en el año 404 a. C.).

Desde el punto de vista histórico, recordemos en líneas generales la relevancia de este siglo V para el mundo griego.

Se inicia con las Guerras Médicas, en las cuales los griegos se aliaron entre sí para enfrentar, vencer y expulsar de sus territorios a los persas. A partir de esta alianza victoriosa, Atenas y Esparta se erigieron como dos *póleis* importantes que tiempo después comenzaron a luchar entre sí. Para enfrentar a Esparta y su liga del Peloponeso, Atenas conforma una especie de alianza militar denominada liga de Delos, que si bien en un principio ofrecía protección a otras *póleis* aliadas, termina sometién-dolas por la fuerza y conformando una suerte de imperio bajo el dominio ateniense. El enfrentamiento de medio siglo entre Atenas y Esparta se resuelve en la guerra del Peloponeso, que empieza en el año 431 a. C. y culmina en el 404 a. C. con la derrota de Atenas.

¿Qué pasa a continuación, después del período de Sócrates y los sofistas? Nos encontramos con dos grandes filósofos de la Antigüedad, Platón y Aristóteles —nacen respectivamente en los años 427 a. C. y 384 a. C.—, quienes en el siglo IV a. C. se ocupan entre otras cuestiones de cosmología, de antropología y de ética. ¿Dónde poner, entonces, el acento? Algunos autores, utilizando un criterio distinto al que venimos usando, hablan de un *período sistemático*, aunque en este punto debemos hacer algunas aclaraciones. Es cierto que hay en este período un mayor interés por la sistematización de los grandes temas de períodos anteriores, aunque esta afirmación debe ser tomada con cautela ya que ni Platón ni Aristóteles son, en rigor, pensadores sistemáticos sino más bien problemáticos. En el caso de Platón, tanto es así que la misma forma dialógica que escoge para expresar su pensamiento hace difícil identificar cuáles son sus tesis propias entre la pluralidad de voces que se alzan en sus obras. Al leer los diálogos uno se da cuenta de que, lejos de intentar transmitir una doctrina acabada, Platón busca incansablemente promover la discusión y la reflexión del lector, como el único camino posible para construir el conocimiento.

Por su parte Aristóteles, el más importante de los discípulos de Platón, también enseñó ciencia y filosofía por medio del planteo de problemas, sin pretender cerrar todas las dificultades que encontraba. Si bien muchos comentaristas de Aristóteles —fundamentalmente medievales— intentaron abordar la complejidad de su pensamiento recurriendo a clasificaciones y esquemas explicativos, cuando uno se sumerge en los textos se da cuenta de que ellos no encajan en el conjunto del *corpus* y que para entenderlo acabadamente hay que abandonar la perspectiva de un Aristóteles sistemático. Por último, no debe perderse de vista que con la denominación *período sistemático* estamos aplicando un criterio distinto al que veníamos utilizando porque, en rigor, si hablamos antes de un período *cosmológico* y de otro *antropológico*, deberíamos consignar ahora, por ejemplo, un período *metafísico* (y no *sistemático*).

Como dijimos, las figuras dominantes de este período son Platón y Aristóteles, los grandes pensadores —aunque no los únicos— de la filosofía griega antigua. La indiscutible relevancia de sus obras trascendió incluso los límites del pensamiento antiguo. Pero no hay que perder de vista que en esta época se encuentran también otras líneas de pensamiento de importancia, que se vieron en parte ensombrecidas porque sus escritos se conservan solo fragmentariamente o por fuentes indirectas, pero cuyo estudio hoy en día adquirió relevancia. Nos referimos, por ejemplo, a los denominados por la tradición “socráticos menores”, dentro de los que ubicamos a los *megáricos*, *cirenaicos* y *cínicos*. Fueron un grupo de discípulos de Sócrates, como por ejemplo Antístenes o Euclides de Megara, que iniciaron importantes líneas de pensamiento. Son muy significativos porque a menudo Platón y Aristóteles discuten con ellos, pero además porque su pensamiento se prolonga posteriormente en la filosofía helenística.

El final de este período coincide con ciertos hechos que desembocan en el fin de la autonomía de las *póleis*. Recordemos que Filipo II, rey de Macedonia, acrecentó su poder sobre las *póleis* griegas y el punto culminante fue su triunfo en la batalla de Queronea (338 a. C.) sobre una alianza de *póleis* griegas compuesta principalmente por Atenas y Tebas. Filipo, vencedor, es asesinado en el año 336 y lo sucede en el trono su hijo Alejandro Magno. Podríamos tomar el año de la muerte de Aristóteles (322 a. C.) o la de Alejandro Magno (323 a. C.) como el cierre de este período que hemos denominado *sistemático*.

¿Qué pasa en el período posterior a las muertes de Aristóteles y Alejandro? Nos encontramos con la etapa más amplia y más compleja de todas, en función de su extensión temporal y de la cantidad de escuelas y pensadores que surgieron en este período que suele llamarse *eudemonológico*. Lo ubicamos entre los siglos III a. C. y VI d. C. (con el cierre de la Academia) y podemos dividirlo en grandes momentos. Por un lado, aquel momento de lo que podríamos llamar las *escuelas helenísticas*, fundamentalmente nos referimos al *estoicismo*, *epicureísmo* y *escepticismo*, que son tres direcciones del pensamiento que tuvieron enorme influencia entre los siglos III a. C. y III d. C. Estas direcciones de pensamiento conviven a lo largo de los siglos y discuten fuertemente entre sí, fundamentalmente a propósito de la noción de *eudaimonía*, que —como ya señalamos— literalmente significa “tener un buen *daímon*” y que se traduce usualmente por “felicidad” o “dicha”.

Un hecho importante de este tiempo es el ocaso, y finalmente disolución, de las *póleis* como los grandes centros intelectuales y espirituales (pensemos, por ejemplo, en el esplendor de la Atenas del siglo V a. C.). Con Alejandro Magno adviene una nueva configuración en términos de una cosmópolis, en tanto Macedonia avanza sobre las *póleis*

griegas y se conforma un gran imperio que abarcó prácticamente todo el territorio conocido. En esta nueva ordenación ya no hay un polo geográfico único preponderante, sino que el reino macedónico integró distintos centros de importancia como Atenas, Pérgamo o Alejandría. Tras la muerte de Alejandro Magno, su imperio se desmiembra en diversos reinos que por varios años luchan entre sí. ¿Por qué consideramos importante la disolución de las *póleis*? Porque hacer filosofía con el trasfondo de una *pólis* fue algo absolutamente determinante en los siglos anteriores: ni Platón ni Aristóteles, por ejemplo, conciben la felicidad como algo individual y accesible fuera del marco de la *pólis*. Una vez disuelta la *pólis*, cambia la perspectiva respecto del modo de obtener la felicidad, que ahora puede alcanzarse desde el punto de vista individual.

Es importante no perder de vista que el tema de la felicidad ya había sido ampliamente tematizado en los períodos anteriores, por ejemplo, por Sócrates, Platón y Aristóteles, pero se considera que lo nuevo de las filosofías helenísticas (y de ahí el nombre de *eudemonológico*) es no buscar ya el conocimiento por el conocimiento mismo —matiz teórico del período anterior—, sino que ellas buscan saber cómo debemos actuar para alcanzar la felicidad. En ese marco, la filosofía se orienta hacia la *ataraxía* o imperturbabilidad del alma y se enfoca en el cuidado del sí mismo.

En el denominado *período imperial* (I-VI d. C.) persisten las escuelas mencionadas y hay períodos de eclecticismo, es decir, de mezcla de doctrinas de distintas escuelas. El estoicismo tiene su versión romana con Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. Entre el siglo I a. C. y el siglo I o II d. C. podríamos hablar de un momento de eclecticismo, que va acompañado por lo que se da en llamar *platonismo medio*. De la lucha de escuelas sale como vencedor el platonismo, pero es un platonismo fuertemente ecléctico que abre el

camino al *neoplatonismo*, último gran sistema pagano que se desarrolla entre los siglos III a VI d. C. Quien se considera iniciador del neoplatonismo es Plotino, que vivió y enseñó en Roma en el siglo III d. C. Podría decirse, de una manera muy general, que las escuelas helenísticas tienen un interés marcadamente ético, y que en el neoplatonismo —además del interés ético y del interés metafísico— encontramos un tinte religioso más fuerte que en los períodos anteriores. Por razones históricas y culturales esto es bastante explicable en tanto que estos primeros siglos después de Cristo estuvieron marcados por el cruce de movimientos religiosos diversos. Y esto es así particularmente en Alejandría, que fue el centro de intercambio no solamente cultural sino además comercial de todo el mundo antiguo de esos siglos. Finalmente, no podemos dejar de mencionar el surgimiento del *cristianismo* al referirnos a este último período de la Filosofía Antigua. Los últimos filósofos antiguos (paganos) convivieron en estos siglos con representantes de la patristica, germen de un pensamiento medieval que se nutrirá fundamentalmente del pensamiento neoplatónico. Es importante no creer que se puede establecer un momento puntual que marque el fin de la tradición griega que, más bien, continuó en los períodos sucesivos y su legado se extiende hasta nuestros días.

Como ya señalamos, se suele tomar como hito para marcar el fin de la Filosofía Antigua el año 529 d. C., cuando el emperador Justiniano prohibió a los paganos el ejercicio de la filosofía. También dijimos que estas fechas que estamos marcando son solo orientativas, ya que ninguna etapa de pensamiento culmina de un modo tajante sino que, más bien, hay prolongaciones y superposiciones. A partir del decreto de Justiniano, muchos filósofos se trasladaron a Oriente y ese es el momento en el que Occidente pierde gran parte del *corpus aristotelicum* (salvo *Categorías*

y *De Interpretatione*, que se conservaron). Muchos de esos textos se perderán para siempre y otros reingresarán a Occidente a través de la conquista de territorios españoles a manos de los árabes.

Basta con esto para que tengamos un panorama general de las principales líneas de pensamiento de la Antigüedad. Detengámonos un momento ahora a considerar qué entendían los griegos por *filosofía*. Ya dijimos que se puede tomar como su fecha de inicio convencional el 585 a. C., siguiendo esa tradición que tiene su origen en el primer libro de la *Metafísica* donde Aristóteles señala a Tales como el primero que inició ese tipo de conocimiento. Lo que uno puede preguntarse es si Aristóteles es fiable cuando habla de sus antecesores. ¿Podemos considerar a Aristóteles como una fuente confiable para elaborar una historia de la filosofía anterior? ¿Por qué seguir esa tradición y continuar pensando que podemos iniciar la historia de la Filosofía Antigua tal como él lo hace en la *Metafísica*? No hay dudas de que Aristóteles tenía sobre nosotros unas cuantas ventajas a la hora de pensar el inicio de la filosofía: estaba próximo en el tiempo, tenía una mentalidad casi idéntica a estos primeros filósofos, intereses semejantes, hablaba su misma lengua y seguramente tuvo acceso directo a los escritos de estos primeros filósofos. Pero aunque todo esto es cierto, cuando uno estudia a los presocráticos y se apoya en mucho de lo que dice Aristóteles, no puede dejar de tener en cuenta la perspectiva propia de Aristóteles. ¿Por qué? Porque Aristóteles, cuando presenta a estos primeros filósofos, lo hace impostándolos dentro de su propia concepción de la filosofía. Para Aristóteles la filosofía se ocupa, en un sentido privilegiado, de buscar las causas. Es una búsqueda de causas y principios primeros. Y Aristóteles sostiene que estos primeros pensadores estaban empeñados también en la búsqueda de causas,

pero que no llegaron a advertir que *causa* tiene más de un significado y se quedaron únicamente con un tipo de causa que es la causa material. Por eso, por ejemplo, Tales dijo que el principio era el agua, Anaxímenes que era el aire o Heráclito que era el fuego. Es decir, a los ojos de Aristóteles estos primeros pensadores solamente advirtieron un aspecto de lo que había que buscar. En este punto es importante no perder de vista que Aristóteles no es un historiador en el sentido en que nosotros lo concebimos actualmente, bajo el prisma de una aproximación rigurosa y precisa a los hechos. Más bien Aristóteles, que tuvo una comprensión acabada de los presocráticos, ofrece una presentación de aspectos parciales del pensamiento de estos autores en función de sus propios intereses. Dicho de otra manera, Aristóteles se interesa únicamente en una faceta del pensamiento de los presocráticos, justamente esa faceta que él considera filosófica.

Nosotros usamos la palabra *filosofía* y todos sabemos que etimológicamente el término significa “amor a la sabiduría”. ¿Pero tenemos en claro qué entendían los griegos por *filosofía*? Hay seguramente una diferencia bastante grande entre el modo en que los antiguos concebían a la filosofía y la representación habitual que hoy tenemos de ella, al menos en la imagen que damos y que recibimos en función de la enseñanza universitaria. Lo que nosotros llamamos *filosofía* es, en realidad, un modo de pensar que se fue configurando lenta y progresivamente. Las fases de esa progresión no son siempre fáciles de reconocer ni de identificar y, como veremos más adelante, posiblemente la zona más problemática sea aquella marcada por el tránsito del mito a la filosofía. En este sentido, resulta un poco arbitrario decir que la filosofía se inicia con Tales de Mileto: podríamos iniciarla antes o después, según qué extensión le demos a la palabra *filosofía*.



Tanto el concepto como el término *filosofía* son de origen griego. La tradición dice que fue Pitágoras el primero en llamarse a sí mismo filósofo, y Platón y Aristóteles usaron el término frecuentemente. La filosofía se va autoconstruyendo a través de su historia y tal vez podríamos decir que aparece constituida con claridad y definida como tal con Platón o, quizás, un poco antes en los círculos socráticos. Antes de Platón encontramos una progresiva constitución del saber, esto es, emergen distintas maneras de configuración del saber a las que Pierre Hadot (importante estudioso francés de la Filosofía Antigua, fallecido en el año 2010) llama “filosofía antes de la filosofía” en su muy hermoso libro *¿Qué es la filosofía antigua?* ¿Por qué habla Hadot de “filosofía antes de la filosofía”? Justamente porque considera que hay diferentes modos de saber que, si tomamos la noción de filosofía en un sentido amplio, podemos también considerar filosofía. ¿Los presocráticos eran filósofos, o su modo de proceder era algo que llegaría a ser filosofía pero que todavía no lo era?

Las palabras de la familia de *filosofía* —el verbo correspondiente y el adjetivo— aparecen en el siglo V a. C. y Platón, en el siglo IV, las utiliza. Si Pitágoras usó el nombre *filósofo* o no lo usó, no lo sabemos con certeza. Pero en el caso de que lo hubiera utilizado, ¿lo que él entendía por filósofo era lo mismo que después entendieron Platón y Aristóteles? Diógenes Laercio inicia el primer libro de su *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* diciendo que es a partir de los griegos que se originó la filosofía, porque el nombre mismo de *filosofía* no admite traducción en una lengua bárbara, esto es, en una lengua extranjera. Laercio dice también que hay quienes afirman que el estudio de la filosofía tuvo su comienzo entre los bárbaros, porque los persas tuvieron a los magos, los babilonios y los asirios a sus caldeos, los indios a los gimnosofistas (que así se llamaban porque eran filósofos

desnudos),<sup>4</sup> los celtas y los galos a sus druidas, etcétera. Y después de esto, agrega Laercio (García Gual, 2007): “Pero estos [autores] olvidan las invenciones de los griegos, por quienes ha comenzado no solo la filosofía, sino incluso la raza humana, al atribuir eso a unos bárbaros” (Libro 1,3).

Seguramente exagera un poco, pero lo cierto es que, antes de usarse el sustantivo *filosofía* (*philosophía*), en la literatura conservada aparece el verbo *filosofar* (*philosophēin*) y el adjetivo *filósofo* (*philosophos*). El verbo aparece por primera vez en Heródoto, en el libro I capítulo 30 de sus *Historias*, utilizado con un significado etimológico de *ansia de saber* o *de conocimiento*. Allí Heródoto cuenta que el rey Creso le dice a Solón que ha tenido noticias de él precisamente por su amor al saber —y ahí utiliza el verbo *philosophēin*— y por sus viajes a muchas tierras con el fin de conocer cosas. Para los griegos los viajes eran una parte sumamente importante en la educación personal, en tanto constituían uno de los pocos medios disponibles para ponerse en contacto con otras culturas. La palabra *philosophía* no fue usada seguramente antes del siglo V (no fue usada en el VII ni en el VI). Tampoco Pitágoras la debe haber usado. El adjetivo *philosophos* aparece —aunque hay discusión acerca de su autenticidad— en el fragmento 35 de Heráclito, donde dice: “Es necesario que sean indagadores de muchas cosas los hombres filósofos”.

Y allí está utilizando *filósofo* como adjetivo. Lo que interesa señalar de este fragmento de Heráclito es que esa palabra para “*indagadores* de muchas cosas” es en singular la palabra *hístor*, de donde viene *historia*, historia. ¿Qué quiere decir *hístor* y el sustantivo correspondiente *historía*? Tiene un sentido mucho menos preciso que el que nosotros le damos

---

4 *Gymnós* es el adjetivo griego para “desnudo”, “sin vestir”. Gimnosofistas eran individuos que meditaban desnudos en la India.

a la palabra. Pero es interesante porque precisamente esta “historia” es ese modo de saber que practicaban estos primeros *filósofos* presocráticos y que es una suerte de proto-filosofía, que tiene rasgos en común con lo que después se configuró como filosofía, pero que no coincide exactamente con ella. *Histor* ya aparece en Homero con un significado muy claro: es alguien que ha sido testigo ocular de algún acontecimiento, puede relatar lo que ha acontecido y, en consecuencia, sirve como testigo en un juicio. En Eurípides aparece esta palabra para referirse, por ejemplo, a quien resuelve los oráculos.

El fragmento 129 de Heráclito —usando la numeración de la edición de Diels-Kranz, aunque al tema de las fuentes nos referiremos en el segundo capítulo— dice lo siguiente: “Pitágoras, hijo de Mnesarco, practicó la *historía* más que cualquiera de los hombres. Y luego de haber hecho una selección de todas esas doctrinas, forjó su propio modo de saber (*polymathía*) equivocado”.

En griego la palabra *polymathía* significa erudición. Acá Heráclito está nuevamente utilizando esta noción de *historía* y está atribuyéndole a Pitágoras el haber practicado esa indagación. ¿Qué es la *historía*? Es una indagación de todos los aspectos relevantes de la realidad con el propósito de poder reunir esos elementos y hacer una explicación buscando algún tipo de orden entre todos esos aspectos de la realidad. En este sentido, esta indagación de los primeros filósofos cubre una serie de campos que hoy nosotros separaríamos. Es decir, cubre indagaciones de carácter antropológico, etnológico, geográfico, histórico, filosófico, etcétera. Estos primeros pensadores tenían el propósito de relevar aquellas cuestiones que resultaban importantes en el mundo conocido y de tratar de mostrar una organización o un orden en ello. Anaximandro, por ejemplo, habló de un principio indeterminado (*tò ápeiron*) del cual todo

surge, pero al mismo tiempo creó un reloj de sol y señaló que el hombre provenía del pez. Esto es, eran indagaciones en múltiples campos que excedían los límites de lo que nosotros hoy llamamos filosofía.

Lo que Heráclito le está criticando a Pitágoras no es en realidad la *historía* como tal, sino que lo que le ataca a Pitágoras es el hecho de que se haya quedado en una mera erudición y que no lograra comprender. Esta *historía* es una forma de saber que nosotros hallamos en los pensadores jonios y que, si bien no totalmente equivalente, sí es bastante próxima o precursora de lo que más tarde encontraremos formulado en los círculos socráticos —tal vez con Anaxágoras un poco antes— con el nombre de *filosofía*. Cuando el personaje Sócrates en el *Fedón* de Platón traza una suerte de autobiografía intelectual, dice justamente que al principio, cuando comenzó con su cuestionamiento a propósito de la realidad, se interesó por este tipo de saber.

Quando era joven, Cebes —dijo—, sentía una asombrosa ansiedad por esa sabiduría (*sophía*) que llaman investigación (*historía*) de la naturaleza, pues me parecía que era algo sublime conocer las causas de cada cosa: por qué se genera, por qué se destruye y por qué existe cada cosa. (*Fedón* 96a 6-10)<sup>5</sup>

Esta *historía* incluye el examen de cuestiones tales como de qué modo se constituyen los seres vivos, o cuál es la causa del pensamiento e, incluso, cómo se produce la corrupción de todas las cosas. Esta es una caracterización que da una idea bien aproximada de qué entendían ya los griegos por este tipo de saber practicado por los primeros filósofos. Tengamos en cuenta que la palabra *filosofía* en el siglo V a. C.

---

5 En todas las citas del *Fedón* se utilizará la traducción de Vigo (2009) editada por Colihue.

se utiliza en un sentido corriente —no en un sentido técnico— como *actividad intelectual* o aun como *cultura general*. Es así como nosotros la vamos a encontrar usada en el historiador Tucídides y también en Isócrates, un contemporáneo y rival de Platón. Isócrates era un orador y tenía una escuela —que fue rival de la Academia platónica— cuyo ideal educativo era proveer una cultura general, y eso era justamente lo que el griego en esa época entendía en un sentido corriente por filosofía.

Ya mencionamos la expresión de que los primeros filósofos practicaban una “filosofía antes de la filosofía”. Y a propósito de ello, es interesante señalar otra corriente del pensamiento griego presocrático y contemporáneo de Sócrates que despliega un conjunto de prácticas y teorías que responden a la preocupación tan propia de la mentalidad griega por formar y educar. A esta formación los griegos la llamaban *paideia* (que es justamente el título de la famosa obra de W. Jaeger publicada por primera vez en 1933) y su fin era el logro de la excelencia, tanto física como moral. Es decir, la *paideia* implicaba lograr una educación integral del ser humano. Recordemos que a partir del siglo V a. C. y con el surgimiento de la democracia, nace la necesidad de la participación política y entonces la formación supone también adquirir dominio del lenguaje, dado que hay que intervenir públicamente en las asambleas para imponer la posición propia. A este momento y a esta dirección corresponde lo que se da en llamar en conjunto el *movimiento sofístico*.

Los sofistas construyen un tipo de pensamiento que aparece, a la vez, como continuidad y como ruptura con lo anterior. ¿En qué sentido? Como continuidad por su método de argumentación, es decir, los sofistas retoman y utilizan métodos de argumentación —sobre todo aquellos que llevan a paradojas— que ya estaban presentes en Parménides y

en eleatas posteriores. También representan una continuidad en tanto los sofistas tratan de reunir el saber científico e histórico acumulado por sus predecesores. Sin embargo, en otro sentido encontramos una ruptura con lo anterior porque los sofistas, en general, hacen una crítica radical de ese saber recibido y sobre todo insisten en el conflicto entre naturaleza (*phýsis*) y convención (*nómos*), apoyándose fuertemente en la convención en detrimento de la naturaleza. Por otra parte, su actividad está dirigida a la formación de jóvenes con vistas al éxito político y en este sentido también marcan una ruptura con lo anterior.

Si seguimos avanzando en el significado que *filosofía* tenía para los griegos, veremos que Platón también utiliza el término y su uso oscila entre un sentido genérico (que puede ser el mismo que aparece en Isócrates o en Tucídides, como vimos, de *cultura general*) y un significado específico conforme al cual la filosofía es búsqueda y adquisición de la *sophía* (sabiduría) entendida en explícita contraposición con la retórica de, por ejemplo, Isócrates. Esto es, la filosofía entendida como un modo de saber que se distingue de las ciencias particulares, que es crítico y trata de encontrar principios y destruir supuestos. Entre los griegos hay toda una serie de definiciones y, tal vez, a través de esas definiciones podamos encontrar algunos elementos en común que nos permitan perfilar de una manera general qué entendían los griegos por filosofía. Vamos a señalar tres grandes rasgos de la filosofía: el primero es la preocupación por la totalidad, el segundo es el carácter de problematicidad y el tercero es que la filosofía era entendida como amor a la sabiduría en el sentido de un modo de vida que conectaba estrechamente la *teoría* y la *prâxis*, es decir, la filosofía no era solamente una especulación racional.

El primero es, pues, el *interés por la totalidad*. La filosofía se interesa por la totalidad, pero no para tomarla sin

más en su conjunto sino para tratar de encontrar en ella una conexión ordenada y plantearse, además, el problema de su principio. Es decir, hay un interés por el todo y por establecer cómo ese todo está ordenado, cómo hay una racionalidad en ese todo, y cuál es el principio; entendiendo “principio” —sobre esto volveremos cuando abordemos el tema de Hesíodo— no solo como origen en un sentido temporal, sino fundamentalmente como aquello que es más duradero y que es fundamento de todo lo demás. Buscar un principio es, en buena parte, remontarse más allá de todo lo actualmente presente.

El segundo carácter es el de la *problematicidad*. Ese carácter de problematicidad no nos aparece a nosotros de modo suficiente en la especulación presocrática, pero eso se debe en buena medida al modo en que nos han llegado las ideas y el pensamiento de estos primeros pensadores (tema al que nos aproximaremos en el segundo capítulo). En realidad, de estos primeros pensadores nosotros tenemos algo así como un catálogo de respuestas a algunas preguntas que no sabemos cuáles son. No conocemos hasta qué punto ni de qué manera problematizaban las cosas ya que, como veremos, las noticias que tenemos de ellos dependen directa o indirectamente de Teofrasto, y Teofrasto a su vez depende en buena parte de Aristóteles.

Desde luego, este carácter de problematicidad emerge claramente en Sócrates. Sócrates es problemático por excelencia e incansable en sus interrogatorios, cuyo propósito es refutar los presuntos saberes de quienes creen saber y no saben. Sócrates se vanagloriaba de no saber nada. Justamente su propósito era problematizar continuamente, hacer problematizar a los demás y, sobre todo, destruir falsos saberes en tanto para él construir un saber sobre bases falsas no es construir un saber. Y Sócrates cuestionaba fuertemente el supuesto saber de los sofistas, quienes pretendían no

solamente *poseer* conocimientos sino además poder *transmitir* esos conocimientos. Y esos saberes que los sofistas creen poseer son saberes particulares y tienen que ver con determinadas técnicas o artes como, por ejemplo, la retórica. Decíamos que Sócrates se vanagloria de “no saber nada”, pero ese “no saber nada” no hay que interpretarlo como escepticismo y mucho menos como una vacuidad, sino que la búsqueda que Sócrates lleva a cabo es constructiva y se realiza a través de la refutación de los pretendidos saberes de los demás. La filosofía siempre ha conservado —o debería conservar— como un rasgo principal esta actitud polémica frente a quienes se figuran saber y no saben, y se aferran a las cosas cuya banalidad no advierten.

Detengámonos un momento en la figura de *Sócrates*, en tanto él encarnó algo así como el paradigma de lo que los griegos entendían por filosofía. En el círculo socrático hubo varias figuras que se volvieron contra la democracia en Atenas, entre ellas dos individuos que eran de la familia de Platón: Cármides y Critias, y también Alcibíades, que era amigo de Sócrates. Y esto puede haber sido una de las razones —tal vez una razón subyacente— por la cual Sócrates fue juzgado en el año 399 a. C. y condenado a muerte bebiendo la cicuta. ¿Cuáles eran los cargos que se levantaron contra Sócrates? El cargo era el de impiedad (*asebeia*), que implicaba introducir nuevos dioses y corromper a la juventud, y este es un dato histórico que nos llega por varios testimonios que no son solamente el platónico. Ese cargo puede haber enmascarado los motivos políticos de sus acusadores, puesto que en el año 403 a. C. hubo una amnistía que prohibía iniciar juicios por ofensas políticas cometidas antes de esa fecha.

La ejecución de Sócrates desencadenó una serie de escritos socráticos —de defensa de Sócrates— entre los cuales encontramos principalmente los escritos de Platón y



los escritos de Jenofonte. Se trataba de obras apologéticas destinadas a refutar ese cargo formal que se le había imputado a Sócrates y también a enfrentar la imagen popular que circulaba de Sócrates, inspirada por la comedia *Las nubes* de Aristófanes. En *Las nubes* Aristófanes caricaturiza a Sócrates, lo ridiculiza enormemente, lo pone como el jefe de un “pensadero de almas sabias” (así llama a su escuela con un neologismo). Por otra parte, insiste en que Sócrates estaba interesado en la filosofía natural y quería enseñar a sus discípulos cómo hacer más fuerte el argumento más débil, que era un cargo usual contra los sofistas. La pintura que hace Aristófanes de Sócrates realmente lo presenta como a un sofista. Tanto Platón como Jenofonte —cada uno a su manera— intentan deslindar a Sócrates de los sofistas, con los que evidentemente tenía muchas afinidades. Platón y Jenofonte son nuestras dos fuentes principales para tratar de descubrir en la medida de lo posible al Sócrates histórico, algo muy difícil. Tratar de encontrar al verdadero Sócrates histórico tras las diferentes pinturas que de él nos han llegado constituye lo que se da en llamar el “problema socrático”. En ese sentido, ¿es posible rescatar el pensamiento del Sócrates histórico y deslindarlo del de Platón?

Como decíamos, para Platón y también para Jenofonte, Sócrates está tan interesado como los sofistas en argumentos dialécticos y en el trazado de una serie de distinciones. Pero a diferencia de los sofistas, Sócrates no cobra y es pobre. Los sofistas siempre están muy bien vestidos y bien calzados, según los presenta irónicamente Platón en todos los diálogos. Si hasta acá Jenofonte y Platón coinciden en la manera de presentar a Sócrates, especialmente en el hecho de estar interesado en argumentos del tipo dialéctico, en Jenofonte Sócrates usa argumentos para defender —en contraste con los sofistas— una comprensión tradicional y convencional de las virtudes.

Sócrates aparece como el personaje principal en buena parte de las obras de Platón: en todas las del período temprano y en las del período medio también, y es un personaje menor —aunque también aparece— en los diálogos tardíos. El problema es: ¿todo aquello que está puesto en boca de Sócrates pertenece al Sócrates histórico, o es Platón quien habla por boca de Sócrates? ¿Hasta dónde Sócrates y desde dónde Platón? En general hay cierto acuerdo en que aquello que está puesto en boca de Sócrates en los primeros diálogos —sobre todo por el modo de proceder refutativo o *élenchos socrático*— puede haber correspondido al Sócrates histórico. Pero ya en los diálogos medios, donde hay presentadas de manera elaborada una serie de concepciones metafísicas, éticas y gnoseológicas, es prácticamente imposible decir que lo que está puesto en boca de Sócrates es socrático y no es platónico. El problema es, entonces, hasta dónde lo que está en boca de Sócrates es socrático o no lo es. En todo caso, a partir del modo en que Platón presenta a Sócrates la cuestión que se nos genera es decidir si Sócrates tenía o sostenía alguna concepción por sí mismo, ya que su principal diferencia con los sofistas es que él nunca se presenta como un maestro de ningún tema. Justamente, al hacer esa confesión de ignorancia, se enfrenta abiertamente con esos interlocutores que creen saber.

Y esta es la diferencia con Jenofonte, quien sí le atribuye a Sócrates ciertas doctrinas positivas a propósito de una concepción corriente de las virtudes, mientras que la imagen de Sócrates que nos llega a través de Platón nos lo presenta más bien como aquel individuo que no sostiene nada por sí mismo, sino cuyo propósito es destruir las falsas creencias o los falsos saberes, o los saberes infundados o parciales que tienen los otros.

La raíz del *problema socrático* adviene entonces, por una parte, de una total inconsistencia que existe entre Platón y Jenofonte por un lado, y Aristófanes por otro. A esto habría

que sumarle que Sócrates no escribió nada y que el testimonio aristotélico también es algo diferente porque le atribuye a Sócrates el haberse ocupado del universal y de buscar definiciones. ¿Podemos llegar al verdadero Sócrates o nos tenemos que detener ante el límite de estas diversas representaciones literarias? Por diferentes razones, a mediados del siglo XIX Platón reemplaza a Jenofonte en los estudios sobre Sócrates. Hasta mediados del siglo XIX Jenofonte era tenido por una fuente más fiable que Platón para el estudio de Sócrates, precisamente porque Jenofonte no era un filósofo y Platón sí. Pero desde mediados del siglo XIX Platón va reemplazando a Jenofonte como un testigo más fiable para el Sócrates histórico, aun cuando se acepte que nuestro conocimiento del Sócrates histórico es a lo sumo cuestión de especulación. Si bien hay intentos recientes de rehabilitar a Jenofonte, la mayor parte de las investigaciones siguen buscando más bien en Platón la fuente para obtener información sobre el personaje Sócrates.

Este carácter de problematicidad propio de la filosofía —que en Sócrates aparece como saber del no saber— es teorizado por Platón y permanece en Aristóteles. Platón hace una teorización explícita del procedimiento socrático y Aristóteles, al comienzo de la *Metafísica*, dice que la posesión de la sabiduría es cosa divina y no humana, y que al hombre le está concedido siempre el buscar, el indagar. Eso es lo propio de la filosofía. En una obra de Aristóteles que conservamos fragmentariamente, el *Protréptico*, que es una exhortación a la filosofía, hay dos fragmentos interesantes. Una fuente transmite que en el *Protréptico* Aristóteles afirmaba que: “Siempre se debe filosofar, se sostenga que se debe o que no se debe. Porque es filosofar aun el buscar si se debe filosofar o no”. Y en otro fragmento dice: “La expresión *filosofar* significa, por un lado, preguntarse si es preciso dedicarse a la filosofía. Y por otro, dedicarse a la filosofía”.

A estos dos caracteres mencionados —la preocupación por encontrar la racionalidad en todo cuanto hay y el carácter de problematicidad— hay que agregarle el tercer rasgo: la filosofía como *amor a la sabiduría*. Todos sabemos que esa es la etimología, pero “amor a la sabiduría” significa para los griegos bastante más que la mera etimología. Alude a lo que los antiguos —por lo menos desde la época de Platón— atribuían anecdóticamente a Pitágoras. Según una fuente que transmite Cicerón, al preguntársele cuál era su arte, Pitágoras habría dicho que él no poseía ningún arte y que solamente era filósofo y no sabio, porque sabio solo es dios. Pero una fuente antigua atribuye a Pitágoras la anécdota de las tres vidas, que Platón retoma en la *República*.

Para explicar qué significa “filosofía” o qué significa “filósofo”, Pitágoras habría recurrido a una analogía con los juegos olímpicos. Hay tres tipos de personas que concurren a los juegos olímpicos: están aquellos que toman parte en los juegos buscando el honor y van para ganar; están aquellos que van a vender y van por la ganancia, con un propósito lucrativo; y están aquellos que únicamente van a ver, que van a contemplar desinteresadamente el espectáculo. Lo mismo ocurre en la vida ordinaria. Hay un grupo interesado en altos cargos y honores; otro grupo —el más numeroso— que es el que busca la ganancia material; y por fin, un pequeño grupo que busca desinteresadamente la verdad y el conocimiento, y esos son los filósofos. Naturalmente la analogía con los juegos olímpicos funciona cualitativa pero no cuantitativamente, porque precisamente los espectadores en los juegos olímpicos constituyen la gran mayoría y los filósofos constituyen una pequeña minoría.

¿En qué se funda esta analogía? Se funda en el hecho de que la filosofía es teoría. Pero la palabra *teoría* (*theoría*, que en griego incluye la raíz del verbo *horáo, ver*) significa “contemplación”. Y lo que los espectadores hacen en los

espectáculos es *theoreîn*, es contemplar, es ver. Esto es lo que le da valor a la analogía. Para Pitágoras la filosofía es teoría, pero eso conlleva una cierta actitud personal hacia la vida. Una actitud de libertad interior, una actitud de distancia respecto de las cosas que busca la mayor parte de la gente, como por ejemplo dinero, bienes materiales, confort, placer de los sentidos, honor, fama. Algunos creen ahora que esa caracterización de Pitágoras no sirve en nada para aproximarnos a lo que hoy entendemos por filosofía. Eso puede discutirse, pero para los griegos la filosofía sí era una cierta actitud ante la vida. Hadot, en el libro ya mencionado, subraya fuertemente este carácter de la filosofía antigua fundamentalmente como un modo de vida. En toda la filosofía griega van unidos esencialmente la búsqueda teórica y sus frutos en la vida personal. Para los griegos, la teoría nunca es teoría pura, sino que hay un vínculo necesario entre lo que se piensa y lo que se hace, y respecto de eso Sócrates es una figura paradigmática.

A modo de ejemplo pensemos en la *Apología de Sócrates*, que es el diálogo de Platón donde se escenifica el juicio a Sócrates que termina con su condena, y allí Sócrates afirma que prefiere la muerte a una vida sin filosofar. Y de hecho, por ser fiel a sus propios principios, no se escapa tal como le había propuesto su amigo Critón, sino que acepta lo que la ciudad le impone. Leamos un pequeño pasaje de la *Apología* 29c-d, donde Sócrates manifiesta claramente que no va a renunciar a sus principios, esto es, que su conducta responderá a lo que siempre ha sostenido desde el punto de vista racional:

Si me dijerais: “Ahora, Sócrates, no vamos a hacer caso a Anito sino que te dejamos libre, a condición sin embargo de que no gastes ya más tu tiempo en esa búsqueda y de que no filosofes, y si eres sorprendido haciendo aún esto morirás”. Si en efecto, como decís,

me dejarais libre con esta condición, yo os diría: “Yo, atenienses, os aprecio y os quiero. Pero voy a obedecer al dios más que a vosotros, y mientras aliente y sea capaz es seguro que no dejaré de filosofar, de exhortaros y de hacer manifestaciones al que de vosotros vaya encontrando” (*Apología de Sócrates* 29c5-d6).<sup>6</sup>

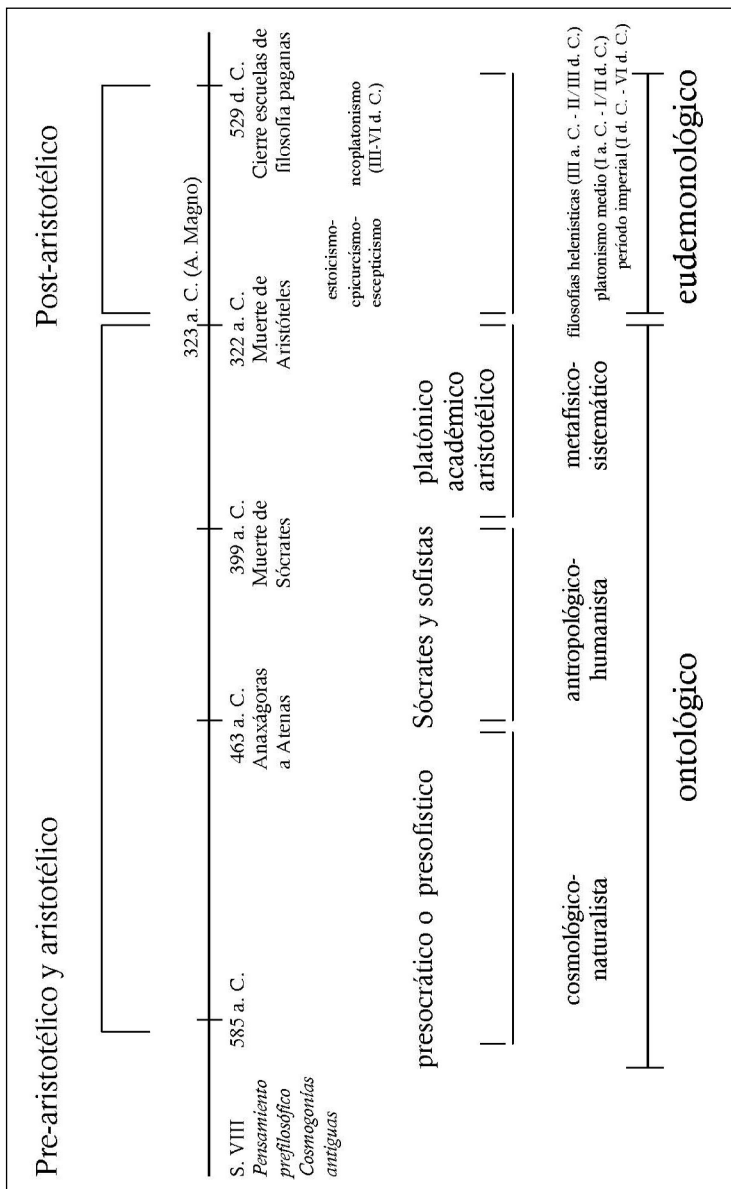
La actividad teórica y el modo de vida están ligados necesariamente para los griegos. De hecho, sería bueno que también lo estuvieran para nosotros y que todos fuéramos consistentes entre nuestro modo de actuar y nuestro modo de pensar. ¿Pero cuál es la relación entre la actividad teórica y el modo de vida? Esto es, ¿la adopción de determinadas ideas lleva a la adopción de un modo de vida? Según Hadot, para los griegos es precisamente a la inversa. Esto es, la filosofía no es solo actividad teórica —al menos desde Sócrates— y la opción por un modo de vida no se sitúa al final de un proceso de actividad filosófica como si fuera una especie de apéndice accesorio o una consecuencia. Por el contrario, esa opción por un modo de vida está al comienzo, está en el origen. Y esa opción en cierto modo determina la doctrina que se elige y su modo de enseñanza. Dicho de otra manera, el discurso filosófico toma su origen de una opción de vida y no a la inversa. También señala Hadot que para el griego la opción jamás se hace en soledad. No hay filosofía ni filósofo fuera de un grupo; más bien, el griego piensa en sociedad. La opción existencial implica cierta visión del mundo y por lo tanto la tarea del discurso filosófico consistirá en revelar y justificar racionalmente tanto esa opción existencial como esa representación del mundo. Esto es, podemos aceptar que el discurso filosófico nace de una determinada opción de vida, pero además ese discurso

---

6 Se sigue la traducción de J. Calonge (2000) publicada por Gredos.

filosófico tiene que reconducir a esa opción de vida. En otras palabras, para los griegos la filosofía nunca es meramente una cuestión intelectual. Es una reflexión racional sobre la totalidad, pero esto lleva consigo una actitud moral bien definida y un modo de vida que se sostiene inseparablemente de la doctrina que se profese.

Frente a la figura de Sócrates, los filósofos profesionales de hoy pueden admirar su actitud y al mismo tiempo pensar que eso poco o nada tiene que ver con la filosofía. Pero no perdamos de vista que para Sócrates no solamente tiene que ver, sino que era parte esencial de la filosofía. De cualquier modo, no podemos soslayar que entre lo que era la filosofía para los griegos y lo que puede ser la filosofía para nosotros hay bastante distancia. En la actualidad el campo de la filosofía tiende a contraerse, a reducirse. Según algunas orientaciones la filosofía tendría que ser únicamente teoría. Para los griegos el campo era mucho más amplio porque abarcaba cuestiones que hoy nosotros suponemos que pertenecen a otras disciplinas, como por ejemplo la psicología, la antropología, la física o la teología. ¿Hay diferencia en cuanto a los problemas planteados? En general, los problemas no han variado demasiado. Probablemente en algunos casos se han afinado y en algunos casos no. ¿Cuáles son esos problemas? Entre otros, la naturaleza del mundo, del conocimiento, de nosotros mismos, de nuestro lugar en el mundo, del modo correcto de vivir y de actuar, de la buena organización política y de la relación sujeto-objeto. Esos son problemas que mantienen su vigencia a lo largo de los siglos. Pero sí hay diferencia en las respuestas que damos o no damos a esas preguntas filosóficas. Hoy probablemente somos bastante menos optimistas que los griegos acerca de la posibilidad de encontrar respuestas. Más bien, tenemos conciencia de no poder hallar respuestas definitivas a las preguntas que nos formulamos.





## Capítulo 2

# Sentido y actualidad del estudio de la historia de la filosofía antigua

## El problema de las fuentes

*María Gabriela Casnati*

“Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros. Por eso conviene mantener el culto del libro. El libro puede estar lleno de erratas, podemos no estar de acuerdo con las opiniones del autor, pero todavía conserva algo sagrado, divino, no con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría”.

Jorge Luis Borges, conferencia en la Universidad de Belgrano (1978), publicada en *Borges oral* (Buenos Aires, Emecé, 1979).

Vimos en el primer capítulo que “filosofía antigua” es el nombre que utilizamos para designar una serie de actividades filosóficas de pensadores griegos y romanos, que se extiende por el largo período que comienza en siglo VI a. C. y termina en el siglo VI d. C. con los últimos neoplatónicos y con comentaristas de Aristóteles como Simplicio. De los pensadores que ubicamos en estos años hay mucho material perdido, pero de cualquier modo contamos con un número importante de fuentes y de estudios críticos a propósito de esas fuentes. De un modo muy general, podemos decir que la filosofía antigua abarca una tradición de pensamiento crítico que nace en Grecia y marca el origen histórico de la

tematización sobre el ser o sobre la realidad del ser humano y del mundo; tradición que, además, dejó su impronta sobre todo en el desarrollo de lo que ha sido la reflexión filosófica occidental hasta nuestros días. Desde esta perspectiva, entonces, el territorio a abordar es vastísimo en tanto la historia de la filosofía antigua se ocupa de los textos de los filósofos antiguos (esto es, de las *fuentes*), a los que hay que sumarle todo lo que sobre ellos se ha escrito desde entonces hasta la actualidad. En este libro solo vamos a trabajar algunos versos de Hesíodo y pasajes seleccionados de la obra de Platón y Aristóteles. Es muy poco lo que abordaremos frente a todo lo que deseáramos estudiar y saber.

Lo dicho no quita que otros pueblos y otras culturas también hayan buscado una explicación del mundo y de la vida desde presupuestos racionales. Hay sin lugar a dudas toda una tradición en la sabiduría de Oriente, que incluye el pensamiento de la India antigua, de la China y es anterior o contemporáneo de los filósofos de los cuales nos ocuparemos. Pero posiblemente solo con Grecia empiece la relación directa con nuestro modo de filosofar, en tanto nosotros nos movemos en el cauce de una tradición que se inicia con los griegos, usamos una cantidad de términos que fueron acuñados por ellos y pensamos con muchos conceptos que forjaron los griegos. Somos griegos en muchos sentidos: hemos heredado su concepción de la razón, de las técnicas y ciencias, del pluralismo ideológico, de las instituciones civiles que han influido notablemente en nuestra identidad cultural. Valga lo dicho para justificar por qué, al estudiar filosofía antigua, nos ocupamos de la filosofía griega.

Ahora bien, estamos transitando el ámbito de la historia de la filosofía antigua y no podemos dejar de señalar que *historia* es una palabra ambigua, que puede significar al menos dos cosas. Hace referencia a una serie de acontecimientos que se dieron en el pasado; pero también, en

otro sentido, es una relación razonada de acontecimientos pasados. La historia es esa relación razonable y razonada porque contiene explicaciones de causas y consecuencias, traza relaciones entre los hechos y no es una mera narración. Distingamos, entonces, la filosofía del pasado y el estudio de esa filosofía. Hay un objeto —la filosofía antigua—, esto es, ese caudal de actividades filosóficas, de pensamiento, de textos, que se dieron en la Antigüedad a lo largo de todos estos siglos. Y ese objeto exige o permite un determinado tipo de estudio. Para evitar la confusión, usemos “historia de la filosofía antigua” para designar a ese estudio sobre el objeto “filosofía antigua”; esto es, para designar un determinado tipo de estudio (sobre la filosofía antigua) que, además, trata de ser riguroso y preciso en el tratamiento de su objeto.

Esto genera múltiples problemas y vamos a señalar algunos. No todo pensamiento filosófico entra en una historia de la filosofía, sino solo aquel que tiene significación. ¿Pero qué pensamientos tienen significación y cuáles no lo tienen? Esto, en última instancia, depende de la concepción que se tenga en las diferentes épocas. En general, se podría decir que hay ciertos pensamientos que entran en la historia de la filosofía si han tenido una influencia filosófica considerable sobre el pensamiento filosófico posterior. En otras palabras, la historia de la filosofía es una disciplina relativamente autónoma que consiste en una recensión razonada de las doctrinas de los distintos filósofos, acompañada de comentarios en forma de explicación, de interpretación y de corrección, que apuntan a señalar la significación propiamente filosófica de esos pensamientos y textos estudiados.

La historia de la filosofía se interesa por los filósofos pero en tanto autores de obras filosóficas y no en tanto personas de carne y hueso. Como toda historia tiene que ver con hechos, pero esos hechos son un grupo particular de hechos:

son doctrinas, tesis, argumentos de los filósofos del pasado y su relación con doctrinas, tesis y argumentos de otros filósofos. La historia de la filosofía es una historia de las ideas filosóficas y de sus relaciones. En ese sentido, no hay que perder de vista que esas ideas filosóficas no se dan en el vacío; están situadas, se han dado en un lugar, en un tiempo y han sido sostenidas por individuos de carne y hueso que vivieron en determinadas circunstancias y que respondieron con esas ideas a determinadas inquietudes de su entorno.

Dicho todo esto, la pregunta que podemos hacernos a continuación es cuál es el sentido de estudiar filosofía antigua hoy. ¿Por qué volver a estos pensadores y a ciertas escuelas que existieron tantos siglos antes que nosotros? Pensemos que ellos se encuentran alejados de nosotros no solo cronológicamente, sino que vivieron en un tiempo con otras condiciones, con otros requerimientos, con otras exigencias, con otra organización social, con otros objetivos y demás. Frente a esto uno se podría preguntar cuál es el interés en ocuparse de la filosofía antigua. Si bien podemos coincidir en que no se trata de que la filosofía antigua, por haber circulado en la Antigüedad, sea vieja o pasada de moda, de cualquier modo parece que su estudio requiere algún tipo de justificación.

La primera justificación de que la filosofía antigua no es vieja ni pasada de moda es el enorme desarrollo que ha tenido en los últimos cuarenta o cincuenta años, en buena parte gracias a la sofisticación de ciertas técnicas de análisis filosófico que se usaron para interpretar los textos antiguos. Pero no solamente ha tenido desarrollo cuantitativo, sino que también en estos años la disciplina ha experimentado avances cualitativos seguramente a causa, en buena parte, del fluido intercambio de trabajos y *papers* posibilitado por el desarrollo de Internet. Esto produce una estimulante competencia y enriquecimiento entre los especialistas que

se dedican a esta disciplina y le imprime un dinamismo que antes no tenía. La discusión o el debate filosófico es sumamente valioso y eso ha actuado como un motor importante. También se ha trabajado mucho en los últimos años en la tarea de completar *corpus* de textos, revisar y rehacer ediciones críticas. Continuamente y en distintas lenguas aparecen nuevas traducciones e índices y se trabaja en la aplicación a los textos de elementos de análisis más rigurosos utilizando recursos informáticos. La actualidad manifiesta de la filosofía antigua la vemos no solamente a través de los numerosísimos estudios que continuamente se publican, sino también a través de la cantidad de asociaciones, congresos, coloquios y talleres dedicados a esta especialidad. Al respecto basta señalar el inabarcable material bibliográfico que circula.

En 1956 apareció la revista *Phronesis*, que fue la primera dedicada a filosofía antigua, pero en la actualidad existen otras —como *Oxford Studies in Ancient Philosophy* o *Méthexis*— de nivel internacional y dedicadas exclusivamente a filosofía antigua. El florecimiento de revistas, muchas de ellas en formato exclusivamente digital, se debe en buena parte a que el artículo no muy largo es el principal elemento de comunicación y de discusión actual entre los especialistas. Por otra parte, muchos estudiosos interesados en filosofía en general, y no específicamente en estudios clásicos, se han visto movidos a examinar los textos de los filósofos antiguos y a considerar seriamente ciertas discusiones antiguas de problemas filosóficos en virtud de la fuerte incidencia y actualidad que conservan en las discusiones y debates filosóficos contemporáneos.

Es indiscutible, pues, la actualidad de la filosofía antigua, pero de cualquier modo podemos seguir preguntándonos qué interés tiene su estudio. ¿Qué razones habría para interesarse por estos antiguos? La primera respuesta posible

es que hay un interés histórico por el pasado como tal. Esto es, podemos acercarnos a los griegos por lo que podríamos llamar una “curiosidad arqueológica” y esto puede ser un interés legítimo porque la filosofía griega es la más antigua en el orden cronológico, está en el origen. En este sentido, uno puede decir que estudia a los griegos porque la filosofía griega constituye el origen de lo clásico. Esta es una posible respuesta, pero hay distintas maneras de entender qué quiere decir “clásico”. El *clasicismo* fue una creación de la segunda mitad del siglo XVIII que comenzó en teoría del arte, después se aplicó a distintas facetas de la cultura humana y que podemos definir como aquella posición que idealiza de manera abstracta a la Antigüedad, como un modelo extratemporal, absolutamente perfecto, frente al cual la única actitud que cabe es la de imitación. Frente a los clásicos hay que inclinarse con toda reverencia y repetirlos, porque han expresado “la” verdad. Por supuesto que una posición como esta lleva a una inservible repetición de manual, no estimula la búsqueda y es antifilosófica por definición. Pero quedan algunos círculos en los cuales pervive.

Grecia no es para nosotros un museo de tipos filosóficos clásicos, sino que representa —en primer término— la manera concreta en que el espíritu del ser humano entró en la filosofía. Podemos hablar de clásicos, y los griegos son nuestros clásicos; y no solo los griegos, porque tenemos muchos clásicos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Pero ningún clásico es una autoridad. No forma parte de la naturaleza de la filosofía aceptar doctrinas por el criterio de autoridad. En filosofía, el *magister dixit* no funciona y hay que someter a prueba las doctrinas. ¿Quién es un clásico? Un clásico es el que logra salir airoso de la prueba, aún cuando la prueba que nosotros le organicemos esté hecha con preguntas que no fueron las suyas propias. Platón y Aristóteles son clásicos en ese sentido, porque su pensamiento puede

dar respuesta a preguntas que ellos mismos no se plantearon porque estaban fuera del campo de la visión de su tiempo. Y, sin embargo, si nosotros les preguntamos a sus textos, podemos encontrar respuestas que ellos mismos no dieron. Descartemos entonces el interés clasicista como una explicación para acercarse a los griegos.

Si vamos al otro extremo, nos encontramos con otra posición que es igualmente estéril: el *historicismo*. El historicismo sostiene que ninguna verdad sobrevive a la historia. Esto es, que cada expresión de la actividad humana se da en un determinado momento histórico, agota su valor en ese momento histórico y debe considerarse superada y totalmente fuera de actualidad en el momento siguiente. La génesis del historicismo está en la idea iluminista de progreso considerado como una marca rectilínea de la historia. Si desde una perspectiva clasicista el estudio de la filosofía antigua es infecundo y es una simple repetición, desde una perspectiva historicista resultaría una aburrida búsqueda erudita que trata de reconstruir una filosofía que ya nada tiene que decir aquí y ahora. Tanto desde una perspectiva clasicista como de otra historicista, el estudio de la filosofía antigua pierde todo sentido.

Entonces, ¿cómo acercarnos a los antiguos y por qué? Recordemos que en el primer capítulo señalamos que la filosofía griega no es la más antigua ni la primera de la que tengamos noticias, sino que ella marca el momento en que el esfuerzo filosófico se constituyó como tal. Y es por eso que vale la pena rescatar el fenómeno de la filosofía en su origen, tomando conciencia de que la filosofía es un fenómeno histórico que comenzó en un tiempo, se fue desarrollando hasta nuestros días, pero se construyó sobre esa base inicial. La filosofía griega —como vimos— es primera porque es fundamental, porque marca el comienzo no entendido temporalmente. Y si nos ocupamos de filosofía antigua no

es por el mero afán de recuperar un pasado ya pasado, sino debido a una preocupación por la problemática filosófica.

La cuestión es, pues, qué validez e importancia puede tener el examen de la filosofía antigua para nuestro propio modo de pensar. Al respecto, podemos decir que los filósofos antiguos crearon y sentaron las bases para los debates a lo largo de la historia de la filosofía, tanto en ontología como en epistemología, lógica, ética, filosofía política y teología. También establecieron —y esto es sumamente importante— rasgos cruciales del método filosófico: apertura mental frente a los problemas, actitud crítica y un progreso racional por medio de la argumentación y el debate. Eso es probablemente lo más importante que nos legaron, en tanto nosotros transitamos esa corriente que se inicia con los griegos que, como dijimos, acuñaron categorías conceptuales y nociones con las que estamos habituados a pensar. En otras palabras, podríamos decir que nosotros volvemos a los antiguos, volvemos a los griegos, porque en realidad encontramos en ellos algo que pervive en nuestras discusiones filosóficas actuales. Por ejemplo, para nosotros es natural distinguir entre las *cosas* y sus *cualidades*, o entre la *materia* y la *forma* de algo; pero esas nociones no existieron desde siempre, sino que se remontan a los griegos que las forjaron con gran esfuerzo.

Este doble interés con que uno se puede aproximar a la filosofía antigua y abordar su estudio —un interés de corte histórico y un interés más bien filosófico— da lugar a dos actitudes distintas, que un autor llamado W. Wieland presenta con mucha claridad en su artículo “La actualidad de la filosofía antigua” (1988). Allí dice que hay que tener un saber fundado sobre la filosofía antigua porque, de lo contrario, cuando nos dedicamos a ella corremos el riesgo de proyectar muchos prejuicios o muchos preconceptos y viciar las interpretaciones. Wieland afirma que no solamente



podemos aprender algo *sobre* los filósofos antiguos sino que también podemos aprender algo *de* ellos, solo que para poder aprender *de* ellos, necesitamos saber algo *sobre* ellos. Se trata de dos cuestiones distintas. ¿Qué significa aprender algo *de* los filósofos antiguos? Aprender algo *de* ellos es tomarlos no solamente como objeto de estudio y de indagación, sino que también puedan volverse nuestros interlocutores y nuestros maestros. Pero en realidad, puedo aprender *de* ellos solo si tengo un conocimiento fundado *sobre* ellos. Citemos un breve pasaje:

¿Qué intereses guían a aquellos que se ocupan de la filosofía del mundo antiguo? Ciertamente, con esto tiene que ver, por de pronto, un interés histórico por el pasado en cuanto tal. Sin embargo, la actualidad de la filosofía antigua tiene una raíz aún más vigorosa. Al ocuparse de ella, uno puede, por cierto, adoptar frente a esta filosofía diferentes actitudes: si se la investiga, se puede, ante todo, aprender algo sobre ella, pero además uno puede también aprender algo de ella. Los pensadores clásicos de la antigüedad no son tan solo objetos de investigación y asuntos de nuestro interés, sino que pueden, más allá de esto, constituirse también en interlocutores de un diálogo y, lo que es más, en maestros. (Wieland, 1988: 3-4)

Es decir, las dos tareas van unidas y solo podremos conversar con los filósofos del pasado si nos acercamos a ellos para tratar de conocerlos. De modo que, cuando abordamos el estudio de los filósofos antiguos, en un sentido puede decirse que nos dedicamos a la filosofía antigua con el interés de estudiar las doctrinas que fueron elaboradas por los antiguos filósofos. En ese sentido, nos interesa comprender por qué esos filósofos antiguos dijeron lo que dijeron, intentamos

reconstruir su significado y recobrar lo más fielmente posible el sentido que originalmente tenían esas doctrinas en el momento de su elaboración. Y todo esto habla de un aprender —en términos de Wieland— *acerca de* la filosofía antigua. En un segundo momento Wieland nos dice que se impone algo más: se trata de hacer a esas doctrinas objetos de un interés filosóficamente orientado. Y entonces ya no centramos la atención en lo que dijeron los antiguos filósofos, sino más bien en la cosa misma sobre la que esos filósofos se expresaron. Es el momento en el cual abordamos críticamente esas doctrinas, no nos limitamos a reconstruirlas o a tratar de exponerlas, sino que evaluamos sus argumentos, sus objetivos, tratamos de dilucidar si el filósofo logró su objetivo o no y nos pronunciamos por la validez de los argumentos. Ese tipo de actitud es lo que Wieland enlaza con el aprender *de* la filosofía antigua y es en este momento donde encuentra el punto de partida para una posible actualización de la filosofía antigua. Es decir, en la posibilidad de entablar un diálogo con el filósofo antiguo, pero un diálogo que sea fecundo para la problemática actual. En ese sentido, nos dice que el estudio de la filosofía antigua lo que revela es la actualidad de esa filosofía y se puede decir que son clásicos Platón o Aristóteles en tanto sus textos nos ofrecen respuestas incluso para preguntas que ellos mismos no se han planteado. Cerremos la posición de Wieland con una última cita:

La filosofía antigua demuestra su actualidad, en todo caso, si no permanece tan solo como objeto de investigación histórica, sino si puede además efectuar un aporte a la elucidación de nuestros problemas, cuando es interrogada de modo pertinente. (1988: 10)

De modo que, a la hora de intentar esbozar una respuesta a nuestra pregunta de partida, podríamos decir que el

estudio de la filosofía antigua tiene sentido si no responde a un interés puramente histórico o arqueológico por el pasado (clasicismo/historicismo), sino más bien en tanto pretende establecer un diálogo con el pasado que sea de provecho para el pensamiento y el ejercicio de la actividad filosófica. Un historiador de la filosofía debe tratar de reconstruir alguna línea filosófica de razonamiento o de argumentación que pueda explicar por qué un determinado autor pensó que las razones que tenía para sostener lo que sostuvo eran razones adecuadas. Y hacer eso a menudo exige mucho entrenamiento filosófico. Por supuesto, es necesario aprender qué tipo de argumentaciones eran las que estaban disponibles en el lugar, en el tiempo y en la cultura del autor en cuestión.

Ahora bien, para poder aprender de los griegos y comprender acabadamente qué dijeron, lo primero es llevar a cabo la laboriosa tarea de leer con todo cuidado los textos y, recién después, adoptar una actitud crítica. Y esto nos lleva a otro problema que tiene que ver con la cuestión de las *fuentes* para el estudio de la filosofía antigua, que si bien es un problema en cualquier disciplina, en el caso de la filosofía antigua es mucho más acuciante porque las fuentes se nos han transmitido indirectamente. Todos los textos de que disponemos son copias de copias y debemos remontarnos a una cultura manuscrita previa a la imprenta, por lo tanto es esencial saber cómo nos ha llegado ese texto y si la traducción es confiable.

¿Qué eran los libros en la Antigüedad? Los libros existieron en Grecia, pero muchos siglos antes los libros existieron en Egipto y en Mesopotamia, lugares donde se desarrollaron, cerca del año 3000 a. C., sistemas de escritura con propósitos administrativos. Sabemos que la escritura en Grecia advino muchísimo después, pero los egipcios usaban ya el papiro, una planta que crecía en el Nilo y de cuyas fibras

de sus tallos se confeccionaban las hojas sobre las cuales podía escribirse. A esos papiros los griegos los llamaron *biblos*, esto es, “libro”. Los papiros egipcios más antiguos que se conservan son aproximadamente del año 2450 a. C. Ya hacia fines del siglo VII a. C. además de los papiros comenzaron a utilizarse pieles de animales para fines literarios, y cerca del siglo VI a. C. se puede constituir en el orbe griego una literatura en forma de libro propiamente dicho.

Hay dos formas de libro en la Antigüedad. La más antigua es lo que se llama *volumen*. Es un rollo, es decir, hojas de papiro o de pergamino pegadas una a la otra y enrolladas en una varilla de madera, guardadas en una caja con una etiqueta en un estante de biblioteca. La otra forma se parece mucho más a nuestros libros y es el *códice*. Se compone de hojas, generalmente de pergamino pero también de papiro, cosidas sobre un borde y puestas por lo general entre dos gruesas tapas de madera, de gran tamaño y bastante más parecido a nuestros propios libros.

Hasta el siglo IV d. C. se utilizó en general el papiro, el cual progresivamente empieza a ser reemplazado por el pergamino que, si bien es más caro, resulta mucho más resistente. Y conjuntamente con el pase del papiro al pergamino, también se va dejando el volumen y a partir del siglo VI se va utilizando cada vez más el código. Esto en cuanto a las formas del libro. Veamos ahora cómo circulaban los libros en la Antigüedad.

La relación del libro con su autor, con su público y con el mercado era bastante diferente a la que existe desde la Modernidad. Los libros en la época clásica eran raros, circulaban en un pequeño número de ejemplares y poca gente tenía la ocasión de leer libros en su casa. Los textos que se conocían eran más bien aprendidos de memoria en las escuelas, o se oían en los grandes concursos trágicos o en lecturas públicas. Y cuando se hablaba de la publicación de una obra,

en general, se hacía referencia a su presentación pública. Por ejemplo, al comienzo del diálogo *Parménides* Platón narra una escena ficticia en la que Parménides y Zenón llegan a Atenas en ocasión de una fiesta. Y cuenta Sócrates —que es uno de los interlocutores— que por primera vez Zenón presentaba su libro. En eso consistía publicar un libro, en hacer una presentación o una lectura pública.

En principio los libros no estaban destinados a la venta. Circulaban entre amigos o en un grupo bastante restringido de personas letradas, y había algunos copistas que aseguraban algún pequeño número de copias. En general, las copias estaban hechas por los esclavos ilustrados de familias importantes. Y los interesados podían copiar y recopiar y tener algún ejemplar en su casa si su fortuna y sus esclavos se lo permitían. Según testimonios, desde mediados del siglo V a. C. había algunos comercios de librerías en Atenas; después, el comercio y la difusión de los libros parecen haber sido un poco más fluidos. En el *Fedón*, que es otro diálogo de Platón, el personaje Sócrates cuenta que pudo conseguir y leer el libro de Anaxágoras. Y en otro de los diálogos señala además que lo pudo conseguir bastante barato.

El comercio del libro se explica en buena parte por el éxito de las tragedias, que originalmente estaban escritas para la representación, pero a las que no todos podían asistir. No tenemos precisiones acerca del modo en el que se aseguraba el comercio de los libros y, por otro lado, sabemos que en Grecia clásica no había bibliotecas públicas. Se dice que sí había algunas colecciones privadas importantes, entre ellas la de Eurípides, la de Platón, la del orador Demóstenes. La primera colección considerable de libros de la que podemos tener razonable certeza es la de Aristóteles, que luego heredó su discípulo Teofrasto quien quedó a cargo de la escuela de Aristóteles. Se supone que la disposición que tenía la biblioteca de Aristóteles sirvió

como modelo para los ptolomeos de Egipto, que fue la dinastía macedónica que reinó en Egipto desde la muerte de Alejandro Magno. El ptolomeo primero era uno de los generales de Alejandro Magno.

Los ptolomeos hicieron muchísimo por los libros. Gracias a ellos el mundo antiguo pudo conservar algunas obras que de otro modo se habrían perdido. Esta dinastía continuó en el tiempo y la última representante es la conocida Cleopatra, que en el año 30 a. C. se suicidó en el momento de la conquista romana. ¿Qué pasó bajo el reino del primer ptolomeo, a partir del año 323 a. C. en que muere Alejandro? Se creó el Museo, que era un centro literario y científico de investigaciones, y se agregó una biblioteca. El propósito era reunir libros de todas partes del mundo y para lograrlo se pusieron en marcha medios colosales. Nació así en Alejandría la biblioteca más importante de la Antigüedad. Para cumplir con su objetivo de reunir libros de todo el mundo, se enviaron misivas a distintos reyes y soberanos de otras tierras pidiendo que les mandaran obras de todo tipo de autores, fueran poetas, prosistas, sofistas, médicos, adivinos y demás. Los recursos para reunir esas colecciones fueron extraordinarios tanto en cantidad de hombres como de dinero, porque se enviaron numerosos emisarios a distintas partes en procura de libros. Y para facilitar el trabajo, según cuenta una fuente antigua, los libros que por azar llegaban a Alejandría —por lo general en barcos— eran requisados. Todos los barcos que hacían escala en Alejandría debían entregar la totalidad de las obras que llevaban, que eran copiadas inmediatamente. Pero a los propietarios les entregaban la copia y se conservaba el original.

En esa biblioteca había una numerosa cantidad de copistas y se recopilaba todo lo que se podía. No solamente contó con una enorme cantidad de libros, sino que además allí comenzaron a hacerse traducciones de otras lenguas al griego

de textos del mundo entero. La más importante probablemente sea la versión de los Setenta del Antiguo Testamento, que precisamente se llevó a cabo en la Biblioteca de Alejandría. El número de libros varía dependiendo de la fuente. Según algunas noticias había cuatrocientos mil, otros dicen noventa mil, otros incluso hablan de setecientos mil ejemplares. Y una vez que esos libros se reunían y se traducían, también se clasificaban. De esta época datan, por ejemplo, la ordenación de la *Iliada* y la *Odisea* en Cantos; de esta época datan los títulos que se le han puesto a los fragmentos de los presocráticos, también la puntuación y la acentuación. Es decir, en la Biblioteca de Alejandría se llevó a cabo un trabajo de crítica textual sumamente importante.

En esta época también se hacen catálogos de las obras. Lamentablemente de todo eso no quedó nada, porque la Biblioteca de Alejandría fue incendiada. Hay distintas versiones del momento en que fue incendiada, probablemente en la época de la guerra con Roma por parte de César. Hay una versión que sitúa el incendio mucho después por parte de los árabes. Esa biblioteca no estaba abierta al público sino que era para los eruditos que trabajaban en ella. Otra sumamente importante en la Antigüedad fue la de Pérgamo, que es más o menos contemporánea a la de Alejandría y que se dice que había tenido unos cuatrocientos mil volúmenes cuando fue ofrecida a Cleopatra como un presente romano. Hubo otras bibliotecas, pero esas dos son las más importantes.

\*\*\*

Es momento de detenernos ahora en la naturaleza de los textos que nosotros hemos recibido de la Antigüedad: cuáles son esas fuentes, cómo nos han llegado y cuáles son sus características. ¿Qué quiere decir *fuentes*? Por fuente se entiende, en un sentido amplio, todo documento con que se

cuenta para estudiar un determinado período o un determinado autor. Esto es, las fuentes son aquellos instrumentos básicos de trabajo para la reconstrucción histórica. En general se habla de dos tipos de fuentes: *fuentes directas* y *fuentes indirectas*. Las primeras son aquellos textos en cuya edición o publicación de algún modo ha participado el autor o algún allegado a él, o al menos aquellos textos de cuya edición el autor tuvo noticias. Las indirectas son, en cambio, aquellos documentos con los que contamos en cuya edición el autor no ha tenido ningún tipo de intervención, o no se ha enterado de que esas obras se hayan editado.

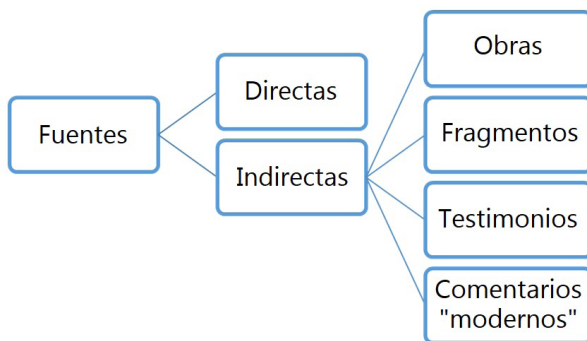
En el caso de la filosofía antigua nosotros no tenemos ninguna fuente directa. Esto es, no contamos con ningún manuscrito que provenga directamente de los autores de la Antigüedad, sino solamente con copias de copias cuyo número es casi imposible de establecer. La mayor parte de los manuscritos de las obras de los autores de la Antigüedad son de los siglos XIII a XVI d. C., siendo los más antiguos del siglo IX d. C. Si pensamos que Platón vivió en el siglo IV a. C. y Aristóteles en el III a. C., se hace evidente el enorme abismo que hay entre el momento en que ellos escribieron y la fuente escrita con que contamos que reproduce sus obras. La cadena de copias desde el momento en que los autores escribieron hasta el momento en que nos han llegado a nosotros es enorme.

Dentro de esas fuentes indirectas que tenemos para el estudio de los autores de la Antigüedad, encontramos obras, fragmentos, testimonios y comentarios “modernos” (usando la palabra “modernos” en un sentido muy amplio, que abarca desde la Modernidad hasta nuestros días). ¿Qué son las *obras*? Llamamos obras a los escritos con unidad que nos han llegado completos. De Platón tenemos todos los diálogos que escribió; de Aristóteles nos llegaron escritos que tienen unidad, si bien son resultado de notas que Aristóteles tenía para sus cursos, seguramente con aditamentos intercalados por sus discípulos;



de los estoicos imperiales también tenemos obras completas. Conservamos también las obras completas de algunos neoplatónicos, pero de la gran mayoría —particularmente para estudiar a los presocráticos y a los estoicos— no nos ha llegado ninguna obra completa. Y en ese caso tenemos que manejarnos únicamente con fragmentos.

Un *fragmento* es una cita directa hecha por autores antiguos, desde Platón en el siglo IV a. C. hasta Simplicio en el siglo VI d. C., y en algunos casos incluso de algunos bizantinos posteriores. El caso típico de la existencia únicamente de fragmentos es el de los presocráticos en general, de quienes no contamos con ninguna obra entera. Los fragmentos son citas que han hecho autores posteriores y que, naturalmente, después han sido recopiladas en distintos momentos de la historia y presentadas como una colección de fragmentos, por ejemplo, de Heráclito, Parménides o Demócrito. La edición de conjunto de referencia de los fragmentos de los presocráticos más utilizada sigue siendo la hecha por Hermann Diels y Walther Kranz y la numeración de los fragmentos que se utiliza habitualmente hace referencia a esta edición, aunque actualmente circulan otras ediciones de conjunto como la de André Laks y Glenn Most titulada *Early Greek Philosophy* que es del año 2016.



¿Qué son los *testimonios*? Son noticias, referencias, comentarios, estudios, explicaciones, paráfrasis sobre un filósofo que aparecen en escritores posteriores también antiguos. Los encontramos desde Platón, en el siglo IV a. C., hasta Simplicio, del siglo VI d. C. También son importantes tanto para la transmisión de fragmentos como para la transmisión de testimonios los *doxógrafos*, que son aquellos escritores que nos transmiten opiniones de filósofos. En general reciben el nombre de doxógrafos porque de manera directa o indirecta toman los datos de una obra que había escrito Teofrasto —el discípulo de Aristóteles— que se llamaba justamente *Sobre las opiniones de los físicos*. En realidad, esta obra es lo que se podría llamar una primera historia de la filosofía de Tales a Platón, que Teofrasto escribió como contribución a la actividad enciclopédica que fue iniciada por Aristóteles en el Liceo. Teofrasto hace una ordenación por temas y esa obra de Teofrasto —de la que conservamos apenas una parte— puede reconstruirse sobre la base de lo que los doxógrafos han tomado de ella. Dentro de las doxografías posteriores a Teofrasto encontramos diferentes formas. Hay algunos que ordenan por temas —siguiendo a Teofrasto—, otros que hacen una ordenación por autores como Diógenes Laercio, que escribió la *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Allí hay una ordenación biográfica, es decir, se ordena por autores. Y además de narrar una serie de anécdotas sobre la vida de los filósofos, incluye también material filosófico sumamente importante. Hay también doxógrafos que escriben sucesiones de filósofos y hay otros que escriben cronografías. El más famoso es Apolodoro de Alejandría, un importante cronógrafo de la Antigüedad que toma elementos de otras fuentes pero que se caracteriza por utilizar un criterio bastante arbitrario para ubicar en el tiempo a los autores y a sus obras. El criterio que utiliza es el de hacer coincidir el momento de máxima actividad

de un filósofo con sus cuarenta años y, por otra parte, a ese momento lo hace coincidir con un acontecimiento histórico importante —el más cercano en el tiempo— y separa a maestro de discípulo por cuarenta años. En consecuencia, los datos cronológicos con los que nosotros contamos —que en su mayoría proceden de esta cronología de Apolodoro— son muy relativos, como es fácil imaginar. Esto en cuanto a la naturaleza de los testimonios.

¿Y qué son los *comentarios modernos*? Son todo tipo de presentaciones, explicaciones, exposiciones, estudios críticos y narraciones hechos sobre los filósofos desde la Modernidad hasta nuestros días. Es decir, aquello que se da en llamar la “bibliografía secundaria” respecto de los autores o los temas de los que nos ocupamos.

\*\*\*

Ahora bien, las fuentes nos presentan una serie de dificultades. El primer problema es cómo nos llegaron. Ya dijimos que no tenemos absolutamente ninguna fuente directa y, aunque esto no vale únicamente para ella, en el caso de la filosofía antigua es algo particularmente acuciante por la distancia temporal que separa a los textos que poseemos del momento en que fueron escritos. ¿Cuáles son los problemas a tener en cuenta? En el caso de las *obras*, hay que considerar si tenemos todas o solo algunas, si son auténticas, si se puede establecer la cronología de esas obras. Y, por otra parte, cuál es el estado del texto: si nos ha llegado un buen texto legible, si hay dificultades, si hay distintas ediciones. En el caso de los *fragmentos*, aparte de estas dificultades tenemos el problema de la autenticidad, de la cronología, del estado del texto y de cómo ordenar los fragmentos. Además, hay que tener en cuenta quién transmite esos fragmentos, quién los cita, si las citas son auténticas o no. Y si hay diferentes

citas en diferentes autores, ver si coinciden o no entre sí. En el caso de los testimonios también el problema es el de si coinciden o no entre sí, si coinciden o no con fragmentos o con las obras en el caso de que las hubiera, si las noticias son directas o indirectas, quién es el que transmite y con qué propósito. Todas estas son dificultades y problemas que hay que considerar.

¿Qué pasa con la *autenticidad* de las obras? Muchas veces hay obras que generan dificultades en cuanto a su autenticidad, ya que entre los griegos y romanos hubo una cantidad de falsificaciones de obras que se debieron a distintos motivos. El primero, como es fácil imaginar, es el dinero. Sobre todo en el período alejandrino, cuando las grandes bibliotecas como las de Alejandría o Pérgamo estaban ávidas de conseguir libros, aparecieron falsificadores que presentaban manuscritos bajo nombres de grandes autores, imitando su pensamiento y estilo. Muchas veces los bibliotecarios tenían dudas, pero sin embargo se quedaban con el manuscrito y en los catálogos dejaban constancia de que el escrito era dudoso y en muchos casos se registraban como apócrifos. A nosotros nos ha llegado una cantidad de diálogos de Platón que ya en la época alejandrina eran considerados apócrifos. Otro de los motivos podía ser el pretender dar crédito a alguna doctrina propia poniéndola bajo el nombre de alguna gran figura.

Otro problema diferente es determinar, cuando estamos ante un fragmento, si es una cita directa o indirecta. Es decir, si el autor que la transmite tuvo delante el escrito del filósofo en cuestión o si cita de segunda mano. Y por otra parte, si la transcripción es íntegra o parcial; si ha habido algún tipo de alteración o de omisión, o alguna interpolación. También es importante tener en cuenta con qué propósito se cita y en qué contexto, ya que el contexto en que está citado un fragmento puede orientar la interpretación. Es cierto

también que si quien cita el fragmento lo hace con intenciones de desacreditar al autor que está citando —cosa que puede ocurrir—, entonces el contexto puede entorpecer la interpretación en lugar de iluminarla. Todas estas son cuestiones a las que también hay que prestar atención.

Con los testimonios pasa aproximadamente lo mismo. El testimonio es directo o indirecto, hay coincidencia o divergencia. Importa ver cuál es la capacidad intelectual o de comprensión de aquel que está parafraseando o comentando un determinado texto, cuál es la perspectiva filosófica en la que está impostado el que da el testimonio. Hay casos en los que tenemos un único testimonio y no hay posibilidad de compararlo con otros. Esto genera un problema. Pero es todavía más grave cuando hay multiplicidad de testimonios y son dispares, esto es, cuando no coinciden entre sí.

Un caso típico de la disparidad de testimonios es el de Sócrates. En el primer capítulo señalamos que no escribió absolutamente nada y que sobre él solo tenemos testimonios que no son coincidentes entre sí. La pintura de Sócrates que hace Platón difiere de la que hace Jenofonte y ambas difieren fuertemente de la del comediógrafo Aristófanes. Aristóteles, por su parte, es también una fuente testimonial importante para Sócrates que no coincide estrictamente con la presentación que hacen ni Platón, ni Jenofonte, ni mucho menos Aristófanes.

El caso de Platón es sumamente interesante, porque de él nos ha llegado todo lo que escribió —aún apócrifos y dudosos—, y hemos recibido además el importante testimonio de Aristóteles, que fue su discípulo directo inmediato. El problema es que los testimonios de Aristóteles en primera instancia no coinciden con lo que aparece en los diálogos. Esto es, Aristóteles hace referencia en los testimonios a ciertas doctrinas no escritas que Platón habría desarrollado en el seno de la Academia y el contenido de estas doctrinas no

coincide —o difícilmente puede hacerse coincidir— con lo que tenemos en los diálogos. De modo que con Platón estamos frente a un caso que sería el ideal, esto es, toda la obra completa conservada y testimonios de alguien que ha sido discípulo directo, y nos encontramos con el problema de cómo compaginar obras con testimonios.

Dicho esto en general, señalemos ahora algunos problemas que tienen que ver con la transmisión de los textos. Ya mencionamos que a partir del siglo IV d. C. comienza a producirse el pasaje del papiro al pergamino; por otro lado, también se da un cambio en la grafía al hacerse la transcripción. Esto es importante, porque en el momento en que empiezan a copiarse ciertas obras de papiro a pergamino y en que además se da un cambio en la escritura, hay una decisión a tomar sobre qué obras se van a copiar y cuáles no. La suerte de la obra depende de los gustos literarios del momento, del material que se tenía a disposición, de qué se pensaba que era interesante o no para ser conservado, de manera que estas peripecias de la transmisión han hecho que a nosotros nos hayan llegado ciertos textos y otros no. No sabemos qué hubiera pasado si la historia hubiese sido otra y de Platón apenas se hubieran conservado algunos fragmentos y tuviéramos completas las obras de los estoicos antiguos; pero no fue así sino que sucedió a la inversa. Otro caso interesante es el de los así llamados “socráticos menores”, esto es, discípulos de Sócrates —otros que Platón— sumamente importantes y con los que Platón está peleando continuamente en los diálogos y de los cuales —por azares de la transmisión— no nos han llegado sino apenas fragmentos. También podríamos imaginar qué habría sido de nuestra historia de la filosofía antigua si hubiéramos recibido estos textos y no tuviéramos los textos de Platón.

Lo cierto es que a partir del siglo VI d. C. comienza a producirse un trabajo muy intenso de copia de manuscritos,

sobre todo en los monasterios benedictinos, en los que la lectura, la escritura y la copia eran una práctica cotidiana. Esos manuscritos fueron redescubiertos muchos años después y la mayor parte de los que nosotros tenemos son muy posteriores y pertenecen a los siglos XIII al XVI. A partir del siglo IX se produce un cambio importante de escritura, porque manuscritos que estaban escritos en una letra llamada uncial —una letra mayúscula adaptada a la escritura manual— comienzan a transcribirse en minúscula. Esta transcripción también trae una nueva selección de obras que se transcriben y otras que no, sobre todo en detrimento de obras menores. Pero esa transcripción aseguró que nos llegaran a nosotros una serie de obras que de otro modo no se hubieran conservado.

Entre los siglos XIII y XV se produce un florecimiento en la erudición griega y eso se traduce en ediciones cuidadas de los textos conservados. Los eruditos comienzan a buscar manuscritos, hallan una serie de versiones diferentes y los manuscritos del siglo XVI —aunque son tardíos— a menudo son mucho más fiables que otros más antiguos. Los humanistas italianos habían reunido un número importante de manuscritos griegos del Imperio Bizantino y así, en el momento en que cae Constantinopla, el Occidente se asegura la supervivencia de la literatura griega antigua.

Conservamos una enorme cantidad de códices. Esos códices están analizados, datados y clasificados en grupos según su antigüedad, según el tipo de escritura, etcétera. Están casi en su totalidad en las grandes bibliotecas europeas, como por ejemplo la Biblioteca Vaticana, la Biblioteca de Oxford, la Biblioteca Nacional de París o la Biblioteca Laurenciana de Florencia. Aparte de estos códices que nos han llegado, tenemos también algunos remanentes de papiros que en general —salvo en el caso de Epicuro— no han aportado elementos importantes a los manuscritos

existentes. Existen además los *palimpsestos*, término que quiere decir “raspado de nuevo”. Se trata de pergaminos escritos que en determinado momento fueron lavados, raspados y escritos nuevamente con un texto diferente. Esto se hacía por la falta de material para escribir o porque la obra que estaba escrita en primer lugar no se consideraba interesante. Hay muchos palimpsestos que tienen escritos religiosos en segunda instancia. En muchos casos, lo escrito originalmente y borrado puede llegar a leerse a través de diversos procedimientos químicos, fotomecánicos, etcétera. Un caso interesante es la *República* de Cicerón, que nosotros conservamos únicamente gracias a un palimpsesto. Hasta 1822 el texto contenía un comentario de San Agustín a los Salmos y a través de métodos químicos se pudo leer el texto que estaba abajo y recuperar una obra que de otro modo no tendríamos.

Además de estos códices, de estos remanentes de papiro y de los palimpsestos, contamos con las primeras ediciones impresas. En 1450 se inventa la imprenta y en muchos casos el texto de esa primera impresión se ha hecho sobre manuscritos más antiguos y muy valiosos. De donde esas primeras impresiones, aunque sean posteriores en el tiempo, muchas veces son más valiosas que pergaminos o manuscritos más antiguos. En muchos casos, esos documentos sobre los que se hizo la edición impresa se han perdido. El Renacimiento fue famoso por estas notables impresiones. Hubo un gran editor veneciano —Aldo Manucio— que en una veintena de años realizó veintisiete primeras ediciones de autores griegos, con una hermosa tipografía; además fue quien introdujo la escritura inclinada, que por eso se llama *itálica*.

Teniendo en cuenta estos azares de la transmisión, pensemos ahora cuál sería la tarea de un editor de un texto, como por ejemplo un diálogo de Platón o una oda de Píndaro, de



los cuales no tenemos originales. La tarea de un editor es, ante todo, reunir todos los elementos de los que se dispone para poder reconstruir el texto. En algunos casos son muchísimos y en otros casos son menos. Hay que atender a todos los avatares de la tradición y hacer un examen crítico profundo de todas las copias conservadas para determinar la escrupulosidad, la exactitud, la corrección de las transcripciones, esto es, para determinar la fidelidad que pueden haber tenido con los originales absolutamente perdidos. El fin del estudio de los manuscritos es la edición de los textos y esta es una tarea de la crítica textual. Siempre estamos separados del original por intermediarios más o menos numerosos y de un tipo variado, dado que los más antiguos están perdidos o solo los poseemos fragmentariamente.

La tarea de la crítica textual es, pues, tratar de lograr un texto que pueda aproximarse lo más posible ya no a lo que pudo haber sido el original, sino a lo sumo al texto o a la copia que estaba en la Biblioteca de Alejandría. Eso es lo que se podría llamar el *arquetipo*, que no existe porque se ha perdido. Sin embargo, el propósito de la crítica textual es reunir, comparar, estudiar y analizar críticamente los manuscritos que poseemos para tratar de reconstruir un texto que pudiera parecerse a aquel que teníamos en la época alejandrina. La tarea del editor supone reunir los manuscritos y leerlos. Y para leerlos, en el caso de los manuscritos griegos no es suficiente saber griego sino que hay que saber paleografía, esto es, hay que conocer las escrituras antiguas, los diferentes tipos de escritura. Y hay que conocer no solamente las escrituras sino además las abreviaturas que se usaban en cada época, los signos y símbolos que utilizaban los copistas. También se deben datar esos manuscritos, y para ello hay que atender al tipo de material, al lugar donde fueron encontrados, al tipo de escritura, etcétera. Todas estas son tareas de varias disciplinas que trabajan conjuntamente en

la crítica textual como, por ejemplo, la papirología, la codeología y la paleografía.

Una vez que se ha reunido el material y que se lo ha datado, hay que tratar de establecer familias de manuscritos. Porque para hacer una edición, en algunos casos no se pueden utilizar todas las fuentes con las que contamos. Hay que establecer familias y ver si un manuscrito ha sido copiado de otro, si hay dos que son copias de uno mismo, y con eso se pueden ir eliminando a todos aquellos que son copias de anteriores. Y así, tratar de quedarse con cuatro o cinco manuscritos para hacer una edición y colacionarlos, esto es, compararlos, ver cuáles son las divergencias entre uno y otro.

Un elemento sumamente importante para poder filiar manuscritos son los errores. Cuando un error se repite es más fácil detectar que un manuscrito ha sido copiado de otro. Si no hay ningún error es más difícil poder establecer cuál es copia de cuál. Pero si un error —y sobre todo si es un error grave— aparece en un manuscrito posterior a otro, se puede saber que este es copia del anterior y se lo puede descartar para no tener que trabajar con ese cúmulo de material muchas veces innecesario.

Los errores que aparecen en los distintos manuscritos son múltiples. Muchas veces —sobre todo los monjes benedictinos— no conocían bien el griego y entonces hacían una copia mecánica, con lo cual los errores son mucho mayores. A veces los errores pueden ser mayores también si el que copia introduce alguna variante. ¿Qué tipos de errores encontramos? Letras equivocadas, omisiones de letras, de sílabas, adiciones de letras o de sílabas, transposiciones de letras o de palabras, palabras mal divididas. Cuando se trata de una trascripción de un tipo de letra a otro tipo de letra muchas veces se dividen mal las palabras. También encontramos confusión de palabras semejantes, repetición de lo

que habría que escribir una sola vez o reduplicación de una sílaba, de una palabra o de una unidad.

Una vez que se ha podido establecer toda esta familia de códices y que se ha analizado cuáles son copias de cuál, pueden persistir todavía problemas imposibles de resolver, como errores patentes o alguna palabra que falta. Muchas veces un manuscrito está corrupto, le falta algo, y en ese caso el editor tiene que recurrir a la conjetura. La conjetura es imaginar —en el buen sentido de la palabra— qué es lo que podía haber estado en el texto original y, además, tiene que poder dar cuenta de por qué se produjo el error que aparece en el texto. Es decir, quien introduce una conjetura en un texto tiene que justificar que esa conjetura es adecuada y además tiene que justificar cómo se puede haber llegado a ese error. Todas las variantes de lectura de un manuscrito a otro constan al pie de una edición crítica en lo que se llama el *aparato crítico*, donde se registran —indicando la línea— cuáles son las variantes textuales que aparecen en otros manuscritos y cuáles son las posibles conjeturas que han sido propuestas por el editor o por algún otro editor.

¿Por qué hemos hecho todo este relevamiento de dificultades? Porque hoy nosotros podemos ir a una librería y comprar la *Metafísica* de Aristóteles o *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, pero tenemos que saber que no es lo mismo. En el segundo caso nos encontramos con lo que efectivamente el autor escribió y además posiblemente cuidó y revisó. En el caso de los pensadores antiguos, nosotros compramos un libro y podemos creer que eso es lo que el autor efectivamente escribió. Pero ahora sabemos que entre ese libro y lo que el autor escribió hay una distancia enorme que ha pasado por todas estas peripecias que hemos mencionado. Hay una importante tarea de reconstrucción histórica que puede hacerse sobre bases científicas. Además, en la mayor parte de los casos nos manejamos con traducciones y hay

que prestar bastante atención a quién hizo la traducción y cómo la hizo. Con suerte el traductor la hizo del griego, porque hay muchísimas traducciones circulando que están retraducidas del inglés o del francés. Lo óptimo es que se haya trabajado a partir del texto griego y que, además, el traductor supiera filosofía y fuera especialista en el pensamiento del autor que está traduciendo. Estas son todas cuestiones que hay que tener en cuenta en el momento en que uno toma un libro en las manos.

Por otra parte, existe el problema de que no hay traducciones perennes, porque los estilos, el vocabulario y el aparato conceptual cambian de época en época. Si nosotros tomamos traducciones españolas de un diálogo de Platón escritas en el siglo XIX, vamos a ver que varían enormemente de otras que se han hecho a mediados del siglo XX y de otras que se siguen haciendo en la actualidad. Esto se debe a que el repertorio terminológico y aún conceptual varía de un momento histórico a otro, aún dentro de la misma lengua. Y eso hace que una traducción pierda actualidad y no tenga la resonancia que puede tener otra traducción que se hace desde otro conjunto de herramientas terminológicas y conceptuales.

Si a este problema que nos presentan las fuentes nosotros le sumamos las múltiples y diversas interpretaciones de la obra y del pensamiento de los antiguos que tenemos en la literatura secundaria moderna y contemporánea, nos vamos a dar cuenta de que abordar a un autor de la Antigüedad no es una tarea sencilla. Cargamos encima con una cantidad de problemas que nos vienen de la Antigüedad y a los que les tenemos que sumar todo el repertorio de múltiples lecturas de esos mismos autores hechas desde la contemporaneidad. Y todo esto que hemos mencionado es algo que no puede ignorar quien emprende un estudio de filosofía antigua.

## Capítulo 3

### La transición del mito a la razón

Características y estructura de la narración mítica<sup>1</sup>

*María Gabriela Casnati*

Como fue señalado en el primer capítulo, antes del 28 de mayo del 585 a. C. (día en que puede fijarse el comienzo de la filosofía si se sigue la tradición que parte del libro I de la *Metafísica* de Aristóteles) puede ubicarse lo que se da en llamar el problema de *la transición del mito a la razón*. ¿Hasta qué punto se puede considerar pensamiento filosófico ese relato mítico que aparece en los poetas, particularmente en Hesíodo? Fue señalado que es imposible trazar un límite tajante entre la finalización del mito y el comienzo de la filosofía. En la transición aparecen cosmogonías, que son relatos de carácter mítico-poético sobre el origen del mundo, que fueron transmitidos primero oralmente (en la denominada Edad Oscura, que es la época iletrada que se extiende del 1200 al 800 a. C. en el mundo antiguo) y luego por escrito entre los siglos VIII a VI a. C. Se conservan obras o fragmentos de algunos de estos cosmógonos antiguos,

---

1 Este capítulo se basa en el desarrollo de las clases teóricas que la Dra. María Isabel Santa Cruz dictó sobre el tema en el Seminario de Historia de la Filosofía Antigua correspondiente a la Diplomatura de Historia en Filosofía en los años 2018 y 2019.

como Hesíodo, Alcmán, Ferécides, Epiménides, Museo y un anónimo autor de una cosmogonía órfica antigua. De estas cosmogonías apenas nos detendremos en algunos versos de la *Teogonía* de Hesíodo en el cuarto capítulo del libro.

Las cosmogonías antiguas (tal vez con excepción de Ferécides y de Alcmán, que exhiben otras particularidades) presentan en general y como núcleo común la preexistencia de un elemento originario, anterior a todo, caracterizado por ejemplo por la tiniebla o la oscuridad primigenia. Este elemento preexistente, que no ha tenido origen, se define negativamente pero es aquello a partir de lo cual nace o llega al ser algo de modo positivo. Esto es, hay una negatividad originaria que es condición de posibilidad de que haya algo positivo. Esta idea —que encontraremos en unos versos de Hesíodo— tiene muchos puntos de contacto con lo que muy poco después también sostendrá Anaximandro, el filósofo de Mileto, para quien el principio primero de todo, eterno e inengendrado, es algo indeterminado (lo llama *tò ápeiron*, *lo indeterminado*).

Las cosmogonías constituyen, en general, intentos de explicar el origen del mundo y el nacimiento de los dioses, y luego también el nacimiento de la humanidad. En ese sentido son, por un lado, teogonías (es decir, generaciones de dioses) que a veces desembocan en antropogonías, esto es, relatos acerca del origen de la humanidad (como veremos en Hesíodo). Estas cosmogonías son de carácter mítico-religioso, pero en el fondo de esos relatos se advierte que hay una concepción del mundo que podemos llamar “prefilosófica”, si nos atenemos a lo que los griegos entendieron por filosofía. Los cosmólogos no son solamente poetas, sino que en un sentido fuerte son predecesores de los filósofos naturalistas y del pensamiento racional griego aunque, como decía Aristóteles, ellos expresen su pensamiento o su doctrina de una manera distinta, sirviéndose como vehículo no

del pensamiento racional y argumentativo sino del mito. Este problema de marcar la transición de un pensamiento mítico a un pensamiento racional —que, por cierto, ha sido diversamente interpretado por la tradición— es el motivo por el cual nos interesa ocuparnos del mito.

Es importante señalar que el paso de la oralidad a la escritura comienza en el siglo VIII a. C. cuando los griegos adoptan el alfabeto fenicio y es lo que marca el final de la llamada Edad Oscura. Este paso constituye un avance cultural sumamente importante en muchos sentidos y, entre ellos, es relevante para la mitología antigua. Aunque seguramente hay algunos mitos que son de origen micénico o incluso anteriores, puede decirse que la mitología griega se inicia con Homero y con Hesíodo. La épica nace sin duda sobre el fondo de los relatos míticos tradicionales acerca de las divinidades y de las potencias sobrenaturales que habitan en el mundo y dominan el universo. Hay relatos anónimos, difusos, repetidos y aprendidos de generación en generación, que forman un conjunto dentro del saber social. Es un saber persuasivo y creíble a propósito de los dioses que no se cuestiona, precisamente por su anonimato, por su antigüedad, por su carácter difuso en tiempo y lugar, y por recoger una antigüedad inmemorial. Esa masa de relatos tradicionales es confusa y hasta podría decirse que es una masa caótica. Por eso la intervención de la poesía épica —principalmente de la *Iliada*— sobre ese material es fundamentalmente una operación de selección y de ordenamiento. Más tarde nos encontraremos con la *Teogonía* de Hesíodo, que podría considerarse una suerte de manual religioso griego.

Los poemas de Homero y Hesíodo llevan a cabo una tarea ordenadora en tanto fijan genealogías sobre los dioses y además establecen los epítetos que les corresponden, sus rasgos más característicos y las figuras que principalmente

asumen esos dioses, tanto como los honores, las artes y las prerrogativas que pertenecen a cada una de las divinidades. Hesíodo es mucho más sistemático y mucho más completo, y esa sistematización que encontramos en sus poemas está por encima de las tradiciones locales de mitos de una ciudad particular determinada. Dicho de otra manera, con los poemas homéricos y con Hesíodo se lleva a cabo una configuración de creencias y de cultos, se fija algo así como un *corpus* mitológico que ni Homero ni Hesíodo han inventado, sino que ellos reorganizan cierto saber tradicional sobre personajes extraordinarios, en especial dioses y héroes. Y es por eso que se convierten en los grandes educadores del mundo clásico y es también por eso que Platón los combate tan fuertemente al expulsarlos de su ciudad ideal.<sup>2</sup>

Los griegos ilustrados del siglo V a. C. tenían ya plena conciencia del papel de Homero y de Hesíodo en la tradición mitológica griega. Heródoto —a quien puede considerarse el primer historiador— sitúa a Homero y a Hesíodo hacia el siglo IX a. C., pero en sus historias dice: “Estos [Hesíodo y Homero] son los que crearon poéticamente una teogonía para los griegos dando a los dioses epítetos, distribuyendo sus honores y competencias e indicando sus figuras”. Es decir que ya en el siglo V los griegos tenían conciencia de esta tarea de organización que habían llevado a cabo los grandes poetas.

Detengámonos ahora en qué entender por *mito*, cuestión que delinaremos con cuidado. Tal vez sea muy arriesgado dar una definición acabada de mito, porque ello supondría adoptar una perspectiva precisa y a propósito del mito hay múltiples teorías que proceden de la antropología, la psicología, la sociología, la filosofía y aún de la literatura. G. Kirk, un profesor de Cambridge fallecido en 2002, escribió

---

2 En el sexto capítulo nos ocupamos de la crítica platónica a la tradición poética griega.



el libro *La naturaleza de los mitos griegos* y allí sostiene que no hay que preguntar qué es Mito con mayúscula, sino más bien qué es un “mito” con minúscula. La palabra *mito* como término colectivo es dudosa, según G. Kirk, porque utilizarla como término colectivo podría llevarnos a suponer que hay algo así como una esencia de todos los mitos, como una suerte de Idea platónica de lo que es ser un mito. Lo que sostiene es que no se puede conocer qué es un mito si uno no conoce las instancias particulares de mitos, de donde lo que propone es partir de algún tipo de acuerdo acerca del tipo de fenómeno al que podemos llamar con propiedad *mito*. Esto es, conviene no dar una definición inicial sino más bien señalar algunos de los rasgos que corresponden a aquello que se puede llamar mito, y él va a dar ciertos rasgos o caracteres generales. En palabras del autor:

¿Qué es un mito? Esa es, a mi juicio, la forma correcta de hacer la pregunta, y no “Qué es el Mito” (con una M mayúscula) y menos aún, “¿Qué es mitología?” (o Mitología). Incluso la palabra “mito” como término colectivo es dudosa. Todas estas formas implican equivocadamente que el objeto de la definición debería ser alguna esencia absoluta común a todos los mitos, una especie de idea platónica sobre “lo que es realmente mítico”. Esta concepción sugiere que se puede investigar directamente la esencia sin antes haber delimitado y examinado a conciencia los ejemplos concretos. Es un tipo de proceso definitorio poco adecuado para el estudio de los mitos. (1992: 17)

En verdad, no hay ninguna teoría —y Kirk tiene razón en esto— que pueda explicar todos los mitos griegos. Pero debemos decir que tampoco hay ninguna aproximación al mito que esté libre de teoría, por lo que ya señalamos

respecto de las distintas perspectivas. De modo que el propio Kirk, en su intento de describir ciertos caracteres generales del mito, ya está de algún modo condicionado por la perspectiva en la que él mismo se sitúa para estudiar a los mitos. Tal vez sea una ilusión suponer que los mitos nos puedan ofrecer ellos mismos su propia explicación y quizás todas las explicaciones terminan siendo hipótesis que esperan iluminar nuestra manera de comprender qué puede ser un mito.

Hecha esta observación, digamos que los mitos griegos constituyen un complicado entramado con su propia historia, tanto en los tiempos antiguos como en los modernos. Los mitos están continuamente en diálogo con toda la cultura y con toda la historia de los griegos, y el propio Platón recurre continuamente a mitos en sus diálogos. García Gual, en su *Introducción a la mitología griega*, sostiene que Kirk es excesivamente escéptico a la hora de encontrar una definición unívoca de mito y entonces propone una definición mínima o algún tipo de determinación a la que nos referiremos más adelante.

En primer lugar, ¿qué quiere decir “mito”? La palabra griega es μῦθος, que podemos transliterar como *mýthos*, y no tiene una etimología clara. En el diccionario etimológico griego de Chantraine, que se usa normalmente como referencia, se dice que *mito* sería un término popular y expresivo tomado de una onomatopeya (μῦ), que es una expresión de descontento o de queja entre los griegos; y a esa onomatopeya μῦ se le uniría el sufijo -θος. Eso —dice Chantraine— es algo que no sorprende porque hay muchas palabras que se pueden explicar etimológicamente de ese modo. Pero —señala también, y con razón— el significado de la palabra *mýthos* desde los textos antiguos no está en favor de esta hipótesis: esa hipótesis podría ser verosímil, pero no encaja cuando uno rastrea el significado con que está usado el

término en los textos antiguos. Lo cierto es que la etimología no es clara porque no hay ningún término de la misma raíz en otras lenguas indoeuropeas y el término *mýthos* va adquiriendo distintas caracterizaciones en la literatura griega a medida que avanzamos en el tiempo.

Se pueden trazar progresivas definiciones de *mito* desde Homero hasta Platón, ya que su significado fue variando a lo largo del tiempo. Para nosotros, *mito* es casi sinónimo de *falsedad*, de *fantasía*; un *mitómano* es aquel que inventa cosas. Pero en los tiempos de Homero un mito no era ni necesaria ni generalmente falso. Su sentido en Grecia antigua se vincula con las transformaciones del vocabulario del *hablar*, del *decir* y de la *palabra*, y en el curso de esta evolución histórica es con Platón que queda fijado el significado de *mito*. Si vamos al diccionario griego, nos encontramos con una cantidad de acepciones: mito es, en principio y de un modo general, *palabra, habla*; en Homero está fuertemente puesto en oposición a un hecho o a un acto, esto es, el hablar por oposición al hacer o al actuar. En ocasiones especiales también en Homero puede ser una conversación que se hace en público, aquello que se dice, consejo, advertencia. También significa palabra no expresada, en el sentido de designio o cosa pensada; o lo que se dice a la manera de un proverbio.

Nótese la cantidad de acepciones que tiene esta palabra dentro del vocabulario del decir. También es *charla, informe, mensaje*. Y luego, en un sentido más específico, mito pasa a tener un significado de *cuento, historia, narración*. Y aún más: a partir de *cuento, historia o narración*, también es *ficción, leyenda*. Los latinos después lo traducen por *fábula*, en este sentido de expresión ficticia. Y finalmente —como se encuentra en los trágicos— el mito es el argumento de una obra trágica o cómica. Tenemos así que el significado de las palabras de la familia de mito ha evolucionado después de Homero, desde significar “palabra cuyo significado

importa” (para decirlo de un modo general), *advertencia*, *relato*; hasta lo que nosotros podemos llamar *mito*, *fábula* o *ficción*, en los trágicos, en Platón y en Aristóteles.

Dentro del vocabulario del *decir* se encuentra otra palabra con una larga historia y que es complicada en griego, que es el término *lógos*. *Lógos* quiere decir *palabra*, *dicho*, *discurso*. Luego adoptará acepciones técnicas como *definición* en Aristóteles. Si bien los términos *mýthos* y *lógos* tienen significados que en determinados contextos pueden superponerse porque ambos designan una palabra o un hablar, no debe perderse de vista que en la literatura de mediados del siglo VI a. C. y como parte de la profunda penetración de la escritura en lo que aún era en buena parte la cultura oral, aparece la escritura en prosa. La literatura griega temprana estaba escrita en verso. *Lógos* es una palabra elegida para describir la prosa, tanto en el sentido de expresión verbal, de lo que se dice, del discurso, como para describir a las posibilidades inherentes a la escritura en prosa, que son la posibilidad de una expresión racional o algún tipo de explicación racional, y en ese sentido *discurso*. Ahora bien, en determinado momento en la historia de evolución de los términos, mito ya no se contrasta predominantemente con acciones o hechos —como ocurría en Homero—, sino que el mito se ha vuelto algo así como una contrapartida del *lógos*. El mito se vuelve una narración, un cuento, una historia, y este es un desarrollo crucial en la historia del término, frente a la racionalidad del *lógos*.

Si mito es una expresión, algo que se dice, algo que se dice en la forma de un cuento o de una historia, eso no significa que toda historia sea un mito. No toda historia es un mito, sino que un mito es una historia tradicional. Y esta es una característica muy importante que puede aplicarse a todos los mitos griegos, e incluso más allá de Grecia, aunque tampoco toda historia tradicional sea un mito. Los mitos no son

históricos, sino un tipo especial de cuento tradicional. Kirk intenta distinguir mito de leyenda, y hay otros autores que sostienen que intentar distinguir —en el caso de los mitos griegos— saga, leyenda, cuento popular, cuento de hadas, etcétera, es una tarea muy difícil, sino imposible. De cualquier modo, podemos decir de un modo muy general que saga es algún mito que supone una base histórica; las leyendas son vidas de santos que vale la pena leer y por eso en latín la palabra “leyenda” es *legenda*, lo que hay que leer. Los cuentos populares provienen de los cuentos alemanes, como por ejemplo los de los hermanos Grimm, y por fin están los cuentos de hadas que nada tienen que ver con los mitos griegos.

Existe además otro término —que para Kirk tampoco es demasiado útil— que es *mitología*. ¿Qué quiere decir? Es una palabra de algún modo paradójica, porque une dos términos que parecen haberse contrapuesto: *mýthos* y *lógos*. La palabra *mitología* aparece por primera vez en Platón, pero no es un neologismo sorprendente porque el verbo correspondiente ya está en la *Odisea* de Homero con el sentido de “contar un relato”. Mitología, de cualquier modo, es un término ambiguo porque puede querer decir dos cosas: o bien significa un conjunto de mitos, o bien un estudio sobre los mitos. A nosotros nos interesa tomar mitología con el primer significado, esto es, no como un estudio sobre los mitos sino como un conjunto de mitos. Y hablamos de un conjunto de mitos porque —al menos tal como nosotros los recibimos— constituyen un todo orgánico, en el que hay relación entre los distintos temas míticos y las distintas figuras míticas. En ese sentido, podría decirse que la mitología es un sistema de representaciones míticas. Dicho de otro modo, *mito* es un concepto claramente diferente de *mitología*. Por mitología griega entendamos un fondo compartido de motivos y de ideas, ordenado en un repertorio compartido de

ciertas historias, historias que se comparan y se contrastan con otras historias y se entienden unas a la luz de las otras. La mitología como repertorio de mitos es algo anterior a su recopilación por escrito en, por ejemplo, la *Teogonía* de Hesíodo. Nosotros podemos hablar de una mitología griega previa al momento en que fue constituida como un *corpus*, sobre todo por la *Teogonía* hesiódica, porque desde los comienzos de la épica los poetas fueron quienes formaron y transmitieron un saber mitológico.

Lo cierto es que el poeta no inventa, sino que retoma figuras y temas, reitera una serie de fórmulas épicas y siempre apela a la protección de las Musas que son las hijas de la Memoria, que es quien va a garantizar la posibilidad de transmitir lo que las generaciones han conservado. Hay que tener en cuenta que las paráfrasis de los mitos griegos que hoy podemos leer en los libros de mitología griega no responden a los poetas de la Edad Clásica, sino a las compilaciones y versiones de poetas y de gramáticos de la época greco-romana (poetas como Ovidio y Propertio, que muchas veces están transformando el mito en algo extremadamente prosaico), y de compilaciones que se hicieron posteriormente.

Hacia el siglo I-II d. C., Apolodoro —una de cuyas obras es una cronografía— compuso un manual mitológico al que se dio el nombre de *Biblioteca*. Resume textos de muchos escritores anteriores, de casi diez siglos, porque Apolodoro está distante en mil años de Homero y de Hesíodo. Y la información que allí transmite es una información libreca que contrasta con el discurso poético de Homero, de Hesíodo y de los poetas trágicos. Si tenemos que marcarle un comienzo a una mitología por escrito, podemos poner a Hesíodo o tal vez a Homero, y como el fin consignaríamos a Apolodoro en el siglo II d. C. que nos trae parte de la literatura clásica conservada. Pero hay que tener en cuenta que

los poetas y los escritores utilizan las historias míticas como algo familiar y bien sabido. Cuando un escritor, un poeta — sea un trágico o sea Platón, por poner un ejemplo— inserta un mito, no suele contar todo entero sino más bien da por supuesto que esa historia que va a contar es algo familiar en tanto está inserta en la cultura de la sociedad en la que él escribe. Da por supuesto que sus oyentes ya lo saben, de manera que solamente lo evoca y destaca en ese mito aquello que en ese momento le interesa especialmente.

El problema más grave con que nos enfrentamos respecto de los mitos griegos es que el mito pertenece fundamentalmente a la oralidad y se funda en la memoria. Los antropólogos que trabajan con sociedades iletradas han mostrado cómo el mito es precisamente un relato que se transmite oralmente. Y nosotros lo que tenemos ya no es la oralidad, no sabemos ni cómo podía haber funcionado este relato mítico ni el modo de adhesión a un mito en una cultura oral, puesto que los mitos que tenemos ya son la cristalización por escrito de todo ese bagaje mítico que recogen los primeros poetas. Este es un problema serio dado que los orígenes de la literatura griega se han perdido para nosotros. Los griegos le atribuían a Orfeo y a Museo los primeros intentos del canto, pero la Antigüedad no conoció sus obras y además es muy probable que esos personajes nunca hayan tenido existencia histórica. Para nosotros, la literatura griega comienza con los poemas homéricos, con esas dos famosas epopeyas que son la *Iliada* y la *Odisea*.

En la Antigüedad circulaba una cantidad de obras que se atribuía a un determinado personaje, como sucede en el caso de los pitagóricos. Personajes como Orfeo o Museo parecen no haber existido, pero sin embargo hay cierta literatura que circula con sus nombres. Para nosotros la literatura griega comienza con la *Iliada* y la *Odisea*, pero la épica homérica no surge de la nada sino que es la culminación de

una larga tradición de poetas ambulantes a los que se deben los temas, el lenguaje y aún la métrica. La poesía oral es, pues, aquella que es recogida por escrito en los poemas homéricos, que estaban compuestos según su metro para oyentes y no para lectores. De hecho, a nosotros nos han llegado por escrito en poesía y en hexámetro, que es el verso épico de seis unidades métricas. Y a través de esos poemas nos ha llegado el pensamiento elaborado durante la Edad Oscura, esto es, durante todo ese período de la Grecia ilustrada y que transcurre hasta el momento en que se adopta el alfabeto fenicio.

Volviendo a la advertencia que hace Kirk sobre la imposibilidad de dar una definición totalizadora de *mito* —puesto que hay mitos y no algo así como la “esencia del mito”—, es preferible señalar algunas características que pueden aplicarse a todo aquello a lo que le damos el nombre de “mito”, particularmente en el terreno de los mitos griegos. La primera —que ya hemos adelantado— es el carácter de *oralidad* que tiene el relato mítico: se transmite oralmente de generación en generación. En el caso de los mitos griegos tenemos, entonces, como primera barrera para acceder a ellos el hecho de que perdimos la oralidad y conocemos esos mitos tal como aparecen transmitidos por escrito por lo menos desde los poemas homéricos y hesiódicos, y luego tal como los transmiten poetas y trágicos posteriores. Los mitos más antiguos nos llegaron escritos en poesía y en hexámetros, que es una forma de verso de seis unidades. Es así como recibimos el pensamiento o la tradición oral elaborada a lo largo de la así llamada Edad Oscura, que son esos siglos en los cuales los griegos no tenían escritura y que culmina en el momento en que adoptaron el alfabeto fenicio. Es importante que el verso usado sea el hexámetro porque tiene un valor mnemotécnico y por tanto es especialmente adecuado para la transmisión oral. A ese uso del verso se le suma —algo que



se ve claramente en los poemas homéricos y en Hesíodo— un *estilo formular*. Hay determinadas fórmulas que se repiten una y otra vez y que sirven, precisamente, para favorecer la memoria. ¿Qué son esas fórmulas? Normalmente son epítetos o características que se le asignan a determinados dioses o a determinadas fuerzas naturales: por ejemplo, la noche siempre es negra, Zeus es el que lleva la égida o el altisonante, Atenea es la de ojos claros.

Otra característica es el sentido *narrativo* que tienen los mitos: un mito no es una suerte de argumentación que proceda por premisas y conclusiones, sino que es una narración. El mito cuenta y no es demostrativo, y esa narración—que es siempre dinámica, viva— narra ciertos sucesos o ciertas acciones llevadas a cabo por personajes extraordinarios, dioses o héroes, en un tiempo más allá del tiempo o antes del tiempo, esto es, en un tiempo *ahistórico*, fuera del tiempo. Los mitos griegos, en particular, narran sucesos o historias no históricas que involucran a dioses o héroes.

En este punto emerge el complejo problema de la relación que puede trazarse en el mundo griego entre religión y mitología. Los mitos en general hablan de dioses, pero no todos los mitos hablan de dioses. Muchos mitos tienen un fondo religioso, pero no todos los mitos lo tienen, porque algunos simplemente se relacionan con lo que podríamos llamar cuentos populares. De todos modos puede decirse que, en general, los mitos griegos mayores configuran la narrativa esencial a la religión en cuanto informan sobre lo divino. El problema es qué quiere decir *religión* o *religiosidad* cuando hablamos de los griegos. Es difícil hablar de religión en el sentido en que usamos la palabra en las religiones monoteístas, porque en griego no hay ninguna palabra cuyo campo semántico equivalga exactamente a la palabra religión. La más próxima que podemos encontrar y que tiene importantes resonancias es la palabra *eusebeia*. Y tiene

resonancias importantes porque lo contrario de la *eusébeia* es la *asébeia*, que suele traducirse por *impiedad*, y que es la falta por la cual fueron condenados Sócrates, Anaxágoras y más tarde Aristóteles (que decidió escapar e irse de Atenas).

¿Qué quiere decir la palabra *eusébeia*? Tiene que ver con el cuidado y la atención que los seres humanos tienen que tener respecto de los dioses. La religiosidad griega —si queremos utilizar esa palabra— consiste más bien en una puntual observancia de ciertos ritos culturales, en los que las personas expresan su respeto a los dioses y que se manifiesta sobre todo a través de ofrendas sacrificiales y votivas. Tampoco nuestro concepto de fe tiene un paralelo en la cultura griega. Los griegos utilizan una fórmula que no es “creer en los dioses” sino más bien “respetar a los dioses”, “tenerlos en consideración”, “considerarlos”, y esto consiste sobre todo en honrarlos en ciertas prácticas del culto. El núcleo de la relación entre los seres humanos y la divinidad está dado por la observancia de cultos y ritos que están prescritos por la tradición, pero no hay en los griegos lo que podríamos llamar una ritualización obsesiva.

Otra noción que tampoco tiene un paralelo exacto es la noción de *sagrado* o de *sacro* que nosotros utilizamos. La palabra griega que podría ser traducida por sacro o sagrado es *hierós*, que es un término conectado con una raíz indoeuropea que tiene el valor de *ser fuerte*. La experiencia griega de lo sacro, en general, nace probablemente con el sentido de la presencia de potencias sobrenaturales en lugares arcanos —tales como bosques, vertientes, montañas, grutas—, o en fenómenos naturales misteriosos y terribles —como el rayo o la tempestad—, o en momentos cruciales de la existencia (nacimiento, muerte). Dicho de un modo general, esto sacro o sagrado en un sentido es todo lo que procede de ciertas potencias sobrenaturales y específicamente de la voluntad divina que se manifiesta,

precisamente, a través de fenómenos sobrenaturales. Y tiene que ver, entre otras cosas, con fenómenos de la naturaleza, es decir, con la alternancia de las estaciones, del día y de la noche, de las cosechas. Y también, en el orden estrictamente humano, se relaciona con el orden de la vida social, esto es, con la sucesión natural de las generaciones que está garantizada por los matrimonios, por los nacimientos, por los ritos de sepultura, los ritos de iniciación, la veneración de los muertos, etcétera. Lo sagrado supone la experiencia de una fuerza o un conjunto de fuerzas que intervienen en los procesos de la naturaleza y de la vida humana, y cuya intervención puede ser benévola pero también puede ser perturbadora, violenta e incluso destructiva (como en los temporales o catástrofes).

Esa experiencia religiosa griega es difusa, atraviesa toda la vida. Pero al mismo tiempo y paradójicamente es ligera, no es opresiva, ni desde el punto de vista psicológico ni desde el punto de vista social. En general no hay dogmas, no hay una Iglesia unificada, la religiosidad no se funda en una revelación positiva que provenga de la divinidad a las personas, no hay un profeta fundador, no hay un libro sagrado que enuncie verdades reveladas, ni tampoco hay intérpretes especializados en tal libro. En Grecia la casta sacerdotal no era permanente ni profesional, pero sobre todo no había una Iglesia unificada. Y los ritos propiciatorios eran sobre todo ofrendas votivas, plegarias, ofrendas que tenían que ver con la donación de riquezas, con libaciones, con ofrecer edificios de culto.

Otra cuestión que es central es el sacrificio de los animales a los dioses que, dicho en un sentido muy general, suponía la renuncia por parte de las personas a una cuota de sus recursos alimenticios más preciosos. Esto es, para aplacar a los dioses y conseguir su benevolencia, la persona renunciaba a un recurso alimenticio fundamental. Esos ritos son de

carácter repetitivo y es sumamente importante que se realicen en un lugar, en un tiempo y de un modo conveniente y adecuado. Y esos modos están siempre sancionados por la tradición y deben ser repetitivos para ser efectivos. Los ritos están particularmente asociados con los cultos locales a las divinidades patronas de cada ciudad o de cada región, dentro de un marco politeísta. Entre los griegos no encontramos un dios personal, que además sea creador y que con su voluntad pueda intervenir en cuestiones humanas, sino que aparece un conjunto de dioses, cada uno de los cuales, de alguna manera, puede ser el responsable de cierto sector de la naturaleza. Por ejemplo, el rayo lo tiene Zeus, las tempestades tienen que ver con Nereo o con las divinidades marinas. No hay intérpretes, ni profetas, ni un libro sagrado, ni hay tampoco una tradición escrita sagrada que haya que respetar puntualmente. La religión griega —si podemos llamarla religión— es ese sentimiento de comunidad de los seres humanos con los dioses y tiene una connotación de familiaridad con dioses cercanos que intervienen continuamente, que no existe en el caso de las religiones monoteístas.

Volviendo ahora a las características sobre los mitos, ya señalamos que son narraciones de carácter *tradicional*, es decir, “no históricas”. En el libro mencionado, García Gual propone —apartándose de Kirk— una definición mínima de mito: “Es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (1992: 18). ¿Qué se entiende por “tradicional”? Hay que entender *tradicional* en un doble sentido: por un lado, porque los mitos se dan en sociedades tradicionales, que son sociedades iletradas; por otro, porque han logrado hacerse tradicionales en la medida en que se los ha hallado lo suficientemente importantes o atractivos para pasarlos de generación en generación. Para que una narración se vuelva tradicional tiene que poseer

un poder narrativo excepcional y una clara relevancia funcional. Esto es, debe ser importante para algún aspecto de la vida, más allá del mero entretenimiento. El propósito de un mito no es simplemente entretener, sino explicar algunos aspectos de la realidad y de la vida humana. Dicho de otra manera, los mitos son historias tradicionales en tanto son buenas historias, en tanto comportan mensajes sobre la vida en general y la vida social en particular. Son un medio de comunicación y de instrucción.

Otra de las características que tiene esta narración mítica es su tipo de *estructura aditiva*, por sucesión. Los mitos presentan episodios yuxtapuestos: primero pasó esto, después pasó esto, luego esto otro, sin establecer lo que nosotros podríamos llamar una relación de causa-efecto entre los acontecimientos. Esa estructura aditiva suele llamarse *paratáctica*, es decir, una cosa puesta al lado de la otra, a diferencia de una estructura *hipotáctica* que supone la subordinación de unos elementos a los otros, cuando hay una yuxtaposición de temas y de episodios. Pero esa presentación de los sucesos no es enteramente fija, sino que puede ser recreada por la oralidad.

En los mitos encontramos que quienes actúan son personajes extraordinarios, son fuerzas, voluntades, relaciones personales. El mito representa fuerzas personalizándolas y, en este sentido, es un modo peculiar de explicación que es diferente a un modo de explicación argumentativo o —extremando— demostrativo, lo que no significa que los mitos sean irracionales. Si bien su modo de presentación es una narración tradicional que va sumando elementos uno tras otro, eso no excluye que encierre fuertes núcleos de racionalidad. Provenimos de una civilización en la cual muchos mitos están enquistados y los tenemos incorporados casi sin darnos cuenta de que lo son. Pensamiento mítico y pensamiento lógico o racional no son dos entidades que

puedan separarse tajantemente ni que se excluyen mutuamente. En Grecia acontece un pasaje desde un pensamiento predominantemente mítico, donde los núcleos míticos son muy fuertes, a un pensamiento en el cual subsisten núcleos míticos pero sin embargo la argumentación racional es lo que prima. Esto es, el mito es un modo de explicar la realidad que posee su propia legalidad y uno de los problemas más fuertes que tenemos en la modernidad es que nos acercamos al mito desde un pensamiento racional y tenemos que interpretarlo de manera racional.

Cuando hablamos de mito generalmente pensamos que si algo es un mito entonces no es verdad o es falso. Pero llama la atención —y aún en los mitos contemporáneos— que eso que se reconoce como falso es lo suficientemente atractivo para que haya grupos enteros que lo crean y actúen en consecuencia. Esto que aún pasa ahora, sucedía naturalmente muchos siglos atrás con los griegos. ¿El mito es verdadero o no lo es? Para el que cree en el mito o vive en el mito, el mito es verdadero.

Ahora bien, si nosotros pretendemos interpretar a los mitos, ya traicionamos el espíritu mismo del mito. El mito no es una alegoría. *Alegoría* etimológicamente significa *decir una cosa con otras palabras*, expresar algo a través de símbolos, donde la alegoría supone la posibilidad de un doble juego de la conciencia, de una doble lectura del universo que escinde entre dos planos: el plano de la realidad y el uso de símbolos para referirse a otra cosa distinta. En el caso de los mitos, en rigor, no se puede hacer una interpretación de ellos porque implicaría concebir por separado la imagen y lo representado por la imagen: el mito no dice una cosa a través de un símbolo, sino que lo que es simplemente lo dice. Dice de sí mismo.

Mencionamos ya que el mito es una historia tradicional en la que actúan personajes extraordinarios y que no refiere

una experiencia actual ni reciente, sino que evoca siempre un recuerdo conservado en la memoria por una colectividad entera, que lo ha transmitido de manera oral, de generación en generación, durante un largo período de tiempo. Cabe preguntarse cuál es el criterio que hace que una determinada comunidad conserve en el recuerdo determinados acontecimientos y otros no. Probablemente los criterios sean dos. Podríamos decir que el primero es la *singularidad*, esto es, el carácter extraordinario de un acontecimiento y también —como segundo criterio— el carácter *paradigmático*, ejemplar. El primer criterio es el hecho de que se trate de acontecimientos excepcionales, extraordinarios, que no son comunes y por eso la memoria los puede mantener. Y el segundo criterio es la ejemplaridad, el carácter paradigmático, el hecho de que puedan ser integrados como un arquetipo dentro en un sistema de valores reconocido por esa colectividad que los mantiene.

Señalamos que el mito no relata acontecimientos recientes sino que siempre es el relato de un pasado poderoso y perdido que no se puede situar en el tiempo y del cual depende, de una u otra manera, el presente. Por eso habla de la era de los dioses, de los héroes, de los comienzos y también de la secuencia humana que condujo hasta nuestras sociedades. Puede decirse que los sucesos que narra están fuera del tiempo, en un tiempo originario, en un tiempo trans-temporal. Y precisamente el mito es distinto de un discurso verdadero o histórico —tal como nosotros lo entendemos— por la incapacidad que tiene de situar en el tiempo los acontecimientos que menciona. Los acontecimientos que narra el mito no se pueden situar en un tiempo que sea nuestro tiempo, pero —como veremos en Hesíodo— ocurren; y si ocurren tienen que ocurrir en un cuándo y dónde. Solo que ese cuándo es un tiempo de los orígenes que no está dentro de nuestro tiempo y que no da cuenta, en buena parte, de

la ordenación de nuestro tiempo. Es difícil decidir sobre la cuestión de si hay conciencia y conceptualización del tiempo en los mitos y aún en los primeros pensadores, y habrá que esperar a Platón y a Aristóteles para encontrar una sistematización del concepto de tiempo. Pero la referencia al tiempo aparece explícita, por ejemplo, en Anaximandro, donde el tiempo es el que pone los límites.

Los mitos tienen la tendencia a perdurar bajo diferentes disfraces, son *recreativos*: son siempre lo mismo pero siempre traen alguna novedad. Los mitos no son inmutables, no son absolutamente fijos, sino que tienen un carácter de *flexibilidad*. ¿Qué significa esto? En la transmisión oral y escrita hay cierta estructura básica de un mito que está constituida por lo que podríamos llamar los *mitemas* o los *mitologemas*, que son ciertas unidades míticas que aparecen recreadas. Esa estructura se conserva y, al menos si hablamos de la tradición escrita que conservamos, encontraremos que un mismo mito aparece con un núcleo central que va incorporando variantes —bastante significativas en algunos casos— en función de cuál es el interés del autor que recurre a ese mito. En este sentido hablamos de flexibilidad, es decir, el mito que se conserva y se transmite es básicamente el mismo, pero sin embargo está sujeto a variabilidad.

No solamente los filósofos sino que también los poetas critican a los mitos, y a veces los modifican o los ajustan porque hay determinados detalles que no encuentran adecuados. Poetas líricos como Píndaro se permiten modificar ciertos mitos y hay un caso interesante que es el del poeta lírico Estesícoro —del siglo VI a. C. y de quien conservamos apenas unos fragmentos— quien compuso dos versiones de la historia de Helena de Troya. Una versión tradicional en la cual Helena aparece como la causa de la Guerra de Troya, y otra versión —que después fue retomada por Eurípides en su tragedia *Helena*— en la que hace llegar a Troya no a la



persona de Helena sino a un fantasma suyo, mientras que Helena queda en Egipto. Según la leyenda, Estesícoro se habría quedado ciego por haber hablado con irreverencia de Helena y luego habría recobrado la vista tras esta segunda versión que la salvaba del oprobio. En la primera versión Helena fue la causa de la guerra de Troya, mientras que en la segunda versión jamás estuvo en Troya y fue Homero el responsable de ese relato.

La alteración de los relatos míticos es inevitable en la tradición oral, pero en la tradición literaria la tendencia a la variación original o a la reinterpretación crítica es esencial al mismo proceso poético. Basta con tomar el ejemplo muy conocido de las variaciones del mito de Prometeo y Pandora que encontramos en el propio Hesíodo, y del que hay versiones en dos obras distintas: la presentación de ese mito en el *Prometeo* de Esquilo y en el diálogo *Protágoras* de Platón. Son versiones diferentes. Esto es, distintos autores narran un mismo mito con variantes sustantivas porque lo cuentan con una determinada intención y una determinada impostación. De modo que los mitos no son entidades perfectamente acabadas en su origen, sino más bien composiciones formadas a partir de elementos narrativos menores, con una estructura básica y la posibilidad de múltiples variantes. Por supuesto que debe hacerse una distinción entre el mito transmitido y el mito construido. En el caso de Platón, encontramos que hay mitos originales que el propio Platón construye y que no toma de la tradición, y otros que sí toma de la tradición.

El mito es una herencia local, porque cada ciudad tiene su mitología propia, así como tiene su sistema local de dioses y de festivales. Y el mito también es una herencia nacional para los griegos, porque el sistema de la mitología griega es un medio de comunicación entre quienes la aceptan. Reconocer toda esa tradición es ser griego, del

mismo modo que hablar griego significa ser griego. Otra característica—la última que mencionaremos— es que los mitos griegos a menudo *no tienen finales felices* y eso explica por qué idealmente son muy adecuados para la tragedia. Por cierto la tragedia reitera ese mal final de los mitos al utilizarlos trágicamente, y se da una suerte de círculo vicioso. Pero el hecho de que los mitos no tengan un final feliz y que por eso sean adecuados a la tragedia, no significa que su función primaria sea servir de advertencia. Se ha dicho que el final desgraciado de los mitos es una manera, a través de la narración, de advertir sobre lo que no se tiene que hacer. En algún caso puede ser así, pero en otros no. Pensemos qué advertencia podríamos sacar del mito de Edipo. ¿No ser llevado por el destino a matar al padre y a casarse con la madre? Allí hay una intervención del destino y no se trata de una advertencia y, además, el carácter trágico de la tragedia se funda en que son situaciones en las que no hay salida posible.

\*\*\*

Fue señalado que un rasgo esencial del mito es el carácter tradicional del relato. Pero la desconfianza frente a lo tradicional y frente a los relatos tradicionales adquiere un fuerte vigor crítico ya en los siglos VI y V a. C. En el VI a. C. Heráclito y Jenófanes censuran a Homero y a Hesíodo, y el propio Solón dice que los poetas mienten mucho. Estas críticas de Heráclito, de Jenófanes, de Solón, son cruciales para lo que podríamos llamar el tránsito del mito al *lógos*, a la razón. En el próximo capítulo tomaremos el caso de Hesíodo, en cuya obra *Teogonía* encontraremos una presentación tradicional de lo que se entiende por el relato mítico. Aristóteles, por su parte, señala en el capítulo tercero del primer Libro de la *Metafísica* que con Tales se inicia la filosofía pero que hubo

pensadores muy anteriores a Tales que fueron los primeros que teologizaron, esto es, que hablaron de los dioses. Y esos primeros que teologizaron, en realidad, se formaron la misma opinión acerca de la naturaleza, solo que la expresaron de modo diferente, y Aristóteles menciona entre estos teólogos a Hesíodo. Leamos el pasaje de *Metafísica* III, 1000a, cuando habla de una dificultad que se plantea a propósito de los principios:

Ciertamente, los que siguen a Hesíodo, y los teólogos todos, tuvieron solamente en cuenta lo que les resultaba verosímil a ellos mismos, pero no se preocuparon de nosotros. (Pues tras establecer que los principios son dioses y que de dioses proceden las generaciones, afirman que son mortales aquellos que no han probado el néctar y la ambrosía: evidentemente, utilizaban estas palabras como quien conoce bien su significado. Sin embargo, lo que dijeron acerca de la introducción misma de estas causas supera nuestra comprensión).<sup>3</sup>

Aristóteles los está criticando fuertemente: ellos hablaron como si supieran de lo que hablaban, pero no se preocuparon de que nadie los entendiera. Y unas líneas más adelante dice:

Pero no merece la pena examinar con detenimiento las especulaciones de carácter mítico. Sí que conviene, por el contrario, informarse de los que acompañan sus doctrinas con demostraciones.

Es interesante el contraste que está estableciendo Aristóteles cuando opone los filósofos a los teólogos. ¿Por qué? Porque los

---

3 Se utiliza la traducción de T. Calvo Martínez (editorial Gredos, 2000).

teólogos como Hesíodo, a diferencia de los filósofos, especulan míticamente, mientras que los filósofos proceden demostrativamente. Podríamos decir que en este texto Aristóteles está señalando un elemento común y un elemento diferencial entre filósofos y teólogos. Ambos llevan a cabo especulaciones y en muchos casos sobre lo mismo, es decir, sobre las mismas cuestiones tales como, por ejemplo, cómo explicar el universo. Pero mientras que los teólogos lo hacen míticamente, los filósofos lo hacen demostrativamente.

Por último, con relación al tránsito del mito al *lógos*, interesa destacar la importancia que reviste el tránsito de una cultura oral a una cultura escrita, proceso que se verifica en estos primeros siglos del pensamiento griego. En los siglos IX-VIII a. C. los griegos toman la escritura fenicia y la modifican configurando el primer alfabeto completo de la historia. Esto supone el hecho de que cada sonido se reproduce a través de una letra. Es importante tomar conciencia de lo revolucionario de esta modificación que facilita considerablemente el acceso a la lectoescritura. De modo que en los primeros filósofos, siglo VI a. C., se verifica ese proceso de tránsito y la tradición posterior dirá que Anaximandro fue el primero en escribir en prosa. Pero recordemos que el verso viene adherido a la transmisión de la cultura oral: los poemas de Hesíodo y Homero (poetas de los siglos VIII-VII a. C.) son obras que se transmitieron oralmente de generación en generación, y remiten a una cultura en que la memoria constituye el espacio subjetivo, y el verso el modo objetivo, que son necesarios para toda transmisión. De hecho Parménides todavía elige escribir en verso para que su obra se difundiera. El impacto de la escritura en el pensamiento es inmenso y muchos consideran que el emerger de los sistemas explicativos argumentativos es incomprensible sin el impacto de la escritura en el pensamiento.

## Capítulo 4

### Hesíodo y su obra

El proemio y la cosmogonía de la *Teogonía*<sup>1</sup>

*María Gabriela Casnati*

En el tercer capítulo fueron delineados los rasgos principales de los mitos griegos; ahora nos centraremos en Hesíodo como un hito dentro de ese tipo de relato que, por cierto, pone en evidencia las dificultades que surgen al querer trazar una frontera entre pensamiento mítico y no mítico. Hesíodo constituye un caso interesante en tanto es un poeta que se expresa en el lenguaje propio del mito pero, en su presentación de corte mítico, se perfilan ciertos elementos que podemos llamar filosóficos. En la actualidad se tiende a considerar a Hesíodo, si no como un filósofo, al menos una prefiguración del pensamiento filosófico. En ese sentido, Gigon, en su libro *Los orígenes de la filosofía griega*, sostiene con mucha convicción que Hesíodo es el primer filósofo. El libro mencionado aborda los orígenes del pensamiento griego, que el autor no inicia en Mileto sino con un largo capítulo sobre Hesíodo, donde trata de mostrar cómo

---

1 Este capítulo se basa en el desarrollo de las clases teóricas que María Isabel Santa Cruz dictó sobre el tema en el seminario Historia de la Filosofía Antigua correspondiente a la diplomatura Historia en Filosofía en los años 2018 y 2019.

y por qué hay que considerar a Hesíodo como el iniciador de la filosofía. Gigon sostiene que la filosofía nace de la poesía y que, precisamente, el primer trabajo que se tiene que tomar la filosofía es distinguirse de la poesía. El primer filósofo —Hesíodo— es un poeta y marca, según Gigon, los orígenes de la filosofía griega con la historia que veremos de los dioses. Con lo cual, para Gigon, Hesíodo se separa de la tradición de la poesía homérica, aunque él también utilice la misma forma externa de la poesía épica escrita en hexámetros. En palabras del autor:

El primero al que podemos llamar filósofo es precisamente un poeta, Hesíodo de Ascra en Beocia, el poeta de la *Teogonía*. Suele ser enumerado entre los poetas épicos, porque la forma externa de su obra es la homérica. Su mundo imaginativo es el de la épica y su arte métrica la ha aprendido en Homero, hasta en sus menores detalles. Se ha pasado por alto, la mayor parte de las veces, algo que está por encima de la forma tan fácil de clasificar en una línea de tradición: la audacia de su contenido. Hay un punto decisivo en el que Hesíodo se vuelve contra Homero y trata de decir algo distinto y nuevo. Por eso, su obra sobre la historia de los dioses constituye el origen de la filosofía griega, en un sentido incomparablemente mucho más profundo que los escritos de Tales de Mileto colocados en el principio de la historia de la filosofía, desde Aristóteles y Teofrasto.

Tenemos que comenzar por Hesíodo. Con él, la filosofía, como algo completamente nuevo, se separa de la poderosa tradición de la poesía homérica, en la segunda mitad del siglo VIII a. C. Constituye un espectáculo magnífico ver cómo la forma sigue siendo todavía la

tradicional, pero ya con un pensamiento en su seno que está creciendo inconteniblemente sobre ella y a punto de hacerla estallar en idea. (1980: 13-14)

¿Quién era Hesíodo? Ya en la Antigüedad se lo asociaba a Homero y las opiniones eran divergentes. Para unos, Homero y Hesíodo habían sido contemporáneos, para otros Hesíodo fue anterior a Homero y para otros posterior. Y eso que ocurrió entre los autores antiguos también se repite entre los críticos modernos. Hay una discusión a propósito de la cronología, aunque la evidencia general aceptada mayoritariamente es que Hesíodo es posterior a Homero o a los poemas homéricos. Con lo cual, habría que situarlo en el último tercio del siglo VIII a. C. o bien en la primera mitad del siglo VII a. C.

¿Qué sabemos de Hesíodo? Podemos reconstruir con cierta verosimilitud algunos acontecimientos de su vida sobre la base de lo que él mismo cuenta en sus poemas. Por otro lado, contamos con algunas noticias que nos han llegado de la Antigüedad por tradición indirecta, pero todas ellas parecen ser poco fiables y de carácter bastante fantástico. El padre de Hesíodo era de Cime, una ciudad de Asia Menor al norte de Esmirna. Era comerciante —según cuenta el propio Hesíodo— y en un momento se arruina y se va a Beocia, que es una región al norte del Ática, en Grecia continental, que queda frente a la isla de Eubea (en la que murió Aristóteles). Allí se establece en una pequeña ciudad llamada Ascra que queda al pie del monte Helicón. Esto es importante porque —como veremos— al inicio de la *Teogonía* la acción se sitúa justamente en el monte Helicón.

Allí, el padre de Hesíodo compra una finca pequeña y tiene dos hijos —Hesíodo y Perses— quienes lo ayudan en su tarea de pastor. Después de la muerte del padre —y esto también lo cuenta Hesíodo— hay una querrela entre los dos

hermanos por la herencia. Los jueces deciden darle la mayor parte a Perses, como producto de un soborno. Y Perses, en lugar de aprovechar esa fortuna, la dilapidó y el bueno de Hesíodo lo ayuda. Pero al final, en una segunda oportunidad, Hesíodo se cansa y le quita el apoyo a su hermano. La obra en la que Hesíodo cuenta toda esta historia es *Los trabajos y los días*, una suerte de canto a la justicia en tanto pone de manifiesto la necesidad de que reine la justicia entre los seres humanos. Ese es el tema central y más importante. Otro dato que nos cuenta es que ganó un concurso poético en unos juegos fúnebres en Calcis, en la isla de Eubea, y que lo que recibió como premio fue un trípode que le consagró a las Musas. En la *Teogonía* también señala muy rápidamente un episodio de su iniciación poética al pie del monte Helicón mientras cuidaba a sus rebaños.

Esto es lo que sabemos de Hesíodo por él mismo. Además contamos con referencias que provienen de la tradición indirecta, que son fantasiosas pero conviene mencionarlas en tanto estas leyendas que circulaban en la Antigüedad, aunque no sean verdaderas, sin embargo sirven para poner de manifiesto cómo se veía a ciertos personajes en un determinado momento. El primero es un testimonio que recibimos a través de una composición anónima, que tal como nos ha llegado probablemente sea del siglo II a. C., aunque es posible que la composición se remonte al siglo V o IV a. C. y haya sufrido después interpolaciones. Lo recibimos con el título de *El certamen de Homero y Hesíodo* y esto significa que en los siglos V y IV a. C. ya existía un fuerte interés por la vida y la poesía de estos autores. *El certamen* cuenta que en Calcis, en Eubea, hubo unos juegos fúnebres y que Homero y Hesíodo intervinieron en esos juegos en una suerte de competencia de improvisación de versos. Cada uno tenía que cantar sus propios poemas y los jueces decidirían quién de los dos se llevaría el premio. Los jueces le dieron el triunfo a Hesíodo,



aunque el público aclamaba a Homero. ¿Cuál fue el motivo de que el público aclamara a Homero pero el premio le fuera dado por los jueces a Hesíodo? El motivo es que Hesíodo invita a la agricultura y a la paz, mientras que Homero describe guerras y matanzas. Es decir, bajo la forma de un cuento se planteaba una cuestión discutida en el momento: ¿qué hay que elegir: la poesía épica o la poesía didáctica? Cada una de las posibilidades estaba representada por una de las dos figuras emblemáticas.

Otra leyenda tiene que ver con su muerte. Acerca de muchos de los filósofos de la Antigüedad circulan una serie de relatos fantásticos sobre sus muertes, que son ilustrativos del modo en que sus contemporáneos los veían. El hecho de que en el caso de Hesíodo haya leyendas diversas tiene que ver con la pretensión de diferentes ciudades de considerarse depositarias de su cuerpo y, por supuesto también, de sus poemas y tradición poética. Una leyenda dice que Hesíodo habría seducido a una jovencita noble de Lócride —una región que queda al norte de Beocia— y los hermanos, para vengarse, lo mataron y lo arrojaron al mar. Pero los delfines empujaron el cuerpo de Hesíodo hasta la costa de modo tal que los locrios, que en ese momento estaban celebrando una fiesta religiosa, recogieron el cuerpo y lo honraron.

La actividad de Hesíodo y Homero es independiente: la poesía homérica debe ser situada más bien en Jonia, mientras que la poesía hesiódica en Beocia, y ambos recogen una tradición que probablemente se remonte a la tradición cultural de la última época micénica. El propósito de Hesíodo es más marcadamente didáctico que el de Homero, expresa ciertas ideas nuevas, pero lo hace en el modo épico de representación, esto es, el mito. En Hesíodo probablemente hay un intento nuevo de sistematización de las antiguas tradiciones míticas. Sin ninguna duda, lo que nosotros hemos recibido por escrito se apoya en una tradición oral, dado

que en la época de Hesíodo aún la poesía no estaba destinada a la lectura sino a ser oída y cantada por los aedos o poetas circulantes.

La obra de Hesíodo se sitúa en los orígenes de la producción literaria griega, forma parte de esa tradición poética oral y, en consecuencia, no podemos juzgarla con los mismos cánones estéticos ni lógicos con los que podemos juzgar la literatura posterior. En la Antigüedad se atribuyeron a Hesíodo un gran número de obras, pero ya en la época helenística se le atribuían tres poemas: la *Teogonía*, otra obra que nos llegó con el nombre de *Trabajos y días* y una tercera, *El escudo*, que la crítica contemporánea ha considerado una imitación posterior. En la actualidad se reconocen como obras de Hesíodo las dos primeras. Esos títulos, como ocurre con las obras de la Antigüedad, seguramente fueron alejandrinos, puestos en la biblioteca de Alejandría o en la época alejandrina, y que obedecen al contenido de las dos obras.

¿Qué es la *Teogonía*? Como su nombre lo indica, es una genealogía de dioses que culmina con el poderío de la justicia de Zeus, que es la causa del orden universal. *Los trabajos y los días*, también como su nombre lo indica, alude a los trabajos y los días humanos, y allí es donde cuenta toda la historia con Perses. Trata sobre la condición humana que está sujeta al mal, que está sujeta al sufrimiento y al tiempo, y donde la justicia es algo a lograr. La justicia humana hay que lograrla y, de algún modo, tiene que imitar esa justicia que en el conjunto del universo está representada por Zeus. En los dos poemas se registran ciertos elementos comunes: hay una intención didáctica clara y un tinte moral acentuado. Este tinte moral aparece más en *Los trabajos* porque trata sobre la vida humana, aunque ya en la *Teogonía* encontramos todo el episodio de Prometeo que roba el fuego, el castigo, y ese mal espantoso que los dioses

le mandaron a la humanidad que fue Pandora, la primera mujer. Hay en ambos poemas un respeto a la condición de lo divino, a la primacía de Zeus y la idea de la naturaleza, de los seres humanos y de un mundo ordenado por los dioses, cuyo resorte es siempre la justicia. Emerge una visión realista del mundo, sobre todo en el segundo poema, y un interés por la vida humana.

Esta noción de justicia, que es la que conecta las dos obras, es la noción tradicional de justicia que después Platón va a criticar en la *República*, esto es, dar a cada uno lo suyo en tanto eso configura la base del orden. En la concepción popular está presente esta idea de que la justicia consiste en que cada cual tenga lo que le corresponde. De hecho, en el libro I de la *República* la primera caracterización de la justicia que Platón critica es que la justicia sea retributiva, dar a cada uno lo suyo. Platón dice que la justicia no consiste en eso sino, más bien, en que cada cual haga lo que le corresponde hacer y la retribución vendrá en todo caso por añadidura.

Hesíodo probablemente sabe que canta para una clase diferente a la de Homero, es decir, el auditorio al que están dirigidos los poemas homéricos es más bien el de los príncipes aqueos, mientras que el público hesiódico es fundamentalmente un pueblo de pastores. Por otro lado, Hesíodo parece saber que vive en un tiempo posterior y a lo mejor más triste que el tiempo que pinta Homero. Si tomamos esas dos obras —*Teogonía* y *Trabajos y días*— encontramos una serie de rasgos que evidencian la prioridad de la *Teogonía* respecto de *Trabajos y días*. Seguramente la obra, tal como la recibimos, ha sufrido una serie de expansiones, de omisiones y de interpolaciones, probablemente durante el período de la transmisión rapsódica entre el siglo VII y el VI a. C, pero no hay razón para sostener que esas fluctuaciones hayan sido tan graves ni que hayan afectado seriamente

la forma de la obra en su conjunto. Es decir, podemos encarar la lectura de la obra como una totalidad tal como nos ha llegado con sus mil veintidós versos (salvo, tal vez, la última parte que es más desordenada e inconclusa).

Se trata de un relato en hexámetros, con fórmulas más o menos fijas y epítetos invariables para las divinidades; todas estas son características de la oralidad. Además comparte con otras teogonías griegas algunos rasgos: el universo está entendido como una jerarquía de poderes y un orden, donde hay relaciones entre agentes y una relación de fuerzas. En segundo lugar, se trata de personajes en acción que, al mismo tiempo, son fuerzas constituyentes de la naturaleza. En la obra se narra una lucha con los titanes y Zeus finalmente impondrá su poder. En tercer lugar, el mundo está concebido monárquicamente, con una cúspide en la cual hay un poder superior, que es el que mantiene el equilibrio entre las potencias que forman el universo. Y esto en buena parte deriva del ya señalado carácter divino que se le reconoce a la naturaleza. Además, todo lo que persiste a través de las generaciones humanas y se impone al hombre independientemente de su voluntad es considerado divino. Finalmente, el orden se identifica con la justicia y el desorden con la injusticia.

La *Teogonía* es un intento por reducir todas las historias sobre los dioses a un sistema único. Y eso tiene la ventaja de compaginar —a veces de un modo un tanto forzado— ciertos mitos, aunque también es una desventaja, en tanto instaurar un sistema es fatal para algo tan caprichoso como la mitología. Encontraremos que la teogonía, esto es, esta genealogía de dioses, es al mismo tiempo una cosmogonía, en tanto es simultáneamente una explicación del origen del cosmos. Si bien en este capítulo trabajaremos solo unos versos, la obra en su conjunto contiene un Proemio que llega hasta alrededor del verso 115 y tiene por fin presentar

a las Musas y el modo en que inician a Hesíodo en el canto. Se define a continuación el nacimiento de las Musas, la llegada al Olimpo, los nombres de las Musas, la acción de las Musas sobre los seres humanos y, finalmente, hay una invocación. Después de estos versos encontramos una cosmogonía, desde el verso 116 hasta el 132 aproximadamente, donde las Musas le narran a Hesíodo desde el principio qué fue lo primero. Y luego aparecen las generaciones de los dioses: lo primero que ocurre es la historia de la castración de Urano por parte de su hijo Cronos, que es la que produce una separación definitiva entre el Cielo y la Tierra; a continuación toda la titanomaquia, la lucha contra los Titanes, donde se radicaliza el desequilibrio del universo y, finalmente, el reinado de Zeus que restablece el orden. De donde podemos decir que la unidad de la *Teogonía* está dada por la figura de Zeus. Encontraremos que hay una cantidad de genealogías de dioses y, finalmente, están esos versos que ya mencionamos que han llegado de manera desordenada, un catálogo de héroes y el comienzo de un catálogo de mujeres o de heroínas que queda inconcluso. De modo que el programa de la *Teogonía* aparece anticipado en el comienzo del proemio.

La traducción que proponemos es la de Paola Vianello<sup>2</sup> cuya edición está publicada en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de una edición bilingüe en la que la traductora trata de mantener con un verso libre el ritmo del original griego. Hay otra traducción en español que también es buena y es la de Pérez Giménez, publicada en Gredos, y que está escrita directamente en prosa.

Comencemos con el trabajo de los versos seleccionados:

---

2 Filóloga de origen italiano que se radicó en México, donde falleció en el año 2007.

De las Musas Helicónides, empecemos el canto,  
 que habitan el monte Helicón, grande y divino,  
 y en torno de la violácea fuente, con pies delicados,  
 danzan, y del altar del prepotente Cronida;  
 y habiéndose lavado el tierno cuerpo en el Permeso 5  
 o en el Hipocrene o en el Olmio divino,  
 en lo más alto del Helicón forman coros  
 bellos, encantadores, y con los pies se mueven ligeras.  
 De allí apartándose, por una espesa bruma cubiertas,  
 avanzan nocturnas, bellísima voz emitiendo, 10  
 celebrando a Zeus que la égida lleva y a la augusta  
 Hera Argiva, que con áureas sandalias camina,  
 y a la hija de Zeus que égida lleva, la ojiclara Atenea,  
 y a Febo Apolo y a la flechadora Artemisa  
 y a Poseidón que la tierra ciñe, que sacude la tierra, 15  
 y a Temis veneranda y a la ojinegra Afrodita  
 y a Hebe de áurea corona y a la bella Dione  
 y a Leto y Japeto y Cronos de mente tortuosa  
 y a Aurora y al gran Helios y a la resplandeciente  
 Selene  
 y a Gea y al gran Océano y a la negra Noche 20  
 y a la sacra estirpe de los otros dioses siempre  
 existentes.

Conviene aclarar algunos términos. Cronida es el hijo de Cronos; Permeso y Olmio son dos ríos. Etimológicamente, Hipocrene es *la fuente del caballo*, y era una fuente. Argiva es de Argos. Selene es la Luna y Helios el Sol.

Lo primero que hay que notar es la estructura aditiva a la cual ya nos referimos al delinear las características de la narración mítica. Hay una presentación de las Musas que aparecen en la poesía épica, que se encuentran también cuando se inicia la segunda obra de Hesíodo (*Trabajos y días*) y para cantar la cólera de Aquiles en la *Iliada* y el destino de Ulises en la *Odisea*. También se explicita el uso formular que ya hemos mencionado. Los dioses llevan un epíteto, en este caso se repite “Zeus que la égida lleva”, “la ojiclara Atenea” o “Atenea la de ojos glaucos” (esto es, de ojos claros), “Afrodita de ojos negros”, “Hera la que tiene sandalias de oro” y, por otra parte, “la negra Noche”. Ya en el verso 21 se habla de la sacra estirpe de los dioses siempre existentes; de los dioses se dice como epíteto que existen siempre, que son siempre, que son sempiternos. Es importante prestar atención a estos elementos dado que inmediatamente emerge cierta tensión entre esta existencia eterna y la presentación de algún comienzo que puede parecer temporal.

En estas primeras líneas hay una presentación desordenada de los dioses. Se dice que las Musas deben celebrar a los dioses y a ellos se los nombra en conjunto, sin ningún orden y utilizando sus epítetos tradicionales. Continúa:

Ellas, un día, el bello canto enseñaron a Hesíodo  
mientras pacía los corderos al pie del divino Helicón;  
y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas,

Nótese que en estos versos que señalan esta iniciación poética de Hesíodo, ya está hablando en primera persona. Hesíodo tiene —como cualquier cantor tradicional— la obligación de convertirse en un emisario de las Musas. ¿Qué son estas Musas, hijas de Zeus y de Mnemosyne, que es la memoria? No es casual que sean ellas las que transmiten un saber, siendo las hijas de la memoria. Son las que permiten conservar en la memoria.

las Musas olímpicas, hijas de Zeus que la égida lleva: 25

“Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo,  
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,  
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.”

Así dijeron, del gran Zeus las hijas verídicas,

Y me dieron por cetro una rama de laurel muy  
frondoso 30

que habían tomado, admirable; y la voz me inspiraron  
divina, para que celebrara futuro y pasado,  
y me mandaron honrar de los felices siempre existentes  
la estirpe, y a ellas cantarlas siempre, primero y al  
último.

Es sumamente importante lo que dicen las Musas a Hesíodo. Son las que encomiendan a Hesíodo el decir la verdad. Las Musas dicen: “Sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad”. Este verso de “decir mentiras a verdad parecidas” es exactamente igual a un verso de la *Odisea* que está referido a Ulises. Se trata del episodio en



el canto XIX donde Ulises engaña a Penélope y se hace pasar por un extranjero que le cuenta a Penélope que él encontró a Ulises en el viaje, lo albergó y Penélope queda completamente engañada. Y ahí Homero —o quien haya escrito los poemas homéricos— dice mentiras, con respecto de verdades, referidas a Ulises el astuto. ¿Pero qué es lo que tiene de importante este prólogo de las Musas? Hesíodo parece poner en evidencia acá una diferencia entre el espíritu homérico y el suyo propio: es importante decir la verdad sobre los dioses, y Homero, a diferencia de Hesíodo, se ha conformado con verosimilitudes engañosas. Pero las Musas que inspiran a Hesíodo le van a enseñar a cantar la verdad e interesa que las Musas le sirvan a Hesíodo para separarse de la tradición homérica. En la medida en que para Homero no hay una búsqueda de la verdad sino verosimilitudes engañosas, Hesíodo le hace decir a las Musas que ellas le van a transmitir la verdad. Es decir, las Musas hablan por boca de Hesíodo y entonces lo que Hesíodo narre será la verdad.

Gigon se centra en este punto y también en el comienzo de *Los trabajos y los días*, donde Hesíodo insiste en que hay que decir la verdad, y entiende que en esta cuestión hay una fuerte prefiguración del pensamiento filosófico que lo que busca es la verdad. En esto el pensamiento filosófico rompe —según Gigon— con la tradición homérica, porque hay una pretensión de decir la verdad y eso es un fuerte rasgo emparentado con la filosofía. Y en lo que acabamos de leer la verdad solamente puede provenir de la divinidad.

Saltearemos los versos en los que se hace la descripción de las Musas, la explicación de los nombres de cada una de ellas y cómo nacieron, y retomaremos a partir de la invocación a las Musas en el verso 104:

Salve, hijas de Zeus, el deleitoso canto donadme,  
 Celebrad la sagrada estirpe de los dioses siempre  
 existentes. 105

Los que de Gea nacieron y de Urano estrellado,  
 y de Noche tenebrosa, y los que crió Ponto salobre;  
 [decidme cómo, primero, los dioses y la tierra  
 nacieron  
 y los ríos y el ponto infinito, que furioso se hincha,  
 y los astros resplandecientes y, arriba, el cielo  
 espacioso;] 110

y los que de ellos nacieron, dioses donadores de  
 bienes,  
 y cómo dividieron las riquezas y honores partieron  
 y en fin cómo, primero, el multidoblado Olimpo  
 ocuparon.

Esto decidme, oh Musas, que tenéis moradas  
 olímpicas,  
 desde el principio, y decid, de ello, qué fue lo primero. 115

Gea es la Tierra, Urano es el Cielo y Ponto es el Mar. Nótese que en esta invocación a las Musas se vuelve a insistir en que los dioses son siempre existentes y Hesíodo les pide que le digan *desde el principio* y que le digan *qué fue primero*. La cuestión es compleja, porque la traductora traduce “qué fue primero” pero esto ofrece una dificultad dado que el verbo empleado no es el verbo *ser* sino el verbo *llegar a ser*. Sería: ¿qué llegó a ser primero? El verbo es γίγνομαι (*gignomai*), que reaparecerá en varias ocasiones

y trae aparejado un problema. Para que le digan “qué fue desde el principio” la expresión es ἐξ ἀρχῆς (*ex arkhés*), “desde el principio”. Y la palabra ἀρχή, *arkhé* (“principio”) también es una palabra sumamente importante en el contexto filosófico —Gigon insiste fuertemente en el uso que hace Hesíodo— porque acá seguramente está utilizada con un sentido de comienzo temporal. ¿Qué pasó desde el principio? Si los dioses son siempre existentes, y se insiste en que siempre fueron y son eternos, ¿cómo preguntar qué pasó desde el principio y qué pasó primero, o qué llegó a ser primero? Esto es lo que genera la primera dificultad.

Aristóteles dice en el libro I de la *Metafísica* que los primeros pensadores estaban empeñados en la búsqueda de la *arkhé*. ¿Qué entiende Aristóteles por *arkhé*? Sostiene que los primeros pensadores encontraron un principio de naturaleza material: el agua Tales, el aire Anaxímenes, etcétera. Aristóteles lo caracteriza como aquello que siempre permanece, sin modificarse él mismo; aquello de donde todo proviene y a donde todo regresa, pero que él mismo permanece sin modificarse. Aristóteles entiende por *principio* aquello último que siempre permanece en la realidad, inmodificable y que da razón de la estructura de la realidad. Por supuesto que ahí Aristóteles está haciendo una caracterización de la noción de *arkhé* desde su propio desarrollo teórico. ¿Pero qué quiere decir la palabra misma? Esa palabra no está usada como sustantivo en Homero, pero sí aparecen los verbos correspondientes. Y esto es importante porque tenemos que pensar que el uso que puede haber en Hesíodo es similar al que podría estar en Homero.

El verbo ἀρχω (*árkho*) es la forma en voz activa y ἀρχομαι (*árkhomai*) es la forma en voz media, porque los verbos griegos tienen, además de voz activa y pasiva, una voz media. La voz media a veces tiene un significado simplemente reflexivo y otras veces tiene un significado distinto al significado

que el verbo tiene en voz activa o en pasiva. ¿Qué quiere decir *árkho* en voz activa, que ya está usado en Homero? Quiere decir mandar, dominar, ser jefe, ir a la cabeza. Y hablando de cosas, quiere decir prevalecer, predominar. De este significado de *árkho* proviene la palabra *arconte*, que es aquel que tiene el poder, aquel que domina. En latín es *princeps*, que también tiene que ver con principiar. En voz media tiene un segundo significado que también ya está en Homero, y *árkhomai* significa comenzar, iniciar en un sentido temporal. De donde —y esto es lo aquí interesa señalar— en la palabra *arkhé* pueden estar unidos estos dos significados: en un sentido, *arkhé* puede ser un principio en cuanto comienzo; y en otro sentido —y es así como Aristóteles lo toma— es aquello que es predominante, que lleva la parte dominante en la naturaleza. ¿Es este el significado que puede detectarse en Hesíodo? Esa es una cuestión que depende de la lectura que se haga. Pero, en todo caso, es sintomático que Hesíodo esté utilizando esta noción de *arkhé* y que insista precisamente en preguntar qué fue lo primero.

Podemos aproximarnos a la noción de *arkhé*, por tanto, en ese doble sentido: como un comienzo temporal pero también como aquello que es dominante, que lleva la parte principal. Del mismo modo, la noción de “primero” que aparece en el texto inmediatamente después también puede ser tomada en ese mismo sentido: primero en un sentido temporal, o de prioridad respecto de todo lo demás que existe. Probablemente esos dos significados se entrecrucen, especialmente si tenemos en cuenta que hay una reconocida eternidad de los dioses, que no empezaron a ser ni dejan de ser. Ya los propios antiguos señalaban algunas dificultades en estos versos, porque si los dioses son eternos de ningún modo cabe hablar de su generación.

Seguramente esta noción de principio —que en buena parte es también el punto de partida de una explicación—

debe ser diferente de aquello que se explica a partir de él. La existencia de un principio, para el griego, está pensada como algo necesario en el sentido de que el principio a su vez no es explicable, porque si no caeríamos en una regresión infinita. Un principio es lo que da razón de aquello de lo que es principio, pero si se quisiera buscar un principio del principio se irá al infinito y aquello que se había tomado como principio ya no será tal. Más allá de esto, ese principio no se puede pensar como algo que no existe. Y en una etapa posterior a Hesíodo —y esto es algo que aquí pueda estar ya perfilado—, ni bien se postula un principio, habrá que establecer una diferencia entre lo que se muestra a los sentidos y ese principio que no es aprehensible por los sentidos sino que es aprehendido por la inteligencia. El principio no es algo visible a los ojos, no es algo evidente, no es una apariencia, sino que más bien es aquello que se postula para explicar lo que se muestra o lo que se nos manifiesta.

En cualquier caso, Hesíodo quiere hablar de esos primeros principios. Y acá Gigon encuentra una segunda característica determinante para poder ubicar a Hesíodo como un filósofo. Y así como tiene la preocupación por la verdad, muestra también esta preocupación por encontrar un principio último explicativo de todo lo que hay. Hesíodo quiere hablar del principio, quiere hablar de lo que primero existió. Y esa búsqueda del principio está reforzada en el verso 115 del siguiente modo: “desde el principio, y decid, de ello, qué fue lo primero”. El artículo “lo” no está en el texto griego y la citada es una posible manera de leerlo. Uno también puede tomarlo sin el artículo: “qué fue primero”. Estamos buscando algo primero en el sentido de primario y no un primero fundamentalmente temporal, como parece desprenderse de todo el contexto de lo que sigue.

Esta tendencia general a buscar principios hace de Hesíodo, si no un filósofo como pretende Gigon, al menos

un precursor de la filosofía. Y esto depende de la interpretación que se adopte. En todo caso, estos mitos sobre el linaje de los dioses que Hesíodo ofrece —y que también se encuentran en otras teogonías antiguas— son parte de las especulaciones sobre las causas de lo existente. En ese sentido, el elemento filosófico es muy fuerte. Si hay ideas claramente especulativas (como la búsqueda de un principio, la pretensión de la verdad, o como veremos la preocupación por la explicación del todo y del orden), en Hesíodo las vamos a encontrar desdibujadas y también confusas debido al relato de corte mítico y aditivo en el que están impostadas. Y decimos esto porque Hesíodo seguramente trabaja con más de una versión de las distintas historias que narra y tiene que hacer una sistematización de esas distintas versiones que no siempre son fácilmente ensamblables.

Continuaremos con la lectura de los versos del 116 al 134, sobre los que se apoya la estructura fundamental de la cosmogonía. Allí Hesíodo presenta una genealogía de dioses que representa un proceso de transformación del mundo. Esa cosmogonía llega hasta el episodio del nacimiento de Cronos y de los Titanes, que no incluimos dentro del texto y que no pertenece a la cosmogonía. Lo que interesa enfatizar es cómo hay una teogonía, porque hay una genealogía de dioses, pero cómo esa teogonía es, simultáneamente, una cosmogonía: es una explicación de cómo se ha ido transformando el conjunto de las fuerzas que pueblan el universo para que el universo sea tal como es. Y como es típico del carácter mítico del relato, lo que pone en juego Hesíodo acá son personajes, son fuerzas que están en acción. Hay acciones de personajes, en este caso dioses y después héroes. No debe perderse de vista que la cosmogonía no fue inventada por Hesíodo sino que la toma de diferentes fuentes de la tradición oral. Dice el texto:

Primeramente, por cierto, fue Abismo; y después,  
Gea de amplio seno, cimiento siempre seguro de todo  
inmortal que habita la cumbre del Olimpo nevoso,  
y Tártaro oscuro al fondo de la tierra de anchos  
caminos,  
y Eros, que es entre los inmortales dioses bellísimo, 120  
que desata los miembros, y de todos los dioses y  
hombres  
domeña la mente y la voluntad prudente, en el pecho.

A la insistencia que marcamos en *lo primero*, agrega ahora *primeramente*. Antes había dicho que se busca lo primero, πρῶτον, *próton*. Y ahora usa el superlativo πρῶτιστα, *prótista*, en función adverbial: primerísimamente, primariamente. Volveremos sobre lo que está traducido como *fue Abismo*, pero repararemos en que aparecen cuatro personajes. El primero que se menciona es Abismo y la palabra en griego es Χάος, *Kháos*;<sup>3</sup> el segundo es Γαῖα, *Gea*, que es la Tierra. El tercer personaje es el *Tártaro* (Τάρταρα) y el cuarto es *Éros* (Ἔρως). Inmediatamente después se señala que los tres primeros tendrán descendencia, de uno u otro modo, mientras que *Éros* es un dios bellísimo, que no tendrá descendencia pero que justamente se introduce como el que permite la procreación: es el que permite que se pueda llevar a cabo la generación del orden de las cosas. Continúa el texto:

---

3 La *xi* griega la transliteramos por *kh*, pero también se puede encontrar transliterada por *ch* y se pronuncia como la *j* española.

De Abismo [Kháos], Érebo y la negra Noche nacieron;  
y de la Noche, luego, Éter y Día nacieron,  
que ella concibió y parió, habiéndose a Érebo unido  
en amor. 125

Gea procreó primeramente, igual a sí misma,  
a Urano estrellado, para que todo alrededor la cercara,  
y fuera de los dioses felices cimiento siempre seguro.  
Y las altas Montañas procreó, amenas guardadas de  
diosas,  
las Ninfas, que habitan en los montes de muchos  
senderos. 130

Ella parió también al piélago estéril, que furioso se  
hincha,  
a Ponto, sin amor deleitoso; y luego parió,  
con Urano habiendo yacido, a Océano profundo de  
vórtices, (...)

Detengámonos en esta primera generación. En primer lugar aparecen dos personajes: por un lado, el Abismo (*Kháos*) que es primerísimo y, luego, la Tierra que en toda la *Teogonía* tendrá un papel central. Hay un primero que es *Kháos* y en segundo lugar se menciona a la Tierra, y la relación entre ellos es una relación de opuestos pero al mismo tiempo de complementarios. Si reparamos en la descendencia inmediata que tienen, de *Kháos* nacen la Noche y el Érebo (Tinieblas). Y luego, a su vez, de la Noche y de la Tiniebla —y esto es muy llamativo— nace lo que es lo contrario, que son el Día y el Éter (Claridad). Aquí hay un juego de contrariedades que es interesante: de un contrario nace



el otro contrario. La generación entre contrarios es una idea retomada en una cantidad de textos filosóficos, como en el *Fedón* de Platón. Pero *Kháos* tiene al parecer y en sí mismo esa capacidad de que surjan de él ciertos principios cosmogónicos contrarios.

¿Qué pasa con los descendientes de *Gea*? De *Gea* nace el Cielo (*Urano*) estrellado, esto es, junto con el Cielo nacen también los Astros, los Cuerpos Celestes. También nacen las Montañas y *Ponto* (Mar). Esto es, si a partir de *Kháos* la genealogía es de algo que es totalmente indeterminado (sea tenebroso o luminoso), a partir de la Tierra tenemos descendientes que representan formas, solidez, algo que es sensible, algo que es tangible. De la Tierra nace el Cielo, cuyo epíteto para Hesíodo es muchas veces *broncíneo*, que es de bronce. Y finalmente, *Gea* unida a *Urano* (Cielo) da nacimiento a *Océano*. Esta es una primera generación que se da sin unión sexual, porque la Tierra hace nacer al Cielo; y luego, la Tierra con el Cielo hacen nacer al *Océano*. A continuación sigue el texto —que no incluimos— con el resto de las generaciones.

Queda claro que Hesíodo se está remontando a un origen primero, cuando ni Zeus ni las otras divinidades olímpicas existían, ubicado en un *tiempo* anterior al *tiempo de los dioses olímpicos*. Sin ninguna duda, *Kháos* (Abismo) tiene una primacía y plantea una serie de problemas. ¿Qué es y cómo aparece? ¿De dónde aparece? ¿Qué hay antes? ¿Hay algo antes o no? ¿Es espacial? ¿Es material? ¿Dónde está situado? Hesíodo apenas lo nombra cuatro veces en toda la *Teogonía* y no lo caracteriza nunca. Pero ¿qué quiere decir la palabra misma *Kháos*? En realidad, no se sabe cómo se usaba esta palabra ni antes de Hesíodo ni en sus tiempos; contamos con muy escasos testimonios de su uso que, incluso, son divergentes. Y como Hesíodo no lo explica y simplemente lo utiliza, el problema está sujeto a las interpretaciones de

distintos autores desde la Antigüedad. Ya los autores antiguos tenían dificultad para interpretar el significado que podía tener este término *Kháos* en Hesíodo. Las interpretaciones antiguas lo asocian o con el espacio vacío, o con el agua, o el Érebo (que es la tiniebla), o con una materia informe. En la *Física*, Aristóteles lo relaciona al espacio o al lugar. Lo vincula con un término que después tendrá un uso muy importante en el *Timeo* de Platón, y posteriormente en Aristóteles, que es *khóra*.

Antes, Aristófanes lo entiende en un sentido equivalente a “aire”, como la región entre la Tierra y el Olimpo. Eso está, por ejemplo, en unos versos de *Las aves* de Aristófanes. Y los estoicos, después de Aristóteles, lo relacionan con la palabra *khýsis*, y con el verbo correspondiente *khéo*. *Khýsis* es la acción de verter y *khéo* es verter un líquido. Y de allí los estoicos lo interpretan como el líquido primario que se vierte, esto es, el agua; en ese sentido, como algo que no tiene forma. Más tarde —y este es el significado de la palabra que ha perdurado a través de los siglos—, *kháos* es empleado por el poeta latino Ovidio (siglo I a. C.-I d. C.) de un modo que inicia una nueva línea interpretativa que ha tenido fuerte peso. Ovidio lo entiende como materia informe previa a la ordenación del mundo, y como desorden primigenio que da material para la iniciación del mundo. Esta interpretación es retomada un siglo más tarde por Luciano, quien también lo entiende como materia desordenada, como materia informe. Y ese es el significado que nosotros le otorgamos normalmente a la palabra “caos”, es decir, confusión, aquello que es contrapuesto al orden. La crítica moderna ha demostrado que hay que rechazar estas interpretaciones, que no responden etimológicamente a la palabra ni al significado que puede tener en Hesíodo. No es ni lugar, ni lo que es vertido —esto es, el agua o algún líquido—, ni tampoco, y mucho menos, el desorden o la materia desordenada informe.

¿Qué quiere decir etimológicamente *Kháos*? Está vinculado con al menos dos términos. El primero es *khásma*, que significa abertura, pero particularmente la abertura de la boca para bostezar. Es la gran separación de los labios, como cuando se abre la boca para un bostezo. Por otra parte, también está relacionado con el verbo *kháino*, y con el verbo *khásko*, que quieren decir abrirse y abrir la boca como para bostezar. Son de la misma raíz. Con esto, *Kháos* querría decir algo así como una hendidura, como una abertura, como una hondonada, como un hueco. De modo que Hesíodo habría concebido ese primer estado del universo como una suerte de hueco o abertura. ¿Cómo interpretar ese hueco o esa abertura? Es muy probable que Hesíodo tuviera ante sí, dentro de la tradición oral, un relato del origen del universo en el cual la Tierra y el Cielo estaban fundidos y se produjo una suerte de abertura para que pudieran diferenciarse uno de otro. Se abrió un hueco entre ellos y a eso es a lo que Hesíodo se está refiriendo cuando habla de este principio de diferenciación. Si el Cielo y la Tierra están juntos, para que pueda iniciarse una cosmogonía y una ordenación del mundo, lo primero necesario es un elemento que funcione como separador. Y entonces se produce una apertura.

Esta manera de leerlo no se condice con lo que uno encuentra inmediatamente después en el poema. Porque si la apertura era entre el Cielo y la Tierra, entonces uno puede entender que primero estaba *Kháos* y solo después hubo Tierra como Tierra. ¿Pero qué pasa con el Cielo, si en esta primera cosmogonía está diciendo que la Tierra engendró ella misma al Cielo? Por ese lado hay dificultades con esta interpretación. Y especialmente cuando más adelante Hesíodo señale fuertemente que la separación real del Cielo y la Tierra se produce cuando Cronos castra a Urano y puede entonces la Tierra desprenderse de él. Estaban ambos

juntos, los hijos permanecían en el vientre de la Tierra porque no podían nacer en la medida en que el Cielo no se separaba de la Tierra; es cuando Urano, uno de los hijos, castra a Urano y entonces se puede producir la separación. Baste esto para señalar que hay diferentes versiones que Hesíodo trae a colación y trata de compaginar. Algo que, por un lado, nos pueden ayudar a comprender qué es este *Kháos* del que él habla y, por otro, nos trae complicaciones en tanto parece hacer confluir relatos que no terminan de compaginarse entre sí.

En todo caso, que el significado fundamental sea algo así como resquicio o intervalo, abertura, hueco u hondonada, parece que tenemos que aceptarlo. ¿De qué naturaleza y en qué consiste este hueco o esta hondonada, esta entidad cósmica abierta? Lo que parece más claro es que en Hesíodo hay un esfuerzo por describir el comienzo de las cosas, y con seguridad esto no es algo primitivo, sino que requiere una dosis fuerte de especulación. Este es un elemento en el que Gigon insiste. Hay quienes sostienen que habría que entender este *Kháos* como una suerte de extensión primaria que tiene en sí misma el germen de todo lo que se va a desarrollar después. Y en este sentido, esta interpretación acerca mucho el *Kháos* hesiódico al infinito o a lo *ápeiron* de Anaximandro, algo más de un siglo después. Este acercamiento que también hace Gigon entre estos dos principios (el *Kháos* hesiódico y lo *ápeiron* de Anaximandro) se funda en que ambos están pensados como un principio más allá de la experiencia humana y que no es accesible a ella. Por otra parte, tanto el *Kháos* como lo *ápeiron* son nociones difíciles de identificar en términos de categorías empíricas familiares. Se trata de algo indeterminado y del problema de cómo caracterizar aquello que es indeterminado.

Otra dificultad surge a partir de lo que aparece en el verso 116 cuando dice: “Primeramente fue Abismo”. El verbo que

utiliza acá en aoristo es el verbo γίγνομαι, *gígnomai*, “llegar a ser”, que tiene un significado cinético diferente al significado estático que corresponde en griego al verbo *ser*, εἰμί, *eimí*. *Llegar a ser* es nacer, generarse, devenir, y entonces esto nos crea una dificultad, porque podemos preguntarnos qué quiere decir que este primer principio llegó a ser. Quiere decir que no fue siempre. Y si no fue siempre, ¿qué podía haber antes? Para el griego es imposible que de la nada, nada surja; siempre tiene que haber algo para que surja otro. Y si decimos que esto nació, ¿de dónde, cómo o de qué nació? Hesíodo no lo explica.

Por otra parte, esto se contrapone con lo que Hesíodo señala continuamente acerca de que los dioses son siempre existentes. Si los dioses son siempre existentes, ¿cómo sería posible hablar de generación de los dioses? Evidentemente, la noción de generación no está tomada en un sentido de nacimiento temporal. Hay más bien un relato aditivo, a la manera de sucesos que se dan en un tiempo, pero que en realidad no se dan en el tiempo histórico. Exhiben un carácter paradigmático y se tienen que haber dado en un tiempo antes del tiempo. Aclaremos que *eternidad* para los griegos no quiere decir durar infinitamente en el tiempo. La eternidad es algo que no forma parte del tiempo; la eternidad es algo que se contrapone al tiempo. Es aquello que no está en el tiempo ni puede ser medido por el tiempo. De esa manera lo utiliza Aristóteles como término técnico, pero ya está en la mentalidad y en el lenguaje griego el hecho de que la eternidad no es el ser siempre en el tiempo, sino un no estar en el tiempo. Por ejemplo en el *Timeo*, cuando Platón trata de explicar en un relato semi-mítico cómo nació el tiempo, dice que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Es decir, la eternidad es como un paradigma del tiempo que se da fuera del tiempo.

Retomando la noción de *Kháos* en Hesíodo, es importante aclarar que no se lo puede considerar como una suerte de vacío inerte. Da la impresión de que en la medida en que del *Kháos* mismo pueden surgir cosas, debe contener algún tipo de energía interna. De hecho, los griegos no piensan un principio como algo inerte, sino que los principios a los que apelan los primeros filósofos son siempre elementos de la naturaleza que tienen movilidad (el fuego, el aire, el agua), y esa fuerza interna hace que no sean una pura negatividad. Cuando Hesíodo lo vuelve a nombrar en el verso 700, dice del *Kháos* que se puede llenar de un calor prodigioso, de donde puede acoger en sí mismo algo y no es un mero vacío en el que nada sucede.

La Tierra también es considerada un principio, en tanto no ha nacido de *Kháos*, es igualmente originaria y de ella surgen el Cielo, las Montañas, etcétera. Esta cuestión del problema de si nacieron o no nacieron, no es un planteo propio de la modernidad, sino que los propios antiguos se lo plantearon a propósito de Hesíodo. Es muy ilustrativo un fragmento que tenemos de Epicarmo, un poeta cómico de fines del siglo VI o principios del siglo V a. C. De Epicarmo solamente poseemos fragmentos en papiros, pero parece haber parodiado ya en ese momento a los mitos, y en uno de los fragmentos dice lo siguiente:

Pero se dice que *Kháos* surgió el primero de los dioses. ¿Y cómo va a ser eso? Es imposible que lo que es primero venga de algo. Luego, ¿no hay nada que viniera primero? No, por Zeus, ni tampoco segundo. No, al menos, de aquellos de los que estamos hablando [esto es, de los dioses] sino que siempre existieron.

Es decir que ya, en un período muy cercano al de Hesíodo, se estaba planteando la dificultad de qué pasa y

cómo se puede hablar de algo que nació primero, si de los dioses en general no se puede decir ni que nacen ni que mueren porque eso sería decir que en algún momento no existen; y los dioses son siempre existentes. Encontramos pues una reflexión muy temprana sobre el carácter inengendrado de los principios. La idea fuerte que perdura en la tradición griega es que la fuente primigenia de la que todo proviene no tiene que estar sujeta al tiempo, tiene que ser eterna.

¿Qué entender, pues, por *Kháos*? Tal vez sea un continuo primordial, indiferenciado, ilimitado en sí mismo. Y con su *surgimiento* tal vez lo que se está sugiriendo es que se va a comenzar a operar una diferenciación. Es decir, con *Kháos* empiezan a diferenciarse regiones en el universo. Desde el punto de vista gramatical, además, se trata de un término neutro, y eso es otro dato en el que se apoya Gigon para decir que se trata de algo absolutamente indiferenciado, algo así como una nada cualitativa que contiene en sí la posibilidad de que de ella surja todo. Es decir, cuando estamos frente a un mundo diferenciado y hay que buscar el principio de ese mundo diferenciado, el griego —acá de esta manera protofilosófica y después de una manera más clara— buscará un principio que sea diferente de aquello de lo que es principio. En otras palabras, el universo es algo diferenciado, determinado, limitado; y el principio, en consecuencia, debe tener alguna propiedad que lo diferencie de aquello de lo que es principio. Y en general este principio aparece como algo de naturaleza indeterminada o, si se quiere, negativa, es decir, no es todo aquello que son las cosas de las cuales es principio.

Si en la *Teogonía* —y esta es la tercera característica que señala Gigon— Hesíodo se propone exponer una visión total del universo en la forma de una genealogía extensa de los dioses, es porque tiene la pretensión de hablar de la

totalidad, de hablar del todo. Hablar absolutamente de todo y buscar una explicación del todo puede entenderse como una especulación de carácter filosófico. Pero cuando se habla de todo no se entiende por *todo* una totalidad amontonada, sino que la totalidad es ordenada. Y lo que interesa buscar en esa totalidad es, precisamente, el orden que impera en ella, esto es, la relación mutua y ordenada de cada uno de los miembros que constituyen esa totalidad. En el caso de Hesíodo, eso se trata de mostrar a través de un relato teogónico en el cual hay fuerzas en acción, hay una repartición de los poderes del universo que van a tener sus regiones y, finalmente, se va a mostrar también la armonía o el orden que reina bajo Zeus. Hesíodo quiso explicar la historia del universo y lo hizo míticamente a través de las figuras divinas que representan los distintos aspectos de la realidad del mundo. Pero decir “representan” no es adecuado, porque esas divinidades no son símbolos de las fuerzas de la naturaleza sino que son simultáneamente regiones y fuerzas en juego de la naturaleza.

El relato de la *Teogonía* se abre con una evocación de poderes divinos, de dioses primordiales; y esa explicación de los dioses, esa teogonía, es a su vez una cosmogonía en tanto las divinidades son ellas mismas las fuerzas que actúan en la naturaleza y explican el universo. Esos dioses primordiales están inmersos en las realidades físicas, porque es el Cielo, es la Tierra, es la Noche, el Día, la Tiniebla, y es imposible separarlos de las fuerzas realmente naturales. Así, la cosmogonía se vuelve un marco en el que ubicar los acontecimientos del mundo. Dicho de otra manera, los dioses son dioses pero, al mismo tiempo, son fuerzas operantes en la realidad. Importa que los nombres de los dioses y las divinidades sean nombres comunes. La tierra es la tierra, pero simultáneamente “Tierra” es el nombre de la diosa Tierra; el cielo es el cielo, pero ese mismo nombre



es el nombre del dios Cielo; lo mismo con la Noche y con cualquiera de las divinidades identificables. Los nombres tienen un significado muy claro y muy concreto. No están separados de la divinidad de la cual el nombre es nombre. En ese sentido, en la *Teogonía* hay una serie de distinciones etimológicas que no son simples digresiones sino que tienen suma importancia dentro del desarrollo. Porque, de algún modo, conocer el nombre de algo significa conocer su naturaleza. El nombre de un dios es la expresión de la naturaleza de ese dios y de la región del universo que ese dios en algún sentido es.

Mencionemos algunos ejemplos. Hay un episodio donde Hesíodo cuenta que Perseo le cortó la cabeza a la Medusa y de ella nacieron dos divinidades. Una es Pegaso y ahí explica por qué se llama Pegaso el caballo alado. No es un nombre cualquiera, sino que se llama así porque nació junto a la fuente del Océano, y en griego la palabra fuente es *pegué*, y de ahí Pegaso. Otro pasaje sumamente interesante aparece en la presentación del catálogo de las Musas. En los versos que van del 34 al 104 —que no incluimos— hay una caracterización de todas y cada una de las Musas, y los nombres anticipados en la descripción se vinculan con el nombre que la Musa efectivamente tiene. Esto es, Clío es la que da fama, tiene que ver con la palabra fama; Euterpe es la muy encantadora; Talía la festiva; Melpómene la que canta; Terpsícore la que ama el baile; Erato la deliciosa o la amable; Polimnia la de variados himnos; Urania la celestial; Calíope la de la bella voz. No por nada cada Musa es patrona de una de las artes.

En el caso de las Parcas o de las Moiras, el nombre de cada una representa lo que significa cada una de esas Parcas. Están Cloto, Láquesis y Átropo. Cloto es la que hila, el verbo “hilar” es precisamente el verbo *cloto*. Láquesis es el destino, porque es la que reparte lo que a cada uno le toca. Y

Átropo es la inflexible, la que no se deja torcer. Otro de los ejemplos —tal vez el más interesante— es el catálogo de las Nereidas. Las Nereidas son las divinidades marítimas, hijas de Nereo que, a su vez, es el hijo de Ponto, del Mar. Nereo es el mar benévolo y todas sus hijas (las Nereidas) reflejan la imagen del Egeo, pero además aluden a la buena navegación. Hesíodo las enumera y señala a cada una de ellas. Por ejemplo, tenemos a la salvadora que es Sao; la dadivosa o la de buenos regalos que es Eudora; la de buenas competencias, la naviera, la de buenos puertos, la que allana las olas. Cada una de ellas tiene que ver con poderes divinos que están jugando en la buena navegación.

Con los nombres divinos, lo que quiere describir Hesíodo es todo cuanto tiene significado en el mundo. Hay indudablemente algo primario en el hecho de que las personas vean poderes divinos en todo lo que se les presenta en la naturaleza. Pero en Hesíodo se opera un intento de sistematización y de explicación, porque da cuenta de por qué cada una se llama como se llama. Incluso hay ocasiones en que tiene que acuñar un nuevo lenguaje para hablar de la divinidad. Por ejemplo, una de las Nereidas es Galena, que quiere decir “calma”. Calma es un concepto que nosotros tenderíamos a considerar como abstracto, pero en el lenguaje arcaico no se puede distinguir entre un nombre abstracto y un nombre propio de un dios, porque al considerar una determinada situación —como en este caso, la calma— se ve en esa situación una intervención de la divinidad. Decir que “reina Galena” quiere decir que la que impone su voluntad es esa diosa, pero “reina Galena” quiere decir que reina la calma en el mar. Esto es, la diosa Calma del mar y la “calma” como concepto abstracto parecen ser dos caras de una misma moneda.

Este carácter peculiar de numerosos dioses representa una situación intermedia entre, por un lado, la experiencia

vital e inmediata de la divinidad y, por otro, el término abstracto que designa su existencia y su actividad en el universo. En Hesíodo, los cuadros genealógicos de los dioses sistematizan o ubican en su lugar aún a las divinidades más pequeñas. Pero son algo más que una sistematización en tanto, y por el hecho de fijar el origen y el nombre de cada uno de los dioses, se nos da a conocer algo de su propia naturaleza. Aparece en la *Teogonía* de Hesíodo una serie de elementos primitivos y muy aterradorantes, pero todo eso terrible acontece en el universo antes de que Zeus convierta al universo en nuestro universo ordenado. Con ello se está presentando un mundo que, en realidad, no forma parte del juego de fuerzas del mundo actual. Quien siga adelante con la lectura de la *Teogonía* hallará que hay dos linajes distintos de dioses que no se mezclan entre sí. Por un lado están todos los que descendían de la Noche y que son, por ejemplo, la Envidia, el Engaño, la Vejez, la Riña, el Cansancio, el Hambre, el Dolor, el Crimen, etcétera. Esto es, de la Noche procede todo aquello que es malo y hostil en la vida. Por el otro lado, están los demás dioses. Con esto, en buena parte, se introduce en el pensamiento griego una suerte de dualismo que luego va a llevar a la doctrina de los contrarios para explicar el mundo. Por supuesto que en esa genealogía, todo esto malo y temible, no se elimina con Zeus. Zeus pone orden, pero de alguna manera todas esas fuerzas siguen operando —aunque dominadas— en el universo.

Con esto concluimos este capítulo sobre Hesíodo, que por supuesto no agota el tratamiento de sus escritos, pero sí alcanza para presentarlo como el iniciador o precursor de una serie de problemas que serán trabajados después por sus sucesores, a los que en general denominamos “filósofos”. Pero Hesíodo, por medio de una presentación mítica y a través de un relato aditivo donde juegan personajes y

fuerzas extraordinarios, también nos está brindando de algún modo una explicación del universo. Si aceptamos lo que dice Gigon —aunque tal vez su interpretación sea un poco extrema—, en Hesíodo confluyen los tres elementos básicos y propios de la filosofía: la preocupación por la verdad, la preocupación por la explicación de la totalidad y del orden de la totalidad, y la preocupación por la búsqueda de un principio, de un fondo último de la realidad, que dé cuenta de la realidad tal como es.

## Capítulo 5

### Platón, su vida, sus escritos

#### La forma dialógica

*María Gabriela Casnati*

El propósito de este capítulo es presentar a Platón, uno de los más grandes filósofos griegos de la Antigüedad. Eximio escritor, sus obras son piezas literarias —y no solamente filosóficas— de primer nivel. La propia naturaleza de sus escritos enfrenta al lector con una serie de dificultades y de estilos interpretativos diferentes: desde quienes se concentran en el estudio de sus argumentos filosóficos, hasta los que los soslayan tras la prosa y se interesan en un abordaje desde el punto de vista literario; pero también hay quienes se aproximan a la obra platónica desde perspectivas más bien históricas o filológicas. El vasto número de trabajos que se publican anualmente sobre Platón es muestra clara de su actualidad. Se ha iniciado hace algunos años la reedición del texto griego completo de la edición clásica de Oxford, de la que ya salió el primero de los cinco volúmenes en 1995 y en el 2003 se publicó el texto correspondiente a la *República*. Las traducciones de su obra siguen proliferando en distintos idiomas y en español contamos con la edición completa y, en general confiable, de la editorial española Gredos. La Sociedad Internacional de Platonistas

(IPS, según sus siglas en inglés) organiza congresos cada tres años, donde se trabaja específicamente con una obra. El último, que se realizó en París en julio de 2019, se centró en el diálogo *Parménides*; en el 2016 se había tratado el *Fedón* en Brasilia y, si la pandemia lo permite, el próximo se realizará en el 2022 en Estados Unidos y se trabajará el *Sofista*.<sup>1</sup>

No necesitamos señalar la importancia de introducirse en la filosofía platónica, ni tampoco la conveniencia de leer los diálogos de forma completa, en tanto cada uno tiene una unidad en sí mismo y es importante poder captar esa unidad. Lamentablemente esa tarea excede las posibilidades de esta publicación y no podremos tratar todos los aspectos del pensamiento platónico, aunque sí daremos un marco general de ciertos puntos fundamentales de su filosofía ligados con nuestro tema articulador: *filosofía, mito y poesía en el pensamiento griego*.

Comenzaremos con una presentación de carácter biográfico. Si bien hay varias fuentes para trabajar la vida de Platón, dos son especialmente valiosas: por un lado, el libro de Diógenes Laercio *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* del siglo III d. C.; por otro, la *Carta VII* de Platón, autobiográfica, cuya autenticidad es admitida de manera casi unánime, donde relata particularmente sus experiencias en Italia del sur y en Sicilia.

Platón nació seguramente en Atenas en el año 427 a. C. Desde una perspectiva histórica, es importante recordar que en el 429 a. C. —dos años antes del nacimiento de Platón— Pericles había muerto por la gran peste y es la época en la que se inicia la Guerra del Peloponeso. Es relevante tener en cuenta que Platón nació contemporáneamente con el inicio de la Guerra del Peloponeso. Como cuenta Diógenes

---

1 La página en la que puede encontrarse gran cantidad de información sobre publicaciones recientes y eventos es: <platosociety.org>.

Laercio, Platón no se llamaba así sino que su verdadero nombre era Aristocles como su abuelo paterno. Platón era un apodo que probablemente le haya sido puesto por su profesor del gimnasio dado que el término significa *ancho* y Platón era de contextura robusta, ancho de hombros, o según otras fuentes —que también transmite Diógenes Laercio— tenía la frente ancha. Diógenes Laercio cuenta una serie de detalles a propósito de la vida de Platón: que tenía la voz muy aguda, que nació en el mes de Targelión, que coincide con nuestros meses de mayo-junio, entre los años 428 y 427 a. C., que por parte de padre y madre descendía de viejos reyes del Ática y de familias bastante aristocráticas. Por parte de madre estaba emparentado con dos individuos —Cármides y Critias— que formaron parte de los Treinta Tiranos, una tiranía que se instaló en Atenas al final de la Guerra del Peloponeso en el año 404 a. C. y que duró muy poco tiempo. Tras la caída del régimen oligárquico de los Treinta Tiranos, se reinstauró la democracia en Atenas con una serie de problemas y dificultades que el propio Platón narra en la *Carta VII*. De hecho, fue esa democracia reinstaurada la que condenó a muerte a Sócrates.

A su vez, el padrastro de Platón —en tanto que su madre volvió a casarse después de la muerte de su padre— formaba parte del grupo de Pericles y apoyaba la democracia. De modo que Platón procedía de una familia aristocrática y también creció en un clima de apoyo a la democracia, a la que por múltiples motivos critica fuertemente. Tuvo dos hermanos, Glaucón y Adimanto, que aparecen como interlocutores de Sócrates en la *República*, y una hermana —Potona— que fue la madre de Espeusipo, el sobrino de Platón que quedó a cargo de la Academia tras su muerte.

Cuenta Diógenes Laercio que Platón habría luchado en unos juegos ístmicos, que también se dedicó a la pintura y que escribió poesía: primero ditirambos, después poemas

líricos e incluso tragedias (se dice que había llegado a componer una tetralogía de tragedias). Según la leyenda, quemó esos escritos poéticos cuando se encontró con Sócrates aproximadamente en el año 407 a. C. Dado que Sócrates muere en el 399, el contacto que Platón tuvo con él fue relativamente breve. La anécdota de la quema de su poesía seguramente sea fantástica, aunque significativa en tanto representa la percepción que una época tuvo de determinados personajes.

La figura de Sócrates ejerció gran influencia en Platón, quien tendría unos veinte años cuando se encontró con él. Esta influencia tan decisiva se pone de manifiesto, por ejemplo, en el hecho de que Sócrates aparece como el personaje principal de gran parte de los diálogos de Platón, sobre todo los tempranos y medios. En los últimos diálogos Sócrates aparece más bien como un personaje que presenta a los otros, se queda escuchando y apenas interviene, tal como sucede en el *Sofista*, en el *Político*, en *Parménides*, el *Timeo* y *Crítias*. El único de todos los diálogos en el que Sócrates no aparece ni siquiera mencionado es las *Leyes*. La razón de esa ausencia se ha tratado de explicar señalando que como las *Leyes* transcurre en Creta, al incorporar a Sócrates, Platón habría forzado exageradamente la ficción, ya que todo el mundo sabía que Sócrates nunca había salido de Atenas. Esta podría ser la razón por la cual es el único diálogo en el que Sócrates no aparece ni siquiera mencionado.

La vividez que exhibe la figura de Sócrates en los diálogos hace que algunos autores —que han sido muy criticados— llegaran a atribuirle al Sócrates histórico todo lo que Platón puso en su boca. Autores como Burnet (el gran editor del texto griego) y Taylor llegaron a sostener que todo lo que está puesto en boca de Sócrates es de Sócrates y no de Platón, incluso la propia teoría de las Ideas. Otros autores sostienen, por el contrario, que el Sócrates que aparece en los diálogos



es una recreación platónica, y el famoso problema socrático —que ya fue mencionado en el primer capítulo— consiste en decidir si es posible rescatar un Sócrates histórico o si, en todo caso, el Sócrates que recibimos es el que habla en los diálogos platónicos.

Después de la muerte de Sócrates en el año 399 a. C., Platón —de unos 28 años— emprende una serie de viajes. Se dirige a Megara con otros discípulos, a Cirene, tal vez a Italia y según alguna fuente a Egipto (aunque eso es bastante menos probable). Estos viajes son importantes en la medida en que tanto en Megara como en Cirene funcionaban escuelas filosóficas de discípulos de Sócrates, que luego pasaron a la historia con el nombre de *socráticos menores*: los *megáricos* en Megara y los *cirenaicos* en Cirene. Seguramente hacia el año 396 o 395 Platón regresa a Atenas; en el año 388 o 387, hace un primer viaje a Italia del sur y a Sicilia y al regreso de ese viaje, en el año 387 o 386, funda la Academia. El motivo del viaje a Italia fue seguramente contactarse con una escuela pitagórica que funcionaba en ese momento en Tarento y era dirigida por Arquitas de Tarento. Los motivos del viaje a Sicilia en realidad no son conocidos. Platón en su *Carta VII*, autobiográfica, manifiesta que terminó en Sicilia casi por azar. Algunas fuentes relatan que, en realidad, lo que quería era ver la lava del volcán Etna, pero seguramente eso es una anécdota sin ninguna base cierta.

Sí se sabe que en Sicilia conoció a Dión de Siracusa, que era pariente del tirano de Siracusa Dionisio I. Se trató de un viaje breve y según una historia Platón habría sido vendido como esclavo por orden de Dionisio I y luego rescatado por unos amigos. Al regreso de este viaje, por el año 387 o 386, vuelve a Atenas y abre la Academia. En el año 367 —esto es, veinte años después— realiza un segundo viaje a Sicilia que revistió gran importancia, porque Dionisio I había muerto y su hijo Dionisio II había asumido el poder. Dión —que

era pariente cercano y conocido de Platón— persuade a Dionisio II para que lo invite a Platón, dado que la intención de Dión era lograr un gobernante filósofo y aplicar los ideales de la *República* en Siracusa, algo que no fue posible dada la naturaleza de Dionisio II y las circunstancias políticas del momento.

Platón tenía por entonces unos sesenta años y él mismo dice que se trasladó a Sicilia con muchos resquemores dado el clima de conspiración y de facciones que reinaba en el momento. A los cuatro meses de la estancia de Platón en Sicilia, Dión es expulsado, acusado de conspirar contra Dionisio II. En ese momento, año 365, Platón regresa a Atenas. Cuatro años después vuelve a viajar a Sicilia, dado que Dionisio II le prometió que haría regresar a Dión y restauraría todas sus pertenencias. Pero, en lugar de eso, Dionisio II no solamente no hizo regresar a Dión sino que además confiscó todos sus bienes. Platón regresa a Atenas con un gran desencanto que cuenta en su carta autobiográfica; poco después Dión arma un grupo de mercenarios, va a Siracusa para combatir y acaba asesinado. La *Carta VII* escrita por Platón precisamente está dirigida a los parientes y amigos de Dión de Siracusa, después de su muerte, explicándoles todos los acontecimientos de Sicilia. Cuando regresa a Atenas, Platón continúa en la Academia y en el año 347 muere en un banquete de bodas cuando tenía 80 u 81 años, según cuenta una fuente que transmite Diógenes Laercio.

Respecto de la obra conservada, la situación es privilegiada en tanto nos han llegado todas las obras atribuidas a Platón en la Antigüedad. Hemos recibido incluso algunos escritos que ya en la Antigüedad eran considerados dudosos y aún apócrifos. Cuando se genera cierto problema es al comparar la obra escrita que conservamos de Platón con los testimonios de sus doctrinas no escritas (transmitidas fundamentalmente por Aristóteles), ya que no coinciden. Esto

da lugar a tradiciones interpretativas diversas y al así llamado problema de los *ágrapha dógmata* (doctrinas no escritas).

La obra de Platón nos llegó completa y con buenos códices. El más antiguo que conservamos y que contiene gran parte de los diálogos (si bien no todos) es un códice que está en la Biblioteca Bodleiana de Oxford y que es del año 895 d. C. Otro dato relevante es que la Antigüedad nos legó la obra de Platón clasificada. Hubo una primera clasificación en trilogías (en grupos de tres) y más tarde una clasificación en tetralogías (en grupos de cuatro), que todavía conservan algunos editores de la obra de Platón como, por ejemplo, Burnet. Contamos con treinta y seis diálogos, de los cuales por lo menos veintisiete o veintiocho puede decirse con certeza que son auténticos; nos llegó también un conjunto de cartas y otros escritos que se dejan sin clasificar. Además los diálogos tienen dos títulos y no sabemos a ciencia cierta si su origen es antiguo o si son posteriores a Platón y a la Academia. Hay una discusión al respecto pero, en general, el primer título coincide con el nombre del interlocutor principal del diálogo (como Eutidemo, Cármides, Lisis, Protágoras, Gorgias) y hay un segundo título que indica más bien el tema.

Las citas de las obras de Platón se indican según la numeración marginal que figura en las ediciones y que aparece en las buenas traducciones. Esa numeración marginal es la que reproduce la paginación (en rigor, número de página, de columna y de línea) de la edición de 1578 hecha por Henricus Stephanus (en latín) o Henri Éstienne (en francés), y es la paginación que se sigue universalmente cuando se cita a Platón. Recordemos que, en tanto la obra de Platón nos llegó completa, no citamos fragmentos (que corresponden a obras perdidas) sino pasajes. Hasta aquí hemos dado algunas indicaciones biográficas y metodológicas que son de utilidad a la hora de abordar el pensamiento platónico.

Detengámonos ahora en un tema filosóficamente más interesante que es la cuestión de cómo leer los diálogos. Señalamos ya que recibimos de la Antigüedad los diálogos agrupados en tetralogías, y hay por lo menos desde el siglo XIX dos tradiciones principales para abordar su lectura. Una es la que adopta una perspectiva unitaria, cuyo origen está en Schleiermacher. Y frente a ella, surgida posteriormente y a partir de la aplicación al *corpus* platónico de métodos de crítica textual como la estilometría, encontramos una perspectiva de tipo evolutivo sostenida, entre otros, por Robinson, McDowell y Bostock. Por un lado, Schleiermacher y quienes los siguen sostienen que el pensamiento platónico debe ser encarado como una unidad, en tanto el platonismo es una doctrina homogénea que se encuentra —implícita o explícitamente— desde los primeros diálogos y constituye un pensamiento consistente. Frente a esta posición unitaria o unitarista, la tradición evolutiva o genética defiende que ha habido una evolución en el pensamiento de Platón, esto es, que el pensamiento de Platón ha ido cambiando, corrigiendo y desarrollando sus concepciones desde los primeros hasta los últimos diálogos.

La tradición unitaria tiende a suponer que los distintos diálogos exhiben un único y mismo punto de vista de su autor, y la diferencia entre ellos se explica por razones más bien literarias o pedagógicas, y no tanto por un cambio en la filosofía de Platón. Esto es, desde esta perspectiva el pensamiento de Platón no se ha alterado y los distintos diálogos exploran los mismos problemas pero desde diferentes direcciones, o bien van llevando al lector a niveles cada vez más profundos de reflexión. La posición evolutiva, en cambio, sostiene que Platón ha ido modificando su pensamiento y que los distintos diálogos reflejan diferentes estadios en la evolución de las ideas platónicas. Esta cuestión es importante a la hora de trazar una cronología de los diálogos y

de decidir si es importante fijarla. Desde el punto de vista de la tradición unitaria, trazar una cronología casi no tiene importancia; mientras que para quienes suponen que efectivamente ha habido una evolución, un desarrollo en el pensamiento de Platón que se refleja en diferentes diálogos, trazarla merece atención y es importante precisamente para poder determinar cuál ha sido la dirección de la evolución de su pensamiento. El problema es que trazar una cronología de autores de la Antigüedad no es una tarea sencilla. En el caso de Platón, hay muchos inconvenientes para fijar un orden cronológico de los diálogos. En primer lugar, porque no tenemos manuscritos, ni originales, ni datos de edición, y las copias son muy posteriores; en segundo lugar, porque en los diálogos no encontramos referencias a acontecimientos históricos cercanos que permitan fijar el momento en que el diálogo fue escrito. Por otra parte, los diálogos muy pocas veces mencionan alguna obra literaria o histórica conocida que permita fijar con alguna precisión una fecha anterior cercana. Los diálogos, en general, no se mencionan unos a otros, sobre todo los diálogos tempranos y los medios, y eso tampoco facilita una ordenación relativa entre las obras. La fecha dramática (es decir, la fecha elegida por Platón para hacer transcurrir la acción de cada diálogo) no coincide con la fecha de composición (la fecha en que efectivamente Platón lo escribió y que, además, no debemos descartar que pueda extenderse en el tiempo y/o ser simultánea a la producción de otras obras). El ejemplo clásico es el diálogo *Parménides*, en el que aparece un joven Sócrates de 17 o 18 años, aunque se trata de un escrito que podemos ubicar entre los medios y los tardíos. Por otra parte la *Apología*, que es uno de los primeros diálogos escritos por Platón, sitúa la acción en el momento del juicio y de la condena de Sócrates. De manera que la fecha dramática no puede indicarnos la fecha de composición del diálogo.

Hay sin embargo ciertas evidencias internas en algunos diálogos que pueden orientar la ordenación del *corpus*. Por ejemplo, en las *Leyes* aparece una referencia a una batalla que aporta cierta precisión para situar el diálogo. Pero encontrar este tipo de datos es algo muy esporádico y, por cierto, esas referencias solo pueden servir para marcar la fecha después de la cual el diálogo fue escrito, pero no indican con precisión cuánto tiempo después fue escrito. En la segunda mitad del siglo XIX algunos autores aplicaron a los diálogos de Platón el *método estilométrico* para poder trazar una cronología. Como su nombre lo indica, este método consiste en establecer unidades de estilo, medir esas unidades de estilo, y hacer una comparación entre los diálogos. El punto de partida de quienes aplicaron este método es el vocabulario y el estilo de las *Leyes*, que se acepta unánimemente (tal como lo señala Diógenes Laercio) como el último diálogo escrito por Platón; probablemente el diálogo no fue terminado porque Platón murió antes de poder completarlo.

Este método parte del estudio del vocabulario y del estilo de las *Leyes*, y va aislando una cantidad de elementos de estilo tales como el uso o no de uno u otro de dos sinónimos, si se evita o no el hiato, si se utilizan determinadas partículas de unión o determinados términos, etcétera. Y sobre la base de ese estudio, se aplican esos elementos de estilo y se va rastreando cuán cerca o cuán lejos están el vocabulario y el estilo de los otros diálogos respecto de las *Leyes*. Cuanto más similares, más próximos estarán a la vejez. Este método ha sido útil para poder establecer una cronología de los últimos diálogos, de los más cercanos a las *Leyes*. Pero a medida que los diálogos se alejan en el tiempo de las *Leyes*, el procedimiento estilométrico se vuelve más difícil de aplicar. Esto explica que diferentes tablas cronológicas propuestas por diferentes autores generalmente acuerdan respecto del

orden de los diálogos tardíos, mientras que ese acuerdo no existe respecto de los diálogos tempranos.

En resumen, podemos decir que trazar una cronología absoluta —esto es, determinar la fecha de composición o de publicación de cada uno de los diálogos— es prácticamente imposible. Lo que sí es posible es establecer una cronología relativa, que consiste en poder determinar cierta relación cronológica entre diálogos individuales, y poder establecer cuál es anterior a cuál, o cuáles pertenecen a un determinado grupo. En general, desde el siglo pasado se ha aceptado que podrían distinguirse tres grandes grupos de diálogos. Un primer período de *diálogos juveniles o tempranos*, donde el diálogo es más vivo y el procedimiento dialéctico por excelencia que se emplea es la refutación socrática o *élenkhos* socrático, que consiste —dicho muy brevemente— en indagar a un supuesto experto sobre alguna cuestión y dejarlo problematizado y en estado de aporía respecto de su presunto saber. Un segundo momento es el de los *diálogos medios o de madurez*, donde Platón expone lo que se da en llamar la teoría de las Ideas y su concepción acerca del alma y del conocimiento. Allí la dialéctica se apoya en un procedimiento por hipótesis y aparecen desarrollos ontológicos y gnoseológicos propiamente platónicos. Finalmente, un tercer momento de *diálogos tardíos o de vejez*, mucho más áridos y más metodológicos, donde Platón hace una reflexión sobre los principios de lo inteligible, y en los que encontramos una presentación dialéctica que ya no trabaja con hipótesis sino a través de un procedimiento de división dicotómica para lograr la definición.

Entre esos primeros diálogos de juventud o refutativos encontramos, por ejemplo, a *Lisis*, *Cármides*, *Eutifrón*. Hay luego un grupo de diálogos que habría que considerar como de transición entre los tempranos y los medios,

entre ellos, *Menón*, *Protágoras*, *Gorgias*. Los diálogos medios, donde está expuesto lo que podríamos llamar las concepciones del “Platón ortodoxo” son *Banquete*, *Fedón*, *República* y *Fedro*. Luego hay dos diálogos que operan a manera de bisagra o de transición entre los medios y los tardíos, que son *Parménides* y *Teeteto*. Y finalmente encontramos el conjunto de los diálogos tardíos: *Sofista*, *Político*, *Filebo*, *Timeo* y *Leyes*.

¿Cómo compatibilizar todo lo dicho hasta aquí con la lectura de los textos? Un camino posible es conciliar dos perspectivas en aparente tensión en tanto, por un lado, conviene leer cada diálogo desde su unidad temática y dramática, considerando que tiene principio, medio y fin, y que está construido —como señala el propio Platón— a la manera de un animal que tiene cabeza, cuerpo y extremidades, donde todo tiene que funcionar para que ese organismo sea tal. En este sentido, cada diálogo puede ser visto como una pieza literaria independiente y el problema de determinar la cronología es menor. Sin embargo, cuando uno se enfrenta con el conjunto de los diálogos, una cuestión interesante es ver si realmente hay distintas perspectivas desde las que Platón decidió presentar una doctrina invariable o si, más bien, lo que aparece es una evolución en el pensamiento del propio Platón y entonces es importante establecer algún tipo de cronología. Este punto es complejo de decidir: ¿ha habido realmente evolución en el pensamiento o hay una manera distinta de presentar los problemas en función de un propósito pedagógico? Un enfoque provechoso radica, pues, en encontrar una vía media y considerar que cada diálogo constituye realmente una unidad y uno puede leerlo de principio a fin; pero que, además, cuando se van leyendo otros diálogos es posible integrar el pensamiento de Platón y seguramente encontrar ciertas diferencias entre los primeros diálogos, los medios y los tardíos.



Otro punto insoslayable es el género de escritura escogido por Platón para presentar su pensamiento, a saber: el diálogo socrático. Platón no inventó el diálogo como muchas personas erróneamente creen, sino que el diálogo como forma literaria ya existía. Según transmite Diógenes, Zenón de Elea había escrito diálogos y Aristóteles en la *Poética* se refiere a lo que él llama discursos o *lógoi* socráticos como un género literario establecido ya antes de la obra de Platón. No sabemos con precisión el origen y el *status* genérico del diálogo, pero sí sabemos que, después de la muerte de Sócrates, un buen número de sus amigos y seguidores decidieron celebrar su muerte en forma literaria. Además de la obra de Platón, conservamos los escritos completos de Jenofonte y también restos significativos de otros autores socráticos como Antístenes, Fedón, Euclides y cierta información anecdótica sobre Aristipo. Esto es, el género diálogo existía antes de Platón, solo que él es el primero que utiliza la forma literaria del diálogo para presentar una obra filosófica de envergadura. Por otro lado, no solamente existía el diálogo como forma sino que también existía en ciertos contemporáneos de Platón una suerte de literatura socrática, por lo que sería incorrecto hablar de “diálogos socráticos” para referirse únicamente a los platónicos.

El problema de interpretar los diálogos ofrece una serie de dificultades (más allá de las que tienen que ver con la cronología) por su forma literaria misma, en la que el propio Platón nunca aparece como personaje. Eso crea dificultades para la interpretación de su pensamiento en tanto, al no hablar nunca por sí mismo, no podemos saber en qué medida lo que Platón pone en boca de Sócrates es lo que él mismo piensa. Incluso, cuando el interlocutor principal no es Sócrates sino otro personaje (como el extranjero de Elea o un ateniense), es difícil estar seguros de si ese personaje

es el portavoz de las ideas de Platón. Lo que el personaje Parménides expresa en el diálogo *Parménides* —que es un diálogo en el que se formulan objeciones a la concepción de las Ideas tal como fue presentada en diálogos anteriores—, ¿está representando a Platón o está representando alguna otra voz?

Lo que sabemos es que Platón no aparece nunca como personaje en sus diálogos y en la totalidad del *corpus* solamente es mencionado dos veces: una en la *Apología*, donde se dice que estaba presente en el juicio, y otra en el *Fedón* cuando se lo señala como ausente en el momento de la muerte de Sócrates. Una cuestión sumamente importante es que en los diálogos —que, como dijimos, son piezas literarias extraordinarias desde el punto de vista dramático— Platón pinta con excelencia la atmósfera intelectual del siglo V a. C., donde un tema sobresaliente es el de Sócrates y su enfrentamiento con sus contemporáneos, los sofistas. Con lo cual, es importante no perder de vista que ese mundo artístico creado por Platón no coincide necesariamente con el mundo real en el que efectivamente vivió, actuó y pensó, ya que muchos de los personajes de sus diálogos, como Protágoras, Gorgias, Hippias, Trasímaco, ya habían muerto (salvo tal vez, Gorgias, que fue muy longevo). Esto podría generarnos otra pregunta: ¿los adversarios a los que se enfrenta Platón coinciden con los de Sócrates, o en sus obras sus verdaderos adversarios se esconden tras otros ropajes?

Seguramente el mundo intelectual al que pertenece la obra de Platón no esté atravesado por los personajes de sus diálogos, sino por el pensamiento y los escritos de sus contemporáneos y de sus propios rivales, como Isócrates y sus seguidores. Esto es, la literatura socrática escrita por Platón es de naturaleza imaginativa y esencialmente ficticia. Hay un Sócrates que discute con sus contrincantes —muchos

de ellos sofistas o retóricos—, mantiene un diálogo con ellos, critica sus argumentos y expone ciertas ideas. Pero probablemente sea Platón quien está hablando por boca de Sócrates y esté representando con esos contrincantes de Sócrates a ciertos personajes con los que él está discutiendo o debatiendo sin nombrarlos, como por ejemplo al megárico Antístenes. Esto es muy probable y conviene distinguir los dos planos para no creer que Platón discute con sus antecesores. Por ejemplo, en el *Sofista*, cuando Sócrates discute con el extranjero de Elea, seguramente está rivalizando con sus contemporáneos que siguen la línea eleática, como es el caso de Antístenes. De modo que tratar a las creaciones literarias de Platón como si fueran documentos históricos y creer encontrar en su obra al verdadero Sócrates, probablemente sea un error que ha llevado a muchos autores a hacer una explicación pseudo-histórica de la filosofía de Sócrates y, peor aún, pudo haber distorsionado la comprensión del propio Platón. Aunque seguramente es en los primeros escritos —y fundamentalmente en la *Apología*— donde emerge con más claridad el pensamiento y la figura del Sócrates histórico.

Es lícito preguntarse por qué Platón escribió en la forma literaria del diálogo. Algunos autores sostienen que escribió diálogos fundamentalmente para dar a su obra un carácter apologético, es decir, de defensa de Sócrates. Otros afirman que los diálogos habrían estado escritos a manera de una exhortación a la filosofía. Incluso hay quienes sostienen que, en la medida en que Platón creía que la escritura no es el medio más adecuado para la transmisión del pensamiento filosófico sino que este debe generarse y mantenerse en una actitud dialógica oral permanente, entonces habría elegido el diálogo en tanto la forma escrita que más puede aproximarse a la oralidad. El diálogo sería, entonces, una salida filosófica para la desconfianza de Platón a la escritura.

Una buena interpretación de los diálogos exige prestar atención no solamente a las cuestiones filosóficas y argumentativas presentes en ellos, sino también a las dimensiones literarias de la obra. Platón fue un gran filósofo pero, al mismo tiempo, un político, un educador, un reformador — al menos hizo el intento de presentar un tipo de reforma de la sociedad— y además, por cierto, un consumado artista. Lo ideal sería poder hacer una interpretación comprensiva de la obra —trátase de un diálogo individual o del conjunto de los mismos— que fuera a la vez literaria, histórica y filosófica; y ello sin perder de vista que no hay ningún otro autor en el que sea tan fundamental la cuestión de la forma literaria particular en que son presentados los contenidos filosóficos. Los diálogos no son tratados, precisamente porque son diálogos, y por tanto no pueden estudiarse como un conjunto de argumentos abordados fuera de contexto. Platón —y esto se advierte con claridad al leer un diálogo completo— no se interesa por dar soluciones acabadas y definitivas, sino que lo que busca —y de ahí la forma dramática que elige— es ir mostrando poco a poco cómo se suscita una cuestión, cómo se la plantea y cómo se la desarrolla. Más allá de las soluciones, en todo caso lo que importa es el modo en que se formulan los problemas.

El diálogo es mucho más vivo en los escritos de juventud que en los de madurez, y los diálogos de vejez son notablemente menos dialógicos en su forma literaria. De cualquier modo, entre las características comunes a los diálogos de Platón puede señalarse, en primer lugar, que todos ellos ponen en escena discusiones que se dan dialógicamente, pero en el marco de esas discusiones dialógicas es posible encontrar largos discursos monológicos. Platón recurre muchas veces a otros procedimientos que no son el diálogo y dentro de la forma literaria del diálogo introduce otros recursos explicativos de dispar longitud que son de carácter retórico,

pero eso no quiebra el carácter dialógico de la obra misma. En ese sentido, pensemos por ejemplo en los mitos mismos que Platón introduce en algunos diálogos, que son de carácter retórico o, al menos, expositivo. Las discusiones que estamos mencionando están a cargo de personajes vivos, que en la mayor parte de las obras están muy bien caracterizados incluso desde un punto de vista psicológico. Platón tiene la habilidad para reproducir, desde el punto de vista literario, el estilo de muchos de los personajes que pone en acción. Por ejemplo, si hace hablar a un retórico, adopta un discurso retórico y lo pone en boca de ese personaje. En ese sentido, el *Banquete* es una obra extraordinariamente rica en cuanto a los distintos procedimientos y tipos de discursos que se integran en el conjunto del diálogo.

Los personajes llevan a cabo sus discusiones en un lugar determinado y, en general, Platón indica dónde están discutiendo. Por lo demás, siempre hay un personaje que lleva netamente la dirección de la conversación; en los primeros diálogos es Sócrates, mientras que después serán otros, pero siempre aparece un personaje que marca la línea y el ritmo de la discusión. Hay ciertas reglas implícitas en los diálogos, que a veces incluso se explicitan. Está quien pregunta y quien responde, pero esa regla se fija con anterioridad. Puede decidirse que sea Sócrates el que pregunta y su interlocutor quien responda, pero aun así en determinado momento —como ocurre en algunos diálogos— se puede optar por cambiar esa regla y se deja en claro el cambio. Interesa siempre qué le hace decir Platón al personaje que elige, en tanto no son independientes el personaje y las ideas expresadas por ese personaje (que muchas veces son criticadas por el propio Platón). Por otra parte, no se pueden leer los diálogos de Platón sin prestar atención a su maravilloso uso del recurso a la ironía, a la sorna y al humor, que emerge con claridad especialmente en algunos de los diálogos

tempranos. El hecho de que las discusiones sean llevadas a cabo por personajes y en lugares determinados se da en función de una idea cara a Platón que es que el aprendizaje de la práctica filosófica no se puede hacer sin un compromiso personal: las ideas y las personas van de la mano.

Los personajes de un diálogo exhiben un nivel desigual: está quien conduce la discusión —en muchos diálogos es Sócrates— y es idealmente superior a los interlocutores. Platón no pone como interlocutores de Sócrates a gente de la calle ni todos sus adversarios detentan el mismo nivel. Al leer los diálogos se advierte que una escena en la que Sócrates va caminando y habla con quien se encuentra casualmente por la calle no se condice con los textos. La gente con la que Sócrates dialoga son individuos muy promisorios, como Cármides o Lisis, o personajes distinguidos como Eutifrón o Menón. La acción no transcurre en la calle, sino por ejemplo en un gimnasio, en un banquete o en el Pórtico del rey, que es el lugar en que actúan los jueces. El que conduce la conversación dialoga de a un interlocutor por vez, y puede detener la conversación con su interlocutor y reemplazarlo por otro, o bien reemplazarlo por una suerte de diálogo modelo con un interlocutor imaginario. Esto es, Sócrates puede estar hablando con un interlocutor y en esa conversación proponer que imaginemos que viene alguien y dice algo, y de ese modo introduce y hace hablar a un interlocutor imaginario. Este es otro recurso platónico al que se debe prestar atención: dentro un diálogo puede incluir otros diálogos con un nivel diferente del inicial.

