

Mimesis y distancia de la verdad en *República* y *Sofista*

Resumen

En *República*, libro X, Platón justifica su exclusión de la poesía imitativa mediante argumentos metafísicos y psicológicos. Al hacerlo, enfatiza la distancia de los productos de la imitación respecto de la verdad, y los condena porque apelan al elemento inferior del alma. En *Sofista* 233d-236c, se propone una crítica similar contra la sofistería. El imitador puede hacer *eidola*, que puede ser considerado como real por un ignorante. En ambos casos Platón se refiere a la distancia respecto de la verdad que guardan tanto los objetos hechos por los imitadores –pintores, poetas o sofistas– como los destinatarios de tales artes –espectadores u oyentes–. Los paralelismos entre ambos tratamientos son abundantes. Tal «distancia», como tratamos de mostrar, ofrece una clave no sólo para entender la crítica platónica de la *mimesis*, sino que también arroja luz sobre algunos pasajes de *República* cuya conexión con el tratamiento de la imitación no es evidente de inmediato: la sección *eikasía* de la «línea dividida», así como ciertos pasajes de la alegoría de la caverna. Ambos textos, independientemente de las variadas lecturas e interpretaciones que han merecido, aclaran la naturaleza de la *mimesis* y las críticas de Platón contra ella. Además, testifican la confianza de Platón en que el contacto directo con lo real neutraliza los efectos perniciosos de la imitación

Palabras clave: Mimesis, Verdad, Distancia

Abstract

In *Republic* Book X, Plato justifies his exclusion of imitative poetry by means of metaphysical and psychological arguments. In doing that, he emphasizes the distance from truth of the products of imitation, and condemns them because they appeal to the lower element of the soul. In *Sophist* 233d-236c, a similar critique is directed against sophistry. The imitator can make *eidola*, which can be taken by an ignorant as being real. In both cases Plato refers to the distance that both the objects made by imitators –painters, poets or sophists– and the recipients of such arts –spectators or auditors– have from truth. The parallelisms between both treatments are abundant. Such «distance», as we try to show, offers a key not only to understand Platonic criticism of *mimesis*. It also throws light on some passages of *Republic* whose connection with the treatment of imitation is not immediately evident: the *eikasía* section of the «divided line», and certain passages of the allegory of the cave. Both texts, independently of the various readings and interpretations they have deserved, clarify the nature of *mimesis* and Plato's criticisms against it. In addition, they testify Plato's confidence that direct contact with the real neutralizes the pernicious effects of imitation.

Keywords: Mimesis, Truth, Distance

* Universidad de Buenos Aires (Argentina). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

En *Rep. X*, Platón condena la poesía imitativa aduciendo la distancia de sus producciones respecto a la verdad y su apelación al elemento inferior del alma. En este marco, aflora una noción de distancia o lejanía que resulta clave no sólo para comprender el alcance de su crítica, sino también para echar luz sobre otros pasajes de *Rep.* cuyo nexos con el tratamiento de la imitación no suele ser enfatizado. Me refiero fundamentalmente al que expone la célebre alegoría de la caverna, conectado con el tratamiento platónico de la imitación, como veremos, a partir de una noción de lejanía o distancia epistémica en la que Platón pone decidido énfasis.

La *mimesis* en tanto producción de imágenes está para Platón alejada de la verdad, así como está alejada de la razón aquella parte de nosotros a la que la imitación se dirige y alimenta.¹ La crítica reaparece en *Sof.* 233d3-236c8, aplicada no ya a la poesía sino a la sofística, descrita también como una especie de imitación, más precisamente como una producción de imágenes habladas. Más allá de sus diferencias, ambas especies de imitación, poesía y sofística, exhiben puntos en común que llevan a Platón a parangonarlas, a su vez, con la pintura, producción de imágenes no ya verbales sino visuales. Como en la *Rep.*, en el *Sof.* Platón hará hincapié, otra vez, en la distancia que separa de lo real tanto a los productos del arte imitativo como a sus destinatarios,² incapaces de sustraerse al hechizo que un imitador suficientemente hábil puede llegar a ejercer sobre ellos. Afortunadamente, en ambos casos existe un antídoto (*phármakon*). En la *Rep.*, en que el énfasis está puesto en las ilusiones que proceden de los sentidos, es el arte de la medida, con cuyo auxilio el alma se sobrepone a la apariencia y juzga en sentido contrario a como aquéllos la inclinan a hacerlo.³ En el *Sof.*, donde las imágenes fabricadas por el imitador son verbales o habladas (*legómena*) –esto

¹ *Rep. X* 598b6: *pórrō ára pou tōu alethoûs he mimetiké estin*; 603b1: *pórrō d'au phronéseos*. La primera parte de la discusión de la *mimesis* (595a1-603c1) se concentra en la analogía entre pintura y poesía y en el rango de las imágenes, la segunda en la relación que la *mimesis* guarda con la parte inferior de nuestra alma (603c1-608c1). Las citas de *Rep.* siguen el texto de Slings, K., *Platonis Rempublicam*, Oxford, 2003.

² Cf. p.e. *Sof.* 234b8, c4. Las citas de *Sof.* siguen a Duke, E. A. et alii, *Platonis Opera. Tomus I. Tetralogias I-II Continens*, Oxford, 1995.

³ Me he ocupado de esta cuestión en «*Mimesis* e ilusiones de los sentidos en *República X*. Observaciones a la crítica de Aristóteles a la *phantasia* platónica», en *Méthexis* XVIII (2005): 53-66.

es, se las vincula expresamente al acto de decir más bien que a operaciones perceptuales como ver u oír—, el antídoