

Análisis del concepto de *mímesis* en la antigua Grecia y en los diálogos III y X de *La República* de Platón

Analysis of the Concept of *Mimesis* in Ancient Greece and in Dialogues III and X of Plato's Republic

Diego Armando Jaimes Ramírez 

diego.jaimes10@correo.uis.edu.co

Colegio Nuestra Señora de Belén, Fe y Alegría, Colombia



Artículo de reflexión derivado de investigación

Recepción: 2023/06/23 – Aprobación 2023/10/30

eISSN: 2145-8529

<https://doi.org/10.18273/revfil.v23n1-2024006>

Resumen: en este artículo, se abordará el concepto de *mímesis*, término de gran relevancia en la antigua Grecia, especialmente en el ámbito del arte, y que fue objeto de reflexión de destacados filósofos griegos, entre los cuales destaca Platón, quien ofreció una interpretación profunda y provocadora sobre la *mímesis* en su obra filosófica. En este análisis se mostrará que se trata de un término que se adapta a distintos contextos, lo que permite que se aplique de modos diversos. Tales aplicaciones posibilitan ver que no se debe interpretar de un modo exclusivo, por ejemplo, al arte, porque sería reducir innecesariamente el significado del término. Para mostrar lo planteado, el artículo se divide en tres acápites: inicialmente se hará un análisis de la *mímesis* en el pensamiento presocrático, luego, se examinará el término en el libro II y III de *La República*, y, por último, se analizará y mostrará la evolución del término en *La República* del filósofo ateniense y el porqué Platón considera, en el libro X, que la poesía mimética carece de valor de conocimiento.

Palabras clave: *mímesis*; teatro; actor; poesía; poetas; apariencias.

Abstract: in this article, the concept of mimesis will be analyzed, a term of great relevance in ancient Greece, especially in art, and which was the subject of reflection by prominent Greek philosophers, one of them was Plato, who offered a profound and provocative interpretation of mimesis in his philosophical work. This analysis will show that it is a term that adapts to different contexts, which allows it to be applied in different ways. Such applications make it

Información sobre el autor: colombiano. Filósofo de la Universidad Industrial de Santander.

Forma de referenciar (APA): Jaimes Ramírez, D. (2024). Análisis del concepto de *mímesis* en la antigua Grecia y en los diálogos III y X de *La República* de Platón. *Revista Filosofía UIS*, 23(1), 116-131, <https://doi.org/10.18273/revfil.v23n1-2024006>

possible to see that art should not be interpreted in an exclusive way, for example, because it would unnecessarily reduce the meaning of the term. To show what has been stated, the article is divided into three sections: initially an análisis of mimesis in pre-Socratic thought will be made, then the term will be examined in books II and III of The Republic, and finally, will analyze and show the evolution of the term in The Republic of the Athenian philosopher and why Plato considers, in book X, that mimetic poetry has no value of knowledge.

Keywords: *mimesis*; theater; actor; poetry; poets; appearances.

1. Introducción

En la antigua Grecia, la *mimesis* ocupó un lugar destacado en la cultura y la sociedad, especialmente en el desarrollo del arte y la filosofía de la época. La habilidad de los actores para imitar, representar personajes y situaciones de la vida real fue considerada de gran importancia. Sin embargo, el concepto de *mimesis* no se limitaba únicamente al ámbito artístico, sino que también se adentraba en cuestiones filosóficas. De ahí, que se trate de un término que se adapta a distintos contextos, lo que permite que se aplique de modos diversos. Platón ofreció una interpretación profunda de este término que trascendió los límites del arte y se extendió a la esfera del conocimiento y la verdad. Para él, la *mimesis* no solo se trataba de la imitación de la realidad, sino también, una copia imperfecta de un mundo trascendental de ideas eternas y perfectas. De allí, que el filósofo ateniense exprese en su obra *La República* su preocupación por el poder engañoso de la *mimesis* y su influencia en la formación de los atenienses. No obstante, en este texto, nos limitaremos a analizar la importancia de la *mimesis* en la antigua Grecia y profundizaremos en la visión que Platón tenía sobre esta noción.

A partir de ello, el presente artículo se divide en tres partes: en el primer apartado, realizaremos un análisis de la *mimesis* en el pensamiento presocrático; desde la interpretación de varios estudiosos de la Grecia Antigua que analizan la evolución del término desde la esfera del arte hasta el filosófico.

El segundo capítulo, se enfoca en la exploración del concepto de *mimesis* en los libros II y III de *La República*. Inicialmente, este término se emplea para analizar el estilo de composición de los poetas, pero a medida que avanza el diálogo, se descubren tres usos adicionales de la *mimesis* que ejercen influencia en la tarea de composición del autor, en el desempeño de representación e interpretación del actor, y en el proceso de educación y aprendizaje del estudiante.

En el tercer apartado, se analizará y mostrará la evolución del término en *La República* del filósofo ateniense y el porqué Platón considera, en el libro X, que la poesía mimética carece de valor de conocimiento y solo imita la apariencia de las cosas, motivo por el cual no es apropiada para su *polis* ideal, razón por la cual la destierra de su *polis* ideal, afirmación que ha generado una discusión entre los estudiosos de la antigüedad.

2. La noción de *mimesis* en la Grecia Antigua

El significado del término griego *mimesis* ha sido esquivo a través de la historia, en parte porque se le han atribuido diferentes sentidos que han llevado a diversas comprensiones del concepto, tales como: imitación, reproducción, copia y representación, entre otras. En consecuencia, la complejidad para definir unívocamente ha sido una dificultad inherente al término. Sin embargo, no por ello su significado se tiene que limitar a los sentidos mencionados o relacionarlo simplemente con el arte, como se ha hecho.

Cuando Platón hace referencia a la *mimesis*, este concepto ya tenía un contenido sustancial en sus predecesores. Figuras como Homero, Sófocles, Esquilo, Eurípides, Aristófanes, Demócrito, entre otros, habían explorado este tema en sus obras de manera significativa (Castor, 2015, p. 45). No obstante, para lograr entender el legado semántico y la amplitud del término es necesario remontarse a las celebraciones y rituales llevados a cabo en Grecia en el siglo V a.C. Lo anterior, adquiere relevancia debido a que, como señala Castillo (2016): “la *mimesis* debe su origen a los cultos y rituales” (p. 37) que eran celebrados en veneración a Dionisio. Esto conduce a la ineludible conclusión de que la *mimesis* se encontraba intrínsecamente vinculada con la cultura griega.

Siguiendo esta idea, Koller, sostiene que el sentido originario de la *mimesis* estaba emparentado con la idea de expresión artística. Según esta interpretación: “el ámbito de la palabra *mimesis* se hallaba limitado al poder expresivo de la música y de la danza” (Suñol, 2004, p. 37) prácticas que se llevaban a cabo en los cultos y los rituales en la Antigua Grecia. A partir de ello, Francisco Rodríguez (1983) sostiene que: “Es Koller quien ha hecho ver con perfecta claridad que este concepto (*mimesis*), que implica un «*mimar*», un encarnar personas o estados anímicos ajenos, procede de las danzas, cantos y música-rituales” (pp. 64-65). También, Guthrie (1999) señala que antes de ello, el drama se inició, y continuó, entendiéndose en su sentido más primitivo, a saber, como expresivo-musical y ritual-religioso, por tal razón, indica el filólogo escocés:

Los hombres representaban a dioses o espíritus con fines religiosos, y un culto coetáneo basado en el éxtasis, como el de Dioniso, es el que mejor nos puede explicar lo que ellos suponían que acontecía. El guía de este *thiasos*, el grupo de devotos poseídos por la divinidad personificaba o imitaba al dios. Nosotros podemos expresarlo de este modo, pero lo que les acontecía a él y a sus compañeros de culto era que el dios en persona se introducía en él, lo poseía y actuaba a través de él. (Guthrie, 1999, p. 223)

Por tanto, en este primer sentido la *mimesis*, como se ha dicho, se producía en el curso de una acción ritual en la cual, a través del éxtasis de las danzas y de los cantos, los participantes se convierten en *mimos* (actor); es decir, experimentan el cambio de personalidad al encarnar o personificar dioses o seres de otra naturaleza. De ahí que el profesor Valeriano Bozal, citado por Gutiérrez Canales, considere que:

«*Mimesis*» deriva de «*mimós*» y «*mimeisthai*¹», términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –divina o animal- o seres de otro tiempo. «*Mimeisthai*» no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno. (Gutiérrez, 2016, p. 99)

En resumen, la interpretación de Hermann Koller sobre la *mimesis* se aleja de una concepción meramente imitativa y se enfatiza en la transformación creativa de la realidad por parte del artista, así como en la capacidad de la *mimesis* para abarcar diferentes formas de expresión artística y temas abstractos.

Ahora bien, Geral Frank Else, en su análisis exhaustivo de la primera mitad del siglo V a.C., basándose en la interpretación de Castor (2015), desveló que la génesis de la *mimesis* se rastrea en el verbo *mimeisthai*, el cual deriva del sustantivo *mimos*. En sus orígenes, este último, como expone Else se: “originó en Sicilia vinculado a las representaciones teatrales que los personajes realizaban, de tal forma que el sustantivo designa a alguien que se asumía como personaje similar o semejante a otro” (Castor, 2015, p.48). A partir del descubrimiento realizado por Else, se resumen los significados de las palabras relacionadas con el término *mimeisthai* de la siguiente manera:

El sentido primario y básico al que denomina “mímica”, i.e. la representación del aspecto, las acciones y /o las elocuciones de animales o de hombres mediante el discurso, el canto o la danza, y que

¹*Mimeisthai/ mimeomai* verbo denominativo derivado de *mimo*.

se trata de un sentido dramático o proto-dramático; el segundo sentido que es naturalmente derivado del primero, tiene un carácter ético y designa la "imitación" de las acciones de una persona por otra en un sentido generalizado, sin que eso implique una mímica real; el tercer y último significado que reconoce es el de "réplica", esto es, un imagen o esfinge de una persona o cosa en una forma material (aplicable sólo a *mímema*). (Suñol, 2008, p. 125)

A partir de lo anterior, y siguiendo el estudio hecho por Else, se encuentra que el sustantivo «*mimos*» y el verbo *mimeisthai* hacían referencia principalmente al arte escénico. No obstante, Suñol (2008) resalta que, según Else, la ausencia de la palabra *mimos* durante el siglo V a.C. es sumamente significativa, ya que refleja su escaso empleo por parte de los autores áticos y jónicos, posiblemente debido a su asociación con un género dramático siciliano que representaba la vida de individuos pobres o de una categoría social considerada "inferior". Por consiguiente, Suñol (2008) subraya que: "no es coincidencia que Píndaro y Esquilo, ambos con fuertes vínculos con Sicilia, fueran los primeros poetas en utilizar estas palabras" (p.38). Sin embargo, Else no identifica una auténtica teoría de la imitación en la tradición preplatónica, ya que, solo observa usos interconectados del término. Por lo tanto, el autor sostiene que es a través de los diversos usos y distintas fuentes que Platón, por primera vez, proporciona una concepción compleja de la *mimesis*.

Por su parte, Stephen Halliwell, en palabras de Castillo (2016), se distancia del debate llevado a cabo por Koller y Else, adoptando una actitud más cauta sobre el origen de la *mimesis*. Para Halliwell, en la primera mitad del siglo V a.C., existía una amplia variedad de sentidos asociados al término. Él distingue cinco enfoques diferentes para comprender la *mimesis*, que incluyen:

Como representación visual, el término se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; como *imitación de conductas*, asume el sentido de una imitación de tipo moral de conductas paradigmáticas; como *personificación*, se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; como *imitación vocal*, se vincula a una imitación de voces o sonidos y como *mimesis metafísica*, para explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números. (Castillo, 2016, p. 36)

Así pues, Castillo (2016) señala, siguiendo a Halliwell, que la terminología de la *mimesis* en la primera mitad del siglo V a.C., se aplicaba a diferentes actividades, a saber, tanto en las artes músico-poéticas como visuales, además, de tener un aspecto tanto moral como metafísico. Por consiguiente, la variedad y amplitud del término dio lugar en la segunda mitad del siglo V a.C., a una amplia gama de

reflexiones filosóficas, dejando de ser un concepto restringido al ámbito de las artes y el culto, para ser un componente del lenguaje filosófico.

Es por eso por lo que, los dramaturgos trágicos vieron y utilizaron la *mimesis* como una herramienta para representar la realidad y transmitir mensajes morales y emocionales al público. La *mimesis* les brindaba la oportunidad de examinar la condición humana al presentar personajes y situaciones que eran imitaciones o reflejos de la realidad. Sin embargo, estas representaciones artísticas también contenían una carga simbólica y temática más profunda.

A nivel filosófico, Demócrito entendía la *mimesis* como una imitación de la realidad basada en la percepción sensorial y la reproducción de lo observado. Según él, los átomos emiten imágenes y las impresiones visuales eran captadas por el ojo y transmitidas al cerebro. Esta interpretación sugiere que la *mimesis* era vista como un proceso mediante el cual el observador duplica o imita las imágenes de la realidad. Demócrito creía que la *mimesis* era inherente a la experiencia humana y desempeñaba un papel importante en la forma en que los seres humanos perciben y aprenden del mundo que los envuelve, como se evidencia en el siguiente fragmento:

Somos discípulos de los animales en las cosas más importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina, en edificar; de las aves cantoras, del cisne y del ruiseñor, en el canto. Y todo ello «todo ello» por imitación (*katá mimesin*). (DK 68 B 154)

Asimismo, los pitagóricos apelaron al concepto de *mimesis* en su interpretación matemática del mundo a través de los números. Para ellos los números no son perceptibles para los sentidos, pero son la esencia de las cosas y estas surgen por imitación de los verdaderos entes. “Los números son la sustancia de las cosas, son sus modelos, así que las cosas son propiamente una copia de los números, ya que los números son la sustancia en que éstas consisten, son la ley en las cosas” (Nietzsche, 2013, p. 548). Además, señala Aristóteles: “Los pitagóricos dicen que las cosas existentes deben su ser a la imitación de los números” (Aristóteles; citado en Guthrie, 1999, p. 222). De ahí que, en la perspectiva metafísica-matemática de los pitagóricos, se postulaba que el cosmos natural se hallaba erigido conforme a un diseño matemático intrínseco, en el cual los números adquieren un rol activo en la conformación de las entidades físicas. De acuerdo con ello, señala Guthrie (1999): “por una parte, las cosas eran números, por otra, que existían por *mimesis* de los números” (p. 224). Pensamiento que influiría a Platón en gran manera en su teoría de las formas.