Quien conduce la discusión —esto se ve claramente cuando Sócrates es el personaje principal— es capaz de responder a todas las objeciones, de refutar y nunca ser refutado; pero no sucede lo mismo con el interlocutor. Dicho de otro modo, todos los elementos que permiten

que la discusión siga avanzando provienen de quien guía la conversación y es capaz de derribar las objeciones de su interlocutor, de no ser refutado y de dar claves o elementos para que el diálogo prosiga. Platón explícitamente en sus diálogos va a caracterizar el modo de discurso del filósofo, que es dialéctico, por oposición a otras formas discursivas como la retórica, en parte también la poesía —a la que Platón ataca fuertemente— y la erística, que es el arte de discutir con el solo propósito de vencer y sin ningún interés por la obtención de la verdad. En un diálogo como el *Gorgias* queda muy clara la diferencia entre filosofía y retórica, donde la retórica aparece unida a la política tal como era practicada por los políticos corrientes de su tiempo, a los que Platón se opone. Por otra parte, Platón en sus diálogos mezcla géneros tradicionales de discurso: toma formas tradicionales, como por ejemplo la comedia, la tragedia o la retórica, y al tiempo que los utiliza también los critica. Esto es algo que logra de manera magistral particularmente en el *Banquete*.

Tras esta breve introducción a propósito de la figura de Platón y de ciertas características de su obra, trataremos a continuación algunos aspectos del pensamiento platónico, comenzando con temas centrales presentes en los diálogos tempranos. En el sexto capítulo se abordarán aspectos del pensamiento de madurez, y los desarrollos de vejez no formarán parte de los contenidos de este libro. Presentaremos en primer lugar el testimonio de Aristóteles, seguramente el discípulo que mejor comprendió a Platón, quien en el primer libro de la *Metafísica* y después de pasar revista a lo que sostenían otras escuelas anteriores, presenta lo que para él constituye el núcleo de la filosofía platónica. Leeremos *Metafísica* I 6, 987a 29 - b 14, donde comienza haciendo referencia a los pitagóricos, de los que se había ocupado en el capítulo anterior:

Tras las filosofías mencionadas surgió la doctrina de Platón, que en muchos aspectos sigue a estos, pero que tiene también aspectos propios al margen de la filosofía de los Itálicos.<sup>2</sup>

En efecto, familiarizado primero, desde joven, con Crátilo y con las opiniones heraclíteas de que todas las cosas sensibles están eternamente en devenir y que no es posible la ciencia acerca de ellas, posteriormente siguió pensando de este modo al respecto. Como, por otra parte, Sócrates se había ocupado de temas éticos y no, en absoluto, de la naturaleza en su totalidad, sino que buscaba el universal en aquellos temas, habiendo sido el primero en fijar la atención en las definiciones. [Platón] lo aceptó, si bien supuso, por tal razón, que aquello no se da en el ámbito de las cosas sensibles, sino en el de otro tipo de realidades.<sup>3</sup>

En el texto citado, Aristóteles menciona dos influencias importantes en la constitución del pensamiento de Platón: por un lado los pitagóricos y por otro Heráclito a través de Cratilo. Si tuviéramos que señalar aquellas cuestiones en las que Platón se ve influenciado fuertemente por los pitagóricos, tendríamos que mencionar dos aspectos. El primero es la concepción del alma como sede de la personalidad y de la conciencia. Antes de los pitagóricos, la *psykhé* (término que traducimos por “alma”) aludía solamente a un principio vital, a aquello que daba vida a un cuerpo, a un soplo que salía del individuo en el momento de la muerte. Con los pitagóricos, esta concepción del alma sufre una transformación y el alma aparece entonces como sede de la personalidad y la

---

2 Itálicos y pitagóricos en este caso son sinónimos, porque los pitagóricos eran de Italia.

3 Se utiliza la traducción de T. Calvo Martínez (editorial Gredos, 2000).



conciencia y, en consecuencia, como sede del conocimiento. La concepción pitagórica a propósito de la inmortalidad del alma y de la trasmigración de las almas también son elementos que Platón retoma en buena parte a través de mitos.

El segundo aspecto que también incide fuertemente en Platón es la concepción pitagórica según la cual toda la realidad es explicable en virtud de ciertos elementos últimos. Es decir, toda la realidad puede ser reductible a elementos últimos —en el caso de los pitagóricos, los números o las unidades que constituyen los números— en virtud de las relaciones y las proporciones que esos constitutivos últimos guardan entre sí. Hay en los pitagóricos la intención de buscar unidades últimas, de encontrar relaciones y proporciones entre esas unidades, para dar una explicación matematizante de la realidad que en parte aparece en los escritos platónicos, pero es particularmente clara en lo que nos ha llegado de sus enseñanzas no escritas.

Los elementos heraclíteos los recibe, en realidad, a través de Cratilo, que en el siglo V a. C. era una especie de “extremista heraclíteo”. Cratilo afirmaba que *todo fluye y nada permanece*, algo que en Heráclito no encontramos expresado de esa manera. Para Heráclito, el devenir tiene una medida y todo se puede explicar por la tensión de los opuestos; Cratilo, por su parte, lleva hasta sus últimas consecuencias esta concepción que justamente Platón presenta en su diálogo *Cratilo*. Y lo presenta como alguien que sostiene que nada permanece y, si nada permanece, entonces nos topamos con la imposibilidad total de conocer y también de nombrar. Si todo está cambiando continuamente y nada se queda quieto, en el momento mismo en que proferimos un nombre para designar una cosa, esa cosa ya no es lo que era y por lo tanto ese nombre no le corresponde. La consecuencia es que desde esta perspectiva heraclíteica —afirma Platón— lo único que se puede hacer es señalar con el dedo ya que no

se podría hablar. Releamos el pasaje: “desde joven, Platón, que trabó amistad en primer término con Cratilo y que estuvo al tanto de las opiniones de Heráclito (según las cuales todas las cosas sensibles están en flujo permanente, no pudiendo haber conocimiento científico de ellas)”. No debe perderse de vista que la última afirmación que aparece entre paréntesis corre por cuenta de Cratilo y no del propio Heráclito.

Junto a esas dos influencias —pitagóricos por un lado y Heráclito por otro—, en tercer lugar Aristóteles señala la influencia de Sócrates. Releamos el pasaje:

Sócrates se había ocupado de temas éticos y no, en absoluto, de la naturaleza en su totalidad, sino que buscaba el universal en aquellos temas, habiendo sido el primero en fijar la atención en las definiciones. [Platón] lo aceptó, si bien supuso, por tal razón, que aquello no se da en el ámbito de las cosas sensibles, sino en el de otro tipo de realidades.

Aristóteles atribuye a Sócrates —posiblemente a través de Platón— la búsqueda de lo universal y el prestar atención a las definiciones en el campo de lo moral y no de la física. Si se une esto con la influencia recibida de Cratilo, se sigue que no puede encontrarse nada en el ámbito de lo sensible (sometido constantemente a cambio, sin permanencia) que sea posible de ser conocido, ni tampoco puede hallarse definición de aquello sometido al cambio.

Es imposible que la definición común corresponda a alguna de las cosas sensibles, dado que están eternamente cambiando. Así pues, de las cosas que son, les dio a aquellas el nombre de “Ideas”, afirmando que todas las cosas sensibles existen fuera de ellas y que

según ellas reciben su nombre: y es que las múltiples cosas que tienen el mismo nombre que las Formas [correspondientes] existen por participación.<sup>4</sup>

En su búsqueda de una entidad pasible de ser objeto de conocimiento y de definición, Platón postuló Ideas. Y sostuvo que hay una separación entre cosas sensibles e Ideas, y que lo sensible recibe su nombre en virtud de las Ideas y existe por participación. En tres renglones Aristóteles hace una presentación esquemática y general de cuáles son las ideas centrales de Platón en tanto reconoce una búsqueda de entidades, que esas entidades son distintas de lo sensible y que lo sensible es nombrado a partir de esas entidades y debe su modo de ser a lo que Platón llamó “participación”. Continúa Aristóteles:

Por otro lado, al hablar de “participación”, Platón se limitó a un cambio de palabra: en efecto, si los Pitagóricos dicen que las cosas que son existen por *imitación* de los números, aquel dice, cambiando la palabra, que existen por *participación*. Y tienen, ciertamente, en común el haber dejado de lado la investigación acerca de qué pueda ser la participación o imitación de las Formas.

Según Aristóteles, Platón no explica nada con esta noción de participación y lo único que hace es cambiar el término repitiendo una idea que ya estaba en los pitagóricos, quienes hablaban de que las cosas imitan a los números. Por lo cual, criticará en repetidas ocasiones y por poco explicativa esta metáfora de la participación. Ahora bien, conviene

---

4 *Ideas y formas* son dos términos que Platón utiliza como sinónimos y que en griego comparten la misma raíz.

leer este testimonio de Aristóteles de un modo crítico, ya que si bien es cierto que podemos detectar una fuerte influencia socrática, pitagórica y heraclítica en Platón, llama la atención que Aristóteles pase por alto otra influencia fundamental que es la concepción parmenídea de lo que es. Tal vez esto se deba a que Aristóteles da una extrema importancia al pitagorismo, posiblemente inferida a partir de la participación de muchos pitagóricos en la Academia. Por otra parte, Aristóteles parece estar atribuyendo a Heráclito una doctrina que —como hemos señalado— no es estrictamente propia sino, más bien, una transformación operada por Cratilo. En lo que se refiere a Sócrates, seguramente Aristóteles está partiendo de la presentación que hace el propio Platón. Recordemos que es poco lo que se sabe sobre el Sócrates histórico y no es posible asegurar que estuviera empeñado en la búsqueda de definiciones y del universal. Lo que sí parece más claro es que la reflexión socrática es el trasfondo del que puede haber nacido la búsqueda y elaboración del concepto de los universales en Platón.

No puede afirmarse que Sócrates tematizó la noción de *universales*, pero sí se sabe —fundamentalmente en función de la coincidencia entre los testimonios de Platón y Aristóteles, y también por lo transmitido por Jenofonte— que formulaba a aquel con quien se encontrara la típica pregunta “¿qué es X?”, donde normalmente X reemplaza a algún concepto moral: qué es la justicia, qué es la piedad, qué es la valentía, o qué es algún tipo de virtud en general. Ahora bien, esa pregunta es claramente generadora de una definición. Cuando se pregunta “¿qué es esto?”, la respuesta que se espera es una definición. En el *Menón*, por ejemplo, la pregunta con la que se inicia la conversación es qué es la virtud, en la *República* qué es la justicia, en la *Laques* qué es la valentía, en el *Cármides* qué es la templanza, en el *Hípias Mayor* qué es la belleza, y en el *Lisis* qué es la amistad o el

ser amigo. Y aún en diálogos posteriores, como el *Teeteto*, el *Sofista* o el *Político*, la pregunta con que se inicia el diálogo es qué es el conocimiento (*Teeteto*), qué es un sofista (*Sofista*) y qué es un político (*Político*).

Tomando en conjunto los diálogos tempranos, donde la pregunta “¿qué es X?” aparece claramente formulada, pueden señalarse algunos caracteres comunes a este grupo de obras. En general, encontramos esta pregunta y la búsqueda de la definición (aunque no en todos, ya que la *Apología* y el *Critón* no son diálogos de definición). Los diálogos tempranos son conversaciones vivas, con preguntas y respuestas que motorizan la marcha de la discusión. También son de carácter aporético (*aporía* significa “sin salida”): plantean una pregunta y terminan sin dar una respuesta definitiva a esa pregunta después de una larga discusión y la cuestión queda abierta a una discusión ulterior. En todos ellos se encuentra el uso de un procedimiento de refutación y a Sócrates como el interlocutor principal que nunca ofrece una doctrina propia. La preocupación central de estos diálogos es, pues, la búsqueda de definiciones, ya sea de virtudes individuales o de la virtud en general. Ahora bien, es necesario comprender qué es lo que busca Sócrates cuando pide una definición para poder entender la importancia que tiene la definición en los primeros diálogos. Podría decirse que el propósito de Sócrates con la pregunta “¿qué es X?” es puramente epistemológico, pero en la medida en que aquello que se busca en estos diálogos es un concepto moral, hay simultáneamente una preocupación de carácter ético. Es decir, lo epistemológico y lo ético no pueden escindirse en el examen de estos primeros diálogos. No interesa únicamente lograr una definición de un término, sino que lo que interesa es definir ciertas propiedades éticas y para ello habrá que pasar revista a los modos tradicionales de concebir en qué consiste una virtud. En ese sentido,

Sócrates continuamente pone en tela de juicio ciertas ideas corrientes en su tiempo, con lo cual hay una unión de estos dos planos.

Consideremos algunos pasajes a modo de ejemplo. El *Menón* —diálogo de transición entre los trabajos tempranos y los de madurez— plantea como problema discutir si la virtud es enseñable (tal como pretenden los sofistas) o si no lo es. Los interlocutores en este diálogo son Sócrates, Menón —un joven tesalio, rico, noble, con cierto interés por la filosofía—, un servidor de Menón a quien Sócrates le hace demostrar un complicado teorema sin que tuviera ningún conocimiento previo de matemática, y Anito, un dirigente rico de un grupo político democrático, que apoyó la acusación contra Sócrates en el año 399 y a quien se presenta como circunstancialmente alojado en Atenas. Estos son los personajes que interactúan en este diálogo que tiene un comienzo abrupto. En este caso, Platón no sitúa la acción y comienza diciendo:<sup>5</sup>

Menón —Me puedes decir, Sócrates: ¿es enseñable la virtud?, ¿o no es enseñable, sino que sólo se alcanza con la práctica?, ¿o ni se alcanza con la práctica ni puede aprenderse, sino que se da en los hombres naturalmente o de algún otro modo? (70a 1-4)

Ante esta pregunta de Menón sobre si la virtud es enseñable, o se alcanza con la práctica, o se alcanza de otro modo, o se da naturalmente, Sócrates recurre a la ironía y recuerda al sofista Gorgias, quien inculcó el hábito de responder a una pregunta con la confianza y magnificencia propias de quien sabe. Y precisamente no es eso lo que hará Sócrates, sino que dice refiriéndose a Atenas:

---

5 Para todas las citas del *Menón* se utilizará la traducción de Olivieri (editorial Gredos, 2000).

En cambio, aquí, querido Menón, ha sucedido lo contrario. Se ha producido como una sequedad del saber y se corre el riesgo de que haya emigrado de estos lugares hacia los vuestros.<sup>6</sup>

Solo sé, en fin, que si quieres hacer una pregunta semejante a alguno de los de aquí, no habrá nadie que no se ría y te conteste. (70c 3 - 71a 3)

Y a continuación recurre a un diálogo imaginario con un personaje al que, si alguien le hiciera la pregunta, seguramente diría:

Forastero, por lo visto me consideras un ser dichoso — que conoce, en efecto, que la virtud es enseñable o que se da de alguna otra manera—; en cambio, yo tan lejos estoy de conocer si es enseñable o no, que ni siquiera conozco qué es en sí la virtud. (71a 3-8)

Y prosigue Sócrates:

También yo, Menón, me encuentro en ese caso: comparto la pobreza de mis conciudadanos en este asunto y me reprocho el no tener por completo ningún conocimiento sobre la virtud. Y, de lo que ignoro qué es, ¿de qué manera podría conocer precisamente cómo es? ¿O te parece que pueda haber alguien que no conozca por completo quién es Menón y sea capaz de conocer si es bello, rico y también noble, o lo contrario de estas cosas? ¿Te parece que es posible?

Menón —A mí no, por cierto. (71b 1-10)

---

6 Esta respuesta es irónica porque Menón es un admirador de Gorgias.

Este texto es interesante porque plantea claramente la prioridad que tiene esta pregunta socrática. Menón abre el diálogo preguntando si la virtud es enseñable y Sócrates le contesta que cómo podría saber si la virtud es enseñable o no lo es, si no sabe en primer lugar qué es la virtud. Esto es, lo que está señalando aquí Sócrates es la prioridad de la pregunta “qué” por sobre cualquier otra pregunta. La pregunta “¿qué es?” es anterior a la pregunta “¿cómo es?”, tal como manifiesta el propio Sócrates. De lo que no sé qué es, no podré decir cómo es. Hay una prioridad epistémica de la pregunta ¿qué es? (que, por tanto, es una pregunta primaria) por sobre cualquier otra pregunta secundaria como, por ejemplo, ¿cuál es?, ¿cómo es?, ¿cómo se da?, ¿cómo se realiza?, ¿cómo surge?

Hay autores que hablan de una *prioridad del principio de definición* para referirse a esta prioridad de la pregunta ¿qué es? por sobre toda otra pregunta. Esa prioridad del principio de definición sostiene que si no conozco lo que es X, entonces no puedo conocer nada acerca de X. Esta fórmula presente en el pasaje citado del *Menón* se repite en otros diálogos platónicos. Por ejemplo en el *Hippias Mayor*, donde el tema es la belleza, Platón insiste fuertemente por boca de Sócrates en que antes de poder decir qué cosas son bellas o qué cosas son feas, tengo que saber en qué consiste el ser bello. Lo mismo ocurre en el *Lisis*: frente a quienes sostienen ser amigos, Sócrates se plantea cómo es posible que se digan amigos si no son capaces de decir primero qué es la amistad. Para poder declararse amigos es preciso poder saber qué es ser amigo.

Junto con esta necesidad por determinar el qué es antes de cualquier otra consideración (algo que hemos denominado *prioridad del principio de definición*), hay en los primeros diálogos o diálogos socráticos otra cuestión importante a tener en cuenta que consiste en la insistencia por



determinar qué se está preguntando cuando se formula la pregunta ¿qué es X? Es necesario especificar los requisitos de una buena respuesta a la pregunta por la definición y esto supone la necesidad de despejar las ambigüedades del lenguaje. Para especificar este segundo aspecto recurriremos a un pasaje del comienzo del diálogo *Eutifrón* donde —a diferencia del *Menón* que comienza de un modo abrupto— Platón presenta con detalle la acción. Se narra que Sócrates se encuentra con Eutifrón, que es un entendido en asuntos religiosos, cerca del Pórtico del rey, un edificio que estaba situado próximo al ágora. El rey era en ese momento uno de los arcontes, y el pórtico era un recinto —una especie de tribunal— en el cual ese arconte rey recibía acusaciones y denuncias, e informaba oficialmente a los tribunales.

Sócrates, por su parte, se dirige al Pórtico del rey ya que ha sido citado a causa de que hay una acusación de impiedad contra él y, al encontrarse, Eutifrón le explica que también ha asistido al Pórtico porque él mismo tiene que hacer una acusación de homicidio contra su propio padre. Y justamente esto, el acusar al propio padre, para un griego del momento representa la mayor impiedad posible. De modo que Eutifrón debe justificar por qué va a acusar a su propio padre y relata una historia que plantea un dilema moral: un jornalero del padre de Eutifrón había asesinado a un esclavo, ante lo cual el padre de Eutifrón encadena al jornalero asesino, lo pone en un pozo y envía a Atenas a un mensajero para preguntarle al exégeta qué debía hacer. El exégeta era el intérprete de las leyes religiosas, cuya función consistía en explicar el proceder a seguir en un caso de homicidio. De modo que antes de tomar una determinación, el padre de Eutifrón tiene que recibir una respuesta del intérprete; pero cuando el intérprete llega, el pobre jornalero ya había muerto. En consecuencia, el padre es un asesino porque por negligencia ha dejado morir a un individuo.

Se trata de un dilema moral porque, por un lado, el padre actuó correctamente en tanto cumplió con consultar al entendido para que lo instruyera sobre cómo proceder antes de tomar una decisión. Pero por otro no es inocente, porque mientras tanto el jornalero murió. Ante esa circunstancia, Eutifrón considera que lo piadoso es precisamente ir a acusar a su padre de haber cometido un homicidio. Sócrates reacciona, irónicamente, diciéndole que tiene suerte de encontrarlo en tanto él mismo debe defenderse de un cargo por impiedad y que, dado que Eutifrón ha acusado a su padre, debe conocer muy bien qué es la impiedad. De modo que si Eutifrón le da los argumentos, Sócrates va a poder defenderse en el tribunal cuando llegue el momento. El tema que se plantea entonces en el diálogo, que después recibirá diferentes respuestas y quedará sin una solución definitiva, es qué es la piedad y qué es la impiedad. Citemos el pasaje que sigue a la conversación introductoria:

Sócrates —Ahora, por Zeus, dime lo que, hace un momento, asegurabas conocer claramente, ¿qué afirmas tú que es la piedad, respecto al homicidio y a cualquier otro acto? ¿Es que lo pío en sí mismo no es una sola cosa en sí en toda acción, y por su parte lo impío no es todo lo contrario de lo pío, pero igual a sí mismo, y tiene un solo carácter (*idéa*) conforme a la impiedad, todo lo que vaya a ser impío?

Eutifrón —Sin duda, Sócrates.

Sócrates —Dime exactamente qué afirmas tú que es lo pío y lo impío.

Eutifrón —Pues bien, digo que lo pío es lo que ahora yo hago, acusar al que comete delito y peca, sea por

homicidio, sea por robo de templos o por otra cosa de este tipo, aunque se trate precisamente del padre, de la madre o de otro cualquiera; no acusarle es impío. (5c 8- e 2)<sup>7</sup>

Sócrates quiere saber exactamente qué es lo pío (y utiliza en griego un adjetivo en neutro sustantivado) y lo impío; pero busca lo pío y lo impío respecto del homicidio pero también de todos los demás actos. Esto es, pregunta por ese carácter idéntico a sí mismo en todas las acciones de las que se puede decir que son pías o impías. Se dice que ese carácter tiene que ser semejante a sí mismo y poseer una forma única. Con esto Sócrates está especificando qué espera como respuesta cuando pregunta ¿qué es lo pío? Él pregunta por algo que es idéntico a sí mismo, que es siempre igual, que vale para todas las acciones, que las caracteriza y permite reconocerlas como ese tipo de acciones. Eutifrón le contesta diciendo que entiende por pío justamente lo que él está haciendo en ese momento, esto es, enjuiciar a alguien que comete una falta.

Suele decirse que el error de Eutifrón —como de otros interlocutores en otros diálogos— es que Sócrates está pidiendo una definición y el interlocutor, en lugar de dar una definición a la pregunta ¿qué es X?, contesta con un ejemplo particular. Aplicado a este caso, Eutifrón estaría contestando que pío es lo que él hace, y en ese sentido se trataría de un caso particular. Pero tal vez esa no sea la manera adecuada de leer el texto, en tanto Eutifrón a su manera sí está dando una definición. Él dice: “digo que lo pío es lo que ahora yo hago, acusar al que comete delito y peca”, con lo cual *pío* es enjuiciar al que comete injusticia, ya sea matando, etcétera. Ahora veremos en el texto qué le contesta Sócrates, pero

---

7 Traducción de Calonge (editorial Gredos, 2000).

adelantemos lo siguiente. Sócrates hace una pregunta y, por el modo en que la está impostando, lo que pretende es que se le dé una definición que valga y sea siempre la misma en todos los casos, que valga para todas las acciones a las que pueda llamarse pías o impías. Y Eutifrón da una definición, pero una definición que no tiene la suficiente generalidad que Sócrates está pidiendo.

Salteando unas líneas, encontramos la afirmación de Sócrates acerca de que no ha quedado satisfecho con la respuesta de Eutifrón y su insistencia en la pregunta que había formulado:

Sócrates —No me asombraría. Pero ya me las expondrás con calma en otra ocasión. Ahora intenta decirme muy claramente lo que te pregunté antes. En efecto, no te has explicado suficientemente al preguntarte qué es en realidad lo pío, sino que me dijiste que es precisamente, pío lo que tú haces ahora acusando a tu padre de homicidio.

Eutifrón —He dicho la verdad, Sócrates.

Sócrates —Tal vez, sí; pero hay, además, otras muchas cosas que tú afirmas que son pías.

Eutifrón —Ciertamente, lo son. (6c 8- d 8)

La caracterización que ha dado Eutifrón de lo pío es demasiado estrecha y eso es lo que Sócrates está criticando. Eutifrón no ha mentado, en tanto enjuiciar a alguien que ha cometido un asesinato es pío, pero no es el único modo de ser pío. Hay otros modos de piedad y, en consecuencia, lo que está pidiendo Sócrates es algo que valga para todos los casos y no solamente para algunos. Continúa el texto:

Sócrates —¿Te acuerdas de que yo no te incitaba a exponerme uno o dos de los muchos actos píos, sino el carácter propio [*autò tò eidos*] por el que todas las cosas pías son pías? En efecto, tú afirmabas que por un solo carácter [*idéa*] las cosas impías son impías y las cosas pías son pías. ¿No te acuerdas?

Eutifrón —Sí.

Sócrates —Expónme, pues, cuál es realmente ese carácter [*autèn tén idéan*], a fin de que, dirigiendo la vista a él y sirviéndome de él como medida [*parádeigma*], pueda yo decir que es pío un acto de esta clase que realices tú u otra persona, y si no es de esta clase, diga que no es pío.

Eutifrón —Pues, si así lo quieres, Sócrates, así voy a decírtelo.

Sócrates —Ciertamente, es lo que quiero (*Eutifrón* 6d 9- e 9).

Eutifrón no ha logrado apresar la unidad que está pretendiendo Sócrates. Este pasaje es interesante porque pertenece a un diálogo temprano y en él aparecen términos que después Platón utilizará con un significado técnico preciso, aunque aquí son sinónimos. Se trata de los términos εἶδος (*eidos*) e ἰδέα (*idéa*), dos palabras que poseen exactamente la misma raíz (ἰδ). En este pasaje del *Eutifrón*, como también en el *Menón*, Platón utiliza esta terminología pero no todavía para referirse a esas entidades separadas de las que hablaba Aristóteles y a las que Platón llamaba Ideas, sino que las palabras están utilizadas con un significado mucho más corriente que Eutifrón

comprende perfectamente a pesar de no ser un entendido en filosofía. Es decir, en estos primeros diálogos donde de ninguna manera Platón está dando por supuesta una concepción de Ideas como entidades separadas, sin embargo recurre a estos términos para preguntar por la estructura propia de todo aquello a lo que yo puedo, en este caso, aplicar el nombre de *pío* o de *impío*.

En efecto, *eídos* e *idéa* derivan de una misma raíz indoeuropea y están asociadas primariamente con la noción de *ver* y tal vez con la noción de percepción en general. De donde originariamente el *eídos* o la *idéa* es lo visto o lo percibido, en general por los sentidos. Esta vinculación se ve más claramente al tomar una de las raíces del verbo *ver* en griego. En presente es *horáo*, pero en aoristo —una de las formas de pasado— es *eídon*, con otra raíz distinta. El *eídos* o la *idéa* es lo que se ve, lo que se percibe. La palabra *eídos* aparece en Homero, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*; e *idéa* no está en Homero pero sí está en Píndaro y en Heródoto. Al considerar la apariencia de una cosa, lo que se presenta a la vista es ante todo la figura o la forma de algo, y de allí el significado técnico que después le va a otorgar Platón. Si originariamente la *idéa* o el *eídos* es el aspecto que se presenta a la vista, aquello que se muestra a la vista o la figura visible, luego y a partir de un uso más abstracto del lenguaje veremos que Platón los utiliza para referirse ya no al aspecto visible o perceptible, sino a aquello que se puede aprehender a través de la inteligencia. En este sentido, es la forma o la estructura que algo tiene, visible ya no a los ojos sino visible a la inteligencia. Estas palabras *eídos* e *idéa* también aparecen usadas sobre todo en los escritos médicos para hacer referencia a la naturaleza constitutiva de algo. En los escritos médicos aparece una expresión tal como “el *eídos* de una enfermedad” en tanto el conjunto de características que permiten señalar una enfermedad.

Pero, retomando, en los primeros diálogos estos términos simplemente hacen referencia a cierta forma o estructura común que se está buscando y que es idéntica en todos los casos. Todavía no exhiben el significado técnico que adquirirán en los diálogos medios de Platón para referirse a cierto tipo de entidades que, como señala Aristóteles, están separadas de lo sensible. En estos primeros diálogos ese carácter común o esa forma es el equivalente a un concepto universal, a aquello que es común en una multitud de casos, aquello que es una unidad en una multiplicidad, y nada se dice del *status* ontológico que puedan tener estas formas que se están buscando. La traducción “forma”, que es la que en general usan los ingleses, conserva la fuerza que tienen los términos griegos *eîdos* e *idéa*; también se traduce por “idea” (que es una transliteración de la palabra *ιδέα*), pero no debe entenderse este término en el sentido que posee actualmente en la lengua cotidiana, esto es, no se trata de determinados contenidos “mentales” que poseen los sujetos capaces de percepción y conocimiento (algo que Platón se ocupa de aclarar en el diálogo *Parménides*).

Es importante notar que en el *Eutifrón*, Platón utiliza esta terminología y Eutifrón —que es un individuo versado en religión pero no en filosofía— entiende perfectamente lo que Sócrates le está preguntando. Si bien ofrece una serie de respuestas que Sócrates irá refutando una a una, entiende acabadamente lo preguntado cuando se le pide que indique cuál es esa forma o carácter común a una multitud de casos. Esto es signo de que Platón en los primeros diálogos parte de su propia lengua y utiliza términos en su significado natural, que luego adquirirán un significado técnico más elaborado. Otra modalidad que utiliza Platón en la construcción de su lenguaje técnico la encontramos en el uso de los adjetivos y de los participios en neutro sustantivado: lo

bello, lo justo, lo pío, lo santo, en lugar de utilizar los sustantivos abstractos correspondientes.

Este universal que se está buscando parece ser también una condición o una causa. El texto del *Eutifrón* deja en claro que lo pío es aquello por lo cual las cosas o las acciones pías son pías y las acciones impías son impías, y es precisamente por eso que sirve como patrón, como paradigma. La palabra παράδειγμα (*parádeigma*) significa “modelo”, pero modelo en tanto patrón de medida o criterio que permite decidir —al menos, en el contexto del *Eutifrón*— a propósito de la piedad o la no-piedad de una acción.

Podríamos tomar muchos otros ejemplos de distintos diálogos tempranos donde aparece esta formulación de la pregunta “¿qué es X?”, donde X hace referencia, en general, a diferentes virtudes. Veamos un caso más para terminar de delinear algunas cuestiones. Un caso interesante aparece en el *Hippias Mayor*, que es un diálogo temprano que gira en torno a la pregunta ¿qué es la belleza? Hippias es un sofista que aparece como interlocutor de Sócrates y, como es habitual, en un momento del diálogo Sócrates insiste en que quiere saber qué es lo bello pero Hippias no parece entender porque no distingue entre las preguntas ¿qué es lo bello? y ¿qué es bello? Hippias toma las dos preguntas como si fueran equivalentes y Sócrates debe hacer un esfuerzo para que advierta la diferencia que existe entre preguntar qué cosa es bella y qué es *lo* bello, esto es, qué es ese carácter común o forma que está buscando. Finalmente Hippias da una primera respuesta: lo bello es una muchacha bella, e inmediatamente Sócrates le responde que no entendió lo que le estaba preguntando, porque una muchacha bella es bella, pero también una yegua bella es bella, una lira bella es bella, una cacerola bella es bella. De todas ellas podemos decir que son bellas, pero Sócrates no preguntaba por casos de belleza sino por lo que es común a todos.



Hay además otra cuestión que no ha entendido Hippias y que resulta importante señalar en función de la relevancia que adquirirá en los diálogos medios y es la siguiente: una cacerola bella es fea si la comparo con una muchacha bella, pero una muchacha bella es fea si la comparo con una diosa. En consecuencia, las respuestas de modos de ser bello que está dando Hippias son casos en los cuales una misma entidad puede recibir predicados opuestos o contrarios. Esto es, una muchacha es tanto bella como fea, dependiendo del respecto con que se la compare; también una cacerola será bella o fea según con quién se la compare. De modo que hay acá dos cuestiones involucradas. Por un lado, el intento socrático de buscar un carácter común que me permita dar cuenta de una misma propiedad en diferentes casos. En este sentido, Hippias tiene razón cuando dice que un modo de ser bello es ser una bella muchacha; el problema es que no es el único modo de ser bello. Se trata de buscar una instancia, una forma que sea común a todos los modos posibles de ser bello. No por nada todos estos diálogos terminan sin dar una respuesta, porque se trata de una tarea ímproba: poder encontrar un único carácter común gracias al cual yo pueda decidir en todos los casos sobre la aplicación o no aplicación de una propiedad; en otras palabras, un carácter común que me permita dar cuenta de la posesión o no posesión de una propiedad por parte de una multitud de casos particulares.

La segunda cuestión relevante es que cuando se está preguntando por la forma, por ese carácter común, no se puede dar como respuesta instancias que admiten su opuesto. Es decir, una muchacha o una lira o una marmita pueden ser bellas, pero en otro respecto ser feas; y cuando se pregunta por la propiedad, esa propiedad en sí misma no puede recibir su opuesto. Lo desarrollado hasta aquí es suficiente

para delinear los alcances de la pregunta “¿qué es X?” en los diálogos tempranos. A continuación daremos algunas otras características de este grupo de trabajos.

Todos estos diálogos tempranos tienen un carácter *aporético*, esto es, terminan sin una salida, sin una solución. Sócrates sucesivamente va descartando las diferentes respuestas aportadas por el interlocutor y cuando termina el diálogo la cuestión no ha podido ser resuelta y ninguno de estos diálogos da una respuesta definitiva. Es lícito preguntarse por qué Platón no ofrece una solución definitiva. Una posibilidad sería pensar que no ofrece esa respuesta porque no la tiene. Pero también puede decirse que dar una respuesta definitiva no es el propósito de Platón en estos diálogos, sino que su interés se enfoca en plantear la prioridad de esa pregunta respecto de cualquier otra, y además precisar con claridad qué es lo que se pregunta cuando se pregunta qué es X. En estos primeros diálogos y a través de las respuestas que ofrecen los interlocutores, Platón pasa revista a ciertas concepciones corrientes a propósito de las virtudes morales tales como, por ejemplo, la justicia o la piedad, y que él mismo rechaza y quiere refutar. Hay que examinar las posiciones recibidas (como por ejemplo la que menciona Menón sobre la enseñabilidad de la virtud) en tanto son concepciones que a Platón le interesa discutir, aunque al menos en estas primeras obras no dé respuestas positivas.

Estos diálogos exhiben de una manera muy clara el *élenkhos* socrático, procedimiento al que suele traducirse por *método de refutación*, aunque hay que aclarar que en ningún pasaje del *corpus* Sócrates afirme poseer algún tipo de método. Poseer un método implicaría contar con un conjunto de reglas que podrían aprenderse y transmitirse, algo lejano a Sócrates, quien siempre se vanagloria de no

saber nada. Sin embargo, con total facilidad él pregunta, cuestiona a sus interlocutores y los problematiza con nuevos interrogantes. Al examinar los diálogos con detalle, se encuentra que Sócrates se atribuye a sí mismo el buscar, el preguntar, el examinar, el indagar, el investigar, el filosofar, pero nunca el refutar, aunque en la práctica lo que hace precisamente es refutar. ¿En qué consiste esta práctica de la refutación? Sócrates primero obtiene una respuesta del interlocutor. En el caso del *Eutifrón*, por ejemplo, pregunta qué es lo pío y Eutifrón da una respuesta. El intento de Sócrates, a continuación, es precisar qué es lo que está preguntando, para obtener alguna respuesta positiva del interlocutor sobre lo que es algún concepto moral. La pregunta “¿qué es X?” en estos primeros diálogos no tiene solamente un alcance epistemológico sino también un alcance moral, en tanto que lo que se está poniendo en cuestión son precisamente conceptos morales. El supuesto es que si alguien sabe algo (un determinado concepto moral, por ejemplo) debe ser capaz de dar algún tipo de explicación sobre lo que sabe. A Eutifrón, que iba a acusar a su padre, Sócrates le dice que si lo hace debe ser porque sabe muy bien qué es la piedad y la impiedad, y entonces se lo puede explicar.

Ahora bien, cuando Sócrates recibe la respuesta del interlocutor, la refuta. Pero no la refuta con una tesis positiva propia, sino que en general lo hace apelando a otras creencias del interlocutor y mostrando que esas otras creencias entran en conflicto con la respuesta inicial aportada por el propio interlocutor. Sócrates no aporta elementos propios, sino que lo que hace es tratar de poner en dificultad al interlocutor mostrando que tiene creencias inconsistentes entre sí. A Sócrates se lo compara con un tábano en la *Apología* y, en el mismo sentido, en *Menón* el personaje Menón le dice a Sócrates:

Menón: —¡Ah... Sócrates! Había oído yo, aun antes de encontrarme contigo, que no haces tú otra cosa que problematizar a los demás. Y ahora, según me parece, me estás hechizando, embrujando y hasta encantando por completo al punto que me has reducido a una madeja de confusiones. Y si se me permite hacer una pequeña broma, diría que eres parecidísimo, por tu figura como por lo demás, a ese chato pez marino, el torpedo. También él, en efecto, entorpece al que se le acerca y lo toca, y me parece que tú ahora has producido en mí un resultado semejante. Pues, en verdad, estoy entorpecido de alma y de boca, y no sé qué responderte. Sin embargo, miles de veces he pronunciado innumerables discursos sobre la virtud, también delante de muchas personas, y lo he hecho bien, por lo menos así me parecía. Pero ahora, por el contrario, ni siquiera puedo decir qué es. Y me parece que has procedido bien no zarpando de aquí ni residiendo fuera: en cualquier otra ciudad, siendo extranjero y haciendo semejantes cosas, te hubieran recluido por brujío. (79e 7- 80b 8)

Y unas líneas después, Sócrates acepta la comparación y le dice:

Sócrates: —En cuanto a mí, si el torpedo, estando él entorpecido, hace al mismo tiempo que los demás se entorpezcan, entonces le asemejo; y si no es así, no. En efecto, no es que no teniendo yo problemas, problematice sin embargo a los demás, sino que estando yo totalmente problematizado, también hago que lo estén los demás. Y ahora, “qué es la virtud”, tampoco yo lo sé; pero tú, en cambio, tal vez sí lo sabías antes de ponerte en contacto conmigo, aunque en este mo-

mento asemejes a quien no lo sabe. No obstante, quiero investigar contigo e indagar qué es ella. (80c 7- d 5)

Sócrates está poniendo siempre en dificultad a sus interlocutores, pero declara que esa dificultad en que pone a sus interlocutores es una dificultad que él mismo posee. Hasta qué punto era honesto cuando decía esto, no lo sabemos. Pero en todo caso, en estos primeros diálogos lo cierto es que Sócrates no avanza ninguna doctrina propia ni hace afirmaciones personales, sino que pide una respuesta al interlocutor y, a partir de ella, procede a refutarlo mostrando la inconsistencia entre las creencias del propio interlocutor. Se dice que la refutación socrática es negativa o adversativa, ya que el rol de Sócrates no es nunca defender una tesis propia sino solamente examinar las tesis del interlocutor. Pero mientras en estos primeros diálogos no hay respuestas y uno puede quedar con la impresión de que no hay posibilidad de encontrar ese patrón único buscado, en los diálogos medios esto cambia y Platón ofrece desarrollos positivos propios. Por ejemplo en la *República* (diálogo de madurez junto con el *Banquete*, el *Fedón* y el *Fedro*) hay por parte de Platón una propuesta de qué sea la justicia. El primer libro de la *República* es un diálogo temprano que después se incorporó al cuerpo de la obra y la pregunta allí es qué es la justicia. En ese primer libro se da cuenta de las concepciones tradicionales acerca de la justicia, particularmente aquella que sostiene que consiste en que cada uno reciba lo propio, lo que le corresponde; frente a ellas Platón brindará una concepción positiva de qué es la justicia y ofrecerá una respuesta diferente a la concepción tradicional. Si bien no es tema de este escrito, vale la pena al menos mencionar que la justicia desde el punto de vista platónico ya no será que cada cual *reciba* lo propio sino que cada cual *haga* lo propio. La armonía en el Estado solo es posible si cada uno lleva a cabo

la función para la que está bien dispuesto según su naturaleza (en el séptimo capítulo nos ocupamos del importante mito de autoctonía y de los metales de la *República*), y del mismo modo en el alma humana la armonía y la justicia se consiguen cuando cada función del alma cumple con el papel que le corresponde.

Sirva esta mención a la *República* como un ejemplo de que Platón sí ofrece respuestas en los diálogos medios seguramente porque creía que podía haberlas, aunque —como ya mencionamos— las obras tempranas dejan las preguntas abiertas y son de carácter aporético. De cualquier modo, puede decirse que el modo de proceder socrático en los diálogos tempranos echa por tierra ciertas concepciones corrientes respecto de las cuales el interlocutor —que se presenta como un experto en ellas— no puede dar razón finalmente cuando se le pregunta. Este modo de proceder socrático allana el terreno para mostrar que a la hora de construir una propuesta de carácter moral, primero hay que destruir o arrasar con todas las falsas concepciones que se posean; y, sobre todo, exhibe las inconsistencias dentro del conjunto de creencias de los interlocutores que, lejos de ser personas corrientes, caracterizan a individuos educados que actúan como portavoces de determinadas concepciones a propósito de las virtudes.

Un último punto a desarrollar en este capítulo —que servirá de puente hacia los diálogos medios— lo presentaremos a partir de lo que puede verse como un detalle pero que, en realidad, es algo sumamente importante: todos los interlocutores saben hablar griego. Es frecuente la pregunta: “¿sabes hablar griego?” y ese es, por ejemplo, el único requisito que el Sócrates del *Menón* considera necesario para que un esclavo (que nunca recibió instrucción alguna) pueda llegar a dar una respuesta que implica la utilización de un teorema matemático. Y quien habla griego

sabe que en el lenguaje hay ciertos términos singulares que designan o nombran objetos individuales (por ejemplo, a Sócrates o a “este caballo”) y hay otros términos que nombran propiedades que son aplicables a una multitud de objetos individuales. En una proposición significativa cualquiera, como “Sócrates es piadoso”, ningún interlocutor dudaría de que “Sócrates” es un nombre propio que designa a un individuo particular que está delante de nosotros. Pero la pregunta socrática se construye en función del término predicado. Así como todos sabemos que hay un individuo particular —Sócrates— que está ahí adelante, del cual no dudamos ni de su existencia ni de quién es y lo llamamos “Sócrates”, la respuesta no es tan llana cuando nos preguntamos si hay también algo así como una entidad que responda al predicado.

¿Hay una entidad para *piadoso*? ¿Designa algo? Los interlocutores en principio están dispuestos a aceptar que sí hay algo y que justamente en función de eso podemos tener un lenguaje significativo. Lo que ocurre es que hay términos que son objeto de disputa y otros que no lo son. *Piadoso, justo, bello*, designan propiedades sobre cuya definición hay desacuerdo, no hay un significado unívoco que pueda tener el término cuando se lo aplica; por otra parte, los individuos o las acciones no están en discusión. Esto es, Sócrates está allí, Eutifrón está allí, la acción de haber dejado morir al esclavo no se discute sino que está allí. Lo que sí se discute es cuál es el valor que tiene esa acción, si esa acción es piadosa o no lo es, porque esas propiedades presentan problemas.

En un pasaje del *Alcibiades primero* Platón señala que a la hora de decir qué es la madera o la piedra, la gente no tiene desacuerdo porque basta con extender la mano hacia lo mismo cuando se quiere asir piedra o madera. Lo problemático se presenta a la hora de decidir si tal o cual persona es buena, o si tal o cual caballo es bueno o no en la carrera.

De modo que, antes de abordar la ontología platónica de madurez en el próximo capítulo, es importante resaltar que no hay discusión (al menos en las obras tempranas y de madurez) a propósito de los particulares sensibles: Sócrates es Sócrates, un caballo es un caballo, y no se duda de su existencia ni de lo que es. El problema es decidir de algo si es bello, si es feo, si es pío, impío, justo, injusto, si es bueno o si es malo. Y es allí, en los predicados, donde se enraíza el problema y la discusión. De hecho, tampoco son problemáticos todos los términos predicados, sino solo aquellos que designan propiedades evaluativas, porque solamente en ese caso un individuo particular es pasible de exhibir propiedades opuestas.

El problema se da con aquellas propiedades cuyo opuesto puede coexistir en un mismo individuo. Yo de Sócrates puedo decir que es bello o feo según en qué respecto lo tome, o que es bello en un momento y feo en otro; de una acción puedo decir que es buena o mala, dependiendo del respecto en que la tome. En estos casos, hay un particular que está afectado por propiedades que son opuestas, y esto no sucede con lo que nosotros llamaríamos *propiedades esenciales*. Si alguien es hombre, no puede ser no hombre. Las propiedades esenciales, entonces, no tienen opuestos; no hay coexistencia de propiedades esenciales opuestas y sí las hay de estas propiedades accidentales de carácter evaluativo.

Si volvemos ahora a centrarnos en los diálogos tempranos, podemos preguntarnos qué se dice allí de esa propiedad que se está buscando: se dice que es una y la misma para todos los casos a que se aplica, que esa propiedad da cuenta de los múltiples casos de los que se la predica y que el conocimiento de esa propiedad es lógicamente anterior al conocimiento de otras propiedades que pueda tener el mismo objeto. Incluso en el diálogo *Eutifrón* se agrega que conocer esa propiedad es lo que me sirve como patrón de



medida, modelo o criterio para discernir en qué caso se da o no se da dicha propiedad. Por otra parte, esa propiedad no se piensa como subjetiva, esto es, no depende de cada uno, sino que no puede variar de un individuo a otro. Eso que se está buscando es una unidad sobre una multiplicidad, y en ese sentido es un universal. En estos diálogos no se dice que ese universal sea algo más que un concepto y el vocabulario mismo que utiliza Platón apunta a subrayar que esas propiedades son inmanentes a las acciones o a los individuos en que se dan. No son propiedades que estén separadas, sino que Platón insiste en estos primeros diálogos en decir que la belleza *está en* la muchacha o *está en* la yegua, y que la muchacha o la yegua *tienen* la belleza. Hay un juego entre el *estar en* de la propiedad y el *tener* del objeto, por eso puede afirmarse que en estos diálogos el acento está puesto en la inmanencia de la propiedad y no en su separación.

Esto nos conduce a una última aclaración —que servirá de transición hacia el tratamiento de la ontología platónica media que abordaremos en el próximo capítulo— sobre distintas líneas interpretativas de la obra platónica. Hay autores que sostienen que para entender los diálogos tempranos conviene partir de las afirmaciones ontológicas fuertes de los diálogos medios, proyectar en los primeros diálogos la teoría de las Ideas separadas y abordarlos desde esa perspectiva para comprenderlos acabadamente. Otra tradición sostiene que estos primeros diálogos pueden leerse y entenderse perfectamente sin necesidad de apelar a la concepción de entidades ontológicamente separadas que aparece en los diálogos medios. De hecho, si no nos hubieran llegado los diálogos medios no sabríamos que Platón sostuvo la existencia de Ideas ontológicamente independientes y de cualquier modo podríamos leer perfectamente estos primeros diálogos y entenderlos impostándolos desde esta problemática de la búsqueda de un universal.

Por cierto, en estos primeros diálogos ya aparece con claridad el interés que tiene Platón por atacar concepciones relativistas de su tiempo. Platón cree que, sobre la base de esas concepciones relativistas sostenidas por los sofistas, es imposible fundar una ética normativa. Si lo que es bueno y lo que es malo, justo e injusto, pío o impío, es relativo a cada uno, entonces es imposible edificar algún sistema moral de aplicabilidad universal. Y desde el punto de vista gnoseológico, ya decía Aristóteles en la *Metafísica* que el conocimiento no puede ser de lo sensible porque lo sensible está sujeto a cambio y de lo que está sujeto a cambio no puede haber conocimiento en sentido propio. En consecuencia, si hay conocimiento, ese conocimiento debe ser de algunas entidades que sean diferentes de las sensibles, esto es, que sean eternas, inmutables, iguales para todos, comunes. Esas entidades pueden o no tener existencia independiente. A un universal se lo puede concebir simplemente como un concepto sin necesidad de dotarlo de ninguna existencia extramental, y sin embargo puede poseer las características mencionadas de estabilidad, unidad, etcétera. Aristóteles mismo les va a negar a los universales el carácter de entidades separadas, y sobre eso también puede construir perfectamente un sistema de conocimiento. Pero como veremos a continuación, en su obra de madurez Platón funda el conocimiento en ciertas entidades eternas e inmutables, que no son meros conceptos sino lo más plenamente real.

## Capítulo 6

### La teoría de las Ideas de madurez

La *República* y la crítica platónica a la tradición poética griega

*María Gabriela Casnati*

Nos ocuparemos en este capítulo de la crítica que dirige Platón a la tradición poética griega en una obra sumamente importante de su producción madura que es la *República*. En el capítulo anterior delineamos las características principales de los diálogos tempranos; ahora nos detendremos en una obra que compone el grupo de los diálogos platónicos medios, junto con el *Fedón*, el *Banquete* y el *Fedro*, y donde aparece la famosa versión clásica de la teoría de las Ideas. Antes de sumergirnos en el tema, conviene aclarar que no existe ningún escrito en el que Platón mencione ni desarrolle dicha teoría. De hecho, la forma dialógica y la pluralidad de voces en los diálogos es una muestra clara de que la intención del autor de estas obras lejos estaba de intentar transmitir un conjunto de verdades o postulados. Platón es un pensador problemático y no entiende su obra quien pretenda anclarla a una doctrina acabada y cristalizada. Sin embargo, es inabarcable la bibliografía que se ha escrito tratando de sistematizar y fundir como un todo organizado al conjunto de reflexiones que Platón fue plasmando en sus diálogos en función de la temática y el objetivo específico

de cada uno de ellos. ¿Puede hablarse —es lícito preguntarse— de una teoría o doctrina de las Ideas en Platón? El tema es discutible y difícil de decidir.

Un error que conviene evitar es pensar que Platón, de la nada, tuvo la ocurrencia de postular la existencia de entidades inteligibles separadas de las cosas sensibles. Seguramente la presentación de esta concepción responde a su necesidad de atacar ciertas doctrinas de su tiempo de corte relativista que habían ingresado a Atenas de la mano de sofistas, como por ejemplo Protágoras, para quien el ser humano es medida de todas las cosas y no hay posibilidad de establecer ningún patrón universal; o de Gorgias —otro sofista— quien sostenía la imposibilidad del conocimiento en tanto afirmaba que nada existe y que, aún en el caso de que existiera, tampoco podría conocerse; y si se lo pudiera conocer, tampoco podría ser transmitido. Este planteo conduce, por supuesto, a un nihilismo absoluto.

Frente a estas concepciones relativistas o nihilistas, Platón quiso encontrar fundamentos para sustentar una explicación del conocimiento (la ciencia matemática constituye el modelo del conocimiento en su época) pero también para fundar una moral estable, y para ambas cosas necesitaba encontrar ciertos patrones fijos que se encontraran más allá del cambiante devenir. Por un lado, si todo fluye y nada permanece —como decía Cratilo, el heredero de Heráclito— es imposible el conocimiento y, en última instancia, ni siquiera se podría nombrar a las cosas, porque si todo está en continuo cambio, al poner un nombre ese nombre ya no corresponde a aquello que se está nombrando porque lo que se está nombrando cambió. Pero, de hecho, Platón sí considera que el conocimiento es posible y para fundamentarlo apela a entidades que no están sujetas al devenir. Por otro lado, a Platón le interesa sostener una moral positiva o normativa, y para ello debe encontrar ciertos patrones que

no estén sujetos a las opiniones y pareceres de los distintos individuos o sociedades. De modo que en esta breve aproximación a la teoría clásica de las Ideas que estamos haciendo, conviene no perder de vista que hay por parte de Platón un esfuerzo por enfrentar ciertas posiciones que para él no eran las adecuadas, sobre todo en el terreno de la moral y de la política.

Hay una necesidad de buscar patrones inteligibles e inmutables que garanticen tanto la posibilidad del conocimiento como la existencia de criterios permanentes para discernir valores morales. Sobre esa base, Platón formula propuestas no solamente éticas sino fundamentalmente políticas. Simultáneamente, a esta preocupación de corte ético y epistemológico hay que añadirle el aspecto metafísico: para poder explicar la existencia de las cosas sensibles, o al menos de sus propiedades, hay que recurrir a determinados patrones estables. En este sentido, la introducción de la teoría de las Ideas le permite resolver problemas de diferentes tipos: metafísicos, ético-políticos y epistemológicos. La concepción de las Ideas es por cierto una concepción económica, en el sentido de que con una sola “teoría” Platón pretende resolver diferentes tipos de problemas y así eludir el relativismo epistemológico y el relativismo moral propio de su tiempo. Relativismo que, según Platón, había llevado a Atenas a consecuencias sociopolíticas que a él le resultaban desastrosas, ya sea con el régimen oligárquico, o con la democracia restaurada que sucedió al régimen oligárquico y que terminó condenando a Sócrates a muerte.

De modo que, sin perder de vista las advertencias precedentes ni soslayar que hay autores que niegan de plano la existencia de algo así como una “teoría de las Ideas”, tal vez un camino provechoso a seguir sea el de pensar que si bien Platón nunca creyó que la sabiduría pudiera plasmarse en un conjunto de afirmaciones articuladas al modo de lo que

hoy en día concebimos como una teoría, sin embargo sí estuvo comprometido a lo largo de toda su obra con un núcleo de afirmaciones básicas, que nunca abandonó, sobre aspectos éticos, ontológicos y gnoseológicos. Entre ellas, sostuvo que existe una diferencia entre objetos sensibles e inteligibles; que ambos ámbitos son distintos tanto en su modo de ser como en su modo de ser conocidos, y que lo inteligible existe realmente, su modo de ser es el más perfecto y es causa al menos de las cualidades de lo sensible. Que no nos aproximemos a ella como a una doctrina sistemáticamente elaborada (algo lejano e incompatible con el modo dialógico elegido por el ateniense para expresar su filosofía) no implica, por supuesto, restarle seriedad o importancia. Es innegable que Platón recurre a estas entidades inteligibles o Ideas en obras tan centrales como el *Fedón* o la *República* (en un caso, para probar la inmortalidad del alma y, en el otro, para dar cuenta de la diferencia entre los perfectos guardianes-filósofos y los amantes de las opiniones), pero no es menos cierto que no ofrece un tratamiento sistemático de ellas. Paradójicamente, el lugar donde las Ideas aparecen tematizadas con mayor detalle es el *Parménides*, en el marco de una fuerte y aguda crítica, aunque el filósofo no está dispuesto a abandonarlas a riesgo de “destruir por completo la facultad dialéctica”.

A lo largo de prácticamente toda su obra de madurez Platón recurre a Ideas, a las que se refiere con distintos términos, entre ellos *idéa* y *eídos* (que suelen traducirse indistintamente por *Idea* o *Forma*), *génos* (*género*) y más raramente *ousía*. *Idéa* significa originariamente el aspecto, la forma, la figura, el tipo (*kind*) de una cosa. En el lenguaje filosófico de Platón este término designa a la Idea, en sentido propio, como un ente supremo inmutable, auto-idéntico y distinto del mundo empírico y sensible, sin demasiadas variaciones desde los diálogos juveniles hasta los tardíos. *Eídos* significa

propriadamente *especie, forma, aspecto, clase*, y es empleado por Platón para referirse a la Idea sobre todo en los diálogos de madurez y tardíos, aunque no está ausente en los juveniles y de transición. *Génos* indica en primer lugar *raza, estirpe* o *tribu* y sucesivamente, por extensión, el género, la categoría o la forma esencial de una cosa. Con este significado técnico aparece en los diálogos tardíos, especialmente en *Parménides* y *Sofista*. *Ousía*, por último, remite al ser, a la esencia, a la verdadera naturaleza o a la sustancia real y primera de la cosa empírica en devenir, y lo encontramos así en todos los diálogos y sin variaciones importantes. Además de los cuatro términos mencionados, Platón utiliza también una serie de expresiones para referirse a las Ideas.<sup>1</sup>

De un modo muy general y para delinear algunas características, podemos hablar en principio de una metafísica de corte ejemplarista o imitativo, en el sentido de que se reconoce una neta diferencia entre objetos inteligibles y objetos sensibles; si bien ambos tipos de entidades son diferentes, las últimas se asemejan a las primeras aunque de un modo parcial o deficiente. Además, se insiste en que entre ambas entidades se establece efectivamente algún tipo de relación que posibilita que los participantes sensibles sean determinados al menos en algún aspecto por las formas a las que se asemejan, aunque la relación entre ellos es asimétrica: los particulares sensibles pretenden ser como la Idea pero no lo consiguen en sentido pleno.

Otro rasgo general que puede reconocerse es cierta epistemología débil o negativa, en el sentido de que el

---

1 Entre ellas: a) la sustantivación del adjetivo neutro correspondiente (*autò tò kalón* para la Idea de lo bello o *autò tò agathón* para la Idea de lo bueno, *Parménides* 134b14-c2); b) también recurre a un sintagma reforzativo, como cuando designa "aquello que es verdaderamente desigual" con la expresión *hò éstin anómoion* (129a2), o incluso utiliza nombres abstractos femeninos como por ejemplo *autè hè anomoiótes* ("la semejanza misma") o *autè hè hosiótes* ("la santidad") (*Parménides* 131a1-3).

conocimiento pleno y acabado de las Ideas —que trascienden la realidad empírica— es realmente difícil de alcanzar ya que escapa a los sentidos e implica un arduo trabajo preparatorio y esfuerzo intelectual. Si bien es cierto que el conocimiento de ambos géneros de realidad es posible, resulta mucho más fácil —aunque engañoso— el conocimiento sensible de los objetos materiales, y más difícil —aunque incomparablemente más exacto y preciso— el conocimiento de los objetos inteligibles. De modo que, a pesar de su dificultad, es posible tener conocimiento propiamente dicho de la realidad inteligible.

Es el propio Aristóteles quien, al tratar de explicar la génesis de la teoría de las Ideas, sugiere que Platón consideraba que, dado que lo sensible es cambiante, no podía constituir un principio de conocimiento. Más allá de que Aristóteles identificara las Ideas con los universales y que es cuestionable su férrea atribución de heraclitismo a Platón (algo que aparece en *Metafísica* 987a 32- b 1), podemos tomar su hipótesis de que la teoría platónica de las Ideas se inició con la búsqueda socrática de definiciones<sup>2</sup> y que, ya a la altura del *Fedón* y *República*, Platón defendía abiertamente la prioridad de la Forma. Por cierto, mientras que en los diálogos tempranos o socráticos nada indica que para Sócrates las propiedades ocuparan un plano especial y diferente del particular sensible, Platón habría pensado que las definiciones no podían hallarse en lo sensible a causa de su constante cambio. Aristóteles considera la teoría como otro intento en la búsqueda de causas, cuyo conocimiento constituye la sabiduría que busca el filósofo (981b 28); y sostiene que para Platón “las Formas son causas

---

2 Como ya fue señalado, Sócrates afirma que no se puede conocer algo sin antes saber qué es y, además, sugiere que hay un *eidos* que garantiza verdaderas definiciones que hacen posible el conocimiento.



de lo demás” (987b 18-20) y que “dan la esencia a cada una de las demás cosas” (988b 4-5).<sup>3</sup>

Veamos ahora algunos pasajes donde aparecen estas características que hemos mencionado. En *Fedón* 65d 4-66a 8 se mencionan las Ideas de Justicia, Belleza y Bondad: “—¿Afirmamos que existe algo Justo en sí mismo o nada? —¡Desde luego que lo afirmamos, por Zeus! —¿Y algo bello y algo bueno? —¡Y cómo no!” (*Fedón* 65d 4-8).<sup>4</sup> Este es uno de los frecuentes casos en que se toma como punto de partida de la argumentación un acuerdo con el interlocutor —que no es discutido ni demostrado, y se introduce sin mayores explicaciones— respecto de la existencia de Formas. En esta primera aparición se agrega a continuación que las Ideas no son conocidas a través de los sentidos sino, más bien, por el puro pensamiento, lejos de la distracción de lo sensible, en tanto se afirma que se aproximará con mayor pureza a la comprensión de las Formas quien lo haga solo con el pensamiento y sin la compañía de ningún sentido. Sin embargo, que las Formas sean cognoscibles por el pensamiento y no por la actividad de percepción no significa que esta última no juegue ningún papel en el conocimiento de las Formas (punto fundamental en el argumento de la reminiscencia del *Fedón*). En el mismo sentido, en la *República* se afirma que las Formas son los objetos apropiados del conocimiento porque son *lo que es*: solo aquellos que son capaces de avanzar hasta lo Bello en sí y contemplarlo por sí mismo, sin confundirlo con las cosas que participan de él, tienen conocimiento (476b-d).

En otro pasaje de la *República* (476a 4-7) se reconoce respecto de lo Justo y de lo Injusto, de lo Bueno y de lo Malo y de todas las Ideas que “cada una en sí misma es una, pero,

---

3 Se utiliza la traducción de T. Calvo Martínez (editorial Gredos, 2000).

4 En las citas del *Fedón* se utiliza la traducción de A. Vigo (editorial Colihue, 2009).

al presentarse por doquier en comunión con las acciones, con los cuerpos y unas con otras, cada una aparece como múltiple”.<sup>5</sup> Incluso en *Fedón* (74b-c) se resalta que la igualdad aparente de leños y piedras puede servir como ocasión para que la mente busque la Igualdad en sí, en tanto “¿No es cierto que no es a partir de las cosas que mencionábamos hace un momento, es decir, que no es a partir de ver que leños, piedras u otras cosas son iguales como llegamos a concebir eso otro, que es diferente de tales cosas?” (b 4-6). Y unas líneas después: “Y, sin embargo, es a partir de tales cosas iguales, que son diferentes de aquello otro igual, lo igual <mismo>, como llegaste a concebir y obtener el conocimiento de esto último” (c 7-9). Estos pasajes citados muestran que el conocimiento es una facultad separada de la percepción sensible y que, en algún estadio del proceso de su conocimiento, las Formas deben ser captadas exclusivamente por la facultad del pensamiento; esto no significa, sin embargo, invalidar que también los sentidos puedan sumar su aporte a la hora de conocer las Formas y cooperar con la razón para alcanzar el conocimiento. En tanto ajenas a la percepción y a los sentidos, se llama a la Idea *inteligible* (*noetón*, en *Fedón* 83b 4); mientras que el particular es opinable (*doxastón*, en *República* 478e 3) y por tanto no puede ser objeto de un conocimiento pleno ni absoluto, la Idea es *perfectamente cognoscible* (*pantelós gnostón*, *República* 477a 3). La cosa empírica, por su parte, se encuentra a medio camino entre el ser pleno de la Idea y el no ser absoluto (*República* 477a 7), es mutable, corruptible y está en constante devenir (*Fedón* 78c 7-8).

La Forma es una y única, eterna y auto-idéntica, constante e invariable, invisible, pura y homogénea. Es no compuesta (*asúntheta*, en *Fedón* 78c 6), esto es, simple (única en su

---

5 En las citas de la *República* se utiliza la traducción de C. Eggers Lan (editorial Gredos, 1988).

aspecto) e indisoluble.<sup>6</sup> Está privada de cualquier elemento físico y corpóreo y, por lo tanto, es separada de las cosas empíricas y es absolutamente diversa de ellas. La distinción entre dos tipos de entidades aparece con claridad en *Fedón* (79a), donde Cebes admite dos clases de cosas (*dúo eíde tôn ónton*, 79a6), una perceptible a la vista y otra invisible: mientras las últimas se comportan idénticamente, las primeras no lo hacen. En el mismo sentido, en *República* se distingue entre el filósofo y el amante de las audiciones y los espectáculos, y se dice que solo el primero puede considerarse despierto en tanto “estima que hay algo Bello en sí, y es capaz de mirarlo tanto como las cosas que participan de él, sin confundirlo con las cosas que participan de él, ni a él por estas cosas participantes” (*República*, 476c 9-d 3).

En *Fedón* (100b 6-7), Sócrates emprende un segundo rumbo y parte de la hipótesis de que “existe algo bello, ello mismo y por sí mismo, y algo bueno, y algo grande y todas las demás cosas <de este tipo>”, y afirma que cada Idea es *en sí y por sí* (*autò kath' hautó*), expresión compleja que sugeriría que cada Forma excluye a su opuesto y no tiene mezcla con nada sensible y, en ese sentido, es separada y su existencia es independiente de la existencia de las entidades que participan de ella. Esto acentúa el carácter absoluto de la Forma y su ser completamente autónomo: mientras que las cosas sensibles dependen de las Formas en cuanto a sus propiedades, las Formas existen independientemente de las cosas sensibles.

Finalmente, y como una última cuestión a mencionar en este muy breve panorama general sobre la teoría de las

---

6 Lo igual mismo, lo bello mismo, cada cosa que es “<lo tal o cual> mismo”, es decir, lo que <propia-mente> es (*tò ón*) <tal o cual> ¿admite acaso algún tipo de cambio en algún momento? ¿O bien cada una de esas cosas que es <“lo tal o cual mismo”>, siendo en y por sí misma uniforme (*monoeidés*), se encuentra siempre, del mismo modo, en el mismo estado y no admite jamás en modo o aspecto alguno ningún tipo de alteración (*Fedón*, 78d 5-7). La Forma es única en su aspecto, indisoluble e incapaz de experimentar cambio (80b 2-3).

Ideas clásica o de madurez, es importante señalar el problema con que nos encontramos al tratar de comprender la relación que acontece entre Ideas y particulares sensibles. Si bien las Ideas son objeto de participación por parte de la cosa empírica, Platón evita explicar qué entiende por participación (*méthexis* o *metékhein*). En un interesante pasaje del *Fedón*, Sócrates afirma que “ninguna otra cosa hace bello a algo sino la presencia de (*parousía*) —o bien la comunidad con (*koinonía*)— aquello que es bello <por sí mismo>, como quiera que fuere que se tenga que denominar <a tal relación>. En efecto, esto último ya no lo afirmo con certeza (100d 4-7), y sostiene solo estar seguro de que “todas las cosas bellas son bellas en virtud de lo bello <mismo>” (100d 7-8) y que “es en virtud de lo bello <mismo> (*toi kaloi*) como llegan a ser bellas las cosas bellas” (100e 2-3). Platón utiliza una declinación (el dativo instrumental, *toi kaloi*) que indica que la Forma de belleza es *responsable* (en otras palabras, es *la causa*) de la belleza de las cosas bellas. Para decirlo de un modo general, Platón recurre a dos grupos de imágenes o metáforas para tratar de explicar en qué consiste esta relación de causalidad de las Formas respecto de las cosas. Un primer grupo es, precisamente, el de la *participación*: las cosas participan de las Formas. Por otro lado, encontramos otro conjunto de imágenes que ya no tiene que ver con una noción de participación sino con una noción de *imitación* o de *semejanza*: las cosas son imágenes o copias de las Formas. En este segundo grupo de imágenes se insiste en el carácter paradigmático que tienen las Formas. Si la Forma es un modelo, entonces las propiedades que las cosas exhiben imitan, se asemejan o se parecen a las Formas.

En resumen, las Formas son causa de los particulares sensibles en tanto la participación en la Forma correspondiente es necesaria y suficiente para que ese particular exhiba cierto carácter o atributo (que corresponde plenamente a la

Forma) como una instancia determinada. El problema que ya mencionamos es que no queda claro cuál sea la naturaleza de la causalidad ejercida por la Idea o, en otras palabras, cómo entender la relación participativa, que se ubica en el corazón mismo de la teoría madura de las Ideas y posibilita a los particulares la posesión de sus propiedades, aunque sí se afirma que es por alguna relación de este tipo que los particulares adquieren determinadas características de las Formas.

### **Características principales (teoría de las Ideas de madurez)**

La Forma es:

- cognoscible por el pensamiento (inteligible)
- objeto del conocimiento pleno
- causa del modo de ser sensible
- ajena a todo vestigio sensible
- una y única en su aspecto
- eterna
- auto-idéntica
- constante e invariable
- invisible y pura
- homogénea e indisoluble
- no compuesta, simple
- separada (su existencia es separada de la existencia de las entidades que participan de ella)

Tras esta aproximación general al pensamiento de madurez platónico, emprendamos el tratamiento del tema de la verdad en la *República*, obra central de este período y que ha tenido gran fortuna a lo largo de los tiempos. Allí Platón presenta un proyecto moral, político y social que ha cosechado defensores pero también ha encendido fuertes críticas desde la Antigüedad hasta ahora. En esta obra Platón critica fuertemente a los políticos de su tiempo, a los

retóricos y oradores, y los contraponen con los filósofos. Esto es, contraponen a la política de su tiempo con la filosofía y defiende, al mismo tiempo, que la filosofía y el poder político tendrían que reunirse para que pueda haber un Estado justo, y de allí la necesidad del filósofo gobernante. Esta es una idea que encontramos tanto en la autobiográfica *Carta VII* como en la *República*. Leamos un pasaje para resaltar esta idea rectora de la necesidad de unir el saber y poder:

A menos que los filósofos reinen en los Estados, o que los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente por cada uno de estos dos caminos las múltiples naturalezas que actualmente hacen así, no habrá, querido Glaucón, fin de los males para los Estados ni tampoco, creo, para el género humano. (*República*, 473c 11-d 6)

Platón escribió la *República* probablemente alrededor de los años 374 al 370 a. C. Dada su extensión, pudo haber sido compuesta entre el año 387a. C. (época de la fundación de la Academia, tras regresar del primero de sus tres viajes a Sicilia) y el 367 a. C. (antes de emprender el segundo viaje a Sicilia), y pudo haber sido pensada justamente como un programa para la Academia. Si aceptamos esta hipótesis de una escritura extendida en el tiempo, podría haberse superpuesto a la composición de las otras obras de madurez (*Banquete*, *Fedón* y *Fedro*), con excepción del libro I que es probablemente de una composición veinte años más temprana.

El personaje central es Sócrates, y sus únicos interlocutores a partir del libro II son Glaucón y Adimanto (que eran

los hermanos mayores de Platón). El título de la obra en griego es *Politeía*, y su traducción al español por *República* (como traducción del latín *res publica*) no debe hacernos pensar que Platón haya escrito sobre un determinado tipo y forma de gobierno; el término no connota un modelo político en particular, como sí sucede con el vocablo “república” en la actualidad. *Politeía* proviene de *pólis*, que suele traducirse como “ciudad”, pero hay que pensarlo como la típica ciudad-Estado griega de este período, una unidad política autónoma con un número limitado de habitantes y que posee una organicidad que la mantiene en unidad consigo misma. *Politeía*, entonces, no designa un tipo de constitución en particular sino que su alcance es más amplio y alude a la forma de organización política y social de la *pólis*. En ese sentido, el término podría ser traducido por “organización política”, “constitución” o “forma de régimen de gobierno”. Por otra parte, el diálogo platónico *República* no es un análisis de ninguna ciudad existente, ni tampoco es el relato histórico del origen de las *póleis*. La obra nos llegó con el subtítulo *Peri dikaiou —Sobre la justicia* o también *Sobre el hombre justo*—, que pudo haber sido puesto por Platón o, más probablemente, por Trasilo en el s. I d. C. cuando ordenó el *corpus* platónico en tetralogías.

La *República* es una obra muy significativa dentro del *corpus*, y en ella se consideran posiciones ético-políticas, metafísicas y también epistemológicas, que serán retomadas en obras posteriores como el *Timeo*, diálogo que comienza con una suerte de resumen de la *República* presentado como una conversación mantenida “el día anterior”. La reflexión política de la *República* continúa por cierto en el *Político*, y en las *Leyes* se vuelve a tematizar el gobierno de la *pólis* desde una perspectiva legal. El tema sobre el que se discute, como su título indica, contiene una fuerte impronta política en tanto trata cuestiones relativas a la *pólis*. Además —y tal como

adelanta el subtítulo— aparece la pregunta por la naturaleza de la justicia, de la injusticia y por sus consecuencias para el ser humano, lo que involucra una perspectiva ética. Pero esta perspectiva ético-política de la obra se fundamenta en sus afirmaciones metafísicas que, de la mano de la teoría de las Ideas, definen el conocimiento del filósofo. Con lo cual, parece acertado sostener que el gran tema de la *República* es el de la vida buena que, por cierto, no es otra que el modo de vida filosófico. A este tema central se unen otras cuestiones, como por ejemplo la discusión sobre quiénes deben gobernar la *pólis*, la educación para la vida filosófica y el fundamento metafísico de esa educación, el aspecto comunitario de la vida buena que implica una reflexión sobre el alma humana y el estrecho paralelismo entre las partes del alma y de la *pólis*; e incluso emerge la cuestión estética en la fuerte crítica que dirige Platón a los poetas tradicionales.

Todos estos temas discurren amalgamados en los diez libros de esta obra que conjuga magistralmente aspectos ético-políticos, metafísicos y gnoseológicos, y de la cual solo se trabajarán algunos pasajes de los libros II, III y X. A modo de síntesis, puede decirse que hay una primera parte introductoria, que es el libro I, posiblemente un tratado independiente y más temprano, donde se discuten las distintas concepciones tradicionales de la justicia —entre ellas, que la justicia es la ley del más fuerte— y Sócrates las refuta. Puesta en discusión en el libro I la cuestión de qué es la justicia y si es beneficiosa —o no— para el ser humano, el libro II comienza con la recapitulación que hacen Glaucón y Adimanto (interlocutores de Sócrates, en ese orden de intervenciones) de la posición expresada por Trasímaco; ellos profundizan —aunque no comparten— la tesis según la cual la injusticia es más beneficiosa para su poseedor que la justicia. Sócrates comienza su discurso con una disquisición entre tipos de bienes e intenta ubicar a la justicia dentro de



ellos. De este modo retoma la idea de justicia (e injusticia) desarrollada en el libro I no solo porque no se había arribado a ninguna conclusión, sino además porque Glaucón y Adimanto piensan que, aunque Trasímaco no tiene mucha razón, ellos mismos no cuentan con buenos argumentos para rebatirlo. En ese sentido, le proponen a Sócrates buscar argumentos alternativos a los que sostuvo Trasímaco y en ese marco los personajes retoman y amplían la posición del sofista. El objetivo parece ser el de construir acabadamente un discurso sólido al que Sócrates deberá enfrentarse, para que *no parezca* que han quedado convencidos, sino para convencerse verdaderamente de que “lo justo es mejor que lo injusto en todo sentido” (357b 1-2). La respuesta de Sócrates a este desafío conforma el resto de la *República*.

Sócrates —siempre en el libro II— pasa a considerar la justicia en la *pólis* y establece lo que suele denominarse *principio de paralelismo estructural* que habilita a pasar del análisis de la justicia en la *pólis* a la justicia en el individuo, dando por supuesto que el Estado y la persona individual constituyen una realidad del mismo género. Decide comenzar por la *pólis* ya que es mejor —afirma— leer en caracteres más grandes para luego trasladar los resultados a lo más pequeño, y a continuación investiga cómo surge la *pólis*. Se recalca que van a investigar *con el pensamiento* (es decir, teóricamente) cómo se forma una ciudad y cómo surgen en ella la justicia y la injusticia. Esto es, para explicar los principios de la organización social y para caracterizar qué es la justicia en la ciudad, Sócrates recurre en el libro II a un relato genético ideal de cómo surgió la *pólis*. Construye este relato genético apelando a un origen —que no es histórico— para intentar explicar cómo se habría generado una ciudad: primero se mencionan individuos aislados, que se reúnen por necesidad para sobrevivir porque, de otro modo, no podrían autoabastecerse. La primera necesidad que tienen es la de

alimentación, luego la de vivienda y finalmente la de vestimenta. Pero para que la ciudad pueda satisfacer todas esas necesidades es preciso que se dé en ella una especialización de sus funciones por medio de la división del trabajo, esto es, que cada uno haga en beneficio de los demás aquello para lo que es apto. Esta división del trabajo no importa en tanto método de producción económica, sino que está presentada como el medio necesario para lograr el bienestar de los individuos de la comunidad. Esa división se funda en la admisión de que los individuos tienen por naturaleza ciertas capacidades y aptitudes diferentes y, por tanto, cada individuo va a trabajar mejor en beneficio propio y en beneficio de los demás si lleva a cabo solamente aquella actividad para la cual tiene capacidades y aptitudes. Más adelante Platón dirá que no alcanza con una buena naturaleza, sino que es imprescindible la educación.

En tanto la población va aumentando en número y se incorporan nuevas profesiones en función del deseo humano de mayores lujos, es necesario ampliar el tamaño de la *pólis* y eso hace inevitable la conquista de nuevos territorios por medio de la guerra; de allí la importancia de formar una clase de individuos aptos para que puedan desarrollar profesionalmente la tarea de guerreros. Los fundadores de la ciudad serán los encargados de elegir a aquellos individuos que por su naturaleza sean los más dotados para cumplir esa función. Este relato del libro II (que se extiende hasta el III) en buena medida está al servicio de justificar la especialización de las funciones, principio que exhibe un papel fundamental en la concepción de la justicia que presenta Platón en tanto sostiene —dicho de un modo muy general— que la justicia en la *pólis* consiste en que cada uno ejerza su función propia y no se inmiscuya en la de los demás.

Que cada uno tiene una tarea que cumplir en virtud de sus aptitudes propias y que de eso depende que una ciudad

esté bien organizada y sea justa, es algo que Platón tendrá que justificar y que leeremos más adelante en los textos. De este modo queda incluido el segundo de los principios que atraviesan toda la *República*: el que ya mencionamos de *paralelismo estructural*, y ahora el de *especialización de las funciones*, esto es, que cada individuo posee una característica particular, específica, una *función* propia (que Platón llama el *érgon* de cada uno) determinada de modo natural y que el individuo la desarrollará y ejercerá en beneficio de la *pólis*. En la medida en que cada uno se especializa en una y solo una actividad, y todos hacen su aporte específico en virtud de sus aptitudes naturales, la *pólis* funcionará adecuadamente como un todo orgánico con múltiples funciones.

Este grupo especializado en el arte de la guerra no solamente atacará para conseguir territorios sino que también tendrá como función defender a la ciudad, y por tanto sus miembros se constituirán en guardianes de la ciudad. De modo que a la indagación por la justicia que atraviesa y articula toda la *República*, se une el tema de la educación de estos guardianes, de la que depende todo el proyecto político platónico: la formación de los ciudadanos, y particularmente de aquellos que van a gobernar, es fundamental y por tanto tiene que estar en manos del Estado y comenzará en la primera infancia. El libro III se ocupa, entonces, de la educación de las clases dirigentes y aparece el importante mito de los metales que analizamos con detalle en el séptimo capítulo. El libro IV desarrolla la analogía entre la ciudad y el alma: la tripartición psicológica se corresponde con las tres clases de individuos que conforman la *pólis*. En el libro V se presenta la comunidad de mujeres y de hijos entre los guardianes, y se discute la conveniencia de que haya mujeres guardianas. El VI y el VII son los así llamados “libros centrales de la *República*” y allí Platón formula su teoría de las Ideas y presenta el método dialéctico, que coincide

con la filosofía. Los libros VIII y IX están dedicados a pintar las sociedades imperfectas (y los tipos de persona que les corresponden), a saber: la timocracia, la oligarquía, la democracia y la tiranía. En el libro X, finalmente y tal como veremos, Platón presenta su crítica al arte y concluye la obra con el famoso mito escatológico de Er.

\*\*\*

Hecha esta breve síntesis, volvamos al libro II, en cuya última parte nos detendremos. ¿Cómo se opera la transformación que vuelve al grupo de guerreros expansionistas y belicosos en guardianes de la *pólis*? El fundamento no es otro que la implementación de un *programa educativo* que comienza a delinearse en este libro II, en el pasaje 376d, y continúa —al menos— hasta el libro III (412b). En este sentido, conviene no perder de vista que el Estado/*pólis* depende de la formación de estos guardianes; con lo cual, la discusión sobre su educación constituye una parte estructural del argumento platónico. Es imposible, por tanto, escindir la propuesta educativa, tanto del discurso que se ocupa de establecer el mejor Estado posible, como del que trata de hallar la justicia y sus consecuencias respecto del ser humano.

Lo que se detalla en los libros II y III es un programa elemental en línea con las características habituales de la cultura griega, en la que se educaba a los jóvenes por medio de la gimnasia (*gymnastiké*) y de la música (*mousiké*, en sentido amplio).<sup>7</sup> Con lo cual, la educación general que se contempla es una base común para la clase de los guardianes.<sup>8</sup>

---

7 Abarca no solo lo estrictamente musical, como el tono, el ritmo y la armonía, sino también todo lo que tiene que ver con las artes, la palabra y los diversos géneros dentro de la literatura.

8 Entre los que luego —pero no por el momento— se distinguirá entre militares o auxiliares y gobernantes en sentido estricto, cuya educación superior se describirá en los libros VI y VII.

Dada la relevancia que tienen los guardianes para la *pólis*, se pasa al tratamiento de dos cuestiones de suma importancia:

- a) Qué tipo de naturaleza se requerirá para esta función.
- b) Qué educación habrán de recibir para su correcta formación.

Detengámonos un momento en la *naturaleza* de estos guardianes. Leemos en *República* II, donde pregunta Sócrates:

—¿No se necesita una naturaleza [φύσεως, *phýseos*] adecuada a la actividad misma?<sup>9</sup>

—Por supuesto.

—Nuestra tarea sería entonces, según parece, si es que somos capaces de ello, decidir qué naturalezas [ποιῖαι φύσεις, *poíai phýseis*] y de qué índole son las apropiadas para ser guardián del Estado [πόλεως φυλακῆν, *póleos phylakén*]. (*República*, 374e 5-10)

Al caracterizar estas naturalezas, no solo se tienen en cuenta las aptitudes corporales necesarias (como la agudeza en la percepción o la fuerza física), sino que los guardianes del Estado deberán contar con dos cualidades anímicas, y en cierto modo contrarias, que deben ser capaces de armonizar gracias a una adecuada educación: se trata de la *fogosidad* con el enemigo y la *mansedumbre* con sus compatriotas (“es necesario que sean mansos con sus

---

9 La actividad misma la mencionó unas líneas antes como “la función de los guardianes” (τῶν φυλάκων ἔργον, *tôn phylákon érgon*).

compatriotas y feroces frente a sus enemigos”, 375c). Como un buen perro de raza (375e), un guardián tendrá que ser fiero y feroz para defender el Estado y, a la vez, manso con sus conciudadanos: un buen guardián (ἀγαθὸν φύλακα, *agathòn phýlaka*, 375d), para cumplir con su función, deberá saber “delimitar lo propio de lo ajeno” (376b). Además, tiene que tener inclinación a aprender y amor por el saber, esto es, tiene que ser un *filósofo* en el sentido literal del término. Y esta naturaleza adecuada que exhibe el futuro guardián deberá ser educada de un modo que Platón desarrolla muy cuidadosamente a continuación.

Comenzamos la lectura de *República*, libro II, desde 376c5:

—Filósofo, fogoso, rápido y fuerte, por consiguiente, ha de ser, por naturaleza [τὴν φύσιν, *tèn phýsin*], el que pueda llegar a ser el guardián señorial [καλὸς κἀγαθός, *kalòs kagathòs*] de nuestro Estado.

—Absolutamente en todo de acuerdo. (*República*, 376c 5-7)

Se traduce por *señorial* a los términos *kalòs* y *agathòs* unidos, que constituyen una virtud sumamente importante para el griego en tanto representa el ideal de conducta personal, la formación integral de un individuo que alcanza su perfección acabada. Un individuo *kalòs kagathòs* combina en sí todas las virtudes y sería en cierta medida el equivalente en latín del *mens sana in corpore sano*, esto es, un individuo que ha desarrollado sus capacidades del mejor modo posible.

—Así ha de ser por naturaleza. Ahora bien, ¿de qué modo debemos criarlos y educarlos? Y ¿no nos será útil ese examen para divisar aquello en vista de lo cual

examinamos todo: cómo nacen en el Estado la justicia y la injusticia? Lo digo para no omitir un concepto importante ni extendernos más de la cuenta. (*República*, 376c 9- d4)

Tras haber enumerado los rasgos que debe tener la naturaleza de quien pueda ser apropiadamente guardián del Estado (ser filósofo, fogoso, rápido y fuerte, 376c), la pregunta que surge es de qué modo habrá que criarlos y educarlos. Hay que recordar que Sócrates, junto con sus interlocutores Glaucón y Adimanto, se erigen en fundadores teóricos de una supuesta ciudad, y son ellos quienes van a sentar los principios de la organización y de la educación de esta ciudad y de estos individuos que están creando en teoría, con el pensamiento. En ese contexto, nótese que hay aquí un giro normativo en la conversación, en tanto se pregunta de qué modo se los *debe* educar. Ellos ya tienen la disposición natural para ser guardianes, y ahora se pasará a discutir qué clase de educación permitirá que, quien tiene la naturaleza adecuada, se convierta en un buen guardián. Y se propondrá la educación tradicional: gimnástica (*gimnastiké*), para el cuerpo y música (*mousiké*), para el alma.<sup>10</sup> *Mousiké* tiene un sentido mucho más amplio que lo que nosotros entendemos por música, porque se refiere a todas las artes o disciplinas representadas por las Musas y, en ese sentido, incluye una cantidad de disciplinas que conforman una suerte de cultura general en su conjunto (dentro de la cual la música propiamente dicha exhibe un papel muy relevante pero no exclusivo, ya que también forman parte de ella, por ejemplo, la danza, la tragedia y la comedia). Sigue el texto, con la anticipación por parte de

---

10 Aunque en el libro III (410c) se aclarará que ambas formas de educación se han instituido para el cuidado del alma.

Sócrates de que el tema de la educación de estos guardianes va a ser tratado extensamente:

Y el hermano de Glaucón intervino:

—Por mi parte —dijo—, espero que tal examen nos sea útil para ese fin.

—¡Por Zeus! —repliqué—. No debemos entonces abandonarlo, incluso aunque el examen resulte más extenso.

—No, por cierto.

—Adelante, pues, y, como si estuviéramos contando mitos, mientras tengamos tiempo para ello, eduquemos en teoría a nuestros hombres.

—Hagámoslo.

—¿Y qué clase de educación les daremos? ¿No será difícil hallar otra mejor que la que ha sido descubierta hace mucho tiempo, la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma?

—Será difícil, en efecto. (*República*, 376d 5- e7)

Nótese que acá Sócrates está asimilando este relato que va a hacer de carácter normativo sobre cómo hay que educar a los guardianes con el hecho de estar contando un mito. Por cierto, el mito jugará un papel muy importante en la educación. Hay que aceptar, pues, la educación tradicional en gimnasia y música, porque no hay nada mejor que esta práctica ya consolidada. Sin embargo, Platón propondrá



introducir reformas (en gran medida tomadas del modelo espartano) al tipo de educación que existía en su *pólis* contemporánea. Y ese proyecto educativo que se presenta en la *República* se apoya en una estructura rígida, centralizada: es la *pólis* la que debe ser promotora, garante y custodia de la educación.

—Pues bien, ¿no comenzaremos por la música antes que por la gimnástica?

—Ciertamente.

—¿Y en la música incluyes discursos [*lógoi*] o no?

—Por mi parte sí.

—Ahora bien, hay dos clases de discurso, uno verdadero y otro falso.

—¡Así es!

—¿Y no hay que educarlos por medio de ambas clases, y en primer lugar por medio de los discursos falsos?

—No entiendo qué quieres decir.

—¿No entiendes —pregunté— que primeramente contamos a los niños mitos, y que estos son en general falsos, aunque también haya en ellos algo de verdad? Y antes que de la gimnasia haremos uso de los mitos.

—Es como dices. (*República*, 376e 8- 377a 7)

Se comenzará por la música (entendida como la educación del alma a través de una variedad de disciplinas, en el sentido amplio que ya mencionamos de formación artística, lo propio de las musas), que incluye discursos (*lógoi*). Estos discursos podrán ser verdaderos (*ἀληθές*, *alethés*) o falsos (*ψεῦδος*, *pseûdos*), y el interlocutor queda desconcertado porque Sócrates —quien siempre se ha erigido como un defensor de la verdad— afirma que hay que educar por medio de ambas clases de *lógoi*, pero se comenzará por los falsos:

Primeramente contamos a los niños mitos [*μύθους λέγομεν*, *mýthous légomen*], y éstos son en general falsos [*ψεῦδος*, *pseûdos*], aunque también haya en ellos algo de verdad. (*República*, 377a 3-5)

El mito aparece, pues, como una clase de *lógos* falso, pero que —se afirma— contiene algo de verdad. Ahora bien, podemos preguntarnos en qué sentido son falsos y en qué sentido encierran verdad. Si avanzamos en el texto para desentrañar esta compleja presentación del tema de la verdad y de la falsedad, encontraremos que surge un tema importante. Lo que se establece es que a los niños, de pequeños, primeramente se les cuentan mitos/relatos/narraciones, que en general —y en sentido amplio— son falsos en tanto fácticamente falsos, pero que de cualquier modo encierran ciertos núcleos de verdad. El término que traducimos por “falso” es *pseûdos* (*ψεῦδος*), que tiene una amplia gama semántica y que puede significar —según el contexto— mentira, falsedad, engaño, error o ficción. Por supuesto no es lo mismo una mentira que una ficción, ni un error que un engaño. Pero la palabra falsedad de algún modo incluye todos esos matices, y los especialistas discuten hasta qué punto los griegos trazaron una diferencia entre todos esos matices (algo que es muy difícil

de determinar). Para Platón no parece tener importancia la diferencia entre mentira y ficción. Y todo esto es muy importante porque se está delineando la formación inicial de niños pequeños, cuya finalidad es el modelado de sus almas:

—Por eso dije que debemos ocuparnos antes en la música que en la gimnástica.

—Correcto —respondió Adimanto.

—¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque, más que en cualquier otro momento es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno.

—Así es. (*República*, 377a 8- b 4)

Como puede verse en el texto, Sócrates señala —y va a insistir a continuación en este punto— el carácter maleable del alma de un niño, de modo que la educación inicial tiene que moldearla adecuadamente en tanto el sello que se le imprima en la infancia va a ser muy fuerte. Ese sello hay que estamparlo a través de mitos, porque la educación tradicional comienza en la casa, en el seno de la familia, y el interés de Platón en esta primera educación es central. En la etapa temprana y tras haber adquirido el lenguaje, el niño es destinatario de una serie de discursos por parte de la madre, del padre, de la nodriza, y de ellos va a proceder la primera y fundamental enseñanza. El discurso que resuena en la casa en boca de las madres, padres y nodrizas suele adoptar la forma de un relato o narración mítica. Se inventan cuentos infantiles para narrar a los niños pequeños, y esos

cuentos pueden ser buenos o malos. Desde el punto de vista que en el texto Platón presenta por boca de Sócrates, un mito será bueno si implanta un sello adecuado en el alma del niño, y será malo si introduce en él ideas equivocadas.

Es importante detenerse ahora en qué puede consistir la verdad que encierra el mito, ya que Platón en este texto está jugando con dos niveles de verdad y falsedad. Una cosa es la verdad o la falsedad en sentido fáctico, esto es, entendida como enunciación de lo que efectivamente sucede en la realidad (que lo que se dice se corresponde con lo que se da, existe o sucede en la realidad); pero hay otra dimensión que considera Platón respecto de la verdad y es la que podríamos llamar *ética*, es decir, aquello que es verdadero desde el punto de vista de lo que considera bueno el que emite esa verdad. Así, en tanto el relato o la narración representan acontecimientos que no existieron, son falsos fácticamente; pero al mismo tiempo, si transmiten un mensaje valioso para el niño que se está educando, entonces serán verdaderos desde una perspectiva ética. En este último caso estamos manejando un concepto de verdad que no es el de la verdad fáctica, porque el mito narra historias que no ocurrieron desde el punto de vista fáctico. Pero Platón traza esta distinción: la verdad puede ser fáctica, pero la verdad puede también ser ética, que es la que se encuentra en el mensaje implícito que transmite un mito y que puede ser adecuado para la formación ética de una criatura. Dicho de otro modo, el mito fácticamente es falso porque no cuenta una realidad tal y como ocurrió, pero desde el punto de vista ético encierra cierta verdad porque transmite un buen mensaje. En ese sentido, se habla de *mitos falsos pero que contienen algo de verdad*: son los que tienen una buena intención en tanto se proponen modelar la maleable alma de los niños implantándoles contenidos que se rigen según las pautas consideradas buenas por los fundadores de la *pólis*.

Continúa el texto explayándose sobre los cuentos que se narran a los niños en la primera infancia.

—En tal caso, ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes?

—De ningún modo lo permitiremos. (*República*, 377b 5-10)

Es importante notar que aquí el planteo es absolutamente normativo, en tanto hay una intención de introducir desde la infancia cierta impronta en las almas. Los fundadores de la ciudad tienen un proyecto, que es educar inculcando determinadas ideas. Y aquellos mitos (que en la primera niñez son los relatos que se les narran en la casa) que transmitan ese mensaje, serán los que hay que rescatar ya desde la primera educación. En el próximo capítulo, nos detendremos en la crítica a los *mitos mayores*, compuestos por los grandes poetas como Homero y Hesíodo.



## Capítulo 7

### Tratamiento de la falsedad

La noble mentira<sup>1</sup>

*María Gabriela Casnati*

Concluimos el capítulo anterior señalando el planteo normativo que aparece en el libro II de la *República*, en tanto la intención platónica es introducir cierta impronta en las almas de los niños que están siendo educados. Los fundadores de la ciudad tienen un proyecto, que es educar inculcando determinadas ideas. Y aquellos mitos que transmitan ese mensaje (que en la primera niñez son los relatos que se les narran en la casa), serán los que habrá que rescatar desde la primera educación. Pero cuando los niños son más grandes, las narraciones que se utilicen en su educación serán aquellas que provienen de los poetas. A estos mitos habrá que examinarlos y se aceptarán aquellos que sean buenos y se rechazarán los malos desde el punto de vista del proyecto educativo que están planteando los fundadores. Leemos en *República* (377b):

---

1 Este capítulo se basa en el desarrollo de las clases teóricas que la Dra. María Isabel Santa Cruz dictó sobre el tema en el seminario de historia de la filosofía antigua correspondiente a la Diplomatura de Historia en Filosofía en los años 2018 y 2019.

—Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con estos moldearemos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría.

—¿Cuáles son estos?

—En los mitos mayores —respondí— podremos observar también los menores. El sello, en efecto, debe ser el mismo, y han de tener el mismo efecto tanto los mayores como los menores. ¿Eres de otro parecer?

—No, pero no advierto cuáles son los que denominas “mayores”.

—Aquellos que nos cuentan Hesíodo y Homero, y también otros poetas, pues son ellos quienes han compuesto los falsos mitos que se han narrado y aún se narran a los hombres.

—¿A qué mitos te refieres y qué es lo que censuras en ellos?

—Lo que en primer lugar hay que censurar —y más que cualquier otra cosa— es sobre todo el caso de las mentiras innobles.

—¿A qué llamas así?



—Al caso en que se representan mal con el lenguaje a los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar.<sup>2</sup>

Lo que sucede con los mitos menores que se cuenta a los niños en la casa, sucede también con los mayores, que son los mitos forjados por los grandes poetas de la Hélade, particularmente Homero y Hesíodo. Y lo que afirma Platón es que también los mitos mayores —al igual que los menores— deben contener un mensaje implícito verdadero, es decir, un mensaje que tenga por fin modelar adecuadamente las almas. Lo que critica el texto es que la tradición está constituida por *mitos falsos*: si bien como se afirmó todos los mitos son falsos, hay mitos completamente falsos en tanto no contienen ningún mensaje adecuado. En el pasaje citado Sócrates se refiere a ellos como los forjados por Homero y Hesíodo, a los que pasa revista muy cuidadosamente en una cantidad de pasajes de la *República*, y los critica porque presentan a los dioses cometiendo delitos y atrocidades. Pero Platón no ataca al mito en tanto tal, sino a los mitos que son malos en el sentido de que contienen un mal mensaje y dan malos ejemplos. Y se afirma que lo que hay que censurar especialmente es el caso de las *mentiras innobles*, donde la referencia platónica es respecto de aquellos casos en que no se falsea bien. Esto es, hay que censurar sobre todo a quien no falsea bien y no hace una buena ficción desde el punto de vista ético. Se critica a quien elabora una falsedad que no es *kalôs*, término que —como ya se mencionó— suele traducirse por “bello” pero tiene una resonancia más fuerte dado que bello también es bueno, es aquello perfecto, acabado. El término no solamente alude a la belleza desde un punto de vista físico-material, sino que el término es más amplio. De

---

2 Se utiliza la traducción de C. Eggers Lan (editorial Gredos, 1988).

modo que hay que censurar a quienes falsean mal, a aquellos que “representan mal con el lenguaje a los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar”. Falsear mal consiste en distorsionar con palabras (porque siempre se trata de relatos) aquello que se está representando; y se lo asimila al mal pintor que no reproduce adecuadamente en su obra al original. Sigue el texto:

—Es en efecto correcto censurar tales casos. Pero ¿cuáles serían en aquellos que estamos examinando, y de qué modo?

—Primeramente —expliqué—. Aquel que dijo la mentira [*pseûdos*, “falsedad”, “ficción”] más grande respecto de las cosas más importantes es el que forjó la innoble mentira [*la mala falsedad*] de que Urano obró del modo que Hesíodo le atribuye y de cómo Cronos se vengó de él. En cuanto a las acciones de Cronos y los padecimientos que sufrió a manos de su hijo, incluso si fueran ciertas, no me parece que deban contarse con tanta ligereza a los niños aún irreflexivos. Sería preferible guardar silencio; pero si fuera necesario contarlos, que unos pocos los oyesen secretamente, tras haber sacrificado no un cerdo sino una víctima más importante y difícil de conseguir, de manera que tuvieran acceso a la audición la menor cantidad posible de niños.

—En efecto —dijo—, esos relatos presentan dificultades.

Tal como señalamos en las páginas dedicadas a Hesíodo, Urano es el hijo y el esposo de Gea, padres de la primera

generación de los Titanes. El más joven de los Titanes, Cronos, castra a su padre y además traga a sus hijos apenas nacen. Finalmente Zeus logra salvarse de Cronos, termina derrocando a su padre y se convierte en el rey del Olimpo. Esta es la referencia que aparece en el pasaje y lo que está diciendo Platón es que es una mala falsedad que se cuenten esas atrocidades de los dioses. Y se agrega que —y esto es algo que después negará, porque los dioses en tanto dioses no son capaces de cometer ese tipo de acciones— aun en el caso de que ese relato fuera cierto, de cualquier modo tampoco sería adecuado contárselo a los niños. Esta crítica de Platón a los poetas y a estas descripciones de los dioses —que no es exclusiva de Platón, sino que está atestiguada con anterioridad— se enmarca en que para el griego lo divino es aquello que se contrapone a lo humano, y por ende tiene que tener características absolutamente contrarias. Lo divino es eterno, lo humano es mortal, uno no está sometido al tiempo, el otro sí; y el dios (en el sentido de la divinidad) por definición tiene que ser perfecto. A continuación se señala que este tipo de relatos que cuentan los poetas dan mal ejemplo y harían que cualquiera pudiera justificar acciones innobles propias; por tanto, hay que erradicar esos mitos mayores que preconizan inmoralidades.

—Y no deben ser narrados en nuestro Estado, Adimanto, como tampoco hay que decir, a un joven que nos escucha, que al cometer los delitos más extremos no haría nada asombroso, o que si su padre delinque y él lo castiga de cualquier modo, solo haría lo mismo que los dioses primeros y más importantes.

—¡No, por Zeus! Tampoco a mí me parecen cosas adecuadas para narrar.

—Ni admitamos en absoluto que los dioses hagan la guerra a dioses, se confabulen o combatan unos contra otros; pues nada de eso es cierto: al menos si exigimos que los que van a guardar el Estado consideren como lo más vergonzoso el disputar entre sí.

Si el propósito es que los educandos consideren que es vergonzoso por ejemplo pelearse, entonces no deberían atribuirse luchas a los dioses, ya que ese es el modelo contrario al que se quiere implantar. Y esto no es algo aplicable a los relatos, sino también a otras artes representativas como el bordado:

Y con menor razón aún han de narrarse —o representarse en bordados— gigantomaquias y muchos otros enfrentamientos de toda clase de dioses y héroes con sus parientes y prójimos. Antes bien, si queremos persuadirlos de que ningún ciudadano ha disputado jamás con otro y de que eso habría sido un sacrilegio, tales cosas son las que tanto los ancianos como las ancianas, deberán contar a los niños desde la infancia; y aun llegados a adultos, hay que forzar a los poetas a componer, para estos, mitos de índole afín a aquella.

Con lo cual, el principio vale tanto para los mitos menores (los relatos de ancianos y ancianas), como para aquellos mitos mayores que forjan los poetas.

Narrar en cambio, los encadenamientos de Hera por su hijo o que Hefesto fue arrojado fuera del Olimpo por su padre cuando intentó impedir que este golpeara a su madre, así como cuantas batallas entre dioses ha compuesto Homero, no lo permitiremos en nuestro Estado, hayan sido compuestos con sentido alegórico

o sin él. El niño, en efecto, no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas. Por ese motivo, tal vez, debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los niños oyen, de modo que escuchen los mitos más bellos que se hayan compuestos en vista a la excelencia (*areté*).

Es importante la alusión al carácter maleable del alma infantil y a la incapacidad que tiene un niño para distinguir entre lo que es alegórico y lo que no lo es; y es en función de esto que deben narrarse ciertos mitos —y otros no— para alcanzar la *areté*, cuya traducción más corriente es la de *virtud* y que en el texto aparece como *excelencia*. *Areté* es el desarrollo o cumplimiento más perfecto de una capacidad. Y esto no compete solo al caso humano, ya que para los griegos la virtud de un caballo es ser un buen caballo o la virtud de un violinista es ser un buen violinista. Toda la educación tiene por fin lograr el desarrollo más pleno de las buenas capacidades del individuo. A continuación, Adimanto pregunta cómo habría que reemplazar esos mitos que deben ser censurados:

—Eso es razonable —repuso Adimanto—. Pero si alguien nos preguntara aún, concretamente, qué cosa son estas y cuáles son los mitos a que nos referimos, ¿qué contestaríamos?

Y yo le contesté:

—En este momento, ni tú ni yo somos poetas sino fundadores de un Estado. Y a los fundadores de un Estado corresponde conocer las pautas según las cuales los

poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartarse sus creaciones; mas no corresponde a dichos fundadores componer mitos.

Sócrates vuelve a decir que él, junto con sus interlocutores, se erigen como fundadores del Estado; ellos deberán vigilar a los poetas pero no son quienes compondrán los mitos. Lo que corresponde es que fijen ciertos patrones, pautas o principios básicos, no de contenido, a los que deban atenerse los poetas cuando compongan los mitos. No están prescribiendo los contenidos de los mitos; más bien, lo que importa es que cualquier narración que hagan se atenga a ciertos principios básicos de los cuales no deben apartarse. Sócrates se presenta como fundador y se aleja del rol de componedor de mitos; sin embargo —y como veremos— en el libro III hay un corrimiento y el propio Sócrates propone un mito para contar a los guardianes.

—Correcto —dijo—, pero precisamente en relación con este mismo punto: ¿cuáles serían estas pautas referentes al modo de hablar sobre los dioses?

—Aproximadamente estas: debe representarse siempre al dios como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia.

—Eso es necesario.

Esto es, por definición lo divino es perfecto; en consecuencia, cualquier mito que hable de los dioses los tiene que presentar como perfectos, como buenos. Un dios no puede ser malo por definición, al menos desde el punto de vista platónico. La *primera de las pautas* (que un poco más adelante, en 380c4 serán denominadas también *leyes, nómoi*),

establece que la bondad de la esencia divina es incompatible con la causalidad del mal que existe en el universo: dios es bueno y solo puede ser causa de las cosas buenas. Lo que se debe evitar, pues, son aquellos relatos que infundan la idea de que los males llegan a los seres humanos por la intervención de los dioses.

Podría decirse que Platón está haciendo una *teología*: en tanto estas primeras narraciones mitológicas transmitirán una imagen de los dioses, será necesario que esa imagen sea coherente con la formación —moral, estética, política— que se quiere infundir. Con lo cual, si bien el propósito declarado de la constitución de los *týpoi* es que “debe representarse siempre al dios como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia” (379a), lo que efectivamente parece tener en mente Platón en estos pasajes es el efecto educativo que tales mitos pueden causar “con vistas a la virtud” (378e3). Y, por cierto, esta “teología” tiene un sentido claramente ético-político: esto lo señala el propio Sócrates cuando afirma “en cuanto a que Dios, que es bueno, se ha convertido en causante de males para alguien, debemos oponernos por todos los medios a que sea dicho o escuchado en nuestro Estado, *si pretendemos que (el estado) esté regido por leyes adecuadas*” (380b8). Luego se propondrá una segunda pauta en esta suerte de teología que está haciendo aquí Platón al decir cómo son los dioses y por qué los poetas deben someterse a esas pautas básicas cuando hablen sobre ellos. A continuación se presenta el siguiente argumento:

—Ahora bien, ¿no es el dios realmente bueno por sí, y de ese modo debe hablarse de él?

—¡Claro!

—Pero nada que sea bueno es perjudicial. ¿O no?

—Me parece que no puede ser perjudicial.

—¿Y acaso lo que no es perjudicial perjudica?

—De ningún modo.

—Lo que no perjudica ¿produce algún mal?

—Tampoco.

—Y lo que no produce mal alguno ¿podría ser causa de un mal?

—No veo cómo.

—Pues bien, ¿es benéfico lo bueno?

—Sí.

—¿Es, entonces, causa de un bienestar?

—Sí.

—En ese caso, lo bueno no es causa de todas las cosas; es causa de las cosas que están bien, no de las malas.

—Absolutamente de acuerdo —expresó Adimanto.

El argumento podría ser reconstruido en función de las siguientes afirmaciones:

- 1) La divinidad es esencialmente buena.
- 2) Lo bueno no es perjudicial.



- 3) Si no es perjudicial, entonces no perjudica.
- 4) Si no perjudica, no produce mal.
- 5) Si no produce mal, no es causa de mal.
- 6) Lo bueno, si no produce mal es benéfico.
- 7) Si es benéfico, causa *eupragía*, causa un bienestar.

La palabra *eupragía* está compuesta por *eu*, bien, y *pragía*, término de la misma raíz que *práxis*, es decir, que tiene que ver con la acción. De ahí que el bienestar que causa no es en griego solamente estar bien, sino también actuar bien. En el término *eupragía* conviven estos dos aspectos: estoy bien porque actúo bien. Conviven el hacer y el recibir el bien, y esto es lo que se le está atribuyendo al dios: el dios es causa de lo bueno, del bienestar, pero el bienestar consiste en estar bien porque se actúa bien. Y en ese sentido, el argumento concluye que lo bueno no es causa de todo, no es causa de lo malo, sino solamente causa de lo bueno.

—Por consiguiente —proseguí—, dado que dios es bueno, no podría ser causa de todo, como dice la mayoría de la gente; sería solo causante de unas pocas cosas que acontecen a los hombres, pero inocente de la mayor parte de ellas. En efecto, las cosas buenas que nos suceden son muchas menos que las malas, y si de las buenas no debe haber otra causa que el dios, de las malas debe buscarse otra causa.

—Gran verdad me parece que dices.

Platón atribuye las malas acciones a la responsabilidad humana; del dios no pueden provenir males y, en consecuencia, hay que rechazar todos los malos mitos forjados por los poetas que atribuyen a los dioses ser causa de males. Se conservarán, sin embargo, aquellos en que se representa a la divinidad tal como tiene que ser, es decir, buena y causa del bien. Tras enunciar como primera pauta que dios es bueno y no puede ser causa de males, introducirá una segunda pauta, según la cual la divinidad es un ser simple y en consecuencia incapaz de perder sus características propias. Los dioses no pueden cambiar de forma, sobre todo para cometer actos de engaño o actos insidiosos como si fueran prestidigitadores. Los dioses, en tanto son perfectos, no pueden transformarse ni alterarse debido a una causa externa. ¿Por qué? En virtud de su perfección: al ser perfectos, si se transformaran solo podrían hacerlo para ser peores de lo que son, y eso atentaría contra su perfección. Un dios no puede querer modificarse a sí mismo y, por lo tanto, los dioses permanecen en su propia forma y no pueden querer engañarnos. En eso consistiría la segunda pauta, tal como aparece en *República* II (382a4-386a6):

—¿No sabes acaso que la verdadera mentira —si se puede hablar así— es odiada por todos los dioses y hombres?

—¿Qué quieres decir?

—Esto: que nadie está dispuesto a ser engañado voluntariamente en lo que de sí mismo más le importa ni respecto de las cosas que más le importan, sino que teme sobre todo ser engañado en cuanto a eso.

—Aún no te entiendo.

—Lo que sucede —dije— es que piensas que me refiero a algo maravilloso. Pero lo que yo quiero decir es que lo que menos admitiría cualquier hombre es ser engañado y estar engañado en el alma con respecto a la realidad y, sin darse cuenta, aloja allí la mentira y la retiene; y que esto es lo que es más detestado.

—Ciertamente.

Lo que más teme el ser humano es tener arraigada la falsedad en el alma, que es la falsedad en sentido más pleno entendida como la ignorancia o el error. Platón considera que este es el peor de los males: ser ignorante y no tener la menor conciencia de que uno es ignorante y está en la ignorancia y el error. Lo peor de todo es tener arraigado ese estado de falsedad en el alma a propósito de la realidad, es ser un ignorante de las cosas más importantes. Debe ser tenido en cuenta que esto es algo involuntario ya que nadie por su propia disposición quiere estar engañado en su alma.

—Y sin duda es lo más correcto de todo llamar a eso, como lo hice hace apenas un momento, “una verdadera mentira” [ἀληθῶς ψεῦδος, *alethōs pseûdos*, “una falsedad verdadera”]: la ignorancia en el alma de quien está engañado. Porque la mentira [*pseûdos*, “falsedad”] expresada en palabras es solo una imitación de la que afecta el alma; es una imagen que surge posteriormente, pero no es una mentira absolutamente pura. ¿No es así?

—Muy de acuerdo.

Platón está distinguiendo, una vez más, dos tipos de *pseûdos*, que es un término que, como fue señalado antes,

tiene los distintos significados de falsedad, error, mentira, engaño, ficción, que a veces se solapan y por tanto es difícil elegir la mejor traducción en cada aparición del término. Y dentro del *pseudos*, Platón distingue, por un lado, el que está en el alma y es la ignorancia, el error que uno tiene, una convicción equivocada, y es la que Platón llama —de modo paradójico— verdaderamente falsedad, es la ignorancia en el sentido del error arraigado en el alma y es lo peor de todo. No es una ignorancia en el sentido de no saber algo, sino más bien hay que entenderlo como el error enquistado empecinadamente en una persona. Por otro lado, para Platón esto es muchísimo peor que la falsedad verbal, la falsedad en palabras o en discursos (en los *lógoi*). Este segundo tipo de falsedad puede ser mala si se trata de una mentira intencionada. Pero hay distintas clases de mentiras, porque algunas pueden ser piadosas y otras malintencionadas. Y Platón está trabajando con estos matices. La falsedad verbal, entonces, la enunciación de un discurso falso, puede ser justificable o no justificable en función de su contenido y de su propósito. Puedo decir algo falso pero con buena intención y buen mensaje, y esta mentira la puedo justificar. Mientras que hay otro tipo de falsedades o mentiras que son dañinas, como cuando se acusa a alguien injustamente.

—Por consiguiente, la mentira real [lo que en realidad es falsedad] no es solo odiosa para los dioses, sino también para los hombres.

—Así me parece.

—En cuanto a la mentira expresada en palabras, ¿cuándo y a quién es útil como para no merecer ser odiosa? ¿No se volverá útil, tal como un remedio [*φάρμακον*, *phármakon*] que se emplea preventivamente, frente a

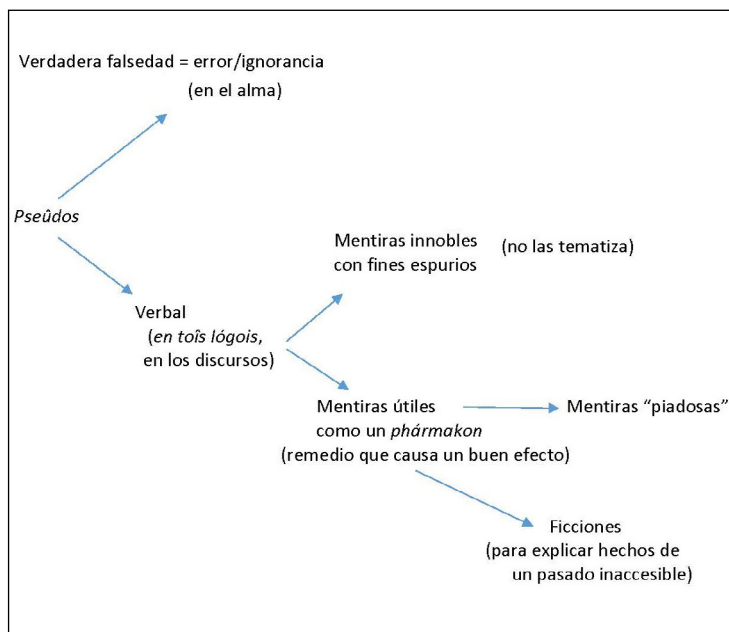
los enemigos, y también cuando los llamados amigos intentan hacer algo malo, por un arranque de locura o de algún tipo de insensatez? Y también en la composición de los mitos de que acabamos de hablar ¿no tornamos a la mentira útil cuando, por desconocer hasta qué punto son ciertos los hechos de la antigüedad, la asimilamos lo más posible a la verdad?

—Sin duda.

En este pasaje se introduce un nuevo criterio que es el de la *utilidad*: hay falsedades verbales, cosas que se expresan, que aunque falsas o mentirosas de cualquier modo pueden ser útiles. En ese sentido, frente a los enemigos y a los amigos que experimentan algún tipo de arranque de locura o de insensatez, puede ser útil formular una mentira/falsedad: es una especie de *mentira piadosa*, en tanto es útil porque en determinadas ocasiones permite lograr un bien. Pero también —y se trata de otro orden— en la composición de los mitos, es útil al desconocer hasta qué punto son ciertos los hechos de la Antigüedad, con lo cual en este caso podríamos hablar de una ficción. Por un lado, nosotros podemos conocer una verdad y decir una falsedad para hacer bien a alguien; pero, por otro, cuando se trata de acontecimientos o de personajes a los que no tenemos acceso, podemos inventar algo sobre ellos que sea útil para generar buenos ejemplos y para inculcar en el alma un buen sello. Con lo cual, dentro de la mentira verbal/mentira en palabras, encontramos aquellas mentiras que son útiles y las que no lo son. Las mentiras *no útiles* se descartan, Platón no las tematiza. Las justificables son las mentiras *útiles* que, a su vez, pueden ser de dos tipos: están las que podemos llamar *mentiras piadosas*, que corresponde a lo que nosotros llamamos mentira; o bien las mentiras respecto a sucesos remotos a

los que no se tiene acceso (las historias de los dioses, que tienen que componer los poetas) y son las que consideraríamos ficciones y son útiles cuando se trata de expresar o de narrar hechos o cosas que pertenecen a un pasado remoto y no nos son accesibles a la experiencia. Por ejemplo, sobre los dioses o los héroes solo podemos componer un discurso que sea verosímil, esto es, que se refiera a ellos de una manera que parezca la más adecuada posible. Y en ese sentido, no habrá que atribuir a los dioses luchas, ni rencores, ni venganzas.

Y Platón dice que son útiles como un remedio. En realidad, el término en griego es φάρμακον, *phármakon*, que significa droga, y tiene el doble sentido de veneno, que puede matar, pero también de una droga benéfica; esto es, un *phármakon* puede tanto ser bueno como malo.



Lo analizado hasta aquí, dentro del contexto del libro II, aplica a un plano ético que es en el que se está moviendo Platón; se refiere a la primera educación y al efecto que tienen en las almas los mitos que hay que reformar forjados por los poetas (ya en el libro III Platón dará cuenta del efecto político que puede tener el uso de la falsedad) y lo que propone es convencer a los poetas de que compongan buenos mitos. Pero por el momento, Sócrates y sus interlocutores, en tanto fundadores, no se ocupan del contenido de los mitos sino más bien de fijar ciertas pautas o principios generales o moldes de acuerdo con los cuales los poetas deberían construir sus propios relatos.

El primero de ellos, como leímos en el texto, es que dios es bueno por definición en tanto es perfecto; y si es bueno no puede producir ningún mal. Los males, entonces, no son responsabilidad de los dioses sino de las personas.

—Pero ¿en cuál de estos casos la mentira será útil al dios? ¿Acaso sería en el caso de que, por desconocer él cómo han sido los hechos de la antigüedad, asimilara la mentira a la verdad?

—No, eso sería ridículo.

—Por consiguiente, no puede hallarse en dios un poeta mentiroso.

—Me parece que no.

—¿Mentiría, entonces, por temor a sus enemigos?

—Eso menos aún.

—¿O por la insensatez o arranque de locura de sus amigos?

—No —dijo Adimanto—, porque ningún loco o insensato es amigo de dios.

—En tal caso, no hay motivo alguno para que dios mienta.

—No lo hay.

—Por ende, lo propio de dios y lo divino es en todo sentido ajeno a la mentira.

—Por completo.

—Por lo tanto, el dios es absolutamente simple y veraz tanto en sus hechos como en sus palabras, y él mismo no se transforma ni engaña a los demás por medio de una aparición o de discursos o del envío de signos, sea en vigilia o durante el sueño.

—Al decirlo tú, también me parece a mí.

El *segundo týpos* establece, entonces, el carácter *simple* del dios y su inmutabilidad. ¿Por qué el dios no puede transformarse? Esto debe ser así en virtud de que “cada uno de los dioses, por ser el más bello y mejor posible, ha de permanecer siempre simplemente, en su propia forma”, y todo lo que cambia lo hace por efecto de otra cosa o por sí mismo, pero ambos cambios son incompatibles con la perfección y la excelencia de dios (381c). Justamente toda esta sección se funda en el principio —que no se discute ni se justifica, sino que se afirma— de que existe la divinidad,



equiparada a la bondad, es decir, la perfección. Platón insiste no solamente en que los dioses no pueden incurrir en mentiras, sino además en que son simples y no se pueden transformar en otro cosa. Si se transformaran, dejarían de ser lo que son; y si son perfectos (por definición), al transformarse se transformarían en algo peor que ellos mismos, lo que no puede ser porque atentaría contra su perfección. Tampoco nos pueden engañar, apareciéndose con otras formas, como cuentan los poetas de las apariciones de Zeus con el aspecto de algún animal. Esta segunda pauta merece dos planos o perspectivas de análisis: por un lado, *desde el plano de la esencia del dios*, se dice que su forma es *invariable e inmutable*: el dios no puede cambiar en virtud de su perfección; por otro, *desde la perspectiva de la manifestación del dios a los seres humanos*, se afirma que no tiene razón para mostrarse diferente de como es, pues si algo es bueno es *inalterable y estable*. Continúa el pasaje:

—Entonces estarás de acuerdo conmigo en cuanto a la segunda pauta a la que hay que atenerse para hablar y obrar respecto de los dioses: que no son hechiceros que se transformen a sí mismos ni nos induzcan a equivocarnos de palabra o acto.

—Estoy de acuerdo.

—Por consiguiente, aun cuando alabemos muchas cosas en Homero, no elogiaremos el pasaje en que se refiere el mensaje que, mientras duerme Agamenón, le envía Zeus...

### **Pautas (τύποι) de la teología platónica (*República II*)**

1. La bondad de la esencia divina es incompatible con la causalidad del mal que existe en el universo: dios es bueno y solo puede ser causa de las cosas buenas.

2. La divinidad es: invariable e inmutable (no puede cambiar en virtud de su perfección), e inalterable y estable (en virtud de su bondad no tiene razón para mostrarse diferente de como es).

Los dioses no pueden desorientarnos ni hacernos caer en falsedad como si fueran prestidigitadores, ni con su discurso ni actuando de modo engañoso. Y aunque Platón reconoce la riqueza literaria de Homero y el valor de su poesía como tal (“aun cuando alabemos muchas cosas en Homero”), no podemos elogiarlo cuando cuenta episodios como el que narra al comienzo del segundo canto de *La Ilíada*, donde Agamenón y sus soldados están en el campamento y Zeus —que al final del canto primero peleó con su esposa Hera porque ella está en contra de los troyanos— le envía a Agamenón mientras duerme a Sueño para que lo haga caer en un engaño y sufra una derrota. Y lo que está criticando Platón aquí es que se diga que Zeus está tramando un engaño.

(...) ni tampoco aquellos versos de Esquilo en los cuales

Tetis dice que Apolo, cantando en sus bodas,

exaltó mi feliz progenie

con vidas extensas, libres de enfermedades.

Y tras decir todo esto, celebró mi fortuna, cara a

[los dioses,

con un peán con que deleitó mi corazón.

Y yo ni imaginaba que la boca divina de Febo,  
plena del arte de la profecía, fuera mentirosa.  
Pero este mismo dios que cantaba, el mismo que  
asistió al festín  
en persona, y que había predicho todo aquello  
fue quien asesinó a mi hijo.

En este pasaje de la *República* aparece citado un fragmento de una obra de Esquilo, que no nos ha llegado completa y que probablemente se llamara *El juicio de las armas*. Tetis era una Nereida y el texto se está refiriendo a sus bodas con el mortal Peleo, donde Apolo celebró que tendría un hijo sano, libre de enfermedades y que su vida sería muy feliz. Pero Tetis dice que ella nunca imaginó que Febo (que es Apolo) mentiría, caería en una falsedad, ya que fue ese mismo dios quien asesinaría a su hijo (Aquiles), cuando recibió una flecha en el talón (el Talón de Aquiles) que si bien le disparó Paris, el que manejaba realmente el arco era Apolo. De modo que guiado por Apolo, que había profetizado que tendría una vida feliz, sin embargo fue él mismo el que mintió y mató al hijo de Tetis. Esos versos son muy hermosos desde el punto de vista literario, pero lo que dice Platón es que sin embargo son reprochables en tanto nos presentan a un dios engañando vilmente.

Cuando un poeta diga cosas de tal índole acerca de los dioses, nos toca encolerizarnos con él y no le facilitaremos el coro. Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes; al menos si nos proponemos que los guardianes respeten a los dioses y se aproximen a lo divino, en la medida que eso es posible para un hombre.

—En cuanto a mí —respondió Adimanto—, estoy completamente de acuerdo con estas pautas; y, llegado el caso, las adoptaría como leyes.

Se afirma, pues, que a tales poetas no se les facilitará un coro para las tragedias. Hay que tener en cuenta que las tragedias que requerían un coro eran las más imponentes y las que necesitaban más medios para poder conformar dichos coros, mientras que las representaciones más simples no los necesitaban. También aparece en este pasaje la cuestión del asemejarse a dios en la medida de lo posible, idea que era muy cara a Platón pero también a la tradición platónica. El ideal humano es, de algún modo, el de tratar de acercarse e imitar en la medida de lo posible (porque el ser humano no puede alcanzar la perfección) a lo mejor y lo más bueno. Por tanto se vuelve a insistir en que los mitos tienen que transmitir un mensaje que sea bueno, pero bueno en función de lo que se propone que los guardianes respeten y tomen por lo mejor. Emerge, pues, la finalidad del proyecto y los elementos a los que hay que recurrir para alcanzarlo.

Recordemos una vez más las pautas que Adimanto acepta tomar como leyes:

- 1) Dios es bueno, perfecto y no puede ser causa de mal.
- 2) Dios es simple, esto es, no compuesto, y por tanto no se puede transformar y no puede engañar.

Estos son los dos principios básicos sobre los cuales se tiene que actuar y componer poesía.

Con esto termina el libro II. A continuación, estas son las primeras líneas que abren el libro III (386a):

—En lo tocante a los dioses —proseguí—, me parece que esta índole de cosas es la que debemos permitir o prohibir que, ya desde niños, oigan quienes hayan de honrar a los dioses y a sus propios padres, así como quienes no vayan a tener en poco la amistad entre sí.

—También a nosotros nos parece, y creo que correctamente.

Aclaremos que el libro III de la *República* continúa y prolonga las críticas a las falsedades en las que incurren los poetas, y plantea si lo que ellos narran puede ser —o no— un modelo de virtud que es necesario que adquieran los futuros guardianes para desarrollar bien su tarea. Entre las virtudes enumera primero el valor, de modo que aquello que los poetas narren debe estar dirigido a exaltar el valor. Por lo tanto, dice Sócrates, no se pueden narrar atrocidades sobre el Hades porque eso generaría temor a la muerte en lugar de valor. Por ende, hay que eliminar los relatos sobre atrocidades en el Hades, porque los que narran esas atrocidades no dicen ni algo verdadero ni algo beneficioso. También hay que suprimir las lamentaciones puestas en boca de hombres famosos, sobre todo acerca de la muerte, y mucho menos en boca de los dioses. Dice Sócrates que las lamentaciones son un mal ejemplo y hay que atribuirlos más bien a hombres viles y a las mujeres que no son las de mayor dignidad. Tampoco hay que pintar personajes que se rían indecorosamente, dado que la risa inmoderada es también un mal ejemplo. Retomemos la lectura en *República* III (389b2-c7):

—Pero además la verdad debe ser muy estimada. Porque si hace un momento hemos hablado correctamente, y la mentira es en realidad inútil para los

dioses, aunque útil para los hombres bajo la forma de un remedio, es evidente que semejante remedio debe ser reservado a los médicos, mientras que los profanos no deben tocarlos.

—Es evidente.

Con lo cual, además de excluir las lamentaciones y otros relatos indignos, hay que tener en cuenta que la verdad debe ser muy estimada. Y Platón está haciendo una advertencia: se puede recurrir a una falsedad que es útil como un remedio, pero así como el remedio debe ser recetado por un médico experto, del mismo modo en el caso de la mentira no cualquiera puede utilizarla si no es experto y si no sabe exactamente el fin para el que va a utilizarla.

—Si es adecuado que algunos hombres mientan, estos serán los que gobiernen el Estado, y que frente a sus enemigos o frente a los ciudadanos mientan para beneficio del Estado; a todos los demás les estará vedado. Y si un particular miente a los gobernantes, diremos que su falta es igual o mayor que la del enfermo al médico o que la del atleta a su adiestrador cuando no les dicen la verdad respecto de las afecciones de su propio cuerpo; o que la del marinero que no dice al piloto la verdad acerca de la nave y su tripulación ni cuál es su condición o la de sus compañeros.

—Es muy cierto.

Es decir, si hay personas que pueden incurrir en una mentira útil, ellos serán quienes gobiernen. Y con este pasaje la perspectiva se instala plenamente en el ámbito político, mientras que hasta ahora se estaba dando cuenta de los

alcances éticos de la falsedad. Ahora se señala que la mentira puede ser muy útil pero en manos de los que gobiernan, de los arcontes, y es la primera vez que aparece en la obra esta palabra *arkhóntes*. Mientras que hasta aquí se había hablado de los guardianes en general, ahora la responsabilidad se pone en el grupo específico de guardianes que realmente va a ejercer la dirigencia. Y ellos pueden recurrir a la falsedad política para beneficio del Estado, mientras que a todos los demás les estará vedado. De modo que es lícita la mentira útil para beneficio del Estado en manos de quienes ejercen el poder, y el ejemplo que se pone es la analogía con un enfermo que le miente al médico, el atleta que engaña a su entrenador o el marinero respecto del capitán del barco. Platón recurre muchas veces a la analogía entre el gobernante, el piloto de una nave y el médico, en tanto que los tres son expertos en sus artes.

A continuación de este pasaje, Platón agrega otra virtud que es la de la templanza o moderación. Todo relato debe tener en vista fomentar esa virtud y, por lo tanto, habrá que erradicar todos los relatos que hablen de insolencia y trasgresión, y que no induzcan a la moderación. Platón dice que si atribuimos esa clase de delitos a los héroes, entonces debemos negar al menos que ellos sean hijos de los dioses, porque si lo fueran no podrían incurrir en tales delitos. Todos esos relatos dañan a quienes los escuchan porque dan mal ejemplo e inducen a ser tolerantes respecto de actos malos que puedan cometer otros. También se censura toda narración que muestre a héroes o dioses cometiendo injusticia. Luego comienza una nueva sección —a la que pertenece el pasaje que leeremos a continuación— en la que no se ocupará ya del contenido de los relatos, mitos y poesía, sino que se va a ocupar de su forma. Expone que hay tres formas posibles: en primer lugar la narrativa, en segundo la obra dramática en la que se representan

personajes que dialogan (como sucede por ejemplo en la tragedia) y por último menciona la forma mixta, que en buena parte es la que utiliza Platón, en tanto narra algo y luego hace intervenir personajes.

En este contexto, Platón introduce la noción de imitación, *mimesis*, que es un tema que retoma en el libro X, en tanto la forma dramática es imitativa: imita en palabras a los diálogos, acciones o personajes en acción. Y Platón adelanta aquí que la imitación, a menos que sea de acciones nobles, no es buena. Hay que recurrir a la imitación pero siempre que se trate de acciones nobles. Luego hace un análisis extenso de la música propiamente dicha, de las armonías musicales, de los ritmos, de cuáles instrumentos son adecuados para la educación y cuáles no, y también de cuáles son los ritmos y las armonías apropiados para exaltar el valor y la moderación. Tras presentar el examen de la poesía y la música, extiende el análisis a todas las artes. Dirá que ninguna de las artes deberá copiar ni maldad, ni intemperancia, ni vileza, sino los valores contrarios. Concluido el examen de la música, Platón pasa al tratamiento de la educación por medio de la gimnasia, que deberá ser sencilla, equilibrada y estar unida a una dieta saludable. La gimnasia siempre deberá estar acompañada de la educación musical, porque de otro modo solo se desarrollará la fuerza bruta. Pero la música sola, sin un poco de gimnasia, lleva a la molicie. Lo ideal es lograr siempre una armonía y un equilibrio, algo que está presente a lo largo de todo el proyecto educativo.

Recordemos que Platón afirmó que existe una falsedad o error genuino, en un sentido pleno, que es distinto de la falsedad verbal o mentira en el discurso. Dentro de esta última, hay mentiras útiles que pueden estar en manos de los gobernantes y proferirse en beneficio del Estado. Platón siempre va a reconocer la necesidad de los mitos, pero



quiere arrancarlos de las manos de los poetas tradicionales para ponerlos, de algún modo, en manos de los filósofos. Continuemos con la lectura de *República* III (414b7-415d5):

—Ahora bien, ¿cómo podríamos inventar, entre esas mentiras que se hacen necesarias, a las que nos hemos referido antes, una mentira noble, con la que mejor persuadiríamos a los gobernantes mismos y, si no, a los demás ciudadanos?

—No sé cómo.

Es interesante que en este pasaje las mentiras útiles que ya mencionamos se equiparan a las necesarias. Y Sócrates, que hasta aquí había dicho que no se involucraría con contenidos sino que los fundadores de la ciudad solamente fijarían las pautas, ahora que se ha posicionado en el plano plenamente político se convierte en un inventor de mitos. Y se refiere a una *noble mentira*. La palabra que se traduce por noble es *gennaïon*, adjetivo que tiene varias acepciones. La primera de ellas, en masculino, se refiere a los seres humanos de noble estirpe, pero también se dice de los animales: un perro noble es un perro de buena raza. Se usa además para referirse a conductas nobles y a acciones nobles, en tanto valerosas o generosas. En una segunda acepción, sin relación con la nobleza de la estirpe, se aplica en general a cosas para referirse a ellas como genuinas, excelentes o superiores. Por ejemplo, se aplica a los frutos para decir que están maduros o en sazón, o a un terreno para decir que es fecundo. Con lo cual, puede verse que el término es bastante ambiguo, porque no alude a una mentira puesta en boca de los nobles, como ha sido interpretada por muchos detractores de Platón. No se trata de una mentira señorial, o propia de la nobleza.

Acá la noble mentira hace explícita referencia al tratamiento anterior de la falsedad y es introducida por Sócrates, en tanto fundador, para persuadir a los gobernantes mismos y, si no, a los demás ciudadanos. Es fundamental esta cuestión de la persuasión, como un elemento absolutamente necesario en la educación. También la persuasión es necesaria para la filosofía, en tanto el discurso filosófico no se opone al discurso persuasivo *tout court*. En un sentido, es cierto que Platón se opone al discurso persuasivo retórico, al que persuade con verosimilitudes. Pero acá se señala que si en educación no se persuade a aquel que aprende, entonces no se obtienen resultados. Y si con un discurso filosófico no persuadimos al que lo escucha, tampoco llegaremos a buen puerto. De modo que, por una parte, la persuasión no es mala por sí misma; y, por otra, se opone a la coacción. Entonces, en el texto objeto de análisis no se propone imponer por coacción, sino más bien persuadir de algo. Y a continuación Platón presenta un mito del pasado, noble y necesario, en tanto su fin va a ser útil a la ciudad. Lo veremos con cierto detalle para analizar en él todos los elementos que venimos trabajando tanto sobre el mito como sobre la falsedad en Platón.

—No se trata de nada nuevo, sino de un relato fenicio que, según dicen los poetas y han persuadido de él a la gente, antes de ahora ha acontecido en muchas partes; pero entre nosotros no ha sucedido ni creo que suceda, pues se necesita mucho poder de persuasión para llegar a convencer.

Es llamativo el gran rodeo que hace Sócrates para introducir, con mucha cautela y muchos reparos, lo que dirá a continuación. Es por esto que el interlocutor responde:

—Me parece que titubeas en contarlo.

—Después de que lo cuente, juzgarás si no tenía mis razones para titubear.

—Cuéntalo y no temas.

—Bien, lo contaré; aunque no sé hasta dónde llegará mi audacia ni a qué palabras recurriré para expresarme y para intentar persuadir, primeramente a los gobernantes y a los militares, y después a los demás ciudadanos...

Sigue insistiendo en que lo que narrará es difícil de aceptar, y que costará mucho trabajo y no implicará poca audacia narrarlo. Y continúa:

... de modo que crean que lo que les hemos enseñado y les hemos inculcado por medio de la educación eran todas cosas que imaginaban y que les sucedían en sueños; pero que en realidad habían estado en el seno de la tierra, que los había criado y moldeado, tanto a ellos mismo como a sus armas y a todos los demás enseres fabricados; y, una vez que estuvieron completamente formados, la tierra, por ser su madre, los dio a luz. Y por ello deben ahora preocuparse por el territorio en el cual viven, como por una madre y nodriza, y defenderlo si alguien lo ataca, y considerar a los demás ciudadanos como hermanos y como hijos de la misma tierra.

¿En qué consiste el mito? Las personas han nacido de la tierra y no nacieron de otros seres humanos como nos ha sido narrado siempre. La buena verdad mítica, que transmite un

buen mensaje, es que nacieron de la tierra. Esto es un suceso acaecido en un pasado remoto que, como declara el propio Sócrates, “según dicen los poetas y han persuadido de él a la gente, antes de ahora ha acontecido en muchas partes; pero entre nosotros no ha sucedido ni creo que suceda”, y tiene una proveniencia incierta pero, tal vez, de origen fenicio. ¿Por qué de origen fenicio? Este mito de los nacidos de la tierra es una idea difundida en la literatura de los siglos V y IV a. C. y está asociada con el tema de la autoctonía, de los griegos en general y de los atenienses en particular. Y la referencia a un relato fenicio alude al relato de Cadmo, en una historia que narra Eurípides en dos tragedias. Cuenta el relato que el padre de Cadmo lo mandó a Grecia para rescatar a la hermana de Cadmo —que se llamaba Europa— y había sido raptada por Zeus. Y el oráculo le ordena a Cadmo que funde una ciudad —en Beocia, a la que le pone el nombre de Cadmea— y que luego va a ser la ciudad de Tebas, con lo cual Cadmo pasa a ser el fundador de Tebas. Pero ocurre que Cadmo va con un grupo de compañeros que son devorados por el dragón. Cadmo mata al dragón y aparece Atenea que le ordena que siembre los dientes del dragón. Y de allí, de la siembra de los dientes del dragón, nacen de la tierra los hombres armados.

Esta historia de Cadmo está muy vinculada con otro de los mitos de los nacidos de la tierra que es el de Deucalión, que constituye una variante del mismo relato. Deucalión era hijo de Prometeo, y Pirra era su mujer. En un momento Zeus, para vengarse de la humanidad, envía un diluvio para exterminarla, pero ellos dos se construyen una barca y se salvan. Es claro que la historia del diluvio y de la barca forma parte de un piso común de las distintas culturas, ya que no está solamente en la tradición griega sino también en el Antiguo Testamento. Ellos se salvan, están en la barca nueve días, finalmente llegan a tierra y el oráculo de

Delfos les dice que para recuperar a la raza humana tienen que cubrirse las cabezas, caminar y tirar detrás de sí huesos de su madre. El oráculo siempre habla por enigmas, y ellos interpretan que como la madre es la tierra, “los huesos de la madre” son piedras. Entonces ellos caminan, van tirando piedras, y de las piedras que tira Deucalión nacen los varones y de las que tira Pirra nacen las mujeres. Ese es otro de los mitos de origen y de autoctonía.

Los mitos de autoctonía son muy importantes porque insisten en la pertenencia a la tierra. La tierra es la madre y todos han nacido hermanos de la misma madre y tienen que defender a esa madre, esto es, a ese territorio que es el propio. Pero además a los seres humanos se les da un sentido de fraternidad: todos nacimos iguales. De modo que este mito se cuenta para fomentar el amor a la tierra y la fraternidad entre los ciudadanos, esto es, entre los nacidos de la misma tierra. Continúa el pasaje:

—No era en vano que tenías escrúpulo en contar la mentira.

—Y era muy natural. No obstante, escucha lo que resta por contar del mito.

Y con esto comienza otro mito, que complementa o se articula con el anterior. Es importante notar que Platón en su obra adapta estos mitos que está tomando de elementos de la tradición. Él no inventa de la nada estas narraciones, porque el hecho de trabajar sobre motivos tradicionales le da mucho más peso y poder de convicción a lo que se cuenta.

Cuando les narremos a sus destinatarios la leyenda, les diremos: “Vosotros, todos cuantos habitáis el Estado (*pólis*), sois hermanos. Pero el dios que os modeló

puso oro en la mezcla con que se generaron cuantos de vosotros son capaces de gobernar,<sup>3</sup> por lo cual son los que más valen...

... plata, en cambio, en la de los guardianes, y hierro y bronce en las de los labradores y demás artesanos. Puesto que todos sois congéneres,<sup>4</sup> la mayoría de las veces engendraréis hijos semejantes a vosotros mismos, pero puede darse el caso de que de un hombre de oro sea engendrado un hijo de plata, o de uno de plata uno de oro, y de modo análogo entre los hombres diversos.

El texto recién citado narra el conocido como “mito de los metales”. En el mito, el dios ha modelado almas diferentes y los metales simbolizan el valor de distintos tipos de almas. Esto ha dado lugar a que muchos se refieran a él como un mito racial (Karl Popper, por ejemplo, lo llama “el mito de las razas”). Pero acá Platón no está hablando de razas sino, más bien, de diferencias naturales individuales. En la primera parte del mito, se insiste en la igualdad entre los seres humanos, mientras que en la segunda parte insiste en las diferencias. La primera parte del mito tiene por objeto fomentar el amor por la tierra y la fraternidad; la segunda, en cambio, tiene que ver con la necesidad de la división del trabajo. Ya fue mencionado que para que el proyecto platónico de Estado funcione bien, cada uno tiene que dedicarse a aquella cosa que sabe hacer. Este último pasaje justificaría las diferencias individuales de aptitudes, recurriendo a metales como el oro, la plata, el hierro y el bronce.

---

3 Nótese que ahora ya no es la tierra, sino que es el dios.

4 Todos son congéneres porque han nacido de la madre tierra.

Cabe aclarar que este mito no es un motivo que invente Platón. En *Los trabajos y los días* de Hesíodo esto ya aparece explicitado, con la diferencia de que Hesíodo utiliza la palabra *génos*, que quiere decir género, clase, linaje y también familia. De allí viene “género” y es el término que se utiliza para contraponer género y especie. En Hesíodo el relato es diferente porque cuenta que los dioses primero crearon un linaje o una clase de hombres de oro que tenían habla, y que eso fue en tiempo de Cronos. En esa época, los seres humanos vivían como los dioses, no tenían penas, no tenían males, no tenían que trabajar porque la tierra les daba espontáneamente todo. Pero finalmente, a esa estirpe la tierra los encubrió y se convirtieron en semi-divinidades benéficas guardianas de los mortales. Luego vino una segunda etapa: la de los hombres de plata, que eran distintos de los de oro tanto en figura como en mente. Tenían una infancia de cien años, llegaban a la adolescencia y se morían por insensatez, ya que se desataba la violencia entre ellos cuando terminaba la infancia a los cien años. Zeus finalmente los sepulta. Luego viene una tercera estirpe, la de los hombres de bronce, creada por Zeus y que también tienen habla. Ya no se está en el tiempo de Cronos, que es el tiempo en el que todo era dorado y no había que hacer absolutamente nada, sino en la era de Zeus. Y estos hombres de bronce amaban la guerra, tenían armas de bronce, ya que trabajaban el bronce, y eran fuertes y rudos. Y todavía no había hierro. Esta *raza* de bronce muere por sus propias manos, se fueron al Hades y la tierra los encubrió. A continuación viene una cuarta etapa que nos descoloca, porque ya no recurre a metales sino que es la etapa de los héroes. Zeus crea en la tierra a un conjunto de hombres más valientes y más justos, los héroes, que finalmente terminan yendo a la Isla de los Bienaventurados y viven eternamente. Por fin, la última etapa, es la de los hombres de hierro, también con habla. Y es muy interesante

porque aquí Hesíodo acentúa que estos hombres *existen ahora*. Dice: “Ojalá entre los quintos hombres ya no más estuviera, sino que antes muerto o después hubiera nacido”. Es decir, Hesíodo se queja de vivir en la época de hierro, porque es una etapa de dolor, de fatiga, de angustias y de mezcla de bienes con males. Y, finalmente, pronostica que Zeus en algún momento los destruirá cuando naciendo aparezcan con las sienes canosas, esto es, cuando nazcan viejos.

Platón en otro diálogo retoma este mito de la época de Cronos y de Zeus: se trata del largo y hermoso mito del *Político*, donde construye una versión tomando elementos de Hesíodo y acomodándolos a su propósito. Pero es interesante que en un momento, cuando describe la época de Cronos en la que nadie tenía que trabajar, y la de Zeus cuando todos debían esforzarse, y el interlocutor le pregunta si eran más felices las personas de la época de Cronos que los de ahora, quien narra el mito contesta que eso depende, porque si en esa época se contaban mitos y no desarrollaban la inteligencia, seguramente no eran más felices. En el *Político* encontramos otro modo en que Platón retoma el mito de los metales de Hesíodo, escogiendo otros elementos y con una función diferente a la de la versión de la *República*, pero siempre recurriendo a motivos que están instalados en la tradición. Con lo cual, en tanto son familiares al que escucha, hay una cantidad de cuestiones que pueden estar suplidas en el relato; por otra parte, tienen valor persuasivo.

Respecto del mito de los metales de *República*, se ha acusado a Platón de establecer terribles diferencias naturales que llevan a una estratificación rígida de la humanidad sin ninguna salida. Sin embargo, Platón dice —como citamos recién— que la mayoría de las veces engendrarán hijos semejantes pero que puede darse el caso de que un hombre de oro engendre a uno de plata, o uno de plata a uno de oro, y de modo análogo entre los hombres diversos. Continúa el texto:



En primer lugar y de manera principal, el dios ordena a los gobernantes que de nada sean tan buenos guardianes y nada vigilen tan intensamente como aquel metal que se mezcla en la composición de las almas de sus hijos. E incluso si sus propios hijos nacen con una mezcla de bronce o de hierro, de ningún modo tendrán compasión, sino que, estimando el valor adecuado de sus naturalezas, los arrojarán entre los artesanos o los labradores. Y si de estos, a su vez, nace alguno con mezcla de oro o plata, tras tasar su valor, los ascenderán entre los guardianes o los guardias, respectivamente, con la idea de que existe el oráculo según el cual el Estado sucumbirá cuando lo custodie un guardián de hierro o de bronce.

De modo que hay que vigilar cuidadosamente qué material tienen las almas de los hijos: en general tendrán la misma composición que las almas de sus padres, pero no es siempre el caso. Y si tuvieran un material inferior, se los empujará a la clase que les corresponde. Aquí Platón establece una diferencia entre los guardianes propiamente dichos y aquellos que serán los auxiliares de los guardianes, e insiste nuevamente en la necesidad de que el gobierno esté en manos de aquellos que son más dotados por el material de su alma pero, también, quienes hayan recibido una educación que les permita desempeñar con excelencia su función.

Respecto de cómo persuadirlos de este mito ¿ves algún procedimiento?

—Ninguno, mientras se trate de ellos mismo, pero sí cuando se trate de sus hijos, sus sucesores y demás hombres que vengan después.

—Pues ya eso —dije— sería bueno para que se preocuparan más del Estado y unos de otros; porque creo que entiendo lo que quieres decir. De todos modos, será como la creencia popular decida.

Se vuelve a insistir en que no es fácil lograr persuadir respecto de este mito. Es difícil que se pueda convencer a los que forman parte de la clase de los gobernantes de estos mitos, pero sí es más posible que ellos mismos después se los puedan narrar a los demás ciudadanos con vistas a poder mantener los fines que se proponen en el proyecto político. Como vemos en el texto la cuestión queda abierta, si bien Sócrates contó la historia y en ella articuló dos motivos que parecen inconciliables entre sí: uno que pone el acento en la igualdad de los seres humanos y otro que lo pone en sus diferencias. Platón ensambla los dos mitos, justamente, para insertar las diferencias dentro de la igualdad. Todos, en realidad, somos seres humanos y en ese sentido todos somos iguales; pero cada uno tiene aptitudes propias. Si esas aptitudes están determinadas forzosamente por la naturaleza, eso es más complejo de aceptar. Popper sostiene, por ejemplo, que Platón está apelando a un determinismo natural fuerte. Si nos aproximamos al texto, no encontramos acentuado un determinismo tan fuerte, pero sí el establecimiento de diferencias naturales. Y, por supuesto, no puede perderse de vista el peso de la educación.

Con esto concluimos el pasaje de *República* donde Platón combina en un único relato conocido como *noble mentira* o *falsedad noble* dos mitos diferentes como son el de la autotomía y el de los metales. Valiéndose de este relato se propone alentar sentimientos de fraternidad y, al mismo tiempo, justificar la diferencia de ocupaciones sobre la base de la diferencia de metales que componen cada alma.

## Capítulo 8

### La *República* de Platón

El contexto de la crítica a la poesía tradicional

*Diego Tabakian*

Antes de adentrarnos en el libro X de la *República*, conviene que realicemos una breve exposición tanto de la función que Platón le adscribe a la poesía en los libros II y III como al desarrollo de los libros posteriores, especialmente, a la formulación de la teoría de las Ideas (expuesta en los libros VI y VII y en otros diálogos).