3. La noción platónica de *mimesis* en el libro III de *La República*

A partir de la multiplicidad de significados que se encuentran cuando consideramos el término *mimesis*, es posible entender la amplitud que dicho concepto cobra en la filosofía de Platón, tal y como se evidencia en varios de sus diálogos donde el vocablo toma varios significados. En *La República*, Platón empieza utilizándolo para distinguir el estilo de composición usado por los poetas, pero a medida que se va adentrando en su análisis el concepto se va ampliando, incluyendo otros varios fenómenos para su uso. Por lo tanto, si no nos hacemos una idea correcta de la ambigüedad del término presente en *La República*, resultará imposible comprender la utilidad, la crítica y la censura que Platón realiza a la poesía en los libros II, III y X.

En el tercer libro de *La República*, Platón vuelve a una cuestión que había empezado a considerar en el Segundo libro, a saber, las reglas que deben seguir los poetas al componer sus narraciones. En este libro, el pensador ateniense deja las cuestiones de contenido²(qué se debe decir) de los relatos narrados por los poetas, para pasar a considerar las cuestiones de estilo (cómo se debe decir, o el modo en que están narrados) que deberán tener presentes aquellos que pretendan dedicarse a la creación poética en el estado proyectado (Soares, 2013, p. 28).

El concepto de *mimesis* aparece por primera vez (*Rep*, III, 392d7) cuando Platón emprende la categorización de los estilos narrativos (modo en que están narrados) que utilizan los mitólogos y los poetas al describir sucesos pasados, presentes o futuros. En este sentido, se identifican tres enfoques narrativos distintos: en primer lugar, la narración simple; en segundo lugar, el enfoque imitativo, y, finalmente, una narración mixta que mezcla los dos anteriores (*Rep*, III, 392d3-9).

En cuanto al primer tipo narrativo, el poeta adopta una postura en la que no se enmascara bajo ningún seudónimo; toda su producción poética y actuación se desenvuelve sin el recurso de la imitación. El poeta comunica de manera directa en su propia voz, sin procurar alterar nuestra percepción, para que parezca que es otro y no él quien está hablando, efectuando así su relato en tercera persona, a saber, narración simple. Esta se encuentra, principalmente en los ditirambos. Por contraste, en el segundo tipo narrativo, el imitativo, el poeta encarna a los personajes a tal punto que llega a asemejarse a cada uno de ellos, logra distanciarse de su propia identidad y carácter hasta lograr persuadir a sus oyentes de que no es él ni el escritor quien les está hablando, sino el personaje mismo (*Rep*, III, 393c1-3). Su representación se erige sobre la base de la imitación, ya que su estilo de expresión y

² Platón vuelve al problema del contenido poético en: (Platón, *Rep*, III, 395d6-396a7).

dicción se fusiona con el de otro discurso o apariencia (*Rep*, III, 393c5-6) ajustando en gran medida su forma de hablar a la del personaje que está tomando la palabra. Un ejemplo de esto es lo que Sócrates señala:

—Y suplico a todos los aqueos,
Y en particular a los dos Atridas, caudillos de pueblos,
habla el poeta sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla. Pero después de los versos citados habla como si él mismo fuera Crises, e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla sino el sacerdote, que es un anciano. Y aproximadamente así ha compuesto el resto de la narración sobre lo que ha acontecido en Ilión e Itaca y en la *Odisea* integra. (Platón, *Rep*, III, 393a5-b6)

Por último, el tercer tipo narrativo se aprecia en la poesía épica, siendo Homero el exponente principal. Esta modalidad se configura como un híbrido narrativo que amalgama los dos enfoques anteriores previamente expuestos (*Rep*, III, 394b8-c5).

Hasta este punto, “el término *mimesis* se ha venido aplicando con buen sentido práctico y con satisfactoria precisión para definir el método de composición” (Havelock, 1994, p. 36) y estilo narrativo utilizado por los poetas en sus obras.

Así pues, la clasificación propuesta por Platón en relación con las modalidades narrativas no cumple una posición menor en la configuración global de su obra, sino, que el pensador ateniense la introduce con el propósito de ajustar el estilo que los poetas deben adoptar en la *polis*. Esta consideración se enfoca con mayor precisión en la evaluación de si se debe permitir a los poetas la adopción de una narrativa puramente imitativa o, por el contrario, una combinación de ambas (*Rep*, III, 394d1-4, 397d1-3). Esta cuestión surge de cómo el estilo narrativo empleado por los poetas tiene un impacto en la formación del carácter de los futuros guardianes de la sociedad.