Lo primero que conviene tener presente antes de adentrarnos en la crítica a la poesía tradicional es la función social y educativa que tenía en los tiempos del filósofo. En efecto, si no tenemos esto presente, no puede comprenderse por qué Platón considera que *toda forma de poesía* (independientemente de su género y de su calidad artística) constituye un vehículo de transmisión de falsedades y una suerte de “veneno para el alma”. Incluso llega a criticar lo que nosotros más valoramos del arte poético: la capacidad de generar emociones a partir de la representación estética. Estas precisiones son pertinentes porque la poesía a la que él se refiere no es exactamente la que hoy identificamos como tal (Havelock, 1994: 24). En otras palabras, su concepción de la poesía y la nuestra comparten muchas características, pero

la situación cultural que rodea a las prácticas de la poesía en su tiempo y en el nuestro son diferentes. Su análisis de la poesía se realiza en el marco de la formación educativa del ciudadano, lo cual puede sorprendernos en la medida en que para nosotros el valor estético de una obra es independiente de su función educativa, de la verdad o la moralidad del contenido que narra. Sin embargo esta era, precisamente, la función de la poesía en tiempos de Platón: el sistema educativo griego se basaba en la poesía tradicional y tenía como máximas figuras de autoridad a Homero y Hesíodo. Los poetas transmitían los valores morales de la cultura griega preplatónica: criticarlos equivale a atacar el sistema educativo tradicional. En el fondo, lo que Platón critica es la moralidad cínica de la cultura griega tradicional, de acuerdo con la cual no es necesario ser virtuoso sino aparentar serlo con miras a recibir beneficios sociales. Históricamente, la poesía ha sido el vehículo de enseñanza —el manual, diríamos— de esta moral hipócrita.

Puesto que la *República* trata —en pocas palabras— de la fundación de la *polis* ideal en el discurso, Platón debe indagar acerca de una condición fundamental que da lugar al Estado regido por la justicia, esto es, la educación de los guardianes (especialmente, de la clase gobernante). El programa educativo expuesto en los libros II y III —destinado a formar naturalezas “amantes del saber”—, se encuentra en sintonía con las características de la *paideía* griega (Vallejo Campos, 2018: 65): la instrucción de los jóvenes se realiza por medio de la gimnasia y la música, entendiéndose por esta última la educación por la palabra y la literatura. Se trata de una formación ética y estética —previa a la consolidación de la racionalidad del educando—, que le imprime un carácter virtuoso, es decir, una inclinación moral y estética orientada a lo bello y lo bueno. Tanto la gimnasia como la música tienen por finalidad el cuidado del cuerpo y del alma en su conjunto.

Ahora bien, consciente de los efectos morales que el discurso puede provocar sobre el alma humana, en el libro III Platón admite los mitos como herramientas educativas puesto que, aunque son discursos falsos, hay en ellos algo de verdad (377a5-6). Aquí “falso” y “verdadero” se dicen en sentidos diferentes: los relatos míticos son falsos, en el sentido de que no narran hechos reales, pero pueden ser verdaderos porque producen en el alma del educando efectos positivos desde el punto de vista de su conducta moral. Puesto que la educación de los gobernantes implica que no se transmitan ideas y valores moralmente perjudiciales, las leyes sobre el empleo de mitos en la formación de los ciudadanos son potestad del Estado, que autorizará solo los relatos que beneficien a la organización social. Puesto que la poesía tradicional narra hechos sumamente inmorales (tales como asesinato, incesto, crueldad, traición) y pasiones incontroladas, no es conveniente que sea objeto de lectura o contemplación por parte de niños o personas sin formar, puesto que pueden llegar a repetir tales comportamientos. En otras palabras, la fundación del Estado justo implica que los educadores controlen los relatos que narran los poetas (379a) y que se prohíba la circulación de ideas inmorales contrarias a los fines educativos. En tanto comportan un efecto persuasivo, los relatos míticos constituyen herramientas útiles que contribuyen a la formación de niños e, incluso, adultos. Platón considera positivamente la educación basada en la poesía, en la medida en que piensa que la imitación puede volverse “hábito y naturaleza” (495d1-3): si los objetos de imitación de un niño son ejemplos morales a imitar, serán sumamente beneficiosos para la formación de su carácter.

En suma, en el libro III Platón no rechaza a la poesía como herramienta educativa ni la considera un vehículo de falsedad: puede admitirse en la ciudad siempre y cuando se

ajuste a las restricciones pertinentes y tienda a reproducir el ideal moral de la persona de bien (397d4-5). Esto contrasta fuertemente con el libro X, donde ya no admitirá a la poesía a condición de que sea sometida a ciertas regulaciones, sino que la excluye totalmente.

¿Qué sucede en el intervalo entre el libro III y el X? En el libro IV, Platón realiza el tratamiento de la noción de “justicia” a partir del paralelismo entre el Estado y el individuo: en ambos casos, la justicia consiste en que cada parte constitutiva (de la organización social y del alma humana) cumpla con la función que le es propia. En el libro III el filósofo había planteado que el Estado estaba conformado por diferentes clases de ciudadanos (los guardianes gobernantes, los guardianes auxiliares y los labradores y artesanos). La correcta y justa organización sociopolítica consiste en que cada clase cumpla con la tarea que le corresponde; de lo contrario, el Estado corre el riesgo de corromperse y volverse injusto. Es decir, los guardianes deben gobernar, sus auxiliares deben proteger y preservar a la ciudad y la clase trabajadora debe producir. Este esquema garantiza el bien común, es decir, que cada clase pueda acceder a la felicidad que le es propia.

En *República* IV, Platón distingue en el alma humana una tripartición análoga a la que tiene lugar en el Estado: las partes racional, irascible (sede de la ira y la indignación) y apetitiva (sede de los deseos). Desarrollaremos este tema ampliamente en la próxima ficha. De acuerdo con la psicología platónica, el individuo humano posee un alma en armonía y balance cuando la racionalidad gobierna a las otras partes, conformando individuos justos y virtuosos. Precisamente, la justicia en el alma es la condición en que la razón gobierna, la parte irascible se indigna y enoja contra cualquier cosa que contraríe a la razón y los apetitos se ejercitan con una moderación supervisada por la razón.

Cuando, en cambio en el alma humana manda la irracionalidad, se produce una suerte de “guerra civil” interior, es decir, desarmonía y conflicto permanente entre las distintas partes anímicas. Estos individuos son caracterizados como viciosos (esclavos de sus pasiones y en conflicto consigo mismo) y no pueden sino obrar injustamente.

Una vez bosquejada la ciudad ideal, en el libro V los interlocutores se preguntan cómo puede realizarse en la práctica, ante lo cual Sócrates responde con tres propuestas políticas radicales que caracteriza como olas de creciente impacto:

#### **Propuestas de reforma político-educativa**

1. La inclusión y la educación de las mujeres en la clase de los guardianes.
2. El establecimiento de una comunidad de mujeres, niños y bienes para los guardianes.
3. El gobierno de los filósofos.

El filósofo reconoce que las mujeres son igual de capaces que los hombres para ejercer funciones de gobierno: aquellas dotadas de una naturaleza filosófica deben ser educadas para formar parte del gobierno como guardianas. Por otro lado, Platón sostiene que el mayor mal para el Estado es lo que lo divide y el mayor bien lo que lo une. Esta unidad hay que procurarla en el interior del grupo de los guardianes y Platón piensa que la posesión de bienes privados, así como de mujer e hijos propios generan discordias entre los miembros, por lo que propondrá que en este grupo todo se tenga en común. En consecuencia, la clase gobernante no debe poseer familia ni propiedad privada: en su lugar, poseerán una comunidad de mujeres y niños y propiedad colectiva.

En 471c, Glaucón le pregunta a Sócrates si es posible que exista o se implemente la organización social descrita anteriormente, ante lo cual el portavoz de Platón responde que consiste en un Estado ideal, es decir, un paradigma a partir del cual debemos orientar nuestras acciones. Sócrates sostiene que no debe demostrar que esa organización social es posible sino cómo se puede fundar un Estado lo más cercano al modelo propuesto.

Sócrates enfatiza el impacto de la tercera ola: la coincidencia entre filosofía y poder político (473c11-e1) es la condición esencial para la realización de la ciudad ideal. En la medida en que únicamente los filósofos conocen lo bello, lo justo, y lo bueno, se encuentran en posesión de un modelo que orienta su acción política en la implementación y mantenimiento de normas para la ciudad (484c6-d3) con vistas a establecer la felicidad pública y privada.

En los libros centrales de la *República* (V, VI y VII) Platón avanza sobre conceptualizaciones metafísicas y epistemológicas estrechamente vinculadas con su propuesta política: puesto que la ciudad justa debe ser gobernada por filósofos guardianes, se pregunta quién es el filósofo, para distinguirlo de aquellos que solo se le asemejan. Y se responde que es quien tiene conocimiento y no mera opinión, para lo cual se introduce la distinción ontológica entre sus respectivos objetos (Ideas y entidades sensibles). En otras palabras, quien tiene conocimiento accede intelectualmente a las Ideas, mientras que tiene opinión aquel que se limita a percibir y a emitir juicios sobre las cosas sensibles.

La teoría de las Ideas se basa en la distinción y jerarquización ontológica entre el ámbito inteligible (lo captable por el intelecto) y el ámbito sensible (lo captable por los sentidos). Para ilustrar la distinción de ámbitos, el filósofo formula las célebres imágenes o metáforas: el símil del Sol, el símil de la Línea Dividida (libro VI) y la alegoría de la



Caverna (libro VII). El propósito de estas metáforas es ubicar los planos del conocimiento y la opinión en relación con los planos de la permanencia (lo que es) y del cambio (lo que deviene). En el plano inteligible se ubica el máximo nivel de ser y verdad (las Ideas), que ofician de fundamento ontológico y epistemológico de la acción política del filósofo.

Respecto de la teoría de las Ideas, conviene tener presente tanto las características que Platón le adscribe a las Ideas (en oposición a las cosas sensibles) como la relación que mantienen las entidades del plano inteligible y sensible:

- » Las Ideas son universales: aluden al carácter común que se encuentra presente en una pluralidad de particulares, pero que no se identifica con ninguno de ellos.
- » Las Ideas tienen características *opuestas a las cosas sensibles*: estas son mutables, múltiples, compuestas, captables por los sentidos; mientras que aquellas son inmutables, únicas, simples, e inteligibles (captables por el intelecto).
- » Las Ideas son *paradigmas*: las cosas sensibles aspiran a ser como las Ideas (modelos), pero no lo logran.
- » La caracterización de las Ideas como paradigmas denota su *carácter absoluto*: las Ideas no dependen del tiempo, del espacio o del respecto. La Idea de Belleza, por caso, es siempre bella, es esencialmente bella. Por el contrario, las cosas sensibles se encuentran sometidas a todas estas variables. Por ejemplo, algo es bello en un determinado lugar, por un tiempo, de acuerdo con una perspectiva, etcétera.
- » Entre las cosas sensibles y las Ideas existe una *diferencia ontológica*. Son entidades de distinta naturaleza.
- » Aunque pertenecen a ámbitos ontológicos heterogéneos, las cosas sensibles y las Ideas se relacionan por medio de la *participación*. Las cosas sensibles son, por

ejemplo, bellas porque participan de la Idea de Belleza, es decir, no son en sí mismas bellas sino a causa de vincularse con la Idea (que es esencialmente bella). En otras palabras, la garantía de su ser se encuentra en las Ideas.

- » Otro modo en que Platón se refiere a la relación de participación es con la metáfora de la *imitación*: las cosas sensibles son copias imperfectas de las Ideas, por lo tanto no tienen el mismo grado de ser. Un ejemplo ilustrativo puede ser el siguiente: si me aproximo a un lago, aparece una imagen mía que se asemeja a mí (e, inversamente, yo me asemejo al reflejo). Pero si me alejo, la imagen desaparece (mientras que yo continúo existiendo). El paradigma existe por sí mismo, mientras que la copia depende ontológicamente del modelo. La copia o imagen tiene un ser degradado respecto de la verdadera realidad.
- » La Idea es *objeto de conocimiento* y las cosas sensibles son objeto de opinión. Mientras que las opiniones pueden ser verdaderas o falsas, el conocimiento es siempre verdadero. Para que el conocimiento sea siempre verdadero su objeto no debe mutar, por eso la Idea es el auténtico objeto de conocimiento.

Como veremos a continuación, la relación imitativa entre copia y modelo se encuentra presente en el libro X de la *República*: las creaciones artísticas en general —y los productos del poeta en particular— consisten en imitaciones. Así como las cosas sensibles son imitaciones de las verdaderas realidades, las imitaciones artísticas son imitaciones de las cosas sensibles. En la medida en que las imitaciones de los poetas constituyen copias de copias, se encuentran a tres grados respecto de la verdadera realidad (las Ideas) y de la verdad (del auténtico conocimiento). La distinción

entre conocimiento y opinión también se encuentra presente en *República X*.

El resto del libro VII de la *República* se encuentra dedicado a las disciplinas que deben aprender los guardianes (aritmética, geometría, estereometría, astronomía, armonía y dialéctica). Los primeros cinco estudios tienen por finalidad formar naturalezas inclinadas a la búsqueda de lo bello y lo bueno, pero constituyen un preludio a la sexta disciplina, el estudio supremo. La dialéctica, por su parte, permite alcanzar y dar razón de la Idea de Bien, el principio supremo del conocimiento. Así como el Sol permite la visión al iluminar los objetos sensibles, la Idea de Bien es condición de posibilidad del conocimiento de las Ideas al iluminarlas mediante la verdad.

Los libros VIII y IX consisten en un profundo estudio sobre los regímenes de gobierno rectos o justos (monarquía, aristocracia), y desviados o injustos (timocracia, oligarquía, democracia y tiranía). Asimismo, Platón indaga las causas de la corrupción, es decir, qué hace que un gobierno justo se vuelva deficiente y corrupto. Siguiendo el paralelismo Estado-individuo, el filósofo caracterizará diferentes clases de ciudadanos (timocráticos, oligárquicos, tiránicos, etcétera) que se corresponden con la educación impartida en la organización social en la que viven (timocracia, oligarquía, tiranía, etcétera). En este punto Platón desarrollará hasta tres argumentaciones (576b, 580d y 583b) que tienen por objeto demostrar que la persona justa es superior a la injusta y que la justicia es más ventajosa que la injusticia (588b).

Al comienzo del libro X, Platón afirma que es necesario volver sobre la poesía a la luz de lo investigado sobre el alma y las Ideas. Es posible ahora ver más claramente por qué es preciso excluir la poesía imitativa, contando con nuevos instrumentos conceptuales. Ella contribuye al proceso de degradación de la ciudad descrito en los libros VIII y IX.

El libro X se divide en dos partes: en la primera (595a-608b), se aborda la poesía en tanto imitación y la expulsión de los poetas de la *pólis* ideal, mientras que, en la segunda (608c-621d), se tratan las recompensas de las personas justas y el mito de Er. Aquí abordaremos únicamente la primera parte del libro X, en la cual distinguimos cuatro críticas a la poesía:

- 1) Crítica ontológica (595a-598c)
- 2) Crítica epistemológica (598d-602b)
- 3) Crítica psicológica (602c-605c)
- 4) Crítica ética (605c-608b)

Si bien Platón había abordado la poesía imitativa en el libro III, en *República X* realiza un nuevo tratamiento que se funda y supone los desarrollos teóricos que van del libro IV en adelante. En otras palabras, el nuevo análisis de la poesía imitativa, y su consecuente expulsión de la ciudad ideal, se fundan en la teoría de las Ideas, en la distinción de las tres partes del alma y en el análisis de la dinámica entre dichas partes. Platón concluye que el antídoto para no ser engañado por la poesía consiste en el conocimiento de las Ideas. No se puede engañar a quien posee conocimiento sino a la multitud ignorante.

En el libro III se distinguían tres formas de imitación (*mimesis*): narración pura, imitación pura o combinación de narración e imitación, y se rechazaba únicamente la imitación pura. Allí, Platón se refería principalmente a la actuación dramática por medio de la cual un autor o un poeta encarnan o representan un personaje determinado, simulando ser ese personaje. En otras palabras, allí la

imitación pura se entendía como personificación (o actuación dramática). ¿Por qué esta clase de imitación no podía ser admitida en la educación de los guardianes? Platón estaba firmemente convencido de que terminamos asemejándonos a aquello que personificamos. Quienes ejercerán el gobierno no deben ser educados más que mediante la imitación del comportamiento del ideal moral que deben encarnar. De lo contrario, se corre el riesgo de que los educandos, al imitar los personajes de la poesía tradicional, asimilen en su naturaleza y su carácter los vicios propios de las conductas imitadas. Por eso, en el teatro, no se expone a los guardianes a la identificación emocional con personajes malos. Aquí los espectadores son concebidos como niños permeables a la influencia de la poesía. Puesto que la educación debe favorecer en los guardianes las conductas bondadosas, justas o piadosas, únicamente deben admitirse las imitaciones que personifican encarnaciones de dichas virtudes. Platón rechaza toda forma de poesía que utilice la personificación directa por el argumento que señala que resulta peligrosa para la formación del carácter de los guardianes.

Havelock (1994: 37) destaca que el término *mimesis* es empleado tanto para el acto de composición o creación artística como para la representación actoral y se pregunta: “¿Es esta una utilización imprecisa y confusa de la palabra? ¿O está Platón expresando con toda fidelidad una situación cultural ajena a la nuestra?”. De acuerdo con Havelock, ambas situaciones (creativa y dramática) se encuentran entremezcladas en la concepción platónica de la *mimesis*. El campo semántico de “imitación” se complejiza aún más si tenemos en cuenta que Platón lo aplica al campo educativo, concretamente, al acto de aprendizaje que el estudiante realiza mediante la repetición y copia de lo que debe aprender. Es por ello que el filósofo advierte sobre los modelos morales

que se les ofrecen a los jóvenes, tanto en el ámbito educativo como en el ámbito recreativo. Nuevamente, Platón emplea el mismo término para referirse a dos situaciones heterogéneas, la educativa y recreativa, que acaban mezclándose. ¿A qué refiere principalmente la *mimesis* en el pensamiento platónico (en el contexto de la *República*)?

En el libro X, sobre la base de la teoría de las Ideas, Platón sostendrá que *toda forma de poesía* (no solo la comedia y la tragedia) debe ser desterrada porque conlleva la posibilidad de que se asimile aquello que es representado. En este libro, ya no se distingue entre poesía imitativa y no imitativa: todos los poetas son considerados imitadores que producen imágenes de la virtud. Todos los artistas son equiparados a los pintores, en el sentido de que producen una representación o imitación de un objeto. De acuerdo con la argumentación del libro X, toda forma poética (incluso la no dramática) implica imitación. En otras palabras, no son solo los autores trágicos los blancos de la crítica platónica, sino también los grandes maestros helénicos, Homero y Hesíodo.

En este sentido, el término *mimesis* denota —en su sentido principal— el medio y el modo que el poeta emplea para expresar y representar la realidad: el lenguaje en su uso estético. Para Platón, el lenguaje poético no describe la realidad ni expresa una verdad profunda oculta en ella, sino que produce una imagen falsa de lo que es, distorsiona la realidad mediante ilusiones que apelan a la parte irracional del alma. La *mimesis*, por lo tanto, alude al acto total de representación poética o, en otras palabras, al contenido de la expresión poetizada (Havelock, 1994: 40). Por extensión, el filósofo denomina también “*mimesis*” tanto a la penetración que se produce entre la audiencia y el contenido de la representación poética, como a la imitación que tiene lugar en la representación actoral.

Ahora bien, ¿cómo caracteriza Platón la imitación en el libro X? El tratamiento de la noción de “imitación” (*mimesis*) se realizará en el marco de la teoría de las Ideas. Aquí el método de abordaje consiste en postular una idea única para una multiplicidad de cosas que tienen una característica común (596a6). A la multiplicidad de camas le corresponde una única Idea de Cama. Luego introduce al trabajador manual o carpintero, que imita la Idea de Cama al volcarla en unos materiales particulares (madera, etcétera).

—Tomemos ahora la multiplicidad que prefieras. Por ejemplo, si te parece bien, hay muchas camas y mesas.

—Claro que sí.

—Pero Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa.

—Sí.

—¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano dirige la mirada hacia la Idea cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las demás cosas de la misma manera? Pues ningún artesano podría fabricar la Idea en sí. O ¿de qué modo podría?

—De ningún modo podría. (596a-b)

A la multiplicidad de camas le corresponde una única Idea de Cama (aquí todavía no se dijo que esta no es generada). Luego se nombra al trabajador manual o carpintero, que imita la Idea de Cama al volcarla en unos materiales particulares (madera, hierro, etcétera).

—Mira ahora qué nombre darás a este artesano.

— ¿A qué artesano?

—Al que produce todas aquellas cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales.

—Hablas de un hombre hábil y sorprendente.

—Espera, y pronto dirás más que eso. Pues este mismo artesano es capaz, no solo de hacer todos los muebles, sino también de producir todas las plantas, todos los animales y a él mismo; y además de estos, fabrica la tierra y el cielo, los dioses y cuanto hay en el cielo y en el Hades bajo tierra.

—¡Hablas de un maestro maravilloso!

—¿Dudas de lo que digo? Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole, o bien que se puede llegar a ser creador de estas cosas de un cierto modo, y de otro modo no? ¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo?

—¿Y cuál es este modo?

—No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.



—Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.

—Bien; y vienes en ayuda del argumento en el momento requerido. Uno de estos artesanos es el pintor, creo. ¿O no?

—Claro que sí.

—Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. ¿No es verdad?

—Sí, pero también esto en apariencia.

—¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea —aquello por lo cual decimos que la cama es cama— sino una cama particular.

—Lo decía, en efecto.

—Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real más no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad.

—Al menos así les parecería a aquellos que manejan estos argumentos.

—Por consiguiente, no hemos de asombrarnos si tal obra resulta algo oscura en relación con la verdad. (596b-597a)

En este pasaje, la imitación, examinada a la luz de las Ideas, consiste en la producción de imágenes o apariencias que se encuentran en tercer lugar respecto de la verdad y de la realidad. Puesto que el arte imitativo copia las cosas sensibles y estas, a su vez, constituyen copias o imitaciones de las Ideas, los productos del arte se encuentran alejados de la verdad y de la realidad en tres grados. Mientras que en el libro III se entendía por imitación la personificación dramática, en el libro X se concibe la imitación bajo el modelo del pintor: una copia literal del aspecto visual de una cosa particular.

De acuerdo con Platón, imitar es semejante a “sostener un espejo para reflejar el mundo”, es decir, no se requiere del conocimiento de las cosas para imitarlas. El ejemplo de las tres camas tiene por objeto mostrar que la imitación produce apariencias que no reflejan la verdadera naturaleza de los objetos. El imitador no posee conocimiento alguno, sino ignorancia; mientras que el artesano posee opinión verdadera, y quien conoce las ideas se encuentra en posesión del conocimiento.

La poesía, en tanto arte imitativo, carece del conocimiento genuino que tienen, por ejemplo, los artesanos, puesto que tiene por objeto la producción de copias (meras imágenes o simulacros). Lo propio de la poesía, producir un efecto estético-emocional, consiste en generar ilusiones que engañan al espectador, del mismo modo que los objetos sensibles nos engañan con espejismos o percepciones erradas. La formación intelectual, que robustece la razón contra tales ilusiones, es fundamental en este sentido.

Ahora bien, ¿la pintura y la poesía constituyen imitaciones en el mismo sentido? En otras palabras, ¿es lícita la estrategia platónica que equipara la pintura a la poesía? ¿Qué sentido tiene establecer un paralelismo entre dichas artes? A partir de un análisis de obras literarias y filosóficas anteriores y contemporáneas a Platón, Nehamas (2003) sostiene

que el término “imitación” —aplicado a la poesía, la danza y el lenguaje— significa primariamente *actuar como* otro. En su acepción original, no implicaba la imitación de la mera apariencia en oposición a la realidad del objeto representado, ni las nociones de engaño y simulación. Para atribuir a la poesía la imitación de la mera apariencia, el filósofo recurre a la pintura como modelo del arte imitativo, de acuerdo con el cual toda imitación consiste en la mera copia del aspecto de un objeto. De este modo, Platón concibe la apariencia tanto como el producto de la imitación artística como una parte del objeto físico que preexiste a la actividad del artista. El pintor se limita a extraer la apariencia del objeto y colocarla en la pintura: en este sentido, el producto artístico será siempre incompleto frente al modelo original que posee otras propiedades esenciales incopiables por el artista. Las obras de arte no consisten en objetos especiales con un estatus propio, puesto que consisten en duplicados deficientes de las cosas. Al reducir la actividad artística a mera imitación o copia, Platón niega que podamos hablar de algo así como “creación artística”. En otras palabras, el filósofo descalifica la actividad del artista al degradar su producto.

—¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?

—Por nadie más, creo.

—Otra, la que hace el carpintero.

—Sí.

—Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?

—Sea.

—Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas. (597b-c)

Sorprendentemente, en la caracterización de las Ideas, Platón afirma que Dios es su creador, es decir, constituye una suerte de productor de naturalezas. Esta afirmación parece contradecir la caracterización de las Ideas como ingeneradas (o eternas) o, en el mejor de los casos, anula estas características. Sobre esta cuestión, Vallejo Campos (2018: 299) sostiene que se trata de una consecuencia argumentativa que extiende al primer nivel ontológico el análisis de la *mímesis* basada en el modelo productor artesanal. En otras palabras, así como el pintor copia la cosa sensible producida por el artesano, este copia la idea producida por Dios. Esta estrategia argumentativa del libro X tiene por finalidad devaluar el producto de la imitación; es por ello que, fuera de este contexto, no se encuentra en los diálogos platónicos ninguna afirmación que contradiga el carácter eterno de las Ideas.

Volviendo al ejemplo de las tres camas: una se encuentra en la naturaleza y es producida por Dios, otra es la que fabrica el carpintero, y otra la que pinta el pintor. La primera es única, mientras que las producidas por el artesano y el imitador son múltiples. El producto de la imitación se encuentra alejada en tres grados de la verdadera naturaleza: el primer grado de realidad sería la Idea de cama; el segundo, el objeto sensible (la cama manufacturada) y el tercer grado consistiría en la imitación o representación. Por eso los poetas, en tanto imitadores, se encuentran alejados de la verdad en tres grados. En tanto artesano de imágenes, los imitadores producen apariencias o imágenes que representan lo producido por el artesano. El estatus ontológico de la obra

artística y poética es el más bajo, puesto que les corresponde el mismo nivel de realidad que a las imágenes, sombras o reflejos que los objetos producen en el ámbito sensible.

Siguiendo el paralelismo con el pintor, Platón afirma que este no pinta los objetos tal cual son sino que distorsiona sus proporciones reales:

Dime ahora lo siguiente con respecto al pintor: ¿qué es lo que crees que intentará imitar, lo que en cada caso está en la naturaleza o las obras de los artesanos?

—Las obras de los artesanos.

—¿Tal como son o tal como aparecen? Delimita más aún esto.

—¿Qué quieres decir?

—Esto: si contemplas una cama de costado o de frente o de cualquier otro modo, ¿difiere en algo de sí misma, o no difiere en nada, aunque parece diversa? Y lo mismo con lo demás.

—Parece diferir, pero no difiere en nada.

—Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

—De la apariencia.

—En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las co-

sas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad. (598a-c)

A diferencia del artesano, que intenta imitar la realidad o el verdadero ser de las cosas para reproducirlas del modo más fiel posible, el imitador no imita el objeto de acuerdo con sus proporciones reales sino que se limita a representar su apariencia. Ahora bien, la técnica imitativa de los poetas se ve reforzada en la medida en que estos emplean metro, ritmo y armonía, es decir, introducen cualidades bellas en sus representaciones que producen un efecto cautivante en sus espectadores: en virtud de sus efectos persuasivos, estos toman por real lo narrado por los poetas.

En el diálogo *Sofista*, Platón caracteriza a los sofistas como magos ilusionistas productores de imágenes cuya finalidad no es reproducir lo real tal cual es sino hacerse pasar por lo real. La crítica afín a la poesía y a la sofística es de carácter ético: ambas artes producen imágenes con la finalidad de engañar a su audiencia.

Podemos resumir los contrastes que Platón realiza entre las Ideas y las representaciones artísticas en el siguiente cuadro:

Realidad - Verdad - Modelo - Idea
Apariencia - Falsedad - Copia - Imagen (o imitación)

De acuerdo con la teoría de las Ideas, la Idea de Cama constituye la esencia a la cual debe remitirse el artesano en la producción de camas particulares (que no alcanza a realizar plenamente la perfección de la Idea). Ahora bien, la Idea no solo es más perfecta sino también más real que sus copias. En la medida en que los artesanos intentan que sus producciones se asemejen con fidelidad lo más posible al modelo, sus imitaciones pueden calificarse como “semejantes a lo real” (597a5). Por el contrario, las imitaciones de los artistas no pretenden guardar fidelidad con lo representado: constituyen representaciones de la mera apariencia de los objetos. Desde el punto de vista ontológico, su producto se encuentra completamente devaluado, de allí que carezca de cualquier semejanza con lo real y de cualquier resabio de verdad. En esta línea, Platón criticará a los poetas porque las acciones que imitan no atisban a representar ninguna verdadera virtud, sino los peores vicios.





## Capítulo 9

### La *República* de Platón

La expulsión de los poetas de la *polis*

*Diego Tabakian*

En el capítulo anterior, comenzamos a analizar las críticas a la poesía que Platón realiza en *República X*. La primera de ellas era de carácter ontológico, ya que se funda en la teoría de las Ideas y en la devaluación ontológica del objeto de la poesía (meras imitaciones, alejadas en tercer grado de la verdadera realidad).

En esta ficha veremos las restantes objeciones: las críticas gnoseológica, psicológica y ética. El conjunto de estas críticas justifica la expulsión de los poetas de la ciudad ideal. La crítica gnoseológica señala que los poetas no tienen conocimiento ni opinión verdadera sobre lo representado en sus obras, sino ignorancia. Nótese cómo esta objeción se conecta con la anterior: puesto que los artistas producen apariencias desvinculadas de la auténtica realidad (las Ideas), sus composiciones se realizan desde el desconocimiento de la verdad.

Platón comienza criticando la falsa sabiduría de Homero:

—Pienso entonces, amigo mío, que respecto de todas estas cosas hemos de pensar lo siguiente: si alguien

viene a avisarnos que ha hallado a un hombre entendido en todos los oficios y en todas aquellas cosas que cada uno conoce, y que no hay nada en que él no sea entendido con mayor precisión que cualquier otro, es necesario replicar a tal persona que es muy cándida y que, al parecer, ha dado con algún hechicero o imitador que lo ha engañado; de modo que, si le ha parecido que era alguien omnisapiente, ha sido por no ser capaz de discernir la ciencia de la ignorancia y de la imitación.

—Gran verdad.

—Después de esto debemos examinar la tragedia y a su adalid, Homero, puesto que hemos oído a algunos decir que estos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos.

Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer. Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real, y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irreales. O bien, si tiene algo de peso lo que afirman tales comentaristas, los buenos poetas conocen realmente las cosas que a la mayoría le parece que dicen bien. (598c-599a)

En este pasaje, Platón cuestiona la pretensión de los poetas de conocer todas las cosas: el poeta es únicamente capaz de producir apariencias engañosas de todas las cosas. Este saber productivo no supone conocer los oficios imitados, sino copiar y engañar. En esta línea va la crítica a Homero y a la poesía tradicional que, al igual que la pintura, se mueven en el nivel de las apariencias alejadas de la verdad (598d-599a).

—¿Piensas entonces que, si alguien fuera capaz de crear tanto el objeto que es imitado como su imagen, pondría su celo en entregarse a la artesanía de las imágenes, y que en su vida antepondría esto a lo demás, como siendo lo mejor?

—No, por cierto.

—Pienso, antes bien, que, si fuera entendido verdaderamente en aquellas cosas que imita, se esforzaría por las cosas efectivas mucho más que por sus imitaciones, e intentaría dejar tras de sí muchas obras bellas como recuerdo suyo y anhelaría más ser celebrado que ser el que celebra a otros.

—Creo que sí pues serían bien distintos el honor y el provecho.

—De otras cosas no pediremos cuentas a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos era médico o solo imitador de los discursos de los médicos, ni preguntaremos a quiénes se dice que cualquiera de los poetas antiguos o recientes ha sanado, como Asclepio, o qué discípulos en medicina ha dejado tras de sí, como este dejó sus descendientes, ni los interrogaremos en lo tocante a las otras artes;

dejémoslo pasar. Pero en cuanto a los asuntos más bellos e importantes de los que Homero se propone hablar, lo relativo a la guerra y al oficio del general, al gobierno de los Estados y a la educación del hombre, tal vez sea justo preguntarle inquisitivamente: “Querido Homero, si no es cierto que respecto a la excelencia seas el tercero contando a partir de la verdad, ni que seas un artesano de imágenes como el que hemos definido como imitador, sino que eres segundo y capaz de conocer cuáles ocupaciones tornan mejores a los hombres y cuáles peores en privado y en público, dinos: ¿cuál Estado fue mejor gobernado gracias a ti, como Lacedemonia gracias a Licurgo, y, gracias a muchos otros, numerosos Estados grandes y pequeños? ¿Qué Estado te atribuye ser buen legislador en su beneficio, como lo atribuyen Italia y Sicilia a Carondas y nosotros a Solón? ¿Y a ti cuál Estado? ¿Puedes mencionar uno?”.

—No creo —dijo Glaucón—, pues ni siquiera lo mencionan los devotos de Homero.

—¿Y qué guerra se recuerda del tiempo de Homero que haya sido bien conducida bajo su mando o siguiendo su consejo?

—Ninguna. (599c-600a)

—Pero ¿piensas, Glaucón, que, si Homero hubiese sido realmente capaz de educar a los hombres y hacerlos mejorar, no habría hecho numerosos discípulos que lo honraran y amaran? Sin embargo, el caso es que Protágoras de Abdera, Pródico de Ceos y muchos otros, en sus lecciones privadas, podían inculcar en

sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de administrar ni su casa ni su Estado si ellos no supervisaban su educación, y por esta sabiduría eran amados hasta tal punto que por poco sus discípulos no los paseaban sobre sus hombros; los contemporáneos de Homero, por el contrario, si éste hubiera podido ayudar a los hombres respecto a la excelencia, ¿le habrían permitido a éste y a Hesíodo ir recitando sus poemas de un lado a otro? Más bien ¿no se habrían aferrado a ellos más que al oro y los habrían obligado a vivir consigo en sus casas y, en caso de no persuadirlos, no los habrían seguido por cualquier lado por donde fueran, hasta sacar suficiente partido de su enseñanza? (600c-e)

Platón examina la pretendida omnisciencia de los poetas, que les permitiría describir todos los oficios con verosimilitud: únicamente pueden engañar a los ignorantes. Si Homero fuera capaz de producir objetos reales y no meras apariencias, entonces se dedicaría a lo primero y no a lo segundo. Los poetas tradicionales no conocen, por ejemplo, de medicina (no han curado a nadie), sino que se limitan a imitar curaciones. En esta línea, Homero habla del arte de la guerra, el gobierno de los Estados y la educación. Si el poeta tuviera conocimiento sobre los oficios que narra, tendría que dar muestras de ello en los oficios correspondientes y no se sabe que Homero hubiera dirigido ejércitos como general, que hubiera gobernado una ciudad ni contara con discípulos. Platón sostiene que para gobernar un Estado no deben emplearse las narraciones de los imitadores, sino a los verdaderos legisladores (quienes conocen la Idea):

—Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores

de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan solo en base a colores y a figuras.

—De acuerdo.

—Así también, se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo solo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan solo en base a palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado. (600e-601b)

Los poetas narran sin conocimiento, sus producciones son solo imágenes de imágenes, y su encanto estriba en que usan métrica, canto y ritmo. Platón juzga a los poetas desde un punto de vista que parece ajeno a la poesía. Havelock (1994: 40-41) se pregunta ¿cómo se le ocurre juzgar a la poesía por el rasero de la ciencia, la filosofía, las matemáticas o la tecnología? ¿Por qué exigir que el poeta sepa en el sentido en que el carpintero sabe hacer una cama? Nosotros no le exigimos eso al pintor. ¿Por qué ha de ser médico o general el poeta que incluye estos oficios en sus narraciones? Para responder estas preguntas, desde una perspectiva platónica, hay que atender al contexto del diálogo, es decir, la problemática de la educación.

En los tiempos de Platón, la poesía era valorada como depósito de conocimientos útiles y una enciclopedia sobre historia, política y ética, puesta a disposición del ciudadano para su instrucción. La poesía no representaba lo que para nosotros representan las ficciones, sino una forma de adoctrinamiento tal como se da actualmente en los libros de texto. Platón rechaza a la poesía como material de estudio y base de la educación. Por eso se trata de una perspectiva diferente a la nuestra, que considera a la poesía como una obra artística con valor en sí misma, independientemente de su utilización ocasional como medio educativo. La crítica platónica a la poesía adquiere sentido si se la lee en su perspectiva histórico-política: la formación de los guardianes, clave en la fundación de un nuevo Estado, no puede utilizar a la poesía tradicional como herramienta pedagógica.

Ahora bien, podríamos objetar a Platón que la poesía no tiene por finalidad producir objetos reales o narrar hechos efectivamente acaecidos, sino representar oficios y sucesos con la suficiente verosimilitud como para suscitar emociones en los espectadores en el marco de la representación estética. En efecto, el filósofo emplea como parámetro valorativo de las representaciones artísticas el ser de lo imitado y no los efectos emocionales o persuasivos que generan en el espectador. Podía parecer que la perspectiva platónica desconoce lo que nosotros más valoramos de la poesía y que le otorga su valor estético: el poder de producir emociones independientemente de la verdad o falsedad de lo narrado. Sin embargo, Platón no desconoce la poderosa potencia de la poesía (la cual criticará desde el punto de vista psicológico), sino que mide su valor en tanto instrumento educativo, es decir, en relación con el conocimiento y la moral.

Con el objeto de probar que el poeta escribe sin conocimiento, Platón distingue tres tipos de artes: la que usa un instrumento, la que lo fabrica y la que lo imita:

—El pintor, decimos, pinta las riendas y el freno.

—Sí.

—Pero son el talabartero y el herrero quienes las hacen.

—De acuerdo.

—Ahora bien, ¿es el pintor quien sabe cómo deben ser las riendas y el freno? ¿O no es tampoco el que las hace, el herrero y el talabartero, sino que quien sabe es solo aquel que sabe servirse de tales cosas, el jinete?

—Muy cierto.

—¿Y no diremos que eso es así acerca de todas las cosas?

—¿De qué modo?

—Con respecto a cada cosa hay tres artes: el del que la usa, el del que la hace y el del que la imita.

—Sí.

—Y la excelencia, belleza y rectitud de cada instrumento, ser viviente o acción, ¿están referidas a otra cosa que al uso que les corresponde por naturaleza o que fue tenido en cuenta al fabricarlas?

—A ninguna otra cosa.

—Es de toda necesidad, por consiguiente, que el que usa una cosa sea el más experimentado en ella, y que



pueda informar al fabricante los efectos buenos o malos que se producen en su uso. Por ejemplo, el flautista que informa al fabricante de flautas sobre las flautas que sirven para tocar, le ordenará cómo debe hacerlas, y aquél cumplirá sus órdenes.

—Claro que sí.

—De este modo, el entendido informa sobre cuáles son las flautas buenas y malas, y el otro, confiando en él, las fabrica.

—Sí.

—Respecto del mismo instrumento, por consiguiente, el fabricante poseerá una recta opinión en lo tocante a su bondad y maldad, debido a su relación con el entendido, y al verse obligado a atender al entendido, en tanto que este, que es quien usa el objeto, es el que posee el conocimiento.

—De acuerdo.

—En cuanto al imitador, ¿a partir del uso será que posee conocimiento acerca de si lo que pinta es bello y recto o no? ¿O acaso tendrá una opinión correcta debido a la relación forzosa con el entendido y por haber sido instruido por él sobre cómo pintar?

—Ni una cosa ni la otra.

—El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad. (601a-602a)

Platón establece una jerarquía en el saber para destruir la pretensión de la imitación poética de tener conocimiento. La virtud de un instrumento radica en su uso, de modo que quien lo emplea es el más experimentado, por lo que tiene el conocimiento suficiente para dar instrucciones al artesano sobre cómo debe fabricarlo. Es por ello que quien usa el instrumento se encuentra en el primer nivel epistémico (conocimiento), mientras que el artesano se encuentra en el segundo (opinión verdadera).

—Entonces parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más.

—Muy de acuerdo.

—¡Por Zeus! ¿No es esta imitación algo situado en el tercer lugar a partir de la verdad?

—Sí. (602b-c)

El tercer nivel cognitivo corresponde al imitador, que no requiere ni de saber ni de recta opinión para producir imitaciones que, en virtud de su belleza, encantan a los ignorantes. La crítica gnoseológica a los imitadores señala que estos no poseen conocimiento ni opinión verdadera sobre aquello que imitan, en contraposición a los artesanos (que poseen opinión verdadera) y a quien usa lo producido por ellos (que posee conocimiento). En otras palabras, quien emplea lo producido por los artesanos, les da instrucciones

acerca de cómo deben producir el objeto de su arte. Los artesanos poseen un saber de oídas, saben cómo deben fabricar los objetos pero no por qué deben producirlos de ese modo: es por ello que tienen opinión. Esta distinción entre opinión verdadera y conocimiento es conceptualizada en el diálogo *Menón* y es ilustrada mediante la imagen del camino a Larisa: quien conoce el camino a Larisa ha transitado ese camino, mientras que quien tiene opinión verdadera sabe cómo llegar porque le han indicado cómo hacerlo, por lo que tiene un saber de oídas. Platón utiliza otra imagen para ilustrar la diferencia entre conocimiento y opinión verdadera, la de las estatuas de Dédalo, que parecían estar en movimiento. Las opiniones son fluctuantes hasta tanto sean encadenadas con una discriminación de la causa. Las opiniones, aunque sean verdaderas, no pueden resistir objeciones porque no pueden dar razón o justificar lo que se opina. De este modo, las opiniones verdaderas no son auténtico conocimiento porque no pueden justificarse al ignorar las causas. En el conocimiento, las opiniones están unidas a sus causas, constituyendo un saber sistemático y fundamentado.

En conclusión, tanto por el objeto como por el conocimiento que tiene el imitador, a la imitación le corresponde el tercer lugar a partir de la verdad.

Abordemos a continuación la crítica psicológica del arte poético: habiendo distinguido en los libros IV, VIII y IX tres partes del alma, en *República* X Platón se pregunta a qué parte del alma se orienta la poesía.

\*\*\*

De acuerdo con la teoría del alma tripartita, esta se compone de una parte apetitiva (*tò epithymetikhón*), otra racional (*tò logistikón*) y otra irascible (*tò thymoeidés*).

- » La parte apetitiva tiene por objeto de deseo aquello que satisface necesidades naturales —alimentos, bebida, sexo, etcétera— (437b1-437e8) y también la riqueza (581a). Los deseos de la parte apetitiva tienden únicamente hacia aquello que puede proveer su satisfacción desentendiéndose de cualquier criterio ético (438b1-439e3). Tampoco se trata de deseos racionales, puesto que el apetito no busca lo bueno de acuerdo con parámetros morales y racionales, sino lo gratificante desde el punto de vista del propio deseo. Es por ello que la parte apetitiva, en su búsqueda del bien, se equivoca y toma por bien real un mal con apariencia de bien. Puesto que el deseo es insaciable, carece de límites y no se autolimita, por lo que la parte apetitiva debe ser controlada por las otras partes del alma.
  
- » La parte irascible o impulsiva es también irracional, pero se diferencia de la apetitiva porque tiende a desear otra clase de objetos, tales como la victoria, el honor y la fama (581a-b). Por otro lado, las partes apetitiva e irascible pueden disentir respecto de aquello que desean, es decir, pueden tener deseos enfrentados, ya que el apetito puede desear algo, y la parte irascible puede indignarse y avergonzarse de ese deseo (439e-440a).
  
- » La parte irascible es pues aquella parte con la que el alma se encoleriza. Esta fuerza puede tomar dos direcciones: puede ayudar a la razón contra los apetitos (440b-e) o actuar contra ella al favorecer a la parte apetitiva (441a-c). Si la parte impulsiva ha sido correctamente instruida, detiene los deseos irracionales e inmorales siguiendo los dictados de la razón. Pero, si esta fuerza o impulso actúa independientemente de la

parte racional, acaba persiguiendo sus propios objetos de deseo, lo que debilita a la racionalidad y fortalece al apetito, que acaba dominando ambas partes. La función propia de la parte impulsiva se realiza únicamente cuando sigue el mando de la racionalidad: debe aplacar la ira cuando fuese necesario, controlar los deseos irracionales y seguir lo que la razón establece como bueno.

- » Por último, la parte racional se caracteriza por conocer la verdad (reconoce la diferencia entre lo aparente y lo real), distinguir el bien del mal, calcular y gobernar la totalidad del alma y calcular con prudencia cómo actuar (441e, 442c, 581b). Esta parte también tiene sus deseos (439c9-d2), que son el resultado del cálculo racional, la deliberación, y el reconocimiento de lo conveniente y lo bueno para cada parte y para el alma en su totalidad. En la medida en que la racionalidad conoce el bien real, se opone a los deseos irracionales e inmorales de las pasiones e intenta resistir su influencia en la conducta humana. Sin embargo, la razón conoce y desea lo bueno y verdadero solo si se encuentra libre de la influencia de la parte apetitiva: si no puede considerar las cosas por sí misma, entonces se equivoca y juzga como buenos los deseos del alma apetitiva.

Ahora bien, es posible que las distintas partes del alma deseen objetos contrarios (436b-c): en ese caso, una de ellas termina imponiendo su deseo frente a las otras (580e), gobernando el alma y dictando qué acciones deben ejecutarse para alcanzar lo deseado. De allí se sigue que la racionalidad no puede siempre cumplir con su función propia, es decir, gobernar el alma y guiar la conducta. En este caso,

se produce una subversión del orden natural del alma: lo que debería gobernar (razón) acaba siendo dominado por lo que debería ser gobernado (el apetito y el impulso).

Para Platón, la justicia es una virtud tanto en el plano social como en el plano psíquico: consiste en que cada parte (de la ciudad y del alma) cumplan con su función específica. Si las partes irracionales se erigen como gobernantes del alma, entonces la división de tareas no se cumple y, en consecuencia, el alma se desordena, se desarmoniza y se vuelve injusta. La vida de la persona injusta se caracteriza por la degradación moral, el vicio y el conflicto en su alma (una guerra civil interna). Por el contrario, la justa se encuentra en un estado de armonía interna, puesto que posee un alma ordenada en la que cada parte cumple con su función propia de acuerdo con criterios racionales: su conducta es virtuosa porque tiene por guía la verdad y el conocimiento.

En el libro X, en el examen de la influencia de la poesía en el alma, Platón no distingue tres partes sino dos: la irracional (sede de los deseos y las emociones) y la racional (encargada del cálculo y la previsión).

—¿Y respecto de qué parte del hombre posee el poder que posee?

—¿A cuál parte te refieres?

—A esta: una misma magnitud, según la veamos de cerca o de lejos, no nos parece igual.

—No, en efecto.

—Y las mismas cosas parecen curvas o rectas según se las contemple dentro del agua o fuera de esta, o cóncavas y convexas por el error de la vista en lo re-

lativo a los colores y es patente que se produce todo este tipo de perturbación en nuestra alma. Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada —a la que no le falta nada para el embrujamiento— la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole.

—Es cierto. (602c-d)

En otras palabras: todos los defectos, ilusiones y engaños perceptivos se producen en nuestra alma en virtud de la parte irracional, que considera lo percibido acríticamente como real y verdadero. Por el contrario, la parte racional se caracteriza por considerar racionalmente lo percibido (“calcula”):

—Y el medir, el contar y el pesar se han acreditado como los más agraciados auxiliares para evitar esto, de modo que no impere en nosotros lo que parece mayor y menor, más numeroso o más pesado, sino lo que calcula, mide y pesa.

—Claro.

—Pero ¿no es esto función del alma razonada?

—De esta, en efecto.

—Y a esta, tras haber medido y declarado que ciertas cosas son mayores o menores que otras o iguales a estas, con frecuencia las mismas cosas aparecen como contrarias al mismo tiempo.

—Sí.

—Pero ¿no hemos dicho que es imposible para la misma parte del alma emitir a la vez opiniones contrarias sobre lo mismo?

—Sí, y lo dijimos correctamente.

—Por consiguiente, la parte que opina al margen de la medición no puede ser la misma que la que opina según la medición.

—No, en efecto.

—Ahora bien, la parte que confía en la medición y en el cálculo ha de ser la mejor del alma.

—Sin duda.

—Por lo tanto, lo que se le opone es algo correspondiente a nuestras partes inferiores.

—Necesariamente. (602d-603a)

En nuestra alma pueden convivir opiniones contrarias sobre lo percibido, puesto que una de sus partes juzga sobre la base de la apariencia de los objetos (como cuando el remo sumergido en el agua parece doblado), mientras que la otra lo hace teniendo en cuenta parámetros racionales (mide y calcula). A diferencia de la parte irracional, que toma por real y verdadera la apariencia, la racional juzga críticamente lo aparente con vistas a descubrir lo real y verdadero. Como señalamos previamente, en este conflicto de juicios debería primar la parte superior (racional) sobre la inferior (irracional), pero ello no siempre ocurre.



—Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero.

—Absolutamente de acuerdo.

—Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior.

—Así parece.

—¿Y esto lo decimos solo de la imitación que concierne a la vista, o también de la que concierne al oído, a la que llamamos “poesía”?

—Probablemente también de esta. (603a-b)

El filósofo sostiene que la pintura, para producir sus efectos, depende de ilusiones ópticas que se dirigen a la parte irracional del alma. En tanto arte mimético, la pintura produce apariencias, las cuales son juzgadas como verdaderas por la parte irracional. La afinidad entre *mimesis* e irracionalidad consiste en que ambas tienen por objeto lo aparente: el arte produce imágenes de los objetos, y la parte irracional tiene por objeto esas mismas imitaciones. Para salvaguardarse del engaño, el alma debe recurrir a la parte racional (que calcula y mide).

—Pero no nos confiemos tan solo en la analogía con la pintura, sino marchemos hasta la parte del espíri-

tu con la que trata la poesía imitativa y veamos si es inferior o valiosa.

—Hay que hacerlo. (603b-c)

La pintura, en tanto arte imitativo, apunta a la parte inferior del alma (los deseos y los apetitos irracionales) para producir sus efectos. En analogía con la pintura, Platón sostiene que la poesía también produce apariencias que se dirigen a la parte irracional del alma, la cual sucumbe ante dichas ilusiones sugestivas.

—Propongamos la cuestión así: la poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos estos casos se lamentan o se regocijan. ¿Queda algo aparte de esto? (603c)

Aquí conviene destacar que se encuentra en germen la concepción aristotélica de la poesía (en general) y de la tragedia (en particular): el arte poético representa personas que llevan a cabo *acciones*, las cuales revelan el carácter moral de los personajes (virtuosos o viciosos). La trama narrativa desarrolla *acciones*. En el caso particular de la tragedia, esta imita personas virtuosas que sufren un infortunio a causa de cometer un error involuntario que conduce a una desgracia inmerecida. En el pasaje citado, Platón afirma que las representaciones poéticas muestran la dicha o desdicha de los personajes a partir de las *acciones* que realizan. En este sentido, la poesía imita lo que sucede con los individuos en el plano psicológico, puesto que expone acciones que manifiestan un conflicto en el alma entre dos impulsos contrarios:

—Pues bien, en todas estas situaciones, ¿se mantiene el hombre de acuerdo consigo mismo? ¿O bien, como sucedía con la vista, entra en discordia interior y sostiene opiniones contrarias al mismo tiempo respecto de los mismos objetos y se halla así, también en sus actos, en disensión y en lucha contra sí mismo? Pero recuerdo algo que hace que no sea necesario que conengamos en este punto; pues en nuestra argumentación precedente hemos estado suficientemente de acuerdo en que nuestra alma está colmada de miles de contradicciones de esta índole, que se suscitan al mismo tiempo. (603d)

—¿Y no es la razón y la ley las que lo inducen a resistir, mientras que es su afección la que lo arrastra hacia el sufrimiento?

—Pero cuando se suscitan en el hombre al mismo tiempo dos movimientos opuestos respecto de lo mismo, decimos que necesariamente hay en él dos partes.

—Sin duda.

—Y que una de ellas está dispuesta a obedecer la ley en lo que esta le dicta.

—¿Cómo?

—De algún modo la ley dice que lo más positivo es guardar al máximo la calma en los infortunios y no irritarse, dado que no está claro qué hay de bueno y de malo en tales sucesos, que no se adelanta nada en afrontarlos coléricamente y que además ninguno de los asuntos humanos es digno de gran inquietud; y

que la aflicción se torna un obstáculo para lo que debería sobrevenir rápidamente en nuestra ayuda en tales casos.

—¿A qué te referes?

—A la reflexión sobre lo que ha acontecido. Como cuando se echan los dados, frente a la suerte echada hay que disponer los propios asuntos del modo que la razón escoja como el mejor; y no hacer como niños, que, tras haberse golpeado, se agarran la parte afectada y pasan el tiempo dando gritos, sino acostumbrar al alma a darse a la curación rápidamente y a levantar la parte caída y lastimada, suprimiendo la lamentación con el remedio.

—Sin duda es este el modo más correcto de comportarse ante los infortunios.

—Por lo tanto, decimos que la mejor parte de nosotros es la que está dispuesta a obedecer este razonamiento.

—Es evidente.

—En cambio, la parte que conduce al recuerdo de lo acontecido y a las quejas, siendo inconsolable, ¿no diremos que es la parte irracional, perezosa y amiga de la cobardía? (604b-d)

Así como se produce un conflicto entre las partes del alma cuando percibimos un objeto, algo análogo sucede en el plano de la acción, puesto que fluctuamos entre dos impulsos opuestos: cuando nos ocurre una desgracia, estamos tentados a dar rienda suelta a nuestro dolor delante de los

demás y a comportarnos indebidamente desde el punto de vista moral. Ahora bien, frente a ese impulso, la ley y la razón ordenan resistir el lamento e intentar curar la herida a partir de la reflexión y la parte mejor en nosotros rápidamente obedece. La parte inferior del alma (la irracional, indolente y cobarde) cede a los lamentos. Si nos dejamos conducir por la parte pasional del alma, nos comportamos como niños que lloran ante un golpe y no pueden reflexionar sobre lo que han sufrido.

—Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo, siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de aprehender cuando es imitado, sobre todo por los hombres de toda índole congregados en el teatro para un festival; porque la imitación estaría presentando un carácter que les es ajeno.

—Absolutamente de acuerdo.

—Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que este es fácil de imitar. (604e-605a)

Ahora bien, la imitación no tiene por objeto el carácter sabio y calmo (virtuoso-racional) sino que copia el carácter irritable y variado (vicioso-irracional). Las lamentaciones son más fáciles de imitar y más atractivas que las conductas morales. Al igual que la pintura, la poesía produce apariencias y trata con la parte inferior del alma pero, además, fortalece la parte irracional del alma en detrimento de la racional.

Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad. (605b-c)

La poesía imitativa implanta en el alma el gobierno despótico de la irracionalidad, que produce en los seres humanos caracteres irritables y viciosos. Al exacerbar la parte irracional, impide que el alma racional cumpla con su función propia, es decir, gobernar la parte irracional. En otras palabras, la peligrosidad de la poesía radica en que sus productos (las imitaciones) fortalecen la parte irracional del alma, que tiende a considerar acríticamente como verdaderas las apariencias. El arte poético presenta conductas viciosas e inmorales con apariencia de virtud y moralidad: de allí que la parte inferior del alma las considere aceptables. Puesto que la poesía es nociva para el alma de los ciudadanos, debe ser expulsada de la ciudad.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí: la asimilación de la poesía con la pintura es crucial para su desvalorización. Primero se desprecia al poeta porque dedica su vida a hacer imágenes más que originales, su obra se encuentra separada en tres grados de la verdad, no tiene ni siquiera opinión verdadera porque trata sólo con imágenes, es solo un imitador y su imitación apela a la parte inferior del alma. Goza de

popularidad porque la mayoría carece del discernimiento necesario para percibir que produce imágenes que apelan a la parte irracional del alma. Mientras que los primeros argumentos mostrarían el carácter trivial de la poesía, los argumentos que siguen a continuación pretenden mostrar lo peligroso que resulta para la educación, puesto que apunta a fortalecer la parte irracional del alma. En este sentido, la poesía no es trivial y debe ser expulsada de la ciudad ideal.

Para reforzar su argumentación, Platón sostiene que la mayor crítica a la poesía por su peligrosidad consiste en mostrar que puede dañar incluso a los seres humanos buenos y virtuosos:

—Escucha y examina. Cuando los mejores de nosotros oímos a Homero o alguno de los poetas trágicos que imitan a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpeándose el pecho, bien sabes que nos regocijamos y, abandonándonos nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición. (605c-d)

—¿Pero es correcto este elogio, cuando al ver un hombre de tal índole que nosotros mismos no aceptaríamos ser, sino que nos avergonzaríamos, no sentimos abominación sino que nos regocijamos y lo alabamos? (605e)

—Ten en cuenta que la parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente —pues está en su naturaleza el desear tales cosas—, esa es la parte a

la que los poetas satisfacen y deleitan; en tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que lo que contempla son aflicciones ajenas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio, el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el poema en su conjunto. Pienso, en efecto, que pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos. (606a-b)

—Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados. (606d)

De la crítica psicológica se sigue una objeción ética: las personas buenas y virtuosas son susceptibles, por igual, a la influencia que ejerce el arte poético sobre la parte irracional del alma. Cuando las personas nobles leen poesía o contemplan en las dramatizaciones los padecimientos que sufren los personajes y cómo dan rienda suelta a sus más bajas emociones (cólera, pasión sexual, lamentaciones, etcétera),



sienten conmiseración respecto de su suerte, y no reprimen o censuran su conducta moral. En consecuencia, bajan la guardia de la parte racional del alma, dejando que la parte irracional domine y de rienda suelta a las emociones que acaban guiando el propio comportamiento moral. En otras palabras, al ser indolente respecto de la conducta moral ajena, la persona virtuosa se vuelve permisiva y permeable a las mismas emociones que no censura en los demás.

En suma, el filósofo reconoce que la poesía es capaz de producir un efecto psicológico muy potente: mediante la identificación entre personaje y espectador, produce en este la conmiseración por las desgracias ajenas y luego la aparición de emociones no contenidas por la racionalidad. El problema no se encuentra en el efecto y el goce estéticos, sino en las consecuencias psicológicas que provoca en la mayoría de las personas, a saber: el debilitamiento de la racionalidad y el gobierno de la parte irracional del alma, que acaba conduciendo al espectador a imitar conductas inmorales. Platón reconoce la belleza estética de las obras homéricas pero advierte que no están destinadas para cualquier ojo sino únicamente para las personas buenas dotadas de una educación suficiente, en la que la razón y la costumbre actúan como escudo protector contra las emociones suscitadas por la poesía.

El tratamiento del libro X, a diferencia del III, extiende la peligrosidad de la poesía del ámbito educativo a la vida social en general: cualquier individuo puede desarrollar reacciones emocionales irracionales en la contemplación de las obras poéticas. De acuerdo con Vallejo Campos, “los sentimientos puramente estéticos que son capaces de provocar los poetas hacen que el sujeto contemple con gran tolerancia moral unas situaciones que consideraría inadmisibles en caso de ser él mismo quien estuviera inmerso en ellas” (2018: 311-312).

La poesía imitativa libera al alma del sentimiento de vergüenza que reprime las emociones irracionales y conduce al espectador a asimilar los comportamientos inmorales de los personajes. Desde el punto de vista psicológico y moral, la mimesis artística comporta cierta “identificación” o “asimilación”, es decir, toda representación y contemplación estéticas conllevan la posibilidad que el espectador se asemeje a los caracteres imitados.

Por todas las razones expuestas, Platón sostiene que la poesía debe expulsarse de la ciudad, permitiéndose únicamente los himnos a los dioses y las alabanzas a las personas buenas. Con todo, Platón deja la puerta abierta a que los amantes de la poesía argumenten a favor de su admisión en la ciudad: si pueden demostrar que no es solo agradable, sino también beneficiosa para la organización política y para la vida humana en general, entonces puede admitirse la poesía. En el caso contrario —si no pueden alegar nada a favor en base a dichos fundamentos—, entonces la puerta a la poesía permanecerá cerrada.

\*\*\*

Ahora bien, ¿Platón no se contradice al expulsar a la poesía en virtud de su naturaleza imitativa (libro X) y, al mismo tiempo, aceptar las representaciones poéticas que tienen por objeto a las personas buenas (libros III y X)? Si rechaza a la poesía por ser imitativa, no debería tampoco aceptar las imitaciones de caracteres nobles.

Para Nehamas (2003: 4), el hecho de que Platón expulsa únicamente a los poetas (y no a otros artistas) implica que la verdadera razón de su expulsión no se basa en su naturaleza mimética, sino en que su efecto en los espectadores es mucho más grave que cualquiera otra secuela nociva producida por las otras artes. Para Nehamas, el libro X se encuentra

en línea de continuidad con los libros VIII y IX, es decir, considera a la poesía como una amenaza que atenta con comprometer la unidad del alma y de la ciudad. Luego del tratamiento de los libros II y III, la poesía —un elemento central en la vida cultural griega— no vuelve a ser objeto de discusión hasta el libro X, donde se explica esta omisión. Los libros II y III dejan sentadas las bases para la expulsión de la poesía: aunque los niños puedan aprender por imitación, los ciudadanos adultos no deben ser expuestos a ella, puesto que todas las partes de su alma ya se han desarrollado.

La analogía entre la poesía y la pintura tiene por objeto mostrar cómo las artes imitativas influyen sobre la parte irracional del alma, conduciendo al error y al enfrentamiento con la parte racional, es decir, produciendo una división en el alma. Así como las ilusiones visuales engañan al alma irracional, lo mismo ocurre con las imágenes que produce la poesía. Ahora bien, la poesía tiende a valerse —mucho más que la pintura u otras artes miméticas— de la parte irracional del alma, porque tiene por objeto de imitación conductas inmorales (cuya causa es, a su vez, el conflicto entre las partes del alma).

A diferencia de la pintura, la poesía amenaza tanto a la parte irracional como a la racional; por eso es más peligrosa que ella. El arte poético no se limita a imitar el carácter irascible y variable de las personas viciosas, sino que lo presenta al espectador con apariencia de bueno y virtuoso. Los poetas confunden a los espectadores con imágenes que aparentan imitar acciones virtuosas pero que no lo son en absoluto. En este sentido, la auténtica peligrosidad de la poesía no radica en su naturaleza imitativa, sino en el objeto de imitación y en los efectos psicológicos y morales que produce en el alma y en la conducta de sus espectadores. Ello podría explicar por qué Platón deja abierta la puerta a la posibilidad de una poesía imitativa que represente conductas morales y virtuosas.



## Capítulo 10

### Aristóteles

#### El hombre, sus escritos y su historiografía

*Silvana Di Camillo*

La importancia de Aristóteles en la historia de la filosofía no tiene paralelo. Toda su vida estuvo signada por un deseo dominante: el deseo de saber. Y su actividad estuvo orientada al descubrimiento de la verdad y al aumento del conocimiento humano. Ningún hombre antes de él había contribuido en tal medida al saber, tanto por sus amplias investigaciones científicas como por sus profundas especulaciones filosóficas.

El pasaje de Platón a Aristóteles nos enfrenta con algunas diferencias y la primera de ellas es el estilo de escritura. Abandonamos, de mala gana, el encanto y seducción del diálogo para embarcarnos en la aridez del tratado, pero que tiene el atractivo del desafío. Leer a Aristóteles es muy difícil. Salvo algunos pasajes, que pueden resultar más sencillos, en general Aristóteles no puede leerse sin la ayuda de comentarios. Y eso se debe a la naturaleza de los textos que hemos conservado, como ya vamos a ver.

Una segunda diferencia es que en Aristóteles tenemos una clara distinción de disciplinas. Él escribe tratados de física, metafísica, ética, política, lógica y retórica, entre

otros. Estos son temas que en Platón encontramos entretendidos en un mismo diálogo, mientras que para Aristóteles son objeto de distintas disciplinas, que tienen asimismo diferentes métodos.

Otra diferencia es que mientras que Platón otorga mayor importancia a las ciencias matemáticas, Aristóteles considera más valiosas las ciencias naturales. La mayor parte de la vida de Aristóteles estuvo dedicada al estudio de los objetos naturales, objetos que, a diferencia de los matemáticos, tienen en sí mismos la capacidad de cambio y existen separadamente. Sus estudios biológicos sentaron las bases de esta ciencia y sus resultados no fueron superados hasta más de dos mil años después de su muerte.

Pero si bien hay diferencias notables entre maestro y discípulo, no debemos alejarlos demasiado. Hay un cierto prejuicio respecto de que Aristóteles está en la vereda contraria de Platón. Incluso hay quienes lo critican por ingratitud, pero la crítica es absurda, pues ningún maestro exige que sus discípulos adhieran a sus teorías por un sentimiento de gratitud (Barnes, 1993: 41). Lo que no hay que olvidar es que Aristóteles se formó en la Academia y permaneció junto a Platón por veinte años. El mismo Diógenes Laercio, cuando presenta a Aristóteles en *Vidas de los filósofos más ilustres*, dice que Aristóteles es “el más genuino de los discípulos de Platón”, y existen testimonios del aprecio de Platón por Aristóteles, a quien llamaba “el lector” y “la inteligencia (*noûs*)”. Aristóteles, a su vez, sentía un profundo afecto y admiración por su maestro. A su muerte, escribe una elegía en la que lo ensalzaba como a un hombre al que los perversos no tienen el derecho de elogiar, un hombre que había sido bueno y feliz al mismo tiempo. Sin dudas, Platón influyó poderosamente en la personalidad intelectual de Aristóteles. Ambos fueron intelectualistas: consideraron que la función más alta del ser humano es

la inteligencia. También compartían la concepción de la filosofía como una búsqueda de los principios de la realidad, que se traducía en un actuar virtuoso. Más en general, puede afirmarse que los intereses filosóficos de Aristóteles fueron moldeados y determinados por los intereses filosóficos de Platón. Sus diálogos fueron fuente de inspiración, tanto para apropiarse de lo que consideró verdadero en sus teorías, como para reaccionar críticamente a ellas y generar doctrinas alternativas.

\*\*\*

Presentemos algunos datos biográficos. La mayoría de las biografías son tendenciosas, porque algunas lo alaban o lo critican en exceso. Dentro de las no tendenciosas, la más importante es la de Diógenes Laercio. Este la escribió seis siglos después de la muerte de Aristóteles, pero se nutre de autores que fueron cercanos a él, como Aristón de Ceos y Hermipo, del siglo III a. C.

Veamos el testimonio de Diógenes Laercio:<sup>1</sup>

Aristóteles, hijo de Nicómaco y de Festis, nació en Estagira. Su padre, Nicómaco, descendía de Nicómaco, hijo de Macaón y nieto de Asclepio, según dice Hermipo en el libro *Sobre Aristóteles* y vivió con Amintas, rey de Macedonia, en su condición de médico y amigo.

Aristóteles fue el más genuino de los discípulos de Platón, y era algo ceceoso al hablar, como dice Timoteo de Atenas en su libro *De las vidas*. También dicen que sus pantorrillas eran delgadas y sus ojos pequeños; era cuidadoso en su vestir, usaba anillos y se

---

1 *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (V 1, 1; 9-10).

cortaba el pelo. Según Timoteo tuvo también un hijo de Herpilis, su concubina, que se llamó Nicómaco...

... Dice Apolodoro en su *Crónica* que Aristóteles nació en el año primero de la Olimpiada 99° (384). Se vinculó con Platón y pasó junto a él veinte años (347), después de haberse hecho su discípulo a la edad de diecisiete (367). Fue a Mitilene en el arcontado de Eubulo, en el cuarto año de la 108° Olimpiada (345-44). Cuando murió Platón, en el primer año de esa Olimpiada (348-47), siendo arconte Teófilo, fue a residir con Hermias, junto a quien vivió durante tres años (347-45). En el arcontado de Pitodoto, en el segundo año de la Olimpiada 109° (343-42), fue a la corte de Filipo. Por entonces Alejandro tenía quince años de edad. Su regreso a Atenas se produjo en el segundo año de la Olimpiada 111° (335-34). Enseñó allí en el Liceo durante trece años (hasta 322); por último se retiró a Calquis, en el tercer año de la Olimpiada 111ª (322) y murió de muerte natural, a la edad de sesenta y tres años, durante el arcontado de Filocles...

Del testimonio podemos extraer algunas fechas importantes:

- » 384: Nacimiento en Estagira.
- » 367: Ingreso a la Academia de Platón.
- » 347: Muerte de Platón. Viaje a Asos.
- » 345: Viaje a Mitilene.
- » 343: Permanencia en Mieza como preceptor de Alejandro.
- » 335: Regreso a Atenas. Fundación del Liceo.
- » 323: Muerte de Alejandro. Refugio en la isla de Eubea.
- » 322: Muerte de Aristóteles.



Aristóteles nace en Estagira en el año 384 a. C. De ahí que muchas veces se lo denomina como “el Estagirita”. Estagira quedaba al norte de Grecia, en el reino de Macedonia. Era una colonia griega que había sido colonizada mucho tiempo atrás, en la que se hablaba el dialecto jónico. El hecho de que haya nacido en Estagira está fuera de duda porque, según el testamento, allí poseía la casa paterna. Su padre se llamaba Nicómaco, era médico y amigo de Amintas II, rey de Macedonia. Su madre, Festis, provenía también de una familia de médicos, originaria de Calcis, en la isla de Eubea, donde Aristóteles poseía una casa y pasó los últimos meses de vida.

Puede suponerse que la educación que tuvo Aristóteles fue excelente, en su calidad de hijo del médico de la corte real. Pero parece que, al morir joven su padre, fue entregado a la tutela de Próxeno y fue él quien lo envía a Atenas para completar su educación (367 a. C). En ese momento, Platón se encontraba realizando el segundo viaje a Sicilia, con el propósito de inculcar sus ideas políticas al tirano Dionisio II, recién elevado al trono, y la dirección de la Academia estaba a cargo de Eudoxo. Su estadía en la Academia coincide con el mayor esplendor de la escuela, pero también con la madurez filosófica de Platón. El año de ingreso de Aristóteles a la Academia corresponde, aproximadamente, a la redacción del *Parménides*, diálogo en que el propio Platón realiza una revisión crítica de su teoría de las Ideas y en el que tal vez retrata las discusiones que se daban en el interior de la Academia. Aristóteles absorbe muy bien ese debate intenso y es posible advertir, aún en su período académico, tesis originales. El debate crítico y el cultivo de las ciencias contribuyeron a la consolidación de su personalidad (Vigo, 2007: 2).

En cuanto al abandono de la Academia, la razón es incierta. Hay quienes sostienen que partió a causa de la

muerte de Platón y porque se eligió a Espeusipo como sucesor. Al margen de estas presunciones respecto de los celos de Aristóteles, lo cierto es que él no podía heredar la Academia, porque era extranjero, y Espeusipo era el sobrino de Platón. La verdadera razón pudo haber sido política. Aristóteles tenía conexiones macedónicas y en el año 347 a. C. la ciudad de Olinto sucumbió al ejército macedónico. El partido antimacedónico, liderado por Demóstenes, estaba en ascenso, por lo que su situación se volvió delicada. Sea cual fuere la razón, lo cierto es que Aristóteles partió hacia Asia menor e inicia así un período de viajes, que se extiende por doce años. Primero se dirigió a Atarneo, la ciudad de su tutor, donde tomó contacto con el tirano Hermias, un aliado del rey Filipo II, en ese momento rey de Macedonia. Hermias tenía conexiones con la Academia y recibió a Aristóteles y sus amigos ofreciéndoles la ciudad de Asos para vivir. Aristóteles se casó con la sobrina de Hermias, Pitia, que fue la madre de su hija Pitia.

De Atarneo, en 345 a. C., Aristóteles se mudó a la ciudad de Mitilene, en la isla de Lesbos, donde impartió lecciones. Entre los oyentes se encontraba Teofrasto, un nativo de la isla, que se volvería su discípulo más importante y también su sucesor en la dirección de su escuela.

En 343 a. C., Filipo invitó a Aristóteles a la corte de Mieza para educar a su hijo Alejandro. Es probable que en la elección haya influido Hermias. A Hermias no le fue nada bien, porque en 341 a. C. la ciudad de Atarneo fue tomada por los persas y se lo acusó de conspiración, por lo que fue torturado y ejecutado. Aristóteles, consternado, escribe un poema a su memoria.

En 340 a. C., Alejandro se asoció como regente al trono de su padre Filipo y Aristóteles se dirigió a Estagira, su ciudad natal, destruida y luego reconstruida por Filipo. Aristóteles perdió a su esposa y se unió a Herpilis, que había sido antes

su sirviente. Esta le dio un hijo al que llamó Nicómaco, como su padre (Vigo, 2007: 4).

En el 335 a. C., Aristóteles volvió a Atenas. La segunda estadía de Aristóteles en Atenas es un dato seguro, pero no se saben las razones que lo hicieron volver. Algunos piensan que, dado que Alejandro había asumido el trono y que Atenas estaba bajo el poder macedónico, Aristóteles pudo abrir su propia escuela en Atenas, el Liceo. La escuela va a pasar a denominarse *Perípatos*, que quiere decir “paseo”. Parece que Aristóteles impartía las clases paseando por sus jardines y por eso a sus sucesores se los llamó “peripatéticos”.

En el año 323 a. C., se produce la muerte de Alejandro. Si bien Aristóteles estaba muy lejos de las concepciones políticas de Alejandro, cuando este muere se vuelve sospechoso. La vieja relación con Hermias dio la excusa al partido antimacedónico para acusar a Aristóteles de impiedad, pues en el himno que Aristóteles le escribe se describía a Hermias en una posición superior a la humana, como si fuera un dios. Aristóteles tenía muy presente la condena de Sócrates y, sintiéndose amenazado, se refugia en Calcis de Eubea, donde tenía la casa materna. Parece que justificó este hecho diciendo que no permitiría que los atenienses cometieran un segundo crimen contra la filosofía.<sup>2</sup> Aristóteles solo vivió un año más. Al parecer, muere de una enfermedad gástrica a los sesenta y dos años. El Liceo sobrevivió a su muerte y quedó bajo la dirección de Teofrasto.

\*\*\*

Atendamos ahora a qué tipos de escritos nos han llegado de Aristóteles. El catálogo de las obras de Aristóteles conservado por Diógenes Laercio contiene ciento cuarenta y

---

2 Eliano, C., *Historias curiosas* III, 36.

seis títulos —otros catálogos aún más—, que correspondían a unas seis mil páginas modernas, un total del que solo conservamos unas dos mil páginas. Con todo, esa parte es representativa de distintas áreas del conocimiento, pues contamos con tratados lógicos, metafísicos, retóricos, poéticos, éticos, físicos, etcétera.

Hay dos tipos de escritos: los *exotéricos* y los *esotéricos*. Los escritos exotéricos (literalmente “de afuera”) habían sido escritos para el público en general: eran serios, pero no difíciles o muy técnicos. Aristóteles se refiere a ellos como discursos “encíclicos”, es decir escritos que se han hecho circular, que se han hecho públicos y que tenían un tenor divulgativo. Estos escritos estaban destinados a la difusión del pensamiento filosófico hacia el exterior del círculo especializado de la escuela. Lamentablemente, ninguna de esas obras sobrevivió completa y de ellas se conservan tan solo algunos fragmentos, que en algunos casos han permitido reconstruir la obra parcialmente. Por esto, es probable que los escritos exotéricos tengan un estilo y una forma literaria más cuidados, en consonancia con la finalidad de difusión, que los escritos de naturaleza técnica. Sabemos que Cicerón alaba el estilo de Aristóteles, considerándolo elegante y agradable y esto ciertamente no se aplica a los escritos que conservamos. Entre estos escritos exotéricos podemos mencionar: *Grilo*, *Simposio*, *Eudemo*, *Acerca de los poetas* y *Acerca de la filosofía*.

Los otros tipos de escritos son los llamados esotéricos (“de adentro”). Y no se llaman así porque sean misteriosos o enigmáticos, sino porque estaban destinados a los iniciados en la escuela. Alguna vez se sostuvo que estos escritos esotéricos eran apuntes de alumnos. Pero, por la estructura que presentan, más bien habría que pensar que son apuntes del propio Aristóteles para dar sus clases. No parecen destinados a ser leídos sino a apoyar la exposición oral del autor. Y

por eso tienen un carácter sintético, elíptico, que dificulta la comprensión, porque eran puntos de partida que le servían a Aristóteles para sus enseñanzas orales. Los textos que se conservaron son los esotéricos, que no son obras que Aristóteles haya pulido para su publicación, sino que tienen un alto nivel de especialización y están dirigidos a discípulos iniciados en el vocabulario técnico del maestro.

El hecho de que los escritos conservados de Aristóteles sean notas de enseñanza es significativo porque muchos pasajes pudieron ser alterados en sucesivos cursos: algunos pudieron ser sustituidos; otros se modificaron para dar respuesta a objeciones; otros pudieron sufrir adiciones para reforzar ciertos puntos, etcétera.

Todo esto estaba escrito en rollos. O sea que estos escritos no formaban un cuerpo doctrinario, no eran algo que Aristóteles haya querido organizar de la manera en que nosotros lo recibimos. Estaban disponibles para los miembros de la Escuela, pero no fueron publicados por el propio Aristóteles así como nosotros los leemos ahora. Esto significa que no podemos leer a Aristóteles como a Platón o a Kant, como si sus obras constituyeran una unidad dispuesta por el autor.

Nosotros, al leer y estudiar un libro, damos por descontado, por el hecho de que se trata de *un* libro, que estamos ante el tratamiento continuo, unitario, completo y ordenado de un cierto tema. Más aún, especialmente si se trata de una obra publicada, esperamos que presente un carácter de algún modo definitivo. Pero en el caso de las obras de Aristóteles no podemos dar por sentado el carácter unitario, completo y definitivo de un libro nuestro.

El orden y la conjunción de las obras de Aristóteles se debe al primer editor de sus escritos: Andrónico de Rodas, del siglo I a. C. Andrónico ordenó por afinidad de temas esos tratados, que originalmente eran independientes,

bajo un título común, como si fueran partes sucesivas de un tratado unitario. Así, lo que conocemos como *Física* es en realidad un conjunto de ocho tratados independientes reunidos por Andrónico por afinidad temática bajo ese título. Otro tanto ocurre con la *Metafísica*, que está compuesta por catorce tratados. Este carácter especial de los escritos de Aristóteles transmitidos no nos debe volver escépticos, ya que Andrónico era un gran conocedor de Aristóteles y muy prudente en su labor, por lo que se puede justificar perfectamente la unión entre los tratados, pero sí es importante tenerlo en cuenta.

¿Cómo ordenó Andrónico los trabajos para componer el *corpus*? Usó como criterio el modo en que Aristóteles dividía las ciencias: ciencias teóricas, prácticas y productivas.

Las ciencias teóricas se buscan por el solo deseo de saber que se encuentra en la naturaleza humana y tienen por objeto los seres que no pueden ser otra cosa que lo que son, independientes de la voluntad humana. Ellas son la física, la matemática y la filosofía primera, que se distinguen por su objeto. Las ciencias prácticas toman su nombre de *prâxis* (acción), actividad humana que tiene su fin en sí misma. Estas ciencias son buscadas como guía para la acción y se estudian en las obras éticas y políticas de Aristóteles. Como el conocimiento moral del ser humano no corresponde solo a un interés especulativo, sino que debe proporcionar la base de un sistema de educación y de gobierno (objeto propio de la política), la ética ocupa un segundo lugar respecto de la política para Aristóteles. Las ciencias productivas o *poiéticas* tratan sobre la *poïesis*, la actividad que tiene su fin fuera de sí misma, en el objeto fabricado. Y no se trata solo de la producción de objetos materiales, como la arquitectura. La *Poética*, orientada a la producción de tragedias, y la *Retórica*, orientada a la producción de discursos persuasivos, son ambas ciencias productivas.

El primer grupo de escritos del *corpus aristotelicum* —que Aristóteles no dispuso así— es el llamado *Órganon*, que significa “instrumento”, “herramienta”. Está compuesto por los escritos lógicos y recibió ese nombre porque Aristóteles consideraba que la lógica no era una ciencia, sino una herramienta para toda ciencia, un instrumento que todo científico debe manejar. El *Órganon* se compone de los siguientes tratados: *Categorías*, *Sobre la interpretación*, *Analíticos primeros*, *Analíticos segundos*, *Tópicos* y *Refutaciones sofísticas*.

A las obras lógicas le siguen las ciencias teóricas. Primero, las obras físicas (filosofía de la naturaleza). Entre ellas, podemos mencionar a la *Física*, *Acerca del cielo*, *Acerca de la generación y corrupción* y también muchos tratados biológicos, como por ejemplo: *Acerca del alma*, *Acerca de la generación de los animales*, *Partes de los animales*, etcétera.

A estos escritos sigue el importantísimo conjunto de tratados conocido bajo el nombre de *Metafísica* (“las cosas que vienen después de las cosas físicas”), en catorce libros.

A la *Metafísica* le siguen los tratados de filosofía práctica, la filosofía de la acción humana. Aquí tenemos las obras éticas (*Ética Eudemia*, *Ética Nicomaquea* y *Gran Ética*), *Política* y *Económica*.

Un último grupo está conformado por escritos que tratan temas de la filosofía de la actividad *poiética* o productiva. Aquí se incluyen la *Poética* y la *Retórica*.

A todos estos escritos se suma un tratado, *Constitución de los atenienses*, que se descubrió en 1890, y que no formaba parte del *corpus* de Andrónico.

\*\*\*

Con respecto a sus escritos se plantea esta cuestión: ¿Aristóteles concibió sus obras como partes de un todo sistemático? Hasta hace menos de un siglo, la mayoría de los

estudiosos había afirmado que Aristóteles era un pensador sistemático, un constructor de sistemas y que su pensamiento formaba un todo unitario, por lo que podríamos movernos libremente con cualquier tratado y llegar a una concepción unitaria. En el siglo XX se puso en duda esta lectura unitaria y se intentó trazar una cronología en los escritos aristotélicos que muestre la evolución intelectual. El pionero de esta interpretación genética de Aristóteles fue Werner Jaeger, quien en 1923 publicó su libro *Aristóteles. Bases para una historia de su desarrollo intelectual*, libro que determinó el rumbo de los estudios sobre Aristóteles por medio siglo. Jaeger insistía en que es imposible comprender el pensamiento aristotélico sin aludir a la matriz platónica y a sus polémicas con las doctrinas académicas. Según este autor, pueden establecerse tres períodos en el pensamiento de Aristóteles: el académico, el de los viajes, y el del Liceo. Y explica ese desarrollo intelectual como un progresivo alejamiento de las tesis platónicas hacia concepciones más empíricas, fruto de sus investigaciones biológicas. Sobre la base de esa tesis general, Jaeger examinó las obras de Aristóteles, lo que le permitió establecer una cronología relativa, de manera que pudieran leerse en el orden en que las escribió y así reconstruir su desarrollo intelectual. Desde la perspectiva genética, las incoherencias entre las obras se explican suponiendo que pertenecen a distintos períodos. Pero, cuando ellas se dan en una misma obra, se apela a hipótesis de agregados posteriores.

Con todo, utilizando este método genético, diferentes especialistas llegaron a conclusiones contrarias, por lo que llegar a descubrir el desarrollo efectivo de las ideas de Aristóteles se tornó muy difícil. Además, es fácil constatar que la deuda de Aristóteles con Platón no se limita al primer período: hay numerosas referencias a los escritos e ideas de Platón, algunas explícitas y otras implícitas, a lo largo de todas sus obras.



En el caso de Platón, la lectura genética tiene mayor asidero porque Platón publicó sus obras y quedaron así cristalizadas. De ahí que sea posible advertir las diferencias e intentar trazar un desarrollo intelectual. En el caso de Aristóteles, la lectura genética tiene el problema de que las obras nunca salieron de la mano del autor. Como ya señalamos, sus escritos pudieron sufrir varias revisiones y modificaciones, hecho que tiene consecuencias para la cuestión de la cronología. Si Aristóteles consideraba que alguna posición sostenida estaba superada, podía suprimir ese trabajo o alterarlo significativamente. Por eso aún existen muchos especialistas que mantienen la interpretación tradicional, abogando por una visión unitaria, donde se hace siempre el esfuerzo de encontrar una más profunda consistencia en aquello que a primera vista parece incompatible.

Concluimos esta presentación de los escritos de Aristóteles atendiendo a la numeración marginal que aparece en las buenas traducciones de los textos aristotélicos. ¿A qué remite tal numeración? Remite a la primera edición crítica del *Corpus aristotelicum*, *Aristotelis Opera Omnia*, realizada para la Academia de Berlín por Immanuel Bekker, en cinco volúmenes (1831-1870), que contienen 1492 páginas. Este filólogo dividió los textos aristotélicos en dos columnas (a y b) y numeró las líneas. Así, por ejemplo, cuando nosotros decimos *Metafísica* I 9, 995b 5, nos referimos al texto *Metafísica*, al libro I, al capítulo 9, y la referencia final 995b 5 alude al texto de Bekker: es la página 995, la segunda columna (b) y la línea 5 de esta edición. Esto es importante porque aunque manejemos distintas traducciones de la *Metafísica*, si buscamos en el número 995b 5, todos leeremos la misma línea. La edición de Bekker se ha configurado como sistema de citación universal para los trabajos de Aristóteles.

\*\*\*

Tras esta presentación, atendamos ahora a cuestiones de método, en el que se integra como un componente muy importante la historia de la filosofía, es decir la exposición y crítica de las doctrinas precedentes.<sup>3</sup> Aristóteles tiene conciencia de insertarse en una corriente de pensamiento muy larga. Es tal vez quien más combate las opiniones de sus predecesores, pero esto mismo es una prueba de que cree que hay que tenerlos en cuenta. Sin embargo, ciertas dudas se han vuelto corrientes acerca de la confiabilidad de las descripciones de sus predecesores. Autores como Robin (1948: 9) y Gigon (1954: 136-137) han sostenido que Aristóteles está preocupado por desarrollar lo que en sus predecesores es un presentimiento de su propia doctrina y que considera su propia filosofía como la coronación de la historia del pensamiento anterior. Pero quien más decididamente ha argumentado que Aristóteles parte de un sistema preconstruido al hacer el examen dialéctico de la filosofía anterior fue Harold Cherniss. En sus dos monumentales trabajos, uno titulado *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy* (1935) y el otro *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* (1944), Cherniss intentó demostrar que los testimonios de Aristóteles sobre las doctrinas anteriores no pueden usarse con seguridad como fundamentos para construir una historia de la filosofía precedente. Sostiene que Aristóteles no intenta establecer la verdad histórica sino demostrar su propia superioridad respecto de los filósofos anteriores. Más aún, a su juicio, Aristóteles deforma la comprensión histórica a través de la introducción de conceptos y términos propios.

A esta tesis no le faltaron fuertes oposiciones, por ejemplo de parte de Jaeger (1937: 350-356), quien observó que Cherniss cumple el mismo error del que acusa a Aristóteles,

---

3 En este punto se sintetizan conceptos de Di Camillo, 2012 (pp. 21-56).

es decir, el de exponer las posiciones de otros por medio de una terminología y sobre todo de un aparato conceptual que son a ellas extrañas, con la diferencia de que Aristóteles cumple tal error en el intento de ofrecer una valoración filosófica de las doctrinas precedentes a la luz del propio sistema, mientras que Cherniss lo cumple en el intento de dar una valoración puramente “histórica” y no influenciada por ningún sistema filosófico.

William Guthrie (1957: 35-41) discute también la tesis de Cherniss, en un artículo aparecido originalmente en 1957, y se opone en varios puntos. Por un lado, suponer que Aristóteles no tenía ningún interés histórico sino solo un propósito justificante de sus propios puntos de vista es considerarlo como si fuera un fanático religioso que defiende a ultranza sus creencias y no como un filósofo que busca la verdad. En cuanto al cargo de superposición de conceptos propios, Guthrie subraya que también los historiadores modernos emiten juicios de valor acerca de su objeto de estudio y utilizan conceptos o distinciones de su propia época al abordarlos. Por último, este especialista encuentra en Aristóteles una gran honestidad intelectual al distinguir cuidadosamente entre lo que ha recibido de la tradición y sus propias conjeturas.

Resulta claro que Cherniss y Guthrie se encuentran en posiciones opuestas al juzgar a Aristóteles como historiador. Sus posiciones encontradas abren algunos interrogantes. ¿Puede llevarse a cabo una interpretación que reproduzca fielmente las teorías antiguas sin introducir conceptos forjados en una época posterior? ¿Es legítimo abordar a los filósofos anteriores desde un enfoque problemático que ellos no se han planteado? Alasdair MacIntyre (1984: 31) retoma estos interrogantes en forma de un dilema:

- a) O bien hacemos una lectura de los filósofos del pasado en sus propios términos, conservando su carácter específico, de modo tal que solo puedan aparecer como antigüedades sujetas meramente a descripción y no a evaluación.
- b) O bien leemos a los filósofos del pasado con el fin de dialogar con ellos acerca de nuestros problemas contemporáneos, imponiéndoles así nuestros conceptos e intereses anacrónicamente, de modo que puedan someterse a evaluación, aunque distorsionada y, por lo tanto, arbitraria.

A pesar de que cualquiera de las posibilidades es altamente insatisfactoria, el dilema es tan fundamental que en la práctica sucumbimos a una u otra y así se califica a la primera de “mera doxografía” y a la segunda de “interpretación distorsionada”.

Es claro que la manera en que Aristóteles hace historia de la filosofía es eminentemente filosófica y nunca se limita a describir la filosofía de los antiguos. Más difícil es defenderlo de la acusación de que solo intentaba demostrar la precariedad de las doctrinas de sus predecesores a través de una distorsión de sus puntos de vista e intenciones. Con todo, creemos que las críticas de manipulación y distorsión de los puntos de vista de sus predecesores en función de sus intereses teóricos ocultan el grado en que las propias posiciones de Aristóteles emergen, y son resultado, de un estudio crítico del pensamiento precedente (Long, 2006: 257). El procedimiento atribuido por Cherniss a Aristóteles recuerda más a la sofística que a la dialéctica platónica, esto es, da la impresión de que Aristóteles está preocupado no tanto en usar la discusión con sus predecesores a fin de conocer la verdad, cuanto de prevalecer a cualquier costa sobre ellos, también

recurriendo a procedimientos ilegítimos (Guérout, 1963: 443-445). El examen de los predecesores, y en particular de las doctrinas de su maestro, tiene una importancia fundamental en la *constitución* misma de la filosofía de Aristóteles.

Interesa por tanto precisar el papel que juegan las exposiciones históricas (y las críticas que las acompañan) en la constitución de la filosofía aristotélica.

De la consideración de los largos pasajes doxográficos del principio de la *Metafísica*, de la *Física* y del tratado *Acerca del alma*, entre otros, puede hacerse una observación general: Aristóteles no expone jamás por sí mismos los sistemas de sus predecesores. Él los interroga sobre cuestiones precisas, que son las cuestiones que él mismo se plantea. Si esto resulta evidente para las numerosas críticas ocasionales que dirige a sus predecesores, se verifica igualmente en las revisiones sistemáticas que hace de sus opiniones (Mansion, 1961: 37-39). En ninguna parte se encuentra una exposición, ni una crítica, de la filosofía de los antiguos en su conjunto, sino que sus revisiones se insertan dentro de una disciplina definida y en el interior de ella se encuentra una respuesta a un problema particular que él está investigando.

Si Aristóteles valora la exposición y crítica de sus predecesores es porque cree obtener un provecho de estas confrontaciones. ¿Cuál es ese provecho? Él lo explica en diferentes contextos y es preciso tener en cuenta sus declaraciones de principio. En *Acerca del alma* señala:<sup>4</sup>

Puesto que estamos estudiando el alma se hace necesario que —al tiempo que recorreremos las dificultades cuya solución habrá de encontrarse a medida que avancemos— recojamos las opiniones de cuantos predecesores afirmaron algo acerca de ella: de este modo

---

4 *Acerca del Alma* I 2, 403b 19-24, trad. Calvo Martínez.

nos será posible retener lo que dijeron acertadamente así como tomar precauciones respecto de aquello que pueden haber dicho sin acierto.

De acuerdo con este pasaje, recoger lo que sus predecesores han podido decir de valioso sobre el objeto que él estudia y desembarazarse de sus errores es el objetivo que Aristóteles se propone en sus investigaciones históricas. Pero la frecuencia en que hace uso de las opiniones de sus predecesores, tanto para apropiarse de ellas como para criticarlas, muestra que se trata de un método de investigación.

Entre los escasos pasajes en que Aristóteles se refiere explícitamente a cuestiones de método sobresale uno perteneciente al comienzo del libro III de la *Metafísica*, en el que describe el denominado *método diaporemático*, el método a través de las aporías:<sup>5</sup>

Con vistas a la ciencia que andamos buscando es necesario que vayamos, primeramente, a aquellas cuestiones en cuyo carácter aporético conviene situarse en primer lugar. Se trata de aquellas [cuestiones] acerca de las cuales algunos han pensado de manera distinta y, aparte de estas, si alguna otra resulta que fue pasada por alto. Ahora bien, detenerse minuciosamente en una aporía es útil para el que quiere encontrarle una salida adecuada. En efecto, la salida adecuada ulterior no es sino la solución de lo previamente aporético. Por lo demás, quien no conoce el nudo no es posible que lo desate, pero la situación aporética de la mente pone de manifiesto lo problemático de la cosa. Y es que, en la medida en que se halla en una situación aporética, le ocurre lo mismo que a los que están atados: en ambos

---

5 *Metafísica* III 1, 995a 24 - b 4, trad. T. Calvo.

casos es imposible continuar adelante. Por eso conviene considerar primero todas las dificultades, por las razones aducidas, y también porque los que buscan sin haberse detenido antes en las aporías se parecen a los que ignoran adónde tienen que ir, y además [ignorán], incluso, si han encontrado o no lo que buscaban. Para este no está claro el final, pero sí que lo está para el que previamente se ha detenido en la aporía. Además, quien ha oído todas las razones contrapuestas, como en un litigio, estará en mejores condiciones para juzgar.

Con la expresión “la ciencia que andamos buscando” Aristóteles se refiere a la filosofía primera y señala un principio metodológico según el cual antes de ponerse a investigar es preciso establecer las *aporías*, las dificultades, cuya solución constituye la meta de la investigación.

¿Cuándo estamos en *aporía*? Cuando tenemos posiciones contrapuestas acerca del mismo tema, sostenidas ambas con argumentos convincentes. En *Tópicos*, Aristóteles señala:<sup>6</sup>

De manera semejante, también, la igualdad de razonamientos contrarios parece ser productora de la incertidumbre [*aporía*]: pues cuando, razonando en ambos sentidos, nos parece que todo resulta de manera semejante en uno y otro caso, dudamos sobre qué haremos.

Nótese que la aporía no es la igualdad de razonamientos contrarios sino que la igualdad de razonamientos contrarios es *productora* de la aporía, desde el momento que, si

---

6 *Tópicos* VI 6, 145b 17 ss.

se razona en ambas direcciones, en cada una se producen consecuencias que parecen equivalentes entre ellas y, por lo tanto, el pensamiento se encuentra en dificultad sobre cuál de las dos direcciones seguir. Hay una situación de camino bloqueado porque hay dos tesis contrapuestas, que se excluyen mutuamente, pero que están basadas en argumentos, por lo que quien adopta una se enfrenta con la fuerza de las razones a favor de la otra. Por eso describe a la persona que experimenta las aporías como alguien que está atado y que por lo tanto no puede moverse ni seguir adelante. De ahí que la resolución de la aporía se describa como un proceso de desanudamiento. Así, el método diaporemático consiste en un pasaje gradual desde una condición inicial de dificultad a una condición final de resolución o desanudamiento. Quien quiera llegar a una condición de *euporía*, de fácil pasaje o de buena salida, no debe volverse rápido a la búsqueda de la solución a la dificultad, sino que hay que enfrentarla con un procedimiento que consiste en pasar a través de ellas (*diaporésai*). Al final de ese mismo pasaje, Aristóteles introduce una nueva imagen, la de un proceso judicial en el que se encuentran en conflicto dos partes, que representan dos posiciones diferentes. El investigador debe comportarse como un juez imparcial, que juzga solo después de escuchar a las partes. De ahí que, tras plantear claramente la aporía —primer paso—, el investigador debe, en un segundo paso, desarrollarla, es decir examinar críticamente y poner a prueba cada una de las posiciones contrapuestas para encontrar una solución al problema, por ejemplo, deduciendo las consecuencias que se derivan de cada una de las dos posiciones para ver si son aceptables y en qué medida.

Muchas son las razones que Aristóteles aduce para mostrar las ventajas de este procedimiento. Por ejemplo, nota que aquellos que buscan sin haber primero establecido las aporías no solo se parecen a aquellos que no saben adónde



ir, sino que tampoco saben si han encontrado o no lo que buscaban, mientras que la condición mejor para juzgar es justamente aquella de quien ha escuchado, como en un juicio, los discursos de ambas partes.

Una vez planteada la aporía y examinadas críticamente las posiciones antitéticas, el tercer paso del método diaporémático es la solución de la dificultad, la *euporía* o buena salida. En efecto, al extraer las consecuencias de cada una de las tesis, puede ocurrir que haya que elegir una y desechar la otra, o bien puede suceder que ambas tengan parte de razón y deban conservarse en parte, o que ninguna de las dos resuelva la aporía y sea necesario un nuevo punto de partida, un nuevo concepto que resuelva la aporía.<sup>7</sup>

Tanto para establecer las aporías como para desarrollarlas, Aristóteles recurre a las opiniones de los predecesores y aquí se evidencia cómo la exposición y crítica de la filosofía precedente es parte de un método de investigación. Su revisión adopta la forma de una exposición histórica, pero el examen crítico al que las somete muestra que tiene un fin teórico: el de descubrir la verdad.

Aristóteles insiste en que los que quieren juzgar adecuadamente la verdad toman el papel de árbitros más que de partes en un proceso, pues las pruebas de una determinada doctrina son dificultades para la teoría contraria. Explícitamente lo señala en *Acerca del cielo*:<sup>8</sup>

Una vez precisadas estas cuestiones, digamos si [el mundo] es generado o ingenerado y destructible o indestructible, revisando primero las opiniones de los demás: pues las demostraciones de las [tesis] contrarias son [otras tantas] dificultades para sus contrarias.

---

7 Aubenque (2000: 95-97) ejemplifica muy bien en su trabajo los tipos de *euporía*.

8 *Acerca del cielo* I 10, 279 b 4-12, trad. Candel San Martín.

Y, a la vez, las cosas que se van a decir serán más dignas de crédito para los que hayan escuchado previamente las alegaciones de los argumentos en disputa. En efecto, no nos estaría bien parecer que emitimos un veredicto contra un ausente: pues es preciso que los que se disponen a discernir adecuadamente la verdad actúen como árbitros, no como litigantes.

Aquí nuevamente Aristóteles nos remite a la práctica forense, donde el juez debe escuchar los argumentos en litigio, para poder expedirse con imparcialidad (Cleary, 1995: 199-205). Conocer las razones en pro y en contra de cada una de las posiciones contrastantes nos permite llegar a una sentencia más justa y fundada, como sucede en un juicio. Cuando se emite un juicio de valor, sostiene que es necesario examinar muy bien las cuestiones “para que no se piense que levantamos cargos insustanciales contra autores que ya no están vivos”.<sup>9</sup> Estas afirmaciones confirman la necesidad de una indagación desinteresada para encontrar la solución a un problema. Así pues, las teorías previas constituyen un *punto de partida* esencial en toda indagación filosófica. Pero Aristóteles no supone que esas opiniones que constituyen su punto de partida sean correctas. Estas creencias deben ser confrontadas unas con otras, de donde resultará seguramente una aporía. ¿Qué hacer en ese caso? Uno podría ignorar el conflicto y pronunciarse por una u otra; o bien podría deducir consecuencias escépticas y sostener que no hay ningún fundamento racional para aceptar una de las posiciones conflictivas más que la otra. Pero Aristóteles no adopta ninguna de estas dos alternativas. Su respuesta al problema es clara: frente al conflicto, es preciso recorrer (*diaporêsai*) la cuestión de ambos lados

---

9 Cfr. *Sobre la respiración* 470b 10-12.

con el propósito de poner en evidencia si las teorías conllevan consecuencias inaceptables o si dan cuenta de todos los datos relevantes. La solución debe salvar aquello que es verdadero en cada una de las posiciones contrapuestas, eliminando lo que sea erróneo. Pero hay otro requisito de una verdadera solución: su adecuación al objeto. Así lo señala en un pasaje de la *Ética Nicomaquea*:<sup>10</sup>

Como en los demás casos, deberemos, después de establecer los hechos observados y resolver las dificultades que se presenten, probar, si es posible, la verdad de las opiniones admitidas sobre estas pasiones, y si no, la mayoría de ellas y las más importantes; pues si se resuelven las dificultades y las opiniones aceptadas quedan firmes, resultará suficientemente establecido este asunto.

La teoría o la tesis en cuestión debe dar cuenta de los fenómenos, es decir, de los datos que son independientes de la teoría misma. En tanto la teoría incorpora las posiciones en conflicto, pero libre ya de todos sus errores, y elimina la dificultad, se la considera suficientemente justificada.

La solución puede ahora formularse como un criterio por medio del cual puede juzgarse la superioridad de una teoría sobre otra. Es por esta razón que Aristóteles no duda en servirse de él para evaluar en qué sentido cada una de las posiciones antitéticas presentaban aspectos verdaderos que confirman el nuevo punto de vista, así como hasta qué punto la nueva distinción resuelve las dificultades del inicio.

Así, resulta que hay en Aristóteles una doble utilización de las opiniones de sus predecesores. En efecto, por un lado parte de ellas para identificar los problemas (*aporíai*)

---

10 *Ética Nicomaquea* VII 1, 1145b 1-7, trad. J. Pallí Bonet.

e incorporar la verdad que pudieran contener; por otro, vuelve sobre ellas, contando con nuevos instrumentos conceptuales, para juzgar sus aciertos y errores. Este segundo movimiento le ha valido la crítica de distorsión, en tanto juzga las teorías precedentes desde sus propios conceptos. Si volvemos al dilema que planteamos al inicio entre descripción acrítica o interpretación distorsionada, podemos considerar que una lectura atenta del método aristotélico permite concluir que Aristóteles lleva adelante una indagación histórico-filosófica sin incurrir ni en mera repetición ni en arbitrariedad. Porque, en primer lugar, su nueva concepción no es absolutamente ajena a las precedentes, sino que integra lo que ha resistido el examen crítico. Pero además, al aplicar a las teorías previas su nuevo concepto, ofrece una explicación histórica de cuáles fueron las posiciones que dieron origen a la dificultad y por qué no pudieron combatir sus errores e incoherencias. Proponemos, en suma, interpretar la tan criticada imposición de términos propios, no como distorsión, sino como exhibición de su particular solución a los problemas no resueltos por los filósofos precedentes.

## Capítulo 11

# La *Metafísica* como ciencia de las primeras causas y los grados del saber en Aristóteles

Silvana Di Camillo

En los dos capítulos iniciales del libro primero de la *Metafísica*, Aristóteles nos ofrece una caracterización de lo que él entiende por *filosofía primera*. Argumenta que se trata de una ciencia y de la más alta, pues es la ciencia de las primeras causas y principios. Nos brinda esta caracterización a través de una explicación de la génesis del conocimiento, mostrando cómo este grado superior de conocimiento surge a partir de formas más elementales.

Antes de comenzar el análisis de *Metafísica* I, 1, objeto de este capítulo, conviene presentar la obra.

La *Metafísica* de Aristóteles es, tal vez, el libro más estudiado y discutido, y que ejerció una influencia notable sobre toda la historia de la filosofía occidental. Sin embargo, la *Metafísica* no es un libro, no ha sido creado por su autor como libro; Aristóteles ni siquiera conocía la palabra “metafísica”. Sabemos que quien primero editó el *corpus aristotelicum* fue Andrónico de Rodas en el siglo I a. C. y él fue quien reunió los grandes tratados que Aristóteles utilizaba en sus clases, en sus enseñanzas, bajo títulos por afinidad temática.

Hay un especialista belga, llamado Paul Moraux, que escribió un libro sobre las listas antiguas de las obras de Aristóteles y sostuvo que ya existía una edición de la *Metafísica* anterior a la de Andrónico, porque aparece ese título en un catálogo anónimo del siglo III a. C., luego atribuido a Hesiquio, y entre las obras de Aristóteles se menciona una *Metafísica*. Se trata, probablemente, de la *Metafísica*, pero en diez libros; mientras que la que fue transmitida por la tradición manuscrita cuenta con catorce libros.

Hay dos grandes editores de la *Metafísica*: uno es Werner Jaeger y otro es William David Ross. Ellos consideraron que, en la edición original de la *Metafísica*, no formaban parte de ella cuatro libros: *Alpha* menor (libro II), *Delta* (libro V), *Kappa* (libro XI) y *Lambda* (libro XII). De manera que si quitamos estos cuatro libros, tendríamos la *Metafísica* en diez libros, que existía ya antes de Andrónico.<sup>1</sup>

Lo que dijimos acerca de la estructura y ordenación de los libros vale también para el nombre con el que se conoce la obra, que en griego sería *tà metà tà physiká*, que quiere decir “las cosas que vienen después de la física”. Según esta tradición, el título habría indicado, simplemente, la posición en que Andrónico ubicó la *Metafísica* en el *corpus*, esto es, después de las obras físicas. Si recordamos el orden del *corpus* aristotélico, en primer lugar se ubicaron las obras lógicas, luego las físicas y biológicas y, en tercer lugar, la *Metafísica*. De ahí que el título parecería revelar este orden editorial de Andrónico. En efecto, *metá* significa “después” en griego y, por lo tanto, el término no tendría un significado filosófico, sino que expresaría el lugar que ocupó en la ordenación de esa edición.

---

1 Cfr. Berti (2008: 20-22) y Moraux (1951: 197 y 314).

Pero si tenemos en cuenta que la primera edición de la *Metafísica* es anterior a la de Andrónico según el mencionado catálogo, entonces claramente la explicación del nombre tiene que ser otra. Y así lo entendieron los dos comentaristas antiguos más importantes de la *Metafísica*, que son Alejandro de Afrodisia, del siglo II d. C., y Simplicio, del siglo VI d. C.

¿Cómo justificó Alejandro el título? Sostuvo que para Aristóteles el orden en que surgen los conocimientos se da partiendo de lo más cognoscible para nosotros, que sería lo perceptible, hacia lo menos cognoscible para nosotros pero más cognoscible por sí, por naturaleza, que es lo inteligible. Entonces, el título *Metafísica* se explica, de acuerdo con su lectura, por el orden en que se gestan los conocimientos. Si se tiene en cuenta esta doctrina aristotélica, se puede entender que la *Metafísica* se llama así no solo por el orden editorial, sino que debía colocarse después de la física porque, según el orden del conocimiento establecido por el propio Aristóteles, primero es necesario conocer la realidad física y solo después lo que está más allá de la experiencia.

Ahora bien, la palabra *metá* también puede ser traducida con el latín *trans*, que quiere decir “lo que está más allá” y no solo “después”. En este sentido lo entendió Simplicio, quien va a decir, entonces, que el título se debe a que esta ciencia tiene por objeto la sustancia suprasensible, lo que está más allá de lo sensible. Para él, el título no se debe al orden en que adquirimos los conocimientos sino al objeto de la metafísica. Su objeto más genuino es esta sustancia suprasensible, la entidad que está más allá de lo sensible.

Pero lo cierto es que Aristóteles no usa esta palabra y, para referirse a lo que nosotros llamamos “metafísica”, utiliza los términos *sabiduría*, *filosofía primera* o *ciencia primera*, e incluso *teología*.

Otra cuestión que tenemos que tener en cuenta es que el orden de los libros puede justificarse,<sup>2</sup> pero no es el orden que estableció Aristóteles mismo, porque estos libros eran tratados independientes que fueron reunidos por Andrónico tres siglos después de haber sido escritos. En vida de Aristóteles, se hallaban en el interior del Liceo y eran utilizados por él en sus cursos. Tal vez fueron escritos a lo largo de muchos años, en distintos tiempos. Y el hecho de que hayan sido parte de su enseñanza implica que buena parte de ellos pudo haber sido reformulada y pudo haber tenido agregados.

Nos enfrentamos, entonces, con todos estos problemas a leer la *Metafísica*, de los cuales conviene ser conscientes desde el inicio de su estudio. Con todo, es un libro de una gran profundidad y una pieza medular en la historia de la filosofía.

Tras esta breve presentación, haremos un análisis de *Metafísica* I, 1, donde Aristóteles presenta los distintos grados del saber, que culminan en la sabiduría.

La *Metafísica* se abre con esta afirmación:

Todos los hombres por naturaleza desean saber.<sup>3</sup>

Aristóteles sostiene que *todos* los hombres, por ser hombres, aspiran al saber.<sup>4</sup> Esta es una característica esencial, que les pertenece necesariamente, tal como indica el agregado “por naturaleza”. Aristóteles no atribuye al ser humano el saber, sino la tendencia, la aspiración, la búsqueda de

---

2 Para una explicación de la estructura de los libros, *cfr.* Rossitto (2000: 72-74). El capítulo completo de Rossitto resulta muy valioso a la hora de abordar las distintas caracterizaciones de la filosofía primera y sus conexiones. Puede consultarse también al respecto la introducción de Calvo Martínez (1994: 7-52).

3 Las referencias a la *Metafísica* siguen la traducción de Calvo Martínez (1994), basada en la edición de W. D. Ross (1924).

4 Aquí “saber” no debe entenderse como ciencia o conocimiento explicativo, sino en un sentido más amplio, ya que, como veremos, la sensación también es un grado de saber.



saber siempre más. Esta tendencia al saber atraviesa todas las diferentes formas de conocimiento y alcanza su plena realización en la *sabiduría*, que, justamente, constituye un tipo de saber alejado de toda necesidad inmediata y que es buscado por sí mismo.

Cada nivel que va a establecer Aristóteles representa un grado de saber mayor que el precedente y menor que el sucesivo. Dentro de esta escala, menciona cinco formas:

- 1) Sensación (*aísthesis*).
- 2) Memoria (*mnéme*).
- 3) Experiencia (*empeiría*).
- 4) Arte y ciencia (*tékhne* y *epistéme*).
- 5) Sabiduría (*sophía*).

El siguiente cuadro sintetiza la argumentación de este capítulo, que se volverá claro en la medida que vayamos comentando el texto.

Hombres y animales		Hombre		
Sensación	Memoria	Experiencia	Arte y Ciencia	Sabiduría
		Particular	≠	Universal
	Conoce el hecho			Conoce las causas
	Intransferible			Enseñable
-----				
Conocimiento de particulares				Conocimiento de universales

Como prueba de que las personas desean por naturaleza el saber, Aristóteles aduce lo que ocurre con la sensación, que es el nivel más bajo de conocimiento.

Señal de ello es el amor a las sensaciones. Estas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no solo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas —digámoslo— las demás. La razón estriba en que esta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias. (*Metafísica* I 1, 980a 21-27)

La *sensación* es la forma más elemental y básica del conocimiento, que el ser humano comparte con los animales, en cuanto conocimiento a través de los sentidos de un objeto particular. También respecto de ellas el ser humano prueba una especie de amor que no se debe a la utilidad que puede obtener. Y, entre los cinco sentidos, prefiere la vista, porque le permite adquirir un mayor conocimiento en tanto “muestra múltiples diferencias”. Para Aristóteles, cada sentido tiene un sensible propio. Así, por ejemplo, el sensible propio del oído son los sonidos; el de la vista, los colores. Pero la vista tiene la peculiaridad de que, además de proporcionarnos los sensibles propios, nos ofrece también figuras, tamaños, movimiento, número, es decir, nos muestra múltiples diferencias.<sup>5</sup>

En suma, el amor por las sensaciones es un signo de que por naturaleza las personas deseamos conocer. Y el primer

---

5 Sobre la superioridad de la vista respecto de los otros sentidos, cfr. *Del Sentido y lo sensible* 437a 3ss.

grado de conocimiento, la *sensación*, es *conocimiento de la realidad sensible particular captada mediante uno o más sentidos y que es propia de todos los animales*. Todavía no nos hallamos en el ámbito específicamente humano.

Pues bien, los animales tienen por naturaleza sensación y a partir de esta en algunos de ellos no se genera la memoria, mientras que en otros sí que se genera, y por eso estos últimos son más inteligentes y más capaces de aprender que los que no pueden recordar: inteligentes, si bien no aprenden, son aquellos que no pueden percibir sonidos (por ejemplo, la abeja y cualquier otro género de animales semejante, si es que los hay); aprenden, por su parte, cuantos tienen, además de memoria, esta clase de sensación. (980a 27-980b 25)

Aristóteles señala que la sensación es algo que tenemos en común con los animales<sup>6</sup> y que, en algunos de ellos, a partir de ella se produce la *memoria*, la cual es la facultad que permite conservar una imagen del objeto ya percibido. Mientras que todos los animales tienen sensación, solo algunos tienen memoria, lo cual los hace más inteligentes. A su vez, los animales con memoria se dividen entre los que tienen oído y los que no. Aristóteles atribuye al oído, entendido no solo como la capacidad de percibir sonidos, sino también de distinguir los tonos, una notable importancia para el aprendizaje, porque es esencial para la comprensión del lenguaje.

La *memoria* es, todavía, una forma de conocimiento referida a lo particular: *es la capacidad de conservar, a través de los recuerdos, la imagen del objeto percibido cuando él ya no*

---

6 El término "animal" traduce el griego *zôion*, que puede significar tanto "ser vivo" (incluyendo animales y hombres) cuanto solo "animal", tal como lo usamos actualmente.

*está presente*. Esta es la diferencia entre sensación y memoria: cuando el objeto está presente, lo percibimos; cuando el objeto está ausente, queda una imagen del objeto en la memoria y es posible seguir trabajando con esas imágenes. Los recuerdos proporcionan la base de ciertos procesos de aprendizaje, como lo muestra el hecho de que los animales que tienen memoria son más inteligentes.

Además de la sensación y de la memoria, hay un tercer grado de saber, que es el de la *experiencia*.

Ciertamente, el resto [de los animales] vive gracias a las imágenes y a los recuerdos sin participar apenas de la experiencia, mientras que el género humano [vive], además, gracias al arte y a los razonamientos. Por su parte, la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria: en efecto, una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por constituir la fuerza de una única experiencia. (980b 25-981a 1)

Aristóteles señala que los animales apenas participan de la experiencia, porque parece ser más propiamente un nivel de saber humano, como lo es el arte y la ciencia. ¿Y cómo se genera la experiencia? Se genera a partir de la memoria, a partir de “una multitud de recuerdos del mismo asunto”. Así, en primer lugar tenemos una sensación del objeto; luego, cuando el objeto ya no está presente, conservamos un recuerdo; finalmente, al poner juntos muchos recuerdos del mismo objeto, obtenemos una única experiencia. Esta experiencia implica una especie de familiaridad con el objeto, pero sigue teniendo conexión con lo particular. El hecho de que de múltiples recuerdos de un objeto particular deriva una única experiencia, revela que ella es capaz de asegurar una cierta forma de unificación de los datos, no en el sentido de captar su unidad,

sino en el sentido de que agrupándolos juntos crea las condiciones para captarla (Berti, 2002: 56).<sup>7</sup>

Así, la experiencia es *la unidad de múltiples recuerdos del mismo objeto*. Además del ser humano, solo algunos animales la poseen. Estos tres grados (sensación, memoria y experiencia) tienen que ver con lo particular. A veces, la experiencia puede ser confundida con lo que realmente son sus resultados, con grados de saber más altos que la experiencia, es decir con el arte y la ciencia. Dice Aristóteles:

La experiencia parece relativamente semejante a la ciencia y al arte, pero el hecho es que, en los hombres, la ciencia y el arte resultan de la experiencia: y es que, como dice Polo, y dice bien, la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar. El arte, a su vez, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes. En efecto, el tener la idea de que a Calias tal cosa le vino bien cuando padecía tal enfermedad, y a Sócrates, e igualmente a muchos individuos, es algo propio de la experiencia; pero la idea de que a todos ellos, delimitados como un caso específicamente idéntico, les vino bien cuando padecían tal enfermedad (por ejemplo, a los flemáticos o biliosos o aquejados de ardores febriles), es algo propio del arte. (981a 1-12)

Aristóteles ofrece aquí una razón de la imposibilidad de identificar experiencia y arte, y es que el arte deriva de la experiencia y, por tanto, es una facultad superior. La conexión

---

7 Politis (2004: 32-38) ofrece una interpretación alternativa, proponiendo que en la experiencia ya se da un proceso de universalización, de manera que la diferencia relevante entre experiencia y arte no reside en la universalidad o particularidad de su objeto, sino en la capacidad explicativa de la segunda.

que aquí traza entre, por un lado, la experiencia y el arte y, por otro, la falta de experiencia y el azar, alude al *Gorgias* de Platón, a la conversación con Polo. La oposición entre técnica y azar es un tópico del siglo V y alude al hecho de que el saber técnico es un factor fundamental para minimizar el azar, la contingencia propia de la vida humana (Vigo, 2007: 254). En efecto, el que tiene el conocimiento técnico puede predecir, no está sujeto a cualquier tipo de contingencia.

Aristóteles señala aquí que el *arte* es una forma de conocimiento superior a la experiencia. ¿Por qué? Porque *surge cuando, de muchas experiencias, se forma un juicio universal*. El arte es superior a la experiencia porque se sirve del material ofrecido por ella y capta su unidad. Precisamente, el universal es el carácter común a todos los individuos que pertenecen a la misma especie. El ejemplo de Calias y Sócrates sirve para aclarar la diferencia entre experiencia y arte. Quien tiene experiencia sabe, por ejemplo, que la aspirina le hizo bien a Sócrates cuando tuvo fiebre y lo mismo a Calias. Pero la referencia al bilioso y al flemático alude a esta capacidad que tiene el técnico de ir más allá de la experiencia, porque sabe que una misma medicina hace bien a un cierto número de individuos en tanto pertenecen a la misma especie y tienen la misma constitución física.<sup>8</sup> Así, el juicio “para todo aquel que tiene una cierta enfermedad es bueno tal remedio” no se basa solo en los casos conocidos, sino que se juzga que para toda persona de una cierta constitución, que tiene una cierta enfermedad, ese remedio es bueno. El arte, por tanto, es una forma superior de conocimiento respecto de la experiencia, *porque conoce lo universal, lo que es común a una multiplicidad de particulares*. Con esta argumentación se

---

8 Como sostiene Berti (2002: 57), Aristóteles recurre a la medicina hipocrática para la cual los individuos se dividían en cuatro tipos de acuerdo con su constitución física, determinada por la prevalencia de uno de los cuatro humores fundamentales: sanguíneos (si la sangre prevalecía); flemáticos (si la flema); coléricos (si la bilis) y melancólicos (si la bilis negra).

subraya que una diferencia fundamental entre experiencia y arte es que la primera conoce el particular mientras que la segunda el universal.

Ahora bien, Aristóteles hace una salvedad, una observación, a este ideal de universalidad:

A efectos prácticos, la experiencia no parece diferir en absoluto del arte, sino que los hombres de experiencia tienen más éxito, incluso, que los que poseen la teoría, pero no la experiencia (la razón está en que la experiencia es el conocimiento de cada caso individual, mientras que el arte lo es de los generales, y las acciones y producciones todas se refieren a lo individual: desde luego, el médico no cura a un hombre, a no ser accidentalmente, sino a Calias, a Sócrates o a cualquier otro de los que de este modo se nombran, al cual sucede accidentalmente que es hombre; así pues, si alguien tuviera la teoría careciendo de la experiencia, y conociera lo general, pero desconociera al individuo contenido en ello, errará muchas veces en la cura, ya que lo que se trata de curar es el individuo).  
(981a 12-24)

Hasta aquí vimos que sensación, memoria y experiencia son grados de saber comunes a humanos y animales, mientras que el arte y la ciencia son grados de saber propios del ser humano. Dice Aristóteles, más de una vez, que la sensación, la memoria y la experiencia tienen que ver con lo particular, con el conocimiento de lo particular, mientras que el arte y la ciencia con lo universal, razón por la cual ellas son superiores a la experiencia. Pero en el párrafo citado sostiene que, a efectos prácticos, puede ocurrir que quien posee experiencia tenga mayor éxito que quien posea el arte. Aquí Aristóteles se está refiriendo

a aquel que tiene la teoría sin la práctica, sin la experiencia. Pero no es el caso habitual, pues en general quien tiene el arte posee también experiencia.

Podemos ejemplificar este caso con la medicina, que es un arte para Aristóteles. A veces sucede que, para curar a un individuo, probablemente tenga más éxito un enfermero experimentado que el médico recién recibido, quien tiene la teoría sin la práctica. Para curar, no basta tener un conocimiento general, sino que es preciso subsumir el caso individual en ese conocimiento general. El médico debe reconocer al sujeto individual como una instancia de ese conocimiento universal. Eso es tener teoría y práctica: ser capaz de incluir lo particular en lo general.

Con todo, desde el punto de vista del grado de saber, el arte siempre es superior a la experiencia.

Hasta este punto, la primera diferencia que Aristóteles traza entre experiencia y arte es que *el arte es sobre lo universal* mientras que *la experiencia es sobre lo particular*, y luego atiende a la objeción de que a veces es más efectivo el empírico que quien tiene la teoría sin la experiencia. Pero entonces ¿en qué reside la superioridad del arte sobre la experiencia?

Pero no es menos cierto que pensamos que el saber y el conocer se dan más bien en el arte que en la experiencia y tenemos por más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia, como que la sabiduría acompaña a cada uno en mayor grado según [el nivel de] su saber. Y esto porque los unos saben la causa y los otros no. (981a 24-28)

Aquí aparece la razón de la superioridad del arte. ¿Por qué consideramos que el arquitecto es mejor que el obrero manual, o el médico más que el enfermero? Porque *el que*



*tiene el arte conoce las causas.* Y Aristóteles distingue entre “saber que” y “saber por qué”: el obrero manual *sabe que* tiene que colocar el ladrillo de una determinada manera para levantar la pared, pero no sabe por qué. Los cálculos y las razones los conoce el arquitecto, no el obrero manual. Por tanto, lo que confiere supremacía al arte y la ciencia es su *carácter universal* y el *conocimiento de las causas*. La experiencia es una etapa en la que aparece la capacidad de interpretar el presente a la luz del pasado, pero es una habilidad que no puede dar razón de sí. Cuando explica las causas, se vuelve arte (Ross, 1958: 116-7). Este es el segundo aspecto que diferencia la experiencia del arte: en el arte se conoce la causa, el porqué. Nótese que en este pasaje aparecen por primera vez dos términos fundamentales de este libro de la *Metafísica*: sabiduría (*sophía*) y causa (*aitía*). La relación entre ambas es clara: la sabiduría pertenece a quien conoce más y conoce más quien conoce las causas (Berti, 2002: 58).

Efectivamente, los hombres de experiencia saben el hecho, pero no el porqué, mientras que los otros conocen el porqué, la causa. Por ello, en cada caso consideramos que los que dirigen la obra son más dignos de estima, y saben más, y son más sabios que los obreros manuales: porque saben las causas de lo que se está haciendo (a los otros, por su parte, [los consideramos] como a algunos seres inanimados que también hacen, pero hacen lo que hacen sin conocimiento como, por ejemplo, quema el fuego, si bien los seres inanimados hacen cosas tales por cierta disposición natural, mientras que los obreros manuales las hacen por hábito). Conque no se considera que aquellos son más sabios por su capacidad práctica, sino porque poseen la teoría y conocen las causas. (981a 28-981b 6)

Las personas de experiencia saben el hecho, pero no conocen las causas. Entonces, ¿cómo actúan? Actúan como el fuego cuando quema: el fuego quema por disposición natural; el obrero manual obra por hábito, no por entender el porqué. Por eso dice Aristóteles que conocen el hecho, conocen lo particular, pero no las razones.

En lo que sigue, Aristóteles señalará una tercera diferencia entre experiencia y arte:

En general, el ser capaz de enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe, por lo cual pensamos que el arte es más ciencia que la experiencia: [los que poseen aquel] son capaces, mientras que los otros no son capaces de enseñar. (981b 7-10)

Aristóteles nota que quien enseña sabe más que quien no enseña, porque solo quien tiene el saber puede transmitirlo. Dado que quien tiene arte enseña, mientras que el empírico no, concluye que el arte es un grado de saber más alto que la experiencia. Así, la tercera y última diferencia es que el arte y la ciencia son enseñables mientras que la experiencia no lo es.

Cabría preguntarse: ¿acaso es posible tener arte sin experiencia? Desde el punto de vista de la gestación del conocimiento, es claro que para Aristóteles el conocimiento comienza con la sensación, ya que no es un innatista, y no sería posible llegar al nivel del arte sin la experiencia. Pero desde el punto de vista individual, al ser la ciencia transmisible, es posible tener ciencia sin experiencia.

Es, pues, verosímil que en un principio el que descubrió cualquier arte, más allá de los conocimientos sensibles comúnmente poseídos, fuera admirado por la humanidad, no solo porque alguno de sus descubri-

mientos resultara útil, sino como hombre sabio que descollaba entre los demás; y que, una vez descubiertas múltiples artes, orientadas las unas a hacer frente a las necesidades y las otras a pasarlo bien, fueran siempre considerados más sabios estos últimos que aquellos, ya que sus ciencias no estaban orientadas a la utilidad. A partir de este momento y listas ya todas las ciencias tales, se inventaron las que no se orientan al placer ni a la necesidad, primeramente en aquellos lugares en que los hombres gozaban de ocio: de ahí que las artes matemáticas se constituyeran por primera vez en Egipto, ya que allí la casta de los sacerdotes gozaba de ocio. (981b 13-25)

Hasta este punto, Aristóteles había señalado muy bien las tres diferencias entre, por un lado, la experiencia, y, por otro, el arte y la ciencia, pero no había establecido ninguna diferencia entre arte y ciencia, considerados conjuntamente para oponerlos a la experiencia. A partir de aquí, en cambio, Aristóteles comienza a hacer distinciones entre tipos de ciencias, entre aquellas que apuntan a la utilidad o al placer y aquellas que se buscan por sí mismas. Esa es la diferencia fundamental entre *arte o ciencia productiva* y *ciencia teórica*. Según Aristóteles, el ser humano ha inventado en primer lugar las artes que le permitían satisfacer sus necesidades, las llamadas “artes útiles”, como por ejemplo la arquitectura. Solo después se podrían inventar las que vuelven placentera la vida, como la poesía. Ambas, artes útiles y artes bellas, son lo que Aristóteles llama “ciencias productivas” o *poiéticas*, pues tienen por objeto la producción de un objeto exterior al sujeto. Entre ellas, traza una jerarquía. Y es que el producto útil tiene un fin distinto de sí mismo, sirve para otra cosa, mientras que el placentero es fin para sí mismo y, por esa razón, tiene más valor, al

no depender de otro. De ahí que, para Aristóteles, las artes bellas son superiores a las útiles.

Una vez inventadas las artes útiles y las bellas, fue posible descubrir un conjunto de ciencias que no están dirigidas ni a la utilidad ni al placer, sino que son buscadas por el mero deseo de saber que se encuentra en la naturaleza humana: se trata de las ciencias teóricas. Esto fue posible solo cuando el ser humano fue libre de las ocupaciones para la supervivencia y por eso las matemáticas pudieron surgir en Egipto, donde la casta de los sacerdotes se encontraba en esa situación. Y así como las artes bellas son superiores a las útiles, las ciencias teóricas serán superiores a las productivas. En el modelo aristotélico, cuanto menos útil, más alta es la ciencia.<sup>9</sup>

En la *Ética* está dicho cuál es la diferencia entre el arte y la ciencia y los demás [conocimientos] del mismo género; la finalidad que perseguimos al explicarlo ahora es esta: [mostrar] cómo todos opinan que lo que se llama “sabiduría” se ocupa de las causas primeras y de los principios. Conque, como antes se ha dicho, el hombre de experiencia es considerado más sabio que los que poseen sensación del tipo que sea, y el hombre de arte más que los hombres de experiencia, y el director de la obra más que el obrero manual, y las ciencias teoréticas más que las productivas.

Es obvio, pues, que *la sabiduría es ciencia acerca de ciertos principios y causas*. (981b 25- 982a 3)

---

9 La distinción de las ciencias en productivas y teóricas, que surge de este capítulo, no es la única. La más completa incluye a las ciencias teóricas (filosofía primera, matemática y física), ciencias prácticas (ética y política) y ciencias productivas (las artes útiles y bellas).

Aristóteles señala que de la diferencia entre arte y ciencia se ocupó en la *Ética*,<sup>10</sup> pero en este contexto tal distinción no es relevante, porque tanto el arte como la ciencia se ocupan de causas y principios. Lo que aquí interesa es subrayar que la sabiduría es ciencia, porque se ocupa de causas y principios, y es el nivel máximo de la ciencia. Aristóteles termina el capítulo diciendo que “la sabiduría es ciencia acerca de ciertos principios y causas”. ¿De cuáles principios y causas? De los primeros principios y causas. Si toda ciencia es un conocimiento de causas, la ciencia primera se ocupará de las primeras causas y principios (*Metafísica* I, 982b 9-10).

En muchos casos, Aristóteles trata indistintamente la noción de *causa* y la de *principio*, las toma como equivalentes. Pero, en realidad, la equivalencia no es completa porque hay principios que no son causas, como, por ejemplo, el principio de no contradicción.

Aristóteles tiende a considerar como *principio* a lo que constituye el inicio o el origen de un proceso —proceso que no necesariamente es físico, también puede ser un proceso intelectual—. Lo común a todo tipo de principio es *ser lo primero a partir de lo cual algo es, se produce, o se conoce* (*Metafísica* V 1, 1013a 17-19).

Aristóteles aclara lo que entiende por primeros principios y causas:

Ahora bien, cognoscibles en grado sumo son los primeros principios y las causas (pues por estos y a partir de estos se conoce lo demás, pero no ellos por medio de lo que está debajo [de ellos]). (*Metafísica* I 2, 982b 2-4)

Los primeros principios y causas son las que proporcionan un conocimiento explicativo de otras cosas, pero esas

---

10 Cfr. *Ética nicomaquea* VI, capítulos 3 y 4.

otras cosas no proporcionan un conocimiento explicativo de los primeros principios y causas. Las causas primeras preceden a otras causas y de ellas dependen todas las demás.

En tanto el conocimiento de algo no es posible sin la aprehensión de sus causas, la especulación acerca de la naturaleza de las causas es central en Aristóteles. Pero la noción de causa en su pensamiento es mucho más amplia que la nuestra, porque, en general, es la respuesta a la pregunta por qué.

“Causa” en griego se expresa a través de las expresiones *aition* y *aitía*, entre otras. Estos términos tenían una connotación legal. Lo *aition* significa lo que es responsable de algo. En el contexto legal, sería la persona culpable, mientras que la *aitía* es la acusación de que tal persona hizo tal y tal cosa. En general, nosotros solemos entender por causa el antecedente temporal que es la supuesta condición del acaecer de un evento. Por ejemplo, podemos preguntar: ¿por qué se rompió el vaso? Porque lo golpeé con el codo. Pero ese mismo hecho puede explicarse por el material del que está hecho, pues si fuera de plástico, el vaso no se habría roto. Es la fragilidad del material lo que explica también la rotura. También podemos preguntar: ¿por qué tomé el vaso y lo golpeé? Para beber, atendiendo al fin de la acción.

Como es evidente, no solo se llama *aitía* a la condición necesaria y suficiente para que se dé un hecho, sino que también se llama causa a su materia, su forma o su fin.

Aristóteles nota, en *Metafísica* I, 1 y 2, que la sabiduría es conocimiento de las primeras causas pero es necesario tener en cuenta que el término “causa” tiene cuatro significados. De sus cuatro sentidos, Aristóteles ofrece más de una descripción,<sup>11</sup> que tendremos en cuenta para completar la sintética presentación de *Metafísica* I, 3:

---

11 Cfr. al respecto *Física* II, 3 y *Metafísica* V, 2.

Es obvio, pues, que necesitamos conseguir la ciencia de las causas primeras (desde luego, decimos saber cada cosa cuando creemos conocer la causa primera). Pero de “causas” se habla en cuatro sentidos; de ellas, una causa decimos que es la *entidad*, es decir, la *esencia* (pues el por qué se reduce, en último término, a la definición, y el por qué primero es causa y principio); la segunda, la *materia*, es decir, el sujeto; la tercera, *de donde proviene el inicio del movimiento*, y la cuarta, la causa opuesta a esta última, *aquello para lo cual*, es decir, el bien (este es, desde luego, el fin a que tienden la generación y el movimiento). (983a 24-32)

Aristóteles distingue cuatro sentidos en los que se emplea el término causa: con referencia a la materia de algo, con referencia a su forma, con referencia a aquello que inicia el movimiento y, por último, con referencia al fin de algo. Se trata de las cuatro causas que la tradición posterior denominó material, formal, eficiente y final. Aristóteles parece suponer que es con arreglo a estos cuatro sentidos de causa como es posible dar cuenta no solo de lo que los objetos compuestos son, sino también del modo en que llegan al ser, se comportan y se mueven (Vigo, 2007: 75). En efecto, desde un punto de vista estático, bastaría tener en cuenta la materia y la forma para explicar el objeto, pero si queremos explicar la génesis y los procesos que el objeto experimenta debemos hacer intervenir la causa motriz y la final.

Hemos visto hasta aquí que la sabiduría es la ciencia de las primeras causas, que son la causa formal, la material, la motriz y la final. Un primer tipo de causa es “*la entidad*, es decir, *la esencia*”. Con estos dos términos coordinados por una conjunción, Aristóteles se refiere a un único concepto: la causa formal. Ella es la característica definitoria de algo, la esencia, el rasgo que hace que algo pertenezca a una

especie y que es común al resto de los ejemplares de la misma especie. La esencia es ese principio estable que define a la cosa y que por eso está siempre ligada a la definición, ya que la definición, para Aristóteles, es la expresión lingüística de la esencia. ¿Y por qué menciona a la entidad (*ousía*)? Aquí es preciso aclarar que hay dos sentidos fundamentales de *ousía* en Aristóteles: 1) el *individuo particular* y 2) la *causa del ser* del individuo particular, que sería la *esencia* o *forma*. Una planta, un animal, una persona, son entidades (*ousíai*) y así las va a presentar en el tratado *Categorías*. Pero ahora estamos en el terreno de la *Metafísica*, que es la ciencia de las primeras causas y primeros principios. Por eso lo que importa ahora es preguntarse por la causa del ser de esa entidad y allí la respuesta no puede ser el individuo particular sino la forma, que también es *ousía* para Aristóteles.

Un segundo tipo de causa es la material. Aristóteles dice que la *causa material es aquello de lo cual algo se genera* y, en tanto tal, puede denominarse sustrato, porque es lo que está debajo (sentido literal de *hypokeîmenon*) y recibe la forma. Por ejemplo, el bronce es causa material de la estatua; los huesos y carnes son causas materiales del ser humano. La causa material es aquello de lo que algo está hecho. Para Aristóteles, la materia no es una entidad, no es una cosa, sino que es siempre un principio relativo a una forma.<sup>12</sup> Designa los materiales *de* un ente por oposición a la estructura que los mantiene unidos. La materia es lo que puede recibir una determinación, mientras que la forma es el principio determinante. Y esta distinción entre materia y forma se encuentra en diferentes niveles: los elementos son materia con relación a los compuestos, por ejemplo: los tejidos; estos, a su vez, son materia relativa a los órganos y los órganos son materia de los cuerpos vivos (Ross, 1958: 109-110).

---

12 Cfr., por ejemplo, *Metafísica* VIII 4, 1044a 15-25, y *Física* II 2, 194b 8-9.



Un tercer tipo de causa es *la que da inicio al movimiento*, la causa motriz. Ella es principio de cambio, en el sentido de que hace pasar a una cosa de un estado a otro, o de ser en potencia a ser en acto. Por ejemplo: el artesano, en virtud de su arte, es causa motriz que puede plasmar una forma en una materia adecuada y producir así el artefacto. En cambio, en los entes naturales, no se habla de producción, sino de generación, según la cual un ente natural viene a la existencia en virtud de la acción de otro ente natural de la misma especie, que le transmite su forma, es decir, el padre, el generante. Como puede advertirse, a partir de estos ejemplos, el papel de la causa motriz consiste en ser el origen del que procede la forma específica del objeto generado (Vigo, 2007: 76).

Ahora bien, el fin o *la causa final es aquello hacia lo cual o aquello para lo cual el movimiento tiene lugar*. El fin se presenta como un factor causal opuesto al principio de movimiento. La oposición entre motor y fin se justifica porque el primero está en el inicio mientras que el segundo es el término del movimiento. Ellos son los extremos de un proceso. Por eso cuentan especialmente, no para explicar lo que los objetos compuestos son, para lo que bastarían materia y forma, sino para dar cuenta del modo en que se generan, se comportan y se mueven.

Para Aristóteles, el fin está inserto en la naturaleza de las cosas y es lo que explica que las cosas tengan un desarrollo determinado. En *Física* II 8, donde Aristóteles defiende una posición teleológica (de *télos*, que significa “fin”) de los procesos naturales, él se pregunta: ¿por qué una semilla de olivo no da un álamo? La respuesta es porque el fin está presente virtualmente desde el principio, determinando todo el proceso. Entonces, ¿cómo hay que entender el movimiento en Aristóteles? Como el despliegue de algo que está virtualmente, como la *actualización de una potencia* —así se expresa Aristóteles—, como el desenvolvimiento de algo

que está desde siempre y que va guiando el proceso hacia la consecución del fin. Por supuesto, el fin, desde el punto de vista temporal, va a ser posterior, porque el fin se va a alcanzar después del proceso: primero es la semilla y después el árbol. Pero desde el punto de vista ontológico el fin es principio, porque de otro modo no se explicaría el desarrollo.

Llama la atención cómo Aristóteles combina, sin dificultad y sin mayor explicación, la noción de *fin* con la de *bien* (“aquello para lo cual, es decir, el bien”), porque el bien es aquello a que todas las cosas tienden y aquello en vistas de lo cual una cosa es, se mueve o se genera. Un ente natural alcanza su *télos* cuando llega a su estado de madurez. Mientras nosotros asociamos “con el fin de” primordialmente a los actos voluntarios, Aristóteles lo asocia primordialmente a la función y encuentra funciones en la naturaleza. Reparemos en que no es para nada absurdo; si se piensa en los tratados biológicos de Aristóteles, resulta evidente. Por ejemplo, él se pregunta: ¿por qué los patos tienen patas palmeadas? Con el fin de nadar. El organismo está constituido de manera tal que pueda nadar, porque es esencial, para la supervivencia de ese organismo, poder nadar. En general, la mayor parte de las características y del comportamiento de los organismos animales tiene una función, es decir, sirve para la realización de alguna actividad que es esencial, o al menos útil, para el organismo. La función específica de un objeto natural consiste en la actualización y despliegue de aquellas potencialidades o capacidades que están vinculadas con sus propiedades esenciales. Los animales y las plantas experimentan procesos de generación y crecimiento que están regulados internamente por su propia forma específica y que conducen a la realización plena de los rasgos definitorios de la especie en el ejemplar maduro, capaz de desplegar las correspondientes funciones orgánicas, incluidas las reproductivas (Vigo, 2007: 76).

Para tener ciencia de un objeto es necesario, entonces, conocer sus causas y, dado que las causas son de cuatro tipos, es necesario conocerlas a todas para lograr una explicación. Por tanto, será necesario preguntarse, frente al objeto, qué es, de qué está hecho, de dónde proviene y a qué tiende su desarrollo, y responder estas preguntas estableciendo sus causas (Berti, 2002: 72).

Hemos visto en este capítulo que la filosofía primera se configura como el saber más alto en una serie de grados de conocimiento que comienza en la sensación. En virtud de que toda ciencia es conocimiento de causas, la ciencia más alta o sabiduría será la ciencia de las primeras causas, que son la causa material, formal, motriz y final, con arreglo a las cuales será posible explicar lo que los objetos son, cómo se comportan y cambian.



## Capítulo 12

### **Poética, primera parte**

#### La especificidad de la poesía

*Silvana Di Camillo y Diego Tabakian*

En este capítulo comenzaremos con el estudio de la *Poética* de Aristóteles. A modo de introducción, y para contextualizar la obra, conviene tener presente dos cuestiones que señalamos anteriormente en el pensamiento aristotélico: primero, el modo o el método con el cual Aristóteles aborda el arte —en tanto problema filosófico— y, segundo, el lugar que le atribuye a la actividad poética en el conjunto de las ciencias.

En el capítulo 10 abordamos el método “diaporemático”, que toma como punto de partida de la investigación filosófica las teorías de los filósofos que lo antecedieron. Ello no significa que estas opiniones sean completamente correctas, puesto que deben ser confrontadas unas con otras con la finalidad de mostrar las dificultades que suscitan. En efecto, el primer “paso” del método consiste en plantear *aporías* (nudo o camino sin salida): dos tesis opuestas sobre el mismo tema apoyadas en argumentos igualmente plausibles. Para ello, el filósofo invoca las opiniones de sus predecesores con el objeto de interrogarlos en el marco de una investigación determinada. Aristóteles no persigue un mero

fin histórico al exponer las doctrinas de otros filósofos, sino que apela a ellos en la búsqueda de posibles respuestas ante un problema filosófico. Al establecimiento previo de la aporía, sigue la *diaporía* (segundo paso), que consiste en un examen crítico de las posiciones interrogadas, juzgando con imparcialidad las posiciones en pugna, con el objeto de apropiarse de aquello que sea verdadero y evitar los errores. El tercer paso del método consiste en la *euporía* (o solución): o bien el rechazo de una de las posiciones y la aceptación de la otra, o bien la apropiación de lo que en ambas haya de verdadero, o bien la formulación de una nueva teoría que resuelva las aporías del inicio.

Aristóteles evaluará tanto la concepción griega de la poesía como vehículo de la verdad moral, histórica y educativa, cuanto las críticas platónicas que la condenan por su falsedad y por producir daño psicológico y moral. Aunque no nombre explícitamente a su maestro en la *Poética*, Aristóteles considera que las críticas a la poesía de la *República* constituyen dificultades que deben abordarse y resolverse. Otros interlocutores velados en el tratado son también los sofistas, quienes desarrollaron una visión sensualista y subjetivista del arte (lo bello es lo agradable para los propios sentidos). El sofista Gorgias había subrayado el poder seductor de la retórica y la poesía y su capacidad para producir engaños e ilusiones. La belleza de la obra de arte implica placer y sugestión.

La respuesta de Aristóteles a Platón emerge gradualmente alterando los puntos de vista de su maestro. En especial, atenderemos a tres aspectos: 1) el concepto de imitación; 2) el papel de las emociones y 3) los criterios para evaluar la poesía.

Además de tener en cuenta la revisión crítica de la filosofía anterior, hemos señalado que es importante reconocer el lugar de la poética en el conjunto de las ciencias. El término

“poética” en griego es *poietiké*, y proviene del verbo griego “*poiéo*”, que significa producir o hacer. La *poietiké* es una forma de saber que tiene que ver con la producción. Como hemos visto, al inicio de la *Metafísica*, Aristóteles establece grados de conocimiento que se inician en la sensación y culminan en la sabiduría. De acuerdo con la clasificación de las ciencias que hace allí, la poética se ubica dentro de las ciencias productivas (o técnicas), es decir, el cuarto grado en la escala del conocimiento de *Metafísica* I, 1, después de la sensación, la memoria y la experiencia.

La actividad productiva se realiza por medio de una *tékhne*, término que suele traducirse por “arte” y que abarca tanto las artes útiles como las bellas artes. Se trata de una actividad que implica el *conocimiento* de las reglas y principios que guían la producción. A diferencia del conocimiento empírico o experiencial (que tiene por objeto lo particular), la técnica implica el conocimiento de la causa, un saber universal. Por otro lado, la experiencia “implica la repetición preferentemente mecánica, sin rebasar el conocimiento del *qué*, es decir, *del dato de hecho*, allí donde el arte trasciende el puro dato hasta llegar al conocimiento del *porqué* o a aproximarse a él y, en cuanto tal, constituye una forma de *conocimiento*” (Reale, 1992: 125). Puesto que la *tékhne* es metódica y transmisible, implica racionalidad. Es metódica porque procede según un plan deliberado y coherente que tiene por finalidad la producción de un objeto. Por otro lado, se trata de una capacidad intelectual que se adquiere por medio del aprendizaje, no una capacidad natural que pueda ejercerse a voluntad (como la visión).

En *Metafísica* I, 1, Aristóteles señala que las artes productivas surgen para completar lo que la naturaleza no nos brinda: en este sentido, las artes útiles se emplean para modificar el mundo cotidiano con el objeto de hacerlo más comfortable o adaptarlo a las necesidades del ser humano.

Las bellas artes, en cambio, no persiguen la satisfacción de ninguna necesidad material, sino que procuran placer (tanto para el que las realiza como para el que las contempla). La actividad artística se vincula con la *skholé* (ocio), esto es, el tiempo que los seres humanos pueden disponer cuando tienen sus necesidades materiales satisfechas. Ello no implica que el arte sea un mero entretenimiento pasivo orientado a llenar los momentos de inactividad; por el contrario, el ocio es un modo activo, libre y placentero de vivir que nos conduce a la vida buena (o feliz).

La producción artística tiene como resultado un ente artificial, un artefacto, que, como todo ente sensible, consiste en un compuesto de materia (elementos) y forma (esencia). El principio o causa del artefacto se encuentra en el arte, es decir, en la forma (esencia) que se encuentra en la mente del artífice y que este modela a partir de ciertos materiales.

Además de las ciencias productivas y teóricas, existen para Aristóteles las ciencias prácticas, que toman su nombre del término *prâxis* (acción o actividad). La distinción entre *prâxis* y *poïesis* radica en que la primera es un hacer que consiste en el hacer mismo mientras que la *poïesis* es hacer un producto. En otras palabras, la *prâxis* consiste en la acción misma mientras que la producción implica la fabricación de un objeto exterior a la acción. No obstante, la diferencia fundamental es que el principio o causa de la acción es la elección (el sujeto elige qué hacer). La palabra acción es un término técnico en Aristóteles: para él, los niños y los animales no actúan, puesto que —para que tenga lugar la acción— debe haber deliberación y elección, es decir, un cálculo racional de los mejores medios para lograr los fines buscados. Toda acción es intencional: las conductas impulsivas no constituyen acciones. En cambio, la *poïesis* es un hacer del humano cuyo fin es exterior al hacer mismo y se plasma en un objeto u obra. Y es importante notar que



mientras que las acciones se evalúan desde el punto de vista moral, los objetos fabricados por la acción productora no pueden ni deben evaluarse desde la misma perspectiva.

La función cognitiva que Aristóteles le atribuye a la poesía se encuentra estrechamente vinculada a su teoría general del conocimiento humano, de acuerdo con la cual:

- 1) El conocimiento es siempre de lo universal, puesto que de los particulares no hay ciencia.
- 2) La ciencia se alcanza cuando se conoce la causa en virtud de la cual el objeto es como es (su esencia).