En el transcurso de la argumentación llevada por Platón, Havelock (1994) distingue tres aplicaciones adicionales del concepto de la *mimesis* en el libro III de *La República*. El primero de estos usos implica el acto de composición por parte del autor, donde el poeta se abstiene de comunicar en su propia voz y se ampara en las palabras de los personajes que ha creado (Havelock, 1994, p. 36). El segundo se vincula con la tarea de representación e interpretación encomendada al actor (*mimos*), quien debe, en cierta medida lograr una “identificación” con el original concebido por el artista creador. En palabras de Havelock (1994) el actor: “tiene que meterse en el papel, precisamente porque no lo está creando, sino reproduciéndolo, y tal reproducción es en beneficio del público, cuyo interés y atención tiene que

captar” (p. 36). El tercer uso hace referencia a la esfera educativa, abarcando tanto la enseñanza como el proceso de aprendizaje llevado a cabo por el estudiante (guardián) quien: “absorbe sus lecciones y repite —que «imita», por consiguiente, lo que se le dice que debe dominar” (Havelock, 1994, p. 38). No obstante, vale destacar que, en los dos primeros usos de la *mimesis*, en Platón surge una complejidad en relación con el empleo del término, puesto que se emplea tanto para denotar el proceso de creación y composición, como para describir la interpretación realizada por el actor; como resultado, se hace imposible distinguir cuál de los dos usos ocupa la atención del filósofo ateniense (Havelock, 1994, p.38). Aunque, estos dos primeros usos en el transcurso del presente escrito no tendrán gran relevancia a diferencia del tercero, como se profundizará a continuación.

Este último empleo del término se manifiesta cuando Sócrates desplaza su atención de los poetas³ hacia los jóvenes guardianes de la ciudad-estado, adoptando la perspectiva de la *mimesis* en su contexto: “—ahora, Adimanto, observa lo siguiente: ¿deben ser aptos nuestros guardianes para la imitación, o no?” (*Rep*, III, 394e1). Antes de seguir es importante preguntarse, ¿cómo puede afectarles a los jóvenes guardianes la problemática de la *mimesis*?; puesto que, tal como se ha expuesto previamente, esto concierne al estilo y al método de composición de la poesía. La clave para abordar y responder a estas preguntas radica en el principio de la especialización⁴ en las funciones de los ciudadanos. Siguiendo esta premisa, una persona produce con mayor eficiencia, calidad y facilidad cuando desempeña una sola ocupación en concordancia con sus aptitudes inherentes, en el momento adecuado y sin involucrarse en otros quehaceres (*Rep*, II, 370a9-c5). En otras palabras, toda tarea se lleva a cabo adecuadamente si no se asume ninguna otra función en la *polis*.

Por tanto, la reflexión de Platón se dirige hacia una crítica y censura a lo que se refiere a la imitación de distintas artes u oficios. En este sentido, el filósofo ateniense sostiene que los jóvenes guardianes en proceso de formación no deberían involucrarse en la práctica de la *mimesis* ni en la multiplicidad de actividades, ya que su única responsabilidad al alcanzar la madurez será la de asumir una única y exclusiva profesión, a saber, ser artesanos de la libertad del estado (*Rep*, III, 395b9-c3), De esta manera, parece improbable que los jóvenes guardianes se dediquen en algún momento a la tarea de la imitación. Sin embargo, esta censura que el pensador ateniense dirige hacia la poesía y, en particular, hacia la *mimesis*, no está exenta de cuestionamientos, dado que, existe una objeción válida, ya que aquellos jóvenes guardianes, “también tendrán que aprender el oficio, y esto se llevará a efecto por la

³ En el último tercio de su razonamiento (397 a1-398b5), Platón vuelve a ocuparse del poeta.

⁴ Para otras apariciones de este principio de la especialización ver *Rep*, I 353 a9-b3, II 374 a5-d6, 370 c3-5, III, 394 e1-6, 395 b8-c3, 397 e4-8, IV 423 d2-6, V 453 b2-5.

práctica y por la ejecución, es decir, por una educación en que se les enseñará a «imitar» modelos previos de comportamiento" (Havelock, 1994, p. 38). Así pues, "si imitan correspondería que imiten ya desde niños los tipos que les son apropiados: valientes, moderados, piadosos, libres y todos los de esa índole" (*Rep*, III, 395c4-6) para que logren llegar a ser artesanos de la libertad o buenos gobernantes de la *polis*. Con este argumento Platón admite la presencia de cierto tipo de *mimesis* tanto en la educación como en el estado ideal.