La obra poética narra historias de significado universal, dejando para la historia la narración de hechos particulares. La poesía deja de lado lo particular: en cambio, dice que “a tal tipo de individuo le ocurre decir o hacer tal tipo de cosas según verosimilitud y necesidad”. Para Platón, recordemos, la poesía no es ciencia, ni siquiera opinión verdadera; para Aristóteles, por el contrario, el arte poético es una forma de conocimiento científico que tiene por objeto la causa y los principios que rigen la producción de una clase especial de objetos. Se trata de un conocimiento universal porque no va a producir imitaciones de acciones particulares (como la historia), sino de acciones que se corresponden con “tipos ideales” de individuos, es decir, acciones que se espera que realicen personas con un determinado perfil ético.

Como ya señalamos con anterioridad, empleando el método diaporemático en su examen de las opiniones más relevantes sobre la poesía, Aristóteles se va a enfrentar tanto a la posición de la tradición —para la cual la poesía es vehículo de verdades históricas, morales, etcétera—, como a la de su maestro, que considera a la poesía lisa y llanamente falsa. La concepción “intelectualista” aristotélica —de acuerdo

con la cual la poesía es una forma de conocimiento técnico/productivo— se opone claramente a la antigua tradición poética, para la cual era una capacidad comunicada por la Musa. Para la concepción antigua, la poesía no constituía una forma de conocimiento racional sino el resultado de un don divino: las musas inspiran a los poetas, los conducen a un estado de manía en virtud del cual pueden producir sus obras. Los poetas no eran artesanos sino meros intermediarios de la divinidad. Platón acepta parcialmente esta visión: “la poesía, al menos la poesía auténtica y valiosa, es resultado de un estado de posesión por el *furor poeticus*. Al lado de esta poesía inspirada hay, desde ya, piensa Platón, una poesía técnica”, basada en reglas, pero falsa y carente de interés y valor (Sinnott, 2006: XVI).

Aristóteles toma algunas ideas y nociones de ambas posiciones: redefine el concepto platónico de *mimesis* y acepta que las emociones se encuentran vinculadas a la poesía pero las valorará positivamente. En contra de su maestro, afirmará que la poesía consiste en una técnica racional y valiosa. Para el filósofo, las ciencias tienen distintos grados de exactitud: no podemos exigirle la misma clase de rigor y resultados a la matemática (ciencia teórica) que a la ética (ciencia práctica). En esta línea, en la *Poética* (ciencia productiva), Aristóteles nunca habla de verdad y falsedad: las obras poéticas no se juzgan de acuerdo con los criterios de verdad y falsedad sino de necesidad y verosimilitud. Por otro lado, tampoco es lícito juzgar a las obras de arte de acuerdo con los criterios morales de las ciencias prácticas. Aristóteles separa estética de ética tanto por su objeto como por sus criterios evaluativos.

Al igual que las ciencias teóricas y prácticas, las ciencias productivas consisten en una forma de saber que tiene por objeto las causas universales, en este caso, concernientes a la producción. Ahora bien, dentro de las ciencias

productivas encontramos, por un lado, a las artes útiles y, por otro, a las artes bellas, orientadas al placer (es aquí donde se ubica la poética). Como señalamos al analizar *Metafísica* I, 1, para Aristóteles las ciencias teóricas son las más valiosas e importantes porque se buscan por sí mismas, por el deseo de saber que se encuentra en la naturaleza humana, es decir, su valor no radica en algo extrínseco a sí mismas (la utilidad o el placer). Dentro de las ciencias productivas también traza una jerarquía: las artes bellas son más valiosas que las útiles.

Aristóteles concibe a la poesía como un arte o *tékhne* (en el mismo sentido en que son artes la navegación, la medicina, la construcción de casas y la cría de caballos) y la distingue de la mayoría de las otras artes en la medida en que es “imitativa”. Las artes imitativas, según Aristóteles, corresponden en un sentido a lo que a veces llamamos bellas artes (literatura, música, pintura, escultura, danza, etcétera); pero esta correspondencia es aproximativa y parcial (Barnes, 1995: 260). En otras palabras, lo que distingue al pensamiento estético antiguo del moderno es que el objeto propio de la mimesis artística no es la belleza. Mientras que en la estética moderna la belleza es el eje central de la reflexión filosófica en torno a la obra de arte, en el pensamiento antiguo, el campo de lo artístico no se identifica sin más con lo bello. Por otro lado, para los pensadores griegos la belleza es una cualidad objetiva y definible sin mayores dificultades, mientras que para los modernos no puede escindirse el abordaje de lo bello de la subjetividad.

Si bien Aristóteles no desarrolla una teoría de lo bello, “da a entender que los productos de las artes miméticas son, en efecto, bellos, al menos si están bien constituidos” (Sinnott, 2006: XX). En la *Poética*, Aristóteles afirma que lo bello reside específicamente en el orden y la medida, cualidades que se encuentran no solo en el arte sino también —y sobre

todo— en la naturaleza. El arte humano toma de la naturaleza el modelo de la estructuración de lo bello.

El goce vinculado a las artes miméticas y a la belleza no debe equipararse al placer sensitivo que provoca la percepción de un objeto sensible sobre nuestros órganos, puesto que el objeto artístico no consiste en una cosa real sino en una imagen o imitación. Aristóteles destaca que la imitación es connatural al humano: desde niños, aprendemos mediante la imitación de conductas, y de adultos disfrutamos de las obras de imitación a causa de la actividad intelectual que promueven en nosotros (1448b6-9). Por otro lado, en el ámbito de la representación ficcional se experimentan emociones acompañadas de un placer inocuo (1342a16).

Al aceptar a la poesía como un arte, Aristóteles se separa de la tradición y de su maestro y, al mismo, tiempo, afirma que se trata de una ciencia de interés para el filósofo (es preciso conocer sus principios y sus criterios). Dado que el conocimiento es siempre de lo universal (no hay ciencia de lo particular), y que versa sobre la causa productora, la obra poética narrará historias de significado universal y dejará a la historia la narración de lo que hizo o padeció un personaje particular. La poesía, en cambio, versará sobre “aquello que a tal tipo de hombre le ocurre decir tal tipo de cosas según verosimilitud o necesidad”. Como ya señalamos, mientras que Platón desvaloriza la mimesis (no es conocimiento ni opinión verdadera), para su discípulo es ciencia o arte bello.

La distinción aristotélica entre ciencias teórica, práctica y productiva implica que cada una de ellas debe ser juzgada con criterios diferentes. Por lo tanto, debe separarse la ética de la estética: mientras que las acciones son éticamente valorables, las obras de arte no deben ser juzgadas desde el punto de vista moral. Aquí Aristóteles se separa de su maestro, que juzgaba la tragedia desde los puntos de vista de la verdad, la moral y la educación. Para el filósofo, la función

principal de la poesía no es educativa sino estética, por lo que debe juzgarse con los criterios propios de las obras bellas —es decir, si están bien o mal producidas—. El enfoque aristotélico, a diferencia del platónico, no subordina el tratamiento de la poesía a un marco ético-político o educativo, puesto que reconoce la autonomía del campo artístico. En ese sentido, la poesía debe ser evaluada a partir de los criterios específicos del arte.

Respecto de la cronología del tratado *Poética*, Düring sostiene que fue redactado como un resumen, una suerte de apoyo para la memoria con los puntos centrales. De acuerdo con el especialista, su redacción es temprana: data de la época en que Aristóteles pertenecía a la Academia platónica. Posteriormente, el filósofo habría realizado modificaciones y agregados a la obra, aunque resulta difícil distinguir la redacción original y las adiciones. Otros sostienen que la redacción del texto indica que no se trataba de una obra destinada a la publicación, sino apuntes de clase que el filósofo empleaba en sus lecciones y que circulaban entre sus propios discípulos del Liceo (Sinnott, 2006: VII).

Sobre el propósito de esta obra, muchos intérpretes han pensado que fue redactada como un conjunto de prescripciones para quien quiera producir poesía y ser un poeta. Sin embargo, si este fuera el principal objetivo, ciertamente faltarían muchas prescripciones que un principiante debería estudiar para redactar poesía. De ahí que otros intérpretes consideran que en la *Poética* Aristóteles se propuso brindar más bien indicaciones para juzgar la calidad de las obras artísticas, es decir, un conjunto de criterios valorativos precisos para que los estudiantes evalúen los méritos o defectos de la producción poética existente.

Aristóteles comienza la *Poética* prometiendo que tratará, por un lado, de la poesía en sí y sus especies, y, por otro, cómo deben componerse buenos *mýthoi* —fábulas, relatos o

tramas— (1447a8-9). Aristóteles entiende por *mythos* la historia o la secuencia de acciones que conforman la obra poética. La característica común a todos los géneros literarios, y a toda arte bella, es que constituyen imitaciones (1447a15). ¿Cuáles son los géneros de la poesía? La épica, la tragedia, la comedia y los ditirambos (poesía en honor a Dionisio).

El plan trazado al principio de la obra se corresponde bastante bien con el contenido de los capítulos siguientes: en los cinco primeros capítulos, Aristóteles aborda la poesía en sí misma, en oposición a las especies de la poesía, que deberían entenderse como los diversos géneros literarios (épica, tragedia, comedia) tratados a continuación. Del capítulo 6 al 22 se analiza la tragedia y del 23 al 26 la épica. Dado que Aristóteles menciona la comedia, se cree que existió un segundo libro de la *Poética* dedicado a este género en particular, pero que se perdió.

Aunque la *Poética* está dedicada a la poesía, el primer capítulo indica que Aristóteles tenía una teoría general de las artes miméticas, puesto que menciona la música, la pintura, la escultura, la danza y la poesía como formas de imitaciones. Como ya mencionamos anteriormente, el rasgo común a todo este grupo de artes es la mimesis, esto es, todas son imitaciones.

La epopeya, pues, y la poesía trágica, al igual que la comedia, la poesía ditirámbica, y la mayor parte de la aulética y la citarística, son todas ellas, consideradas genéricamente, imitaciones. Pero difieren entre sí en tres cosas: en imitar con medios diversos, en imitar objetos diversos, y en imitar de modo diverso y no de la misma manera. Pues tal como hay quienes imitan muchas cosas (unos por arte y otros por costumbre) representándolas mediante colores y figuras, y hay quienes lo hacen mediante la voz, lo mismo ocurre en

las artes mencionadas: todas ellas hacen la imitación mediante el ritmo, el lenguaje y la armonía, separadamente o mezclados. Por ejemplo: la aulética y la citarística (y otras artes que sean semejantes a estas por su efecto, como la siringa) utilizan solo la armonía y el ritmo; pero la de los bailarines utiliza el ritmo solo, sin armonía, pues también ellos, mediante los ritmos acompañados por figuras de danza, imitan caracteres, pasiones y acciones. (*Poética* I, 1447a13-28)<sup>1</sup>

Las artes se distinguen entre sí por los medios que emplean, los objetos imitados y los modos de imitación. En este esquema, la poesía es el arte que imita por medio de la palabra en verso o en prosa. De acuerdo con el primer capítulo de la *Poética*, las obras de arte se distinguen entre sí por:

1. Medios de imitación:

- a) Figura + Color → Pintura
- b) Ritmo + Armonía → Música
- c) Ritmo sin Armonía → Danza
- d) Palabra → Épica
- e) Palabra + Música → Tragedia y Comedia

2. Objetos de imitación:

- a) Hombres virtuosos
- b) Hombres viciosos

3. Modos de imitación:

- a) Narración en primera persona
- b) Exposición mixta (una parte narrativa y otra dramatizada)
- c) Representación dramática con actores

La combinación de medios de imitación da lugar a diferentes géneros imitativos.

1 Todas las citas de la *Poética* corresponden a Eduardo Sinnott (editorial Colihue, 2006).

Aristóteles advierte que las personas, comúnmente, suelen asociar poesía y poetas con las obras escritas en verso:

Solo que los hombres, enlazando con el verso la producción poética, llaman a unos “poetas elegíacos” y a otros “poetas épicos”, no declarándolos poetas en razón de la imitación, sino, en general, en razón del verso. Se tiene, en efecto, la costumbre de llamarlos así aun cuando expongan, mediante versos, una cuestión de medicina o de ciencia natural. Pero nada en común hay a Homero y a Empédocles, salvo el verso. Por eso es lo justo llamar al uno poeta y al otro fisiólogo más bien que poeta. (1447b13-20)

Sin embargo, el filósofo advierte que la poesía no se define como tal por estar escrita en verso: otros géneros discursivos pueden componerse en verso y no por ello constituyen poesía (1451b1-2). La auténtica poesía es de naturaleza imitativa, razón por la cual los diálogos socráticos no son poesía ni Empédocles un poeta. En efecto, los diálogos socráticos son excluidos no tanto por la ausencia de verso sino más bien por la ausencia de un relato, y también por su contenido, ya que consiste en un conjunto de afirmaciones no narrativas, argumentos y reflexiones discursivas. Por la misma razón, aunque estuviera escrita en verso, la obra de Empédocles constituye filosofía de la naturaleza y no poesía. Dicho de otro modo, las historias de Heródoto no se volverían poesía aunque se escribieran en verso, puesto que lo que la define como historia es su naturaleza descriptiva. Para Aristóteles, el poeta se define como tal en cuanto es capaz de imitar una acción mediante la construcción de un relato bien estructurado y universal y no como un simple compositor de versos. La imitación no consiste simplemente en reproducir la realidad: el poeta no se limita a describir la realidad sino que *crea* algo que no existe previamente, de allí que su obra no



puede juzgarse como verdadera o falsa. La actividad de los poetas es un *hacer creativo* que produce *ficciones*.

El poeta puede también elaborar su obra a partir de la mitología preexistente, pero su labor no consiste en reproducir dicho material del mismo modo sino recrearlo desde su propia y particular visión (Prunes, 1986: 26). En todo caso, para Aristóteles no hay poema sin *mythos* (composición y disposición de los hechos en la obra artística). Al crear o reversionar el *mythos*, el poeta imita una acción, que implica personajes que actúan de acuerdo con su carácter moral.

Pero puesto que los que hacen imitación la hacen de quienes actúan, y es necesario que estos sean o buenos o malos (pues los caracteres casi siempre se corresponden solo con estas dos categorías, ya que en cuanto a los caracteres todos los hombres difieren en razón del vicio y la virtud), los imitan o como mejores que nosotros o como peores que nosotros, o tales como nosotros, lo mismo que los pintores. (*Poética* II, 1448a1-5)

En el capítulo 2, Aristóteles afirma que las obras bellas se distinguen por su objeto: la acción de personas de carácter esforzado (*spoudaïos*) o malo (*phaúlos*) o, dicho de otra manera, personas mejores y peores que nosotros. La imitación es de acciones y aquí la palabra “acción” tiene el sentido técnico que adelantamos anteriormente: las acciones presuponen la intervención de la deliberación y la elección. Los seres humanos *piensan* en distintos caminos posibles, deliberan cuál es el mejor, y finalmente eligen cuál camino tomar. En este proceso interviene la razón, mientras que los animales se comportan de acuerdo con impulsos (hoy en día diríamos “instintos”). Las acciones de las personas realizan intenciones, de allí que la poesía pueda representar ficcionalmente los patrones fundamentales de la vida humana. El sustantivo

*areté*, que suele traducirse por “virtud” o “excelencia” en el ámbito moral, carece de un adjetivo correlativo, por lo que en su lugar Aristóteles emplea el término *spoudaïos* (en el sentido de “virtuoso”). Aquí se traduce como “esforzado” a partir del sustantivo *spoudé* (esfuerzo, seriedad, dignidad). Lo que el término significa, en este contexto, es alguien serio, es decir, alguien que obra correctamente desde el punto de vista moral. En otras palabras, “serio” aquí no significa una actitud que manifiesta escasez de alegría o formalidad, sino el carácter moral de la persona virtuosa que actúa de acuerdo con la excelencia moral.

Por esta misma diferencia se distingue también la tragedia respecto de la comedia. Pues la una se propone imitar a los hombres peores y la otra mejores de como son en realidad. (*Poética* II, 1448a16-17)

El objeto de imitación es caracterizado éticamente: la imitación de personas mejores que nosotros (virtuosas) da lugar a la tragedia, mientras que la imitación de personas peores que la mayoría (viciosas) constituye la comedia. Por ende, la diferencia entre tragedia y comedia se debe al carácter de las personas que representan. El efecto trágico se da cuando el personaje que sufre inmerecidamente padecimientos es alguien éticamente bueno.

Sin embargo, hay que destacar que no es el fin de la tragedia presentar paradigmas o ejemplos morales, es decir, no cumple una función educativa. El héroe trágico no es malvado ni tampoco un modelo ético: puesto que comete errores, constituye una suerte de “reflejo” de los espectadores.

Existe, entre estas artes, una tercera diferencia, que consiste en el modo en que se puede imitar cada una de esas cosas. Pues es posible imitar con los mismos

medios y los mismos objetos narrando —ya sea haciendo hasta cierto punto las veces de otro, a la manera de Homero, o como uno mismo y sin cambiar— o bien imitar, los que hacen la imitación, a todos como si obraran y actuaran realmente. (1448a19-24)

Así, en cierto sentido Sófocles es, por una parte, un imitador igual a Homero, puesto que ambos imitan a hombres buenos, y, en un sentido distinto, un imitador igual a Aristófanes, puesto que ambos imitan a quienes actúan y obran. (1448a25-28)

La tercera diferencia entre las artes consiste en *el modo* en que se emplean los medios de imitación para representar los objetos mencionados. Para ilustrar esta diferencia, Aristóteles compara a Homero y Sófocles: ambos representan mediante la palabra e imitan personas buenas pero difieren en el modo, puesto que el primero realizaba narraciones y el segundo escribía tragedias que eran dramatizadas por actores. Por otro lado, tanto tragedia como comedia consisten en representaciones dramáticas pero difieren ya no por el medio o el modo sino por el objeto de imitación.

Es preciso señalar que, si bien tanto Platón como Aristóteles se refieren a la tragedia como *mímesis*, el discípulo no precisa el sentido del término pero da diversas razones que permiten excluir cualquier interpretación que la equipare a mera reproducción o copia de la realidad. Aristóteles no entiende por *mímesis* a la copia de la copia, ni a la falsificación, ni a la reproducción de hechos humanos tal cual acontecieron en la realidad, sino a una creación. Esto es lo que diferencia a Empédocles de Homero: mientras que los versos del primero constituyen un uso del lenguaje con propósitos afirmativos (explicar la naturaleza), el segundo emplea el lenguaje en verso de modo mimético, es decir, la

obra homérica posee un estatus ficcional, consiste en representaciones o imágenes sobre la vida humana. La poesía es imitativa —a diferencia de la pintura—, no porque se asemeja a algo real distinto de sí misma, sino porque constituye una representación o imitación que tiene por objeto lo irreal o ficticio (Barnes, 1995: 260).

De acuerdo con Sinnott (2006: XXIV), el término *mímesis* en la *Poética* puede referir a la dramatización del actor, a la actividad del artista o a la naturaleza del producto artístico. Aristóteles parece haber adoptado los usos platónicos del término, pero si traducimos la palabra como “imitación”, corremos el riesgo de proyectar sobre la actividad artística una relación referencial con la realidad que no le corresponde: el arte no copia ni refleja una realidad particular preexistente que constituye su modelo. La actividad artística construye y transforma su objeto, el cual es esencialmente independiente de un referente real. La mimesis poética no se caracteriza por coincidir con la realidad sino por diferenciarse de ella. El contenido de la obra poética no se compone de acuerdo con una realidad contingente y particular sino de acuerdo con los criterios de verosimilitud y necesidad, como veremos.

Si bien Aristóteles emplea el término *mímesis* —tradicionalmente asociado a la copia por semejanza o la reproducción de un objeto por medio de imágenes—, en su vocabulario filosófico refiere al hecho creativo de producir representaciones estéticas que no imitan acciones efectivamente ocurridas sino posibles dentro del marco ficcional de la obra artística. Para el filósofo, los poetas producen una totalidad de sentido imaginaria que es neutral, no es verdadera ni falsa por ser, precisamente, una ficción. Lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, el arte las recrea en cierto modo según una nueva dimensión. A diferencia de la historia, el valor del arte no depende de su

objeto, es decir, de la verdad de los hechos y acciones que representa. En el caso de la narración poética, su valor estético se vincula con el modo en que trata las acciones y los hechos (siguiendo las leyes de necesidad y de verosimilitud). El poeta puede transformar el contenido de la narración histórica para que devenga poesía, siempre y cuando presente los hechos no como realmente sucedidos sino como posibles y verosímiles dentro del marco de la representación artística.

La finalidad de Aristóteles de restringir la poesía a discursos ficcionales responde a dos inquietudes: por un lado, la necesidad de definir la función propia de la poesía en una cultura donde circulaban otro tipo de discursos (filosófico, histórico, científico, etcétera) y, por otro, el rechazo de la crítica platónica a la poesía, que la juzgaba de acuerdo con criterios veritativos y morales. Para Aristóteles, la verdad es propia de otro tipo de discursos, no de la poesía. Cuando un poeta considera su objeto (la acción humana), no se encuentra realizando afirmaciones portadoras de verdad sino ofreciendo estructuras ficticias y verosímiles de acciones posibles y no reales.

En la tragedia, en cambio, los poetas se atienen a nombres que han existido. La causa de ello es que lo posible es creíble. En efecto: mientras que no creemos inmediatamente que sean posibles las cosas que no han ocurrido, es manifiesto que las cosas que ocurrieron son posibles, puesto que, de ser imposibles, no habrían ocurrido. (*Poética* IX, 1451b15-19)

Puesto que los hechos y personajes reales son parte de lo posible, el poeta puede servirse de ellos como material para componer sus obras, pero ello no es esencial a su hacer creativo, puesto que recrea y reflexiona sobre los

acontecimientos históricos. En otras palabras, la poesía puede emplear personajes y hechos reales en sus composiciones pero no en tanto efectivamente ocurridos sino *en tanto posibles*. A diferencia de la historia (que tiene por objeto la mera sucesión de acciones individuales), la poesía tiene por objeto la condición humana universal. En esta línea, Aristóteles posee una concepción bastante estrecha de la historia, considerándola como un relato que refiere a los hechos particulares. En el capítulo IX de la *Poética* Aristóteles afirma:

Es claro, a partir de lo que hemos dicho, también que la función del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. En efecto: el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso los textos de Heródoto, y no serían menos una historia en verso que en prosa), sino porque el uno dice las cosas que ocurrieron, y el otro dice las cosas como podían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular. (1451b1-5)

En otras palabras, la historia, de acuerdo con Aristóteles, narra los hechos pasados (ya realizados), contingentes, y tiene por objeto individuos y acciones particulares. Por el contrario, la poesía tiende a lo universal, es decir, a expresar los hechos y las acciones que se corresponden con una clase determinada de individuos según las leyes de verosimilitud y necesidad. Aunque la poesía le pone nombres a los personajes y sitúa la acción en un contexto particular, lo que expresa es a qué clase de personas les corresponde decir o hacer según lo verosímil y lo necesario (1451b9-20).

Y si llega a hacer poesía de cosas ocurridas, no es por eso menos poeta, pues nada impide que, entre las cosas ocurridas, algunas sean tales que resulte verosímil y posible que haya ocurrido, y desde este punto de vista es aquel poeta de ellas. (1451b29-32)

Lo real no queda excluido de la mimesis poética, pero no es un criterio pertinente. Los hechos naturalmente imposibles, fantásticos, tienen cabida en el contexto poético en la medida en que, al integrarse en ese marco, dejan de resultar inverosímiles. Así, en el contexto de la tragedia, es verosímil que la Esfinge haya interrogado a Edipo, o que los dioses intervengan y dialoguen con los seres humanos, del mismo modo que en el contexto de las fábulas es verosímil que los animales hablen o que existan las hadas. Todo tiene cabida en poesía: lo imposible, lo fantástico, lo increíble, a condición de que sea verosímil, coherente y necesario en el contexto de la obra poética.

La poesía es más “filosófica” y más elevada que la historia porque su perspectiva de análisis (tomar los hechos y las acciones en tanto verosímiles) releva los aspectos universales contenidos en lo particular, mientras que la historia se ciñe a la particularidad de su objeto. Señala Reale:

El arte, cuando se refiere a los mismos hechos que estudia la historia, los transfigura, por decirlo así, en virtud de su manera de tratarlos y de verlos bajo el aspecto de la posibilidad y la verosimilitud, y esta forma les confiere un significado más amplio, universalizando en cierto sentido ese objeto. (1992: 128)

Aristóteles reconoce el estatus ficcional de la obra poética y, por lo tanto, su no-referencialidad. El objeto de imitación propio de la poesía no es la realidad (lo que efectivamente

sucedió o sucede) sino lo que podría o debería ocurrir en el contexto de la obra, de tal modo que todos los elementos que la constituyen se integren entre sí en una unidad y una totalidad perfectamente estructuradas.

En el capítulo XXIII de la *Poética*, Aristóteles afirma que la trama épica debe estructurarse en torno a una acción única y entera que posea principio, medio y fin, y contrapone la unidad y la completitud de la épica con la historia, la cual es episódica. Los relatos históricos no describen una sola acción sino un único tiempo, es decir, todas aquellas cosas le ocurrieron a uno o a varios personajes, cada una de las cuales tiene con la otra una relación puramente casual. Esta concepción estrecha de la historia difiere notablemente de la ciencia histórica moderna tal como la conocemos, puesto que Aristóteles exige a la poesía (y no a la ciencia histórica) el esclarecimiento de nexos causales.

De acuerdo con Viviana Suñol (2012), con estas afirmaciones Aristóteles no descalifica la historia sino que constituye una respuesta polémica al punto de vista platónico. Para Platón, la historia sería más elevada que la poesía porque narra lo que efectivamente sucedió y, en consecuencia, puede ser calificada de verdadera (o falsa), mientras que la poesía no puede ser valorada en el mismo sentido. De acuerdo con Suñol, la clave para reconocer un sentido más amplio de historia en Aristóteles la ofrece el conocimiento poético: ¿cómo obtiene el poeta su saber de modo tal que es capaz de conocer las acciones humanas en lo que tienen de universal? ¿De qué otro modo puede saber el poeta lo posible y lo necesario en la esfera de las acciones si no es observando las acciones particulares, por ejemplo observando qué hizo o qué le acaeció a Alcibíades u otro personaje? Solo a partir del relevamiento empírico que provee la investigación histórica, la poesía es capaz de establecer los vínculos causales entre las acciones, es decir, de estructurar



unificadamente la trama. Según Suñol, para que el poeta pueda constituirse como tal, debe ser también un historiador: debe ser capaz de entrar en contacto con las acciones humanas y reflexionar sobre ellas, es decir, poder universalizar las acciones humanas. La poesía es más filosófica que la historia porque sus materiales no son representaciones particulares sino que se aproximan a universales. Estas representaciones universales son la materia de la ficción y su estatus no es el de la realidad sino el de lo posible. Mientras que el historiador narra lo que sucedió realmente (que es particular), el poeta narra lo que podría suceder, lo cual es más universal. Aquí debe entenderse por “posible” lo que es esperable que suceda en el contexto de la trama argumental. En otras palabras, la historia narra lo que le sucedió a Alcibiades, mientras que la poesía cuenta lo que le sucede a una clase de personas, por ejemplo, a las valientes. ¿Qué se espera que haga la persona valiente ante un infortunio?

Pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es, de la existencia. Y la dicha y la desdicha están en la acción, y el fin es una forma de acción, no una cualidad. Son de determinada cualidad según sus caracteres, pero según sus acciones son dichosos o lo contrario. (*Poética* IV, 1450a16-20)

Aquí Aristóteles habla de “tipos humanos” o “caracteres” de índole universal. El carácter (*éthos*) de un individuo no es una cuestión subjetiva, sino que tiene que ver con disposiciones habituales consolidadas. “Una golondrina no hace verano” dice Aristóteles: para que una persona sea caracterizada como justa debe actuar constantemente de forma justa. Ahora bien, la formación del carácter supone una retroalimentación: ¿cómo hacerse justo? Obrando justamente. Los individuos se vuelven justos a partir del

hábito (la virtud es una forma de hábito). Para Aristóteles, las emociones no son ni buenas ni malas, mientras que el carácter sí lo es. Lo que importa, desde el punto de vista ético, es la acción: si sufrimos temor, podemos resistir a la pasión o sucumbir ante ella dependiendo de si poseemos o carecemos de valentía, que, en tanto virtud, es una disposición habitual del carácter.

De acuerdo con la teoría ética aristotélica, el carácter se encuentra ligado a la acción: de repetir continuamente acciones se forma un hábito en el individuo. Cuando estas acciones se consolidan en un hábito, tiene lugar en el individuo un carácter, es decir, una tendencia a seguir actuando del mismo modo (actuando justamente, nos volvemos más proclives a seguir actuando con justicia). Consolidado el hábito constitutivo del carácter, las elecciones que realice el individuo se encontrarán condicionadas por su orientación moral. El carácter es principio de acciones de una determinada cualidad: por ejemplo, un carácter valiente es principio de acciones valientes. El espectador puede reconstruir el carácter del personaje a partir de sus acciones (conectadas coherentemente en la trama). Los personajes representan tipos humanos que son universales. En función del carácter de los personajes, se vuelven esperables las acciones que estos realizan en la trama de la tragedia.

Lo universal es que ocurra que un hombre de determinada cualidad diga o haga cosas de determinada cualidad según la verosimilitud o la necesidad. A ello apunta la poesía, aunque ponga nombres. En cambio, lo particular es qué hizo Alcibíades o qué le ocurrió.  
(1451b8-11)

Es verosímil aquello que resulta claramente posible en un contexto determinado, en la obra poética, es decir aquello

que, independientemente de que sea verdadero o falso fácticamente, se acomoda en lo que se incorpora sin mostrarse ante el receptor como el efecto de un desajuste con respecto al régimen de posibilidades y expectativas que la propia obra procura. Por ello, si se toman elementos de la tradición mítica, el poeta no debe defraudar la expectativa del receptor: debe ajustarse al relato mítico. Si se trata, en cambio, de elementos ficticios enteramente creados por el poeta, esos elementos deben incorporarse conformando una estructura orgánica, que no defraude las expectativas de los receptores. De este modo, lo real no es excluido de la mimesis poética pero no se muestra como un criterio pertinente para la imitación artística. Aceptamos cosas imposibles y falsas (como la intervención de los dioses en los asuntos humanos en la tragedia o que los animales hablen en las fábulas) porque son verosímiles en el contexto de la trama. Hoy en día hablamos del “contrato de lectura” que el lector establece con un texto, en virtud del cual acepta como verosímil todo aquello que se ajusta a la narración ficticia. Aristóteles afirma que el poeta puede emplear relatos históricos siempre y cuando se incorporen consistentemente a la trama, es decir, en tanto resulten posibles en el contexto del relato (nuevamente, no deben producir desajustes en las expectativas de los receptores).

Siguiendo a Sinnott (2020: 60-61), podemos afirmar que el campo de lo verosímil es coextensivo con el de la “regularidad relativa”, esto es, con el conjunto de los fenómenos que ocurren “la mayoría de las veces” pero no siempre (admitiendo excepciones). En contraposición a ella tenemos la “regularidad absoluta” (en la que las cosas se producen necesariamente siempre del mismo modo sin admitir excepciones) y la causalidad accidental (de acuerdo con la cual los hechos no se encuentran vinculados entre sí por una causa determinada sino en virtud del azar).

De allí se sigue que, ante la aparición de A tengamos la *expectativa* de que probablemente se dé luego B. “Ese saber que se tiene de la regularidad relativa de las cosas, hace, pues, que, si se da A, estimemos verosímil o creíble que también se ha de dar B” (Sinnott, 2020: 61). A partir de esta forma de creencia, suponemos contar con criterios válidos que empleamos para juzgar la ocurrencia (o no) de ciertos fenómenos.

En el campo específico de la poesía, Sinnott (2020: 63) señala que “se da por sentado que lo que comúnmente es admitido por los lectores de un relato (o por el público de la representación dramática de un relato, etcétera) es para ellos verosímil y opera como un presupuesto igualmente fundamental de la recepción de la pieza narrativa”. La norma que el poeta debe seguir en sus composiciones determina que “la narración ha de ajustarse a lo que el público admite comúnmente como verosímil en lo que concierne a la relación entre la cualidad o el modo de ser (*éthos*) del agente de las acciones y las cualidades de las acciones”. El receptor acepta como verosímil la obra si se da una relación coherente entre el carácter moral de los personajes y la moralidad de sus acciones. En general, las piezas poéticas deben ajustarse a las creencias del receptor para cumplir con la ley de verosimilitud.

Además del criterio de verosimilitud, el poeta compone la trama de acuerdo con el criterio de necesidad. En sentido físico-metafísico, lo necesario consiste en aquello que no puede ser de otro modo. Pero, puesto que las acciones humanas son contingentes, en el contexto de la *Poética* se utiliza un sentido diferente de “necesario”. Si las acciones humanas fueran necesarias e inexorables, entonces no tendría sentido deliberar y decidir antes de actuar ni tampoco ocurrirían sucesos por azar. En otras palabras, Aristóteles rechaza tanto el determinismo como la contingencia

absoluta en el plano de la acción humana: no hay algo así como un encadenamiento de hechos necesarios e inmodificables ni tampoco todo sucede de modo aleatorio.

Aquí la necesidad involucra las relaciones causales entre los elementos de la trama: de tal acción se sigue tal otra acción o suceso. La necesidad apunta a la conexión interna entre los acontecimientos de la trama poética, en oposición a la mera sucesión. A diferencia de una representación disgregada y episódica (que consiste en una adición inconexa de hechos particulares), la necesidad de la trama estriba en la trabazón estructural entre los elementos. Se trata de la “coherencia interna” del relato y de las conexiones causales que encadenan los hechos que suceden en la trama.

En otras palabras, la trama argumental debe estar compuesta de tal manera que permita al receptor de la obra reconstruir los nexos causales entre las acciones que allí tienen lugar.

En suma, para que los relatos poéticos versen sobre lo universal deben componerse a partir de los criterios de verosimilitud (que lo narrado sea creíble por ser posible) y de necesidad (que los hechos narrados en la trama se conecten en virtud de mantener entre sí vínculos causales). Los nombres de los personajes se agregan después para particularizar una historia que ya ha sido pensada y estructurada como la historia de tipos humanos en acciones conectadas entre ellas de modo verosímil y necesario, es decir, según estrechas conexiones de causa y de efecto. Los malos poetas componen tramas episódicas que no resultan en una acción única (con principio, medio y fin). En esta línea, Aristóteles cambia los criterios de verdad y de moralidad por los de verosimilitud y necesidad. El arte poético tiene por finalidad construir un buen relato de significado universal de acuerdo con dichos criterios.



## Capítulo 13

### **Poética, segunda parte**

#### Tragedia y *kátharsis*

*Silvana Di Camillo y Diego Tabakian*

En la sección anterior analizamos los capítulos 1 al 3 y 9 de la *Poética*, que revelan que la poesía es un arte susceptible de análisis racional con principios propios. La poesía puede ubicarse en un esquema más amplio de artes miméticas, que incluye la pintura, música y danza, cuyo objetivo común es la representación de la acción y de la vida humana, pero que difieren en sus medios, en sus niveles éticos de objeto y en su modo de representación. En tal sentido, señalamos que la poesía utiliza como medio a la palabra en prosa o en verso. La poesía representa personas que actúan, las cuales pueden ser mejores o peores que la mayoría, dando lugar a la distinción entre tragedia (mejores) y comedia (peores). En cuanto a los modos de representación, la poesía puede consistir en una narración, en la que el poeta relata en tercera persona, o bien en una dramatización con personajes que hablan y actúan o, finalmente, en una combinación de ambos modos. El poeta compone y estructura las acciones de manera que el contenido de las obras dramáticas sea ficticio, lo que significa que debemos distinguir la poesía de la historia y de la ciencia, que

hacen afirmaciones directas sobre la realidad, susceptibles de verdad o falsedad. El objeto específico de la creación poética no son los hechos realmente acaecidos, sino lo que cabría esperar que suceda de modo verosímil y necesario. La poesía tiene por objeto lo general y lo universal, aunque lo plasme en personajes y situaciones particulares (que encarnan tipos de caracteres).

El hecho de que la poesía no sea portadora de verdad como los discursos filosóficos o históricos no implica que Aristóteles coincide con Platón en considerarlos falsos: la poética pone límites a la libertad compositiva del poeta al exigirle que cumpla con los criterios de verosimilitud o necesidad. De este modo, Aristóteles deja abierta la puerta a que la poesía pueda realizar alguna contribución a la comprensión de las realidades humanas. Su posición es una suerte de tercera posición intermedia entre la tradición griega clásica (que consideraba a la poesía como vehículo de la verdad) y la concepción platónica (que la consideraba transmisora de falsedad). “El fin de la poesía es representar el universal a través del particular, es decir, dar un cuerpo concreto y viviente a una verdad universal a través de la imaginaria sensible”, señala Prunes (1986: 34). O, en palabras de Sinnott (2006: XIX): “lejos de fomentar el desaliento y la debilidad morales, como creía Platón [...] la tragedia ofrece la experiencia (en la acepción aristotélica del término, esto es, la comprensión pre-reflexiva pero eficaz de lo universal) de la falibilidad humana”. La poesía contribuye a nuestro entendimiento de la realidad humana: en este sentido el arte no constituye un mero juego —aunque ciertamente produce placer—, sino una actividad seria que contribuye a que la persona pueda alcanzar la vida buena.

Para Aristóteles, la poesía puede tener funciones diversas: como entretenimiento o como herramienta educativa (limitada a los niños). Las personas ya educadas pueden gozar



del arte por el goce estético que provee, es decir, la poesía no contribuirá en nada a su formación educativa y moral. En cambio, para Platón, la persona adulta frente a la poesía es como un niño indefenso que es influenciado perjudicialmente: la poesía robustece la parte pasional del ser humano en detrimento de su racionalidad y, por ende, de su formación moral. Aunque Aristóteles acuerda con su maestro que en el plano moral la razón debe gobernar las pasiones, considera que la poesía carece de semejante influencia en las personas educadas (que ya poseen un carácter virtuoso).

El Estagirita centra su análisis de la poesía en el género más elevado: la tragedia. Aunque la *Poética* consiste en un estudio de la poesía (que incluye la épica y la comedia), la mayor parte de la obra se encuentra dedicada a la tragedia, por lo que esta puede considerarse como el epicentro de la reflexión sobre las obras poéticas (de hecho, comparte con la épica varios de sus componentes).

Al lector contemporáneo de la *Poética* puede llamarle la atención que Aristóteles no aborde las características que los intérpretes modernos suelen destacar en sus estudios sobre la tragedia clásica: el dilema trágico, el destino, la intervención de los dioses, etcétera. En efecto, a diferencia de Platón, su discípulo no hace referencias a la teología que enmarca la tragedia.

Por cierto, la filosofía de Aristóteles no deja lugar para la noción de destino o de determinación de las acciones humanas por los dioses. Aristóteles ve la acción trágica únicamente como una forma particular de relato, en el que la desdicha tiene como fuente tan solo el error del héroe [...] en ese relato, los dioses intervienen solo a título de personajes de un tipo especial, para los que la tradición narrativa ha fijado determinados rasgos singulares. La suya es una visión secularizada de la

tragedia: la acción trágica es entendida solo como acción humana, interesante desde el punto de vista ético (y estético), pero sin implicancias, al parecer, desde el punto de vista metafísico. (Sinnott, 2006: XXX)

El capítulo 6 de *Poética* es una de las secciones más ricas del tratado. Incluye tres cuestiones estrechamente relacionadas:

- 1) La definición de la tragedia.
- 2) El análisis de sus elementos constitutivos.
- 3) La jerarquía de estos elementos desde el más al menos importante.

A continuación, examinemos cómo define Aristóteles el drama trágico:

La tragedia es, pues, imitación de una acción elevada esforzada o seria [*spoudaías kai teleías*] y completa, que posee una medida; con un lenguaje sazonado con cada una de las especies de sazonamiento por separado en las distintas partes; actuando, y no por medio de una narración; y que, a través de la conmisericordia y el temor, produce la purificación [*kátharsis*] de esos afectos. (1449b22-28)

Aristóteles define la tragedia aplicando las categorías descritas en los tres primeros capítulos:

1. Por el medio de imitación: se trata de una imitación que utiliza la palabra, el ritmo, la armonía y el canto; de ahí que lo califique como “lenguaje sazonado”.

No se trata solo de lenguaje, sino de verso (armonía), ritmo y canto (música). Los medios de imitación son la melopeya (composición musical o melodía) y la elocución (el lenguaje con el que se componen los versos).

2. Por el objeto imitado, debemos señalar que se trata de la imitación de una acción seria y completa. La naturaleza seria de la acción que imita distingue a la tragedia de la comedia. Un componente básico de la concepción aristotélica de la tragedia es que debe representar personas comprometidas en alcanzar objetivos éticos, nobles.
3. Por el modo de imitación, es una representación dramática, no un relato.
4. A las consideraciones previas, Aristóteles añade el efecto específico de la tragedia, la *kátharsis*: “a través de la conmiseración y el temor, produce la purificación de esos afectos”.

Para que la tragedia sea bella, debe tener una amplitud adecuada, es decir, no debe ser ni demasiado larga ni demasiado corta, sino que pueda ser comprendida, en una sola mirada, desde el principio al fin. Además, debe ser completa, es decir, debe representar una unidad de acción (poseer principio, medio y fin). La unidad de la trama no depende de que se trate de una sola persona, puesto que a un único individuo le pueden ocurrir infinidad de cosas y no todas pueden reducirse a una unidad. Por ende, se excluye de una acción completa una acción episódica (multiplicidad de eventos unidos sin conexión alguna). En la acción completa la secuencia de acontecimientos se encuentran

conectados y estructurados con un comienzo, un medio y un fin. La unidad implica una lógica cohesiva en la secuencia: cada eslabón en la cadena dramática debe conectarse con lo que precede y con lo que sigue. Los límites (tanto el principio como el final) deben conectarse de modo tal que no debamos salir de ellos para comprender el significado de la acción. La trama debe ser unitaria (sus partes deben ser integradas).

La unidad de la tragedia debe ser equivalente a la que tiene un ser vivo, es decir, debe ser una totalidad orgánica, una unidad autónoma de sentido constituida por partes interdependientes y que se respaldan unas a otras. En la composición narrativa, el respaldo y la interdependencia de las partes es establecida por las relaciones de verosimilitud y necesidad, y no a causa de factores extrínsecos como el sujeto que realiza las acciones o el tiempo durante el cual se suceden los hechos. En las acciones humanas subyace una lógica que permite entretrejer secuencias en las que cada acto toma sentido en relación con los otros y con el todo (el relato). Es por ello que en las tramas que se encuentran bien construidas no es posible cambiar ninguna parte sin afectar el todo: las acciones y los hechos se suceden siguiendo la causalidad interna del relato.

Por otro lado, desde el punto de vista del sentido, la tragedia debe ser completa y tener orden: el comienzo del relato debe ser comprensible en sí mismo y debe conducir a hechos intermedios, los cuales presuponen únicamente el encadenamiento de las acciones e implican, en su conjunto, el final.

Tras definir la tragedia, Aristóteles distingue sus partes constitutivas aplicando a la tragedia las categorías básicas establecidas en los capítulos 1-3, tal como señalamos en el siguiente cuadro:

**Los medios (capítulo 1):**

- Lenguaje / expresión lingüística / elocución
- Melodía

**Los objetos (capítulo 2):**

- La trama (o fábula)
- El carácter
- El pensamiento

**El modo:**

- Espectáculo (representación dramática)

Por tanto, son necesariamente seis los elementos constitutivos de toda tragedia, en virtud de los cuales la tragedia posee cierta cualidad. Ellos son: la trama, los caracteres, la expresión lingüística, el pensamiento, el espectáculo y la música. De ellos, dos son los medios de imitación, uno el modo de imitación y tres el objeto de la imitación, no habiendo otro aparte de estos. Puede decirse, en efecto, que todos han hecho uso de estos elementos específicos. Pues todo drama tiene igualmente espectáculo, carácter, trama, expresión lingüística, melodía y pensamiento. El más importante de estos elementos es la combinación de los actos (1450a7-15).

... es la trama la que constituye la imitación de la acción. Pues llamo “trama”, en este contexto, a la composición de los actos, mientras que llamo “carácter” a lo que nos permite decir que los que actúan poseen determinada cualidad; y “pensamiento” todo aquello mediante lo cual los personajes, al hablar, demuestran alguna cosa o formulan alguna afirmación general. (1450a2-7)

La trama (*mythos*) alude a la acción imitada (o composición de las acciones), los caracteres a los tipos (morales) humanos y el espectáculo a la representación dramática. De las seis partes de la tragedia únicamente las cuatro primeras le competen estrictamente al arte poético, puesto que la música y la puesta en escena pertenecen a otras técnicas. El poeta debe ocuparse de las partes internas de la tragedia (la composición de la trama), sus elementos concomitantes (caracteres y pensamiento) y el medio de expresión (*léxis*).

Pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es, de la existencia [...]. Por tanto, no actúan a fin de imitar los caracteres, sino que adquieren los caracteres por añadidura, a causa de las acciones.  
(1450a16-23)

El elemento más importante es la fábula o trama (la estructuración de los hechos), puesto que la tragedia no constituye imitación de caracteres sino de una acción y una vida (que implican el carácter moral y el pensamiento de los personajes). Sin fábula no tiene lugar la tragedia: los personajes no actúan para imitar los caracteres sino que revisten los caracteres a causa de las acciones que realizan, es decir, en función de la trama argumental. El poeta compone primariamente la fábula o la historia, y luego compone los caracteres. El *mythos* es el principio y el alma de la tragedia porque esta puede existir sin caracteres, pero no sin acción.

Con respecto a la trama trágica, esta se estructura en torno a una doble transformación: la peripecia (el paso de la dicha a la desdicha) y el reconocimiento (el paso de la ignorancia al reconocimiento). El héroe trágico comete un acto terrible (*hamartía*), un error que no tiene por causa su carácter moral sino un error intelectual (el desconocimiento de

las circunstancias en las que se actuó). El reconocimiento consiste, precisamente, en la superación de esa ignorancia cuando el error ya ha sido consumado.

En *Poética* (1450a38) Aristóteles afirma que la fábula es el principio y el alma de la tragedia; para ilustrar esta afirmación la compara con la pintura: así como esta tiene un significado propio (que no se modifica por los colores que se utilizan para colorearla), aquella posee una esencia (la estructuración de los hechos) y adornos (adiciones accidentales a la trama). En consecuencia, lo más importante es la fábula, luego el carácter y, en tercer lugar, el pensamiento. Aristóteles define el carácter como aquello que manifiesta la elección deliberada (*proairesis*), es decir, qué cosas, en las situaciones confusas, los individuos (y los personajes) prefieren o evitan realizar. El carácter revela una disposición habitual. Por ejemplo: decimos que un hombre tiene un carácter valiente porque habitualmente se comporta así, de modo que a tal tipo de persona le corresponde tal tipo de acciones. Los caracteres deben estar implicados en la trama argumental pero están subordinados a las acciones. En tanto el drama es la mimesis o representación de la vida, debe centrarse en las acciones de los personajes más que en sus caracteres. Pero esto no elimina la necesidad de la caracterización, pues ayuda a dar un significado más pleno a las acciones de los agentes.

Por último, el pensamiento consiste en “saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y la retórica”. El pensamiento tiene que ver con la retórica interna de la tragedia, no con las ideas reguladoras del autor. En otras palabras, es la retórica empleada por los personajes para explicarse, para defenderse o justificarse. La noción de “pensamiento” alude a aquello que les hace decir el autor a los personajes, es decir, el discurso intencional de los personajes

individuales. Este discurso debe armonizar con el carácter del personaje que lo expresa.

Por “lenguaje sazonado” entiendo el que tiene ritmo y armonía, esto es, canto; y por cada una de las especies de sazonamiento por separado en las distintas partes, el que se lo logre en unas ocasiones solo por medio del canto. Y puesto que es actuando como hacen la imitación, un primer elemento constitutivo de la tragedia necesariamente sería el ordenamiento del espectáculo, y, además, la melodía y la expresión lingüística, pues esos son los medios con que hacen la imitación. Por “expresión lingüística” entiendo la propia composición de los versos, y por “melodía” lo que tiene un significado completamente manifiesto. (1449b26-35)

Como ya quedó expuesto, la expresión lingüística es el lenguaje (*léxis*) o expresión mediante las palabras (tanto en verso como en prosa). La composición de los parlamentos ocupa un lugar secundario en la medida en que el poeta debe centrar su labor en la composición de la trama: la puesta en palabras de esta es un acto posterior, importante desde el punto de vista estético pero irrelevante para la función de la tragedia.

La composición musical es la parte más importante de los aderezos, mientras que el espectáculo es cosa seductora pero alejada del arte y la parte más alejada de la poética. El espectáculo y la melodía son partes adorno o de segundo orden, ya que la tragedia puede producir su efecto a través de la lectura o el recitado de la fábula, sin la necesidad de recurrir a otros ornamentos propios de la representación dramática. Aunque Aristóteles señala que la melodía es el más importante de los aderezos, atribuye el efecto catártico (el fin de la tragedia) a la estructura de la fábula (a la



composición y la disposición de los hechos): el espectáculo, en cambio, es el más seductor de los elementos pero es ajeno al arte, y el menos propio de la poética, ya que la tragedia puede existir y producir su efecto aún sin representación. En este sentido, el texto es preeminente por sobre la representación visual.

En suma, de las seis partes de la tragedia únicamente las cuatro primeras (trama, caracteres, pensamiento y elocución) le compete estrictamente al arte poético, puesto que la música y la puesta en escena pertenecen a otras técnicas.

\*\*\*

Deberíamos abordar a continuación, para completar el análisis de la definición de tragedia, la problemática noción de *kátharsis*, que no tiene una definición clara en los textos y ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Una acción seria y digna se vuelve trágica cuando —en virtud de ciertos rasgos—, es capaz de suscitar piedad (o compasión) y temor en su audiencia, y de efectuar la catarsis de tales emociones. Estos sentimientos no deben identificarse con la *kátharsis* misma, puesto que Aristóteles sostiene que la tragedia opera *mediante* la piedad y el temor para producir el efecto catártico (1452a3-4). Las emociones en cuestión pueden producirse en los espectadores en virtud del espectáculo (la dramatización que se ve y se efectúa en el escenario) o, sobre todo, en función de la estructura narrativa, es decir, la trama (1453b1-2).

La caracterización de *kátharsis* es escueta y oscura. De acuerdo con Halliwell, podemos estar seguros que la inclusión de la catarsis en la definición de la tragedia constituye una respuesta a la posición platónica, para la cual la poesía trágica da lugar a emociones que deberían mantenerse bajo control para el bienestar anímico y moral. Para Aristóteles,

las emociones no son ni buenas ni malas; lo que sí es evaluable moralmente son las virtudes y los vicios: qué hacemos con las emociones, cómo actuamos bajo el advenimiento de las pasiones.

Los términos griegos para las emociones que provocan la catarsis son *phóbos* (temor o miedo) y *éleos* (compasión o piedad). En la *Retórica*, Aristóteles define al temor como el dolor producido por la imagen de un mal próximo. En cambio, sentimos piedad o compasión cuando vemos que a otro le sucede un mal: nos solidarizamos con su sufrimiento, transitamos su dolor. La piedad tiene un significado fuertemente compasivo frente a un sufrimiento inmerecido. Al contemplar la tragedia, sentimos compasión por *lo inmerecido*: el otro es mejor que nosotros y no merece sufrir por una equivocación cometida (el *error trágico*). El temor, en tanto se funda también en la compasión, implica una conciencia implícita de que nosotros también podríamos estar expuestos a sufrimientos semejantes. Sentimos piedad por lo inmerecido y temor porque nos sabemos semejantes y podría pasarnos lo mismo. La combinación de piedad y temor, sostiene Halliwell, tiene por objeto abarcar tanto un fuerte sentimiento altruista hacia los personajes trágicos como así también un reconocimiento de que su tragedia expone la vulnerabilidad y las condiciones de la existencia humana que nosotros compartimos con ellos. Prunes (1986: 40) separa la filantropía de la piedad: en la primera sentimos pena por quien sufre, mientras que en la segunda sufrimos por saber que la desgracia inmerecida podría ocurrirme a mí. La piedad revela nuestros temores, de allí que piedad y temor constituyan una pareja.

Por su parte, el temor se diferencia del terror (*deinós*): mientras que el segundo ocurre por la presencia de un mal presente, el primero tiene lugar cuando el mal no está presente pero sí está próximo. Cuando el espectador mira

una tragedia no se identifica totalmente con el personaje: no siente terror por los males que este sufre, sino temor. La identificación del espectador con el personaje posibilita que este sienta piedad ante sus padecimientos y, consecuentemente, que se le revelen sus propios temores.

Algunos intérpretes sostienen que las únicas pasiones involucradas en el efecto trágico y, por ende, en la catarsis, son las nombradas por Aristóteles en la *Poética*. Otros, en cambio, sostienen que las emociones en juego consisten en un conjunto amplio (como, por ejemplo, la ira, el odio o la envidia), al cual pertenecen la piedad y el temor. En otras palabras, sostienen que la gama de emociones que perturban y purifican el ánimo no se reduce a las explícitamente nombradas por el filósofo.

A pesar de destacar el efecto catártico que causa la tragedia, Aristóteles considera que el espectador es activo en su contemplación de la obra: si lo que le sucede al personaje es producto de un error, y la trama permite que el espectador reconstruya los sucesos y reconozca por qué se equivocó, entonces los sentimientos de piedad y temor —suscitados por la trama misma— pueden ser expurgados o purificados en virtud del reconocimiento de la equivocación del personaje. Reconociendo el error trágico (*hamartía*), nos aliviarnos al advertir que podemos escapar al destino del personaje. No se trata de un error negligente o producto de un carácter moralmente deficiente: se trata de la equivocación imprevisible e inmerecida que comete un personaje noble. Lo que genera en nosotros piedad es un error inmerecido que no se condice con el carácter moral del héroe. Los sentimientos que provoca la trama trágica encuentran equilibrio e, incluso, cierta satisfacción en el reconocimiento del error trágico.

Detengámonos en este punto aparentemente contradictorio de la *kátharsis*: de acuerdo con Aristóteles, el objetivo

de las obras de arte bellas es producir agrado o placer. Ahora bien, ¿cómo es posible sentir placer si nos identificamos con el personaje a punto tal de sentir temor y piedad? Es necesario explicar cómo cambian esos sentimientos y en qué sentido la *kátharsis* no se identifica con esos sentimientos. La catarsis se produce *por medio* de la piedad y el temor. Para Reale (1992: 132), es probable que Aristóteles entendiera la liberación de las emociones suscitada por el arte como algo análogo a lo que hoy denominamos “placer estético”.

Prunes (1986: 42) distingue tres interpretaciones del concepto de *kátharsis* que se basan en el significado del término griego, a saber, “purgación” o “purificación”: desde el punto de vista moral, médico y religioso. De acuerdo con la interpretación moralista, la poesía tiene un valor moral y educativo: luego de producir la exacerbación de ciertos sentimientos, la tragedia conduce al espectador al equilibrio emocional. El arte —en general— excita las pasiones para luego debilitarlas y llevarlas a su justa medida, medida compatible con la virtud moral. La purgación del exceso de emociones produce en la persona sensata una especie de armonía racional. La objeción principal contra esta interpretación es que confunde dos ámbitos que Aristóteles distingue con claridad: la ética y la estética, es decir, el fin de la tragedia no puede ser moral. Los espectadores no acuden al teatro para aprender normas morales de conducta sino para experimentar placer.

En segundo lugar, tenemos la interpretación patológica (de inspiración hipocrática), de acuerdo con la cual la catarsis consiste en un estado de equilibrio psicológico que se alcanza luego de que se expulsan las emociones excesivas o indeseables provocadas por la contemplación de la obra trágica, al modo en que en un proceso biológico se eliminan contenidos nocivos o inútiles. Esta interpretación reduce el fenómeno de la catarsis a la mera supresión de emociones

excesivas y nocivas para el alma, dejando de lado el aspecto específicamente estético de la *kátharsis*. En otras palabras, enfatiza demasiado los aspectos psicológicos de la tragedia, confundiénolos con los estrictamente estéticos. Enfatizando el efecto psicológico en el auditorio, esta interpretación deja de lado la función que la estructura de la obra desempeña en el proceso catártico.

Por otro lado, la interpretación religiosa sostiene que la tragedia opera como una suerte de ritual que produce en sus participantes exaltación y purgación de emociones y, finalmente, un estado de calma. Sin embargo, la función principal del ritual consiste en producir la unión entre el participante y el dios. La exaltación produce en los fieles una locura transitoria, en la que este se olvida de sí mismo y experimenta la posesión de la deidad. Contra esta interpretación se ha objetado que reduce la catarsis dramática a la religiosa: en efecto, en el ritual tiene lugar la identificación entre el fiel y dios, por lo que se accede al conocimiento de una fuerza sobrenatural e inmortal, mientras que en la tragedia opera la identificación entre el espectador y el héroe, que posibilita el conocimiento de la finitud como condición esencial humana.

Hay otras dos interpretaciones de la catarsis que merecen tenerse en cuenta: la catarsis como proceso cognitivo y como placer específicamente estético. Prunes se inclina por la interpretación estética, sostenida también por Else, Somville y Ferrari. Else ubica la catarsis en la obra misma, más que en los espectadores. Para él, la catarsis no es un producto final en la mente del público, sino una cadena de acontecimientos que se dan por los elementos estructurales del drama. El verdadero placer dado por una tragedia o por un poema épico surge de la perfección de su forma, así como el placer que da la contemplación de una estatua o la audición de una melodía.

La construcción correcta de la trama argumental produce la catarsis. Ello no significa que la contemplación estética de las obras de arte no comporte un efecto psicológico en los espectadores, sino que este no constituye la esencia ni la finalidad de la tragedia. El efecto en la mente de los espectadores ocurre de hecho en ocasión de la contemplación de la obra, es inseparable de la estructura de la tragedia, pero en tanto accidente. Lo que libera las emociones en la mente del espectador es la obra de arte en tanto objeto mimético, es decir, en tanto ficción: en el caso de la tragedia es la trama (la composición de acciones) lo que produce el goce estético. “Debemos entender la catarsis como un proceso que estructura la mimesis en la composición de las acciones, dando lugar a los acontecimientos dramáticos [...] la mimesis, al realizar la catarsis, nos lleva al placer trágico”, señala Prunes (1986: 52). La catarsis entendida como placer estético consiste en la satisfacción de una necesidad: así como satisfacemos una necesidad fisiológica cuando nos alimentamos, satisfacemos nuestro deseo de buenas historias cuando contemplamos o leemos obras bellas. Se trata de un placer que la audiencia siente cuando la tensión que se ha venido desarrollando a través de la acción se libera. La catarsis no nos educa ni nos mejora moral o intelectualmente: se trata de una satisfacción estética. El arte trágico obtiene su plenitud como un arte del suspenso, cuyo placer propio no deriva de la comprensión moral creciente, sino de la construcción de la trama y del desarrollo del suspenso de la obra (Ferrari, 2019: 118).

Es tan problemática y controvertida la noción de *kátharsis*, que hay múltiples interpretaciones y todas ellas pueden recibir objeciones. Donini (1997: 346) prefiere dejar imprecisa una noción tan espinosa sin renunciar a explicar qué nexo establece Aristóteles entre placer, conocimiento y emociones. Sea cual fuere el significado que Aristóteles atribuía a la

catarsis, para Donini está claro que él suponía que las emociones de piedad y temor, al final de la tragedia, serían de algún modo reelaboradas y cambiadas respecto de lo que habían sido al principio. Y es por esta razón que no se puede pensar que el placer cognitivo que el espectador (o lector) probaría consiste simplemente en descubrir que él mismo podría sufrir los acontecimientos temibles que se dramatizan. El temor y la piedad deben en cambio eliminarse o, al menos, transformarse en algo diferente en virtud de un mecanismo psíquico o intelectual que permita al sujeto superar la total identificación con los personajes. En otras palabras, de que “algo así podría pasarme también a mí”, el espectador debe poder pasar a la conclusión de que “no es inevitable que me suceda también”. El espectador debe poder reconocer que en la secuencia de eventos y de acciones que han conducido al personaje trágico de la prosperidad a la desgracia hay al menos un pasaje que podría haber evitado y del cual deberá cuidarse en la vida real para no caer en situaciones similares a las de la tragedia. Aristóteles dice explícitamente que el personaje que pasa de la felicidad a la desgracia debe caer en esta situación no por vicio o culpa moral sino por error (*Poética* 13, 1453a7-10 y 15-17). En consecuencia, el espectador se identificará con el personaje, pero si la historia está bien construida, sabrá reconocer en la secuencia de la acción el punto en que el agente cometió el error que ha determinado todo el desarrollo posterior, y este reconocimiento vendrá acompañado de la toma de conciencia aliviadora de que en la vida es necesario cuidarse de errores de tal tipo.

A modo de cierre, conviene destacar algunos aspectos que permiten iluminar la problemática noción de “catarsis”. En primer lugar, que el vínculo entre mimesis y *kátharsis* tiene lugar exclusivamente en la tragedia y no en otros géneros poéticos. La correcta constitución de la trama trágica

consiste en la causa de la catarsis: si la tragedia consigue generar en los espectadores piedad y temor, y luego la purificación de estas emociones, entonces podemos afirmar que la estructuración de los hechos ha sido correctamente compuesta de acuerdo con los criterios de verosimilitud y necesidad. En efecto, la causa de la catarsis no es otra que las acciones imitadas en la trama trágica y la naturaleza ficcional de la obra trágica. Para que la trama genere esas emociones debe representar acciones terribles (causadas por el error trágico) que caen en alguien como nosotros (temor) o en alguien mejor (piedad). Debe haber un pasaje de la dicha a la desdicha y un reconocimiento de la ignorancia al actuar. Se podría entender que la purga de estas emociones es posible porque el peligro no es real, sino ficcional.

El filósofo sostiene que la naturaleza ficcional de la imitación produce placer sin importar que lo imitado sea horrendo: el placer es innato a las imitaciones porque en ellas se da un reconocimiento de lo imitado. En otras palabras, los productos miméticos agradan por su estrecha relación con el conocimiento: al contemplarlos se aprende y se deduce el contenido representacional. En particular, en la tragedia y en su marco ficcional, se da la ocasión de un desahogo afectivo (otra manera de hablar de catarsis), relacionado con el temor y la conmiseración, que es en sí mismo placentero.

El verdadero placer de la tragedia es aquel que se deriva únicamente de la trama (*mythos*). Este placer consiste en una especie de alivio que sobreviene a las emociones emanadas de la trama. Podría decirse que su origen se encuentra en la imitación misma, pues su carácter imitativo-representativo aligera y transforma lo horrendo del contenido representacional en placer.

En el caso de la catarsis trágica, la generación del temor y de la piedad en el alma se encuentra mediatizada por la *comprensión* de las acciones humanas imitadas: aquí la catarsis



requiere de la intervención del intelecto; es por ello que se exige a la obra cierta verosimilitud o semejanza con la realidad. En esta línea, Aristóteles concebiría los criterios de verosimilitud y necesidad como condiciones de posibilidad de la comprensión de la obra y, por ende, de la catarsis trágica. Sin comprensión de la acción verosímil, no tiene lugar la aparición de dichas emociones, con lo cual no puede producirse su purgación en el alma. En el caso de la tragedia, la catarsis se encuentra vinculada con la naturaleza ficcional de la narración: si la trama se presenta al intelecto como verosímil y semejante a la realidad, provoca las emociones que serán purificadas, produciendo alivio y placer.



# Bibliografía

Aubenque, P. (2000 [1961]). Sobre la noción aristotélica de aporía, trad. cast. G. Marcos. En *Lecturas sobre Platón y Aristóteles*, vol. I, pp. 89-101. Buenos Aires, OPFyL.

Barnes, J. (1993). *Aristóteles*. Madrid, Cátedra.

———. (2003). La *Poética* de Aristóteles. En AA.VV., *Lecturas sobre Platón y Aristóteles*, vol. VI. Buenos Aires, OPFyL.

Bernabé, A. (1987). Aristóteles. *Acerca de la juventud y de la vejez, de la vida y de la muerte, y de la respiración. Tratados breves de historia natural*. Madrid, Gredos.

Berti, E. (2008). *Struttura e significato della Metafisica di Aristóteles*, a cura di Ignacio Yarza. Roma, EDUSC.

Berti, E. y Rossitto, C. (2002 [1993]). *Aristotele, Il libro primo della Metafisica*. Milán, Laterza.

Calonge, J. (2000a). Platón. *Apología de Sócrates*. Traducción y notas. Madrid, Gredos.

———. (2000b). Platón. *Eutifrón*. Traducción y notas. Madrid, Gredos.

Calvo Martínez, T. (1994a). Aristóteles. *Acerca del Alma*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos.

———. (1994b). Aristóteles. *Metafisica*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos.

- Candel Sanmartín, M. (1981). Aristóteles. *Tópicos*. Introducción, traducción y notas. En *Tratados de lógica (Organon)*, vol. I, pp. 89-306. Madrid, Gredos.
- . (1996). Aristóteles. *Acerca del cielo*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Cherniss, H. (1935). *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- . (1944). *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*, vol. I. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Cleary, J. (1995). *Aristotle & Mathematics. Aporetic Method in Cosmology & Metaphysics*. Leiden, Brill.
- Di Camillo, S. (2012). *Aristóteles historiador*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Donini, P. (1997). Poética e retórica. En Berti, E., *Guida ad Aristotele*, pp. 327-363. Bari, Laterza.
- Eggers Lan, C. (1988). Platón. *República*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Eliano, C. (2006). *Historias curiosas*. Introducción, traducción y notas de Cortés Copete. Madrid, Gredos.
- Ferrari, G. R. F. (2019). Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story. En *Phronesis*, pp. 117-171.
- García Gual, C. (1992). *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.
- . (2007). Diógenes Laercio. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Alianza.
- Gigon, O. (1954). Die Geschichtlichkeit der Philosophie bei Aristoteles. En *Archivio di Filosofia*, pp. 129-150.
- . (1980). *Los orígenes de la filosofía griega*. Madrid, Gredos.
- Guerotult, M. (1963). Logique, argumentation et histoire de la philosophie chez Aristote. En AA.VV., *La théorie de l'argumentation*, pp. 431-449. Lovaina, Nauwelaerts.

- Guthrie, W. (1957). Aristotle as Historian. En *Journal of Hellenic Studies*, núm. 77, pp. 35-41.
- Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* México, Fondo de Cultura Económica.
- Havelock, E. A. (1994). Platón y la poesía y La mímesis. En *Prefacio a Platón*, pp. 19-48. Madrid, Visor.
- Jaeger, W. (1923). *Aristoteles. Grundlegung einer geschichte seiner Entwicklung*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- . (1937). Review of: H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*. En *American Journal of Philology*, núm. 63, pp. 350-356.
- Kirk, G. S. (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Labor.
- Long, Ch. (2006). Saving *ta legomena*: Aristotle and the History of Philosophy. En *The Review of Metaphysics*, núm. 60, pp. 247-267.
- McIntyre, A. (1984). The Relationship of Philosophy to its Past. En Rorty, R., Schneewind, J. B. y Skinner, Q. (eds.), *Philosophy in History*, pp. 31-48. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mansion, S. (1961). Le rôle de l'exposé et de la critique des philosophies antérieures chez Aristote. En AA.VV., *Aristote et les problèmes de méthode*, pp. 35-56. Lovaina, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie.
- Moraux, P. (1951). *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Lovaina, Éditions Universitaires de Louvain.
- Moreau, J. (1993). Aristóteles: su vida y sus escritos. En *Aristóteles y su escuela*, pp. 1-13. Buenos Aires, Eudeba.
- Nehamas, A. (2003). Sobre la imitación y la poesía en *República X*", pp. 5-33. En AA.VV., *Lecturas sobre Platón y Aristóteles*, vol. VI. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Olivieri, F. (2000). Platón. *Menón*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Pallí Bonet, J. (1998). Aristóteles. *Ética Nicomáquea y Ética Eudemia*. Traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Politis, V. (2004). *Aristotle & the Metaphysics*. Londres - Nueva York, Routledge.

- Prunes, A. J. (1986). *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*. Buenos Aires, Biblos.
- Reale, G. (1978). Aristotele. *Metafísica*. Edición, introducción, traducción y notas. 2 vols. Nápoles, Loffredo.
- . (1992). La filosofía del arte (análisis de la *Poética*). En *Introducción a Aristóteles*, pp. 125-133. Barcelona, Herder.
- . (1999). *Guía de lectura de la Metafísica de Aristóteles*. Barcelona, Herder.
- Robin, L. (1948). *La Pensée grecque et les origenes de l'esprit scientifique*. París, Albin Michel.
- Ross, W. D. (1958). Aristotle, *Metaphysics*. Revisión del texto, introducción y comentarios. 2 vols. Oxford, Oxford Univesity Press.
- Rossitto, C. (2007). Metafísica, traducción de I. Costa (2000). En *Lecturas sobre Platón y Aristóteles*, vol. I, pp. 71-88. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Sinnott, E. (2006). Aristóteles. *Poética*. Introducción, comentarios y notas. Buenos Aires, Colihue.
- . (2020). Verosimilitud o necesidad. En *Circe, de clásicos a modernos*. En línea: <<http://dx.doi.org/10.19137/circe-2020-240104>>.
- Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. La Plata, Edulp.
- Vallejo Campos, A. (2018). *Adonde nos lleve el logos. Para leer la República de Platón*. Madrid, Trotta.
- Vianello de Córdoba, P. (1978). Hesíodo. *Teogonía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vigo, A. (2007). *Aristóteles. Una introducción*. Santiago de Chile, Instituto de Estudios de la Sociedad.
- . (2009). Platón. *Fedón*. Traducción, notas e introducción. Buenos Aires, Colihue.
- Wieland, W. (1988). La actualidad de la filosofía antigua. En *Méthexis*, núm. I, pp. 3-16.

## Los autores

### María Gabriela Casnati

Doctora en Filosofía, Jefa de trabajos prácticos de Filosofía Antigua (Universidad de Buenos Aires). Ha obtenido una beca nominal de doctorado UBACyT. Participa de múltiples proyectos de investigación UBACyT, PICT (FONCyT) e internacionales. Se ha desempeñado como docente colaboradora de la diplomatura y del trayecto de extensión en Historia de la Filosofía para Adultos Mayores (UBA, 2018 y 2019) y como docente a cargo del seminario Filosofía Antigua del trayecto de extensión en Filosofía en su modalidad virtual (UBA, 2020).

Es autora de múltiples ponencias en reuniones científicas del área, de capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, entre otros: "El uno mismo en la reflexión filosófica sobre la finitud humana en el *Fedón* de Platón" (Magnavacca, S., Santa Cruz, M. I. y Soares, L., *Conocerse, cuidar de sí, cuidar de otro. Reflexiones antiguas y medievales*, Miño y Dávila, 2017), "Una lectura unitaria del *Sofista* de Platón" (Santa Cruz, M. I., Marcos, G. E. y Di Camillo, S. G., *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*, Colihue, 2004) y "Pseûdos en palabras en *República* y relato eikós en *Timeo*" (*Nova Tellus*, núm. 29-2, 2011).

## Silvana Gabriela Di Camillo

Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Profesora adjunta de Filosofía Antigua en la Universidad Nacional de La Plata y en la UBA. Dirige actualmente un proyecto UBACyT y ha participado en múltiples proyectos de investigación UBACyT, PIP Conicet, ANPCyT y del exterior. Se ha desempeñado como secretaria del Instituto de Filosofía y secretaria de redacción de *Cuadernos de Filosofía*. Ha fundado el Grupo de Estudios Aristotélicos y es miembro de la Comisión Directiva del Centro de Investigaciones Filosóficas. Ha creado y coordina actualmente la diplomatura de extensión en Historia de la Filosofía para Adultos Mayores (UBA).

Es autora de los libros *Aristóteles historiador* (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2012) y *Eidos. La teoría platónica de las Ideas* (EDULP, 2016), y co-autora de *Las críticas de Aristóteles a Platón en el Tratado sobre las Ideas* (EUDEBA, 2000), *Diálogo con los griegos* (Colihue, 2004) y *Filósofos griegos antiguos*, vol. I (EDULP, 2019).

## Diego Tabakian

Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Profesor adjunto en Historia de la Filosofía Antigua (Universidad del Salvador). Ha obtenido una beca doctoral Conicet y una posdoctoral FONCyT. Ha participado en numerosos proyectos de investigación UBACyT y PICT (FONCyT) en el área de la filosofía antigua y es miembro del Grupo de Estudios Aristotélicos. Se ha desempeñado como docente colaborador de la diplomatura y del trayecto de extensión en Historia de la Filosofía para Adultos Mayores (UBA, 2018 y 2019) y como docente a cargo del seminario de Filosofía Antigua del trayecto de extensión en Filosofía en su modalidad virtual (UBA, 2020).

Es autor de ponencias en reuniones científicas, capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, entre otros: "Hacia un análisis de *Sobre la interpretación*: la crítica de Aristóteles a las posturas deterministas a la luz del análisis de los futuros contingentes" (*Revista Latinoamericana de Filosofía*, CIF, vol. XLIX, núm. 2, 2021), "Recepción y reformulación de la concepción platónica del 'sí mismo' en la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles" (Magnavacca, S., Santa Cruz. M. I. y Soares, L., *Conocerse, cuidar de sí, cuidar de otro. Reflexiones antiguas y medievales*, Miño y Dávila, 2017) y "Crítica de la figura del Protágoras en el libro IV de la *Metafísica* de Aristóteles" (*Tópicos, revista de filosofía*, núm. 53, 2017).