Sentado esto, podemos concluir que la *mimesis* se puede llevar a cabo dentro o fuera del teatro, donde el imitar ya no es cuestión simplemente de los poetas o actores, sino también de la comunidad. Además, la *mimesis* es una habilidad innata del aprendizaje, donde el estudiante absorbe las enseñanzas y repite e imita lo que el maestro le dice que debe dominar (Havelock, 1994, p. 38). No obstante, la tarea que se les asigna a los jóvenes guardianes: "no será estrictamente técnica: también requerirá carácter, y capacidad de juicio ético" (Havelock 1994, p. 38), aspectos que derivaran de las enseñanzas y las imitaciones aprendidas ya desde la niñez, a través de las composiciones poéticas. De este modo, el carácter y la condición moral del discípulo-guardián dependerá que se le presenten los modelos a imitar virtuosos o viciosos en su infancia.

4. La noción platónica de *mimesis* en el libro X de *La República*

Al inicio del libro X, Sócrates emprende la tarea de buscar introducir la discusión sobre la *mimesis* y emplea su característico enfoque para alcanzar la verdad de la cuestión. Se dirige a Glaucón con la siguiente indagación: "—¿podrías en líneas generales decirme qué es la imitación? Puesto que yo mismo no comprendo bien a qué apunta esa palabra" (Platón, 1998, *Rep*, X, 595e8-10). Al respecto Pájaro (2014) destaca que: "el asunto tendrá un matiz enteramente ontológico, debido a que se intentará llegar al fondo de la esencia misma de la imitación" (p. 130). De esta manera, en busca de ese objetivo, Sócrates avanza con su argumento: "—¿quieres que comencemos examinando esto por medio del método acostumbrado? Pues creo que acostumbramos a postular una Idea única para cada multiplicidad de cosas a las que damos el mismo nombre" (*Rep*, X, 596a6-10). Esta afirmación parece ser contradictoria con el pensamiento de Platón, dado que, en él resulta absurda la idea de que las Formas dependen del lenguaje, tal como lo expresa García (2008): "nadie puede pensar que, para Platón, las Formas sean una especie de derivados de los nombres, cuando el propio autor ha afirmado que estos no son una vía de acceso al conocimiento de las esencias, sino, a lo sumo, su vehículo de expresión" (p. 87).

De este modo, el filósofo ateniense prosigue con su intención de saber qué es la imitación y con ese fin vuelve a su teoría de las Formas, ya expuesta en el libro

VII. Teniendo presente lo anterior, Sócrates le expone a Glaucón: tomemos de la multiplicidad lo que prefieras, por ejemplo, hay muchas «camas» y «mesas», sin embargo, será necesario admitir que “Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa” (*Rep*, X, 596 c3-4). Lo anterior, debemos interpretarlo de manera literal, puesto que, la referencia a estas formas, como lo que se dirá después del dios (*Demiurgo*), está subordinado con el propósito general del libro, esto es, mostrar la posición de la poesía en la *polis* y el porqué de su rechazo. Para lograrlo, Platón recurre a la analogía entre la práctica utilizada por el pintor con la llevada a cabo por el poeta.

Retomando el ejemplo de la teoría de las Formas, Sócrates le pregunta a Glaucón: “—¿no acostumbramos a decir que el artesano dirige la mirada hacia la Idea cuando hace estos objetos de los cuales nos servimos, y todas las demás cosas de la misma manera?” (*Rep*, X, 596b6-8). Glaucón responde que ningún artesano crea la mesa en sí, dado que, su objetivo es simplemente hacer que sus creaciones se asemejen lo más posible al modelo que está contempla.

En respuesta a esta cuestión, Sócrates le presenta a Glaucón la hipótesis de la existencia de un artesano que posea la capacidad no solo de confeccionar cada objeto producido por los artesanos manuales, a lo cual responde su interlocutor:

—Hablas de un hombre hábil y sorprendente.

—Espera, y pronto dirás más que esto. 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!

—Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole o bien que se pueda 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 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 los lados: pronto harás el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de las que acabo de hablar. (*Rep*, X, 596c4-e3)

En respuesta a las premisas planteadas por Sócrates (1998), Glaucón contrarresta argumentando que la *mimesis* se limita a reproducir la apariencia superficial de las cosas, en lugar de capturar su auténtica naturaleza. Comparando esta actividad con el acto de reflejar, Glaucón sugiere que un espejo simplemente

proyecta imágenes de la apariencia externa de los objetos y no revela su verdadera esencia. Este tipo de actividad García (2008) la señala como: “un tipo de *poésis*⁵ que no parece tener mucho en común con los artesanos” (p. 90).

A partir de lo anterior, Sócrates basará su estrategia sobre la analogía entre el reflejo del espejo y la pintura, por una parte, y, por la otra, la acción realizada por el pintor y el poeta. En este punto, Platón pone de relieve uno de los desafíos inherentes a la actividad artística, a saber, que es basado en una apariencia; en otras palabras, su producto no es genuino, sino más bien una reproducción de la imagen de un objeto, una imitación que no alcanza la precisión de la copia exacta del objeto (Pájaro, 2014, p. 132). Es debido a esta razón que Sócrates plantea a Glaucón la siguiente pregunta:

- [...] ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?
—De la apariencia. (*Rep*, X, 598b1-5)

Así pues, el pintor imita al mundo tal y como aparece y no tal como es, así como el caso del espejo donde este refleja imágenes de una apariencia y no refleja lo que es en sí las cosas. Por consiguiente, la pintura es una imitación de una apariencia. De ahí que se considere que el pintor solo imita la cama que fabrica el artesano, quien, a su vez, imita la Idea de la cama, es decir, fabrica algo semejante pero no es real (*Rep*, X, 597a5-8), tal y como se evidencia en (*Rep*, X, 596b).

Aunque pueda quedar claro hasta este punto que la *mimesis* pictórica, solo sigue la apariencia, Platón quiere ahondar un poco más, con base en los ejemplos anteriores, en saber qué cosa es la imitación (*Rep*, X, 597b2-3). Para hacerlo Sócrates prosigue a preguntarle a Glaucón:

- ¿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 quién más podría hacerlo?; la otra la hace el carpintero y la tercera la que hace el pintor.
—Tres efectivamente. (*Rep*, X, 597b5-16)

A partir de ello, Sócrates dice que dios, deseando ser constructor de una cama real, solo creó una única Forma de la cama, porque si hubiera hecho una segunda, habría aparecido nuevamente una, de la cual aquellas dos compartirán la Idea: y ésta sería la Cama que es, no las otras dos (*Rep*, X, 597c8-10). Este razonamiento

⁵ Término griego que significa ‘creación’ o ‘producción’, derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’.

encuentra sus fundamentos en la doctrina de las Formas de Platón, en la cual el filósofo ateniense ha reconocido tres niveles ontológicos distintos: en primer lugar, la existencia de una Forma ideal; luego, las copias deficientes de esta Forma que se encuentran en el mundo físico; y finalmente, las réplicas o representaciones elaboradas por el artista de estas copias. Así, dios sería el creador de la Forma (Idea) original de una cama, mientras que el carpintero sería el creador de la cama material, y, el pintor sería el hacedor del cuadro de la cama; no obstante, este último no participa de la creación del mismo objeto.

A partir de lo dicho, Sócrates le pregunta a Glaucón: “—¿acaso diremos que el pintor es artesano y productor de una cama?” (*Rep*, X, 597d12-13) a lo que Glaucón responde de manera categórica que no, y sugiere que la forma más apropiada de referirse a él es como un imitador de lo que otros artesanos producen (*Rep*, X, 597e1-3). Por tanto, “se llama imitador al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza” (*Rep*, X, 597e3-4). En consecuencia, tenemos tres niveles, a saber, primero el creador y productor de la naturaleza, al cual se le denomina *Demiurgo*; en segundo lugar, el artesano que fabrica sus trabajos con la vista puesta en el modelo inteligible; y, en tercer lugar, se sitúa el imitador o creador de apariencias, es decir, al pintor. También, en este último nivel Platón sitúa al poeta en general. En este punto, el filósofo ateniense traslada su crítica ontológica del quehacer realizado por el pintor a una dimensión epistemológica, y es en este contexto que establece una comparación entre la acción ejecutada por el pintor y la efectuada por el poeta, en palabras de Sócrates:

—¿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 de que la hace y el que la imita. (*Rep*, X, 601c10-d2)

Acá nuevamente se ve una clasificación en la cual se ubica al pintor en el tercer lugar con respecto al conocimiento de algo: el lugar del que imita. Esto equivale a la distancia más lejana frente a la verdad. Por consiguiente, el pintor no posee una percepción precisa respecto al objeto que imita, lo cual resulta en que su aprehensión de los objetos sujetos a imitación sea la más imperfecta posible. De este modo, el conocimiento auténtico, la *episteme*, se reserva de manera exclusiva para aquel que emplea el instrumento apropiado (García, 2008, p. 104).

A continuación, Platón da paso al siguiente argumento con el fin de mostrar que la poesía mimética carece igualmente de cualquier forma de conocimiento racional. En este proceso de análisis, Platón enfoca su crítica en dirección a Homero y a la tragedia. En este sentido, Sócrates se dirige a Glaucón y le señala:

—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. (*Rep*, X, 598d9-599a3)

Debido a esto, el pensador ateniense considera que las obras realizadas por el poeta trágico son meras imágenes y cosas aparentes, por ello, son ubicadas en un tercer nivel contando a partir de la realidad y la verdad. Asimismo, García (2008) subraya con énfasis que:

el poeta carece de conocimiento debido a que, confrontando con el usuario de un objeto, nada conoce del uso de las cosas; el poeta carece de «opinión correcta» sobre los objetos fabricados, pues siendo imitador no sabe cómo funcionan las cosas (p. 135).

Por tanto, Platón (1998) estima que la poesía mimética no tiene cabida dentro de su *polis* ideal, en tanto que carece de valor de conocimiento y no conduce a la esencia de las cosas. No obstante, la poesía tiene un gran valor pedagógico, razón por la cual es aceptada en la formación de los guardianes tal y como se mostrará en los siguientes capítulos.

Hasta aquí, se han examinado dos nuevas facetas en la aplicación de la noción de la *mimesis* por parte de Platón. La *mimesis* con carácter ontológico y epistemológico, dos usos con el fin de mostrar por parte del pensador ateniense que el quehacer del pintor-poeta está alejado tres grados de la realidad y de la verdad, por tanto, no tiene valor de conocimiento. De esta forma, reafirmamos nuevamente que la *mimesis* no puede ser definida de manera sencilla; en lugar de ello, se revela como una noción esquiva y ambivalente tanto en el pensamiento del filósofo ateniense como en el contexto de la Antigua Grecia.

5. Conclusiones

El concepto de *mimesis* en la antigua Grecia se remonta a los cultos y rituales llevados a cabo en la antigua Grecia, evolucionando para abarcar distintas formas de representación artística, tales como, la encarnación de seres o estados anímicos o la representación dramática de acciones, gestos y elocuciones de animales y seres humanos. A lo largo del tiempo, el término adquiere diferentes connotaciones éticas y metafísicas. Su comprensión y significado variaron a lo largo del tiempo y fueron influenciados por diversos pensadores, dejando un legado semántico amplio y complejo que retomará Platón en su pensamiento.

En el segundo libro de *La República*, Platón presenta una visión negativa de la *mimesis*. Según él, la *mimesis* en el arte, especialmente en la poesía y la tragedia, es una imitación superficial de la realidad, y puede desvirtuar la verdad. El filósofo ateniense argumenta que los poetas y los artistas pueden engañar a las personas al presentar una imagen distorsionada del mundo, alejándose de la búsqueda de la verdadera sabiduría y el conocimiento.

En el libro X de *La República*, Platón agudiza su crítica a la *mimesis*, extendiéndose también a las artes visuales. Sin embargo, en este contexto, la *mimesis* adquiere un nuevo significado. Platón sostiene que la *mimesis* en el arte es una imitación de la apariencia externa de las cosas, una copia de la copia, alejada de la realidad y de la verdad. Propone que, en lugar de imitar la realidad superficial, los artistas deben aspirar a alcanzar las ideas o formas perfectas, que son las verdaderas realidades. Platón sugiere que el arte debe ser utilizado como un medio para elevar el alma y dirigirla hacia lo eterno y lo trascendental, en lugar de ser una mera reproducción de lo mundano y lo efímero.

Referencias

- Castillo M, M. (2016). A través del espejo y lo que Platón encontró allí. Mimesis entre lógos y alétheia. *Praxis Filosófica*, (42), pp. 33-58.
- Castor. M. (2015). Arqueología de la *mimesis* humana. La condición paradójica de la acción imitativa. *Revista de filosofía*, 40 (2), pp. 45-61.
- Demócrito. (1986). *Los filósofos presocráticos*, vol. III. (A, Paratti., C, Eggers Lan., M, Santa Cruz de Prunes. y N, Cordero, trads.). Gredos.
- García, P. I. (2008). *La Mimesis en los Diálogos de Platón*. Luso Española de Ediciones.

- Guthrie, W. K. C. (1999). *Historia de la filosofía griega*, vol. I. Gredos.
- Cutiérrez. G. (2016). Sobre el concepto de *mimesis* en la Antigua Grecia. *Byzantion Nea Ellas*, (35), pp. 97-106.
- Havelock. E. (1994). *Prefacio a Platón*. (R. Buenaventura, trad.). Visor.
- Nietzsche. F. (2013) *Obras completas, Escritos filosóficos: introducción al estudio de los diálogos de Platón*, vol. II. Tecnos Editorial.
- Pájaro C. (2014). De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro. *Eidos*. (20), pp. 109-144. <http://dx.doi.org/10.14482/eidos.20.5910>
- Platón (1988). *Diálogos IV: República*. (C. Eggers Lan, trad.). Gredos.
- Rodríguez. F. (1983). *Fiesta, comedia, y tragedia. Sobre los orígenes del teatro*. Alianza Editorial.
- Soares. L. (2013). La significación ética de la *mimesis* poética en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou. *Cuadernos de Filosofía*. (60), pp. 27-42.
- Suñol. V. (2004). *Aprendizaje y placer mimético en la poética de Aristóteles*. (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.210/te.210.pdf>
- Suñol. V. (2008). *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el corpus Aristotelicum*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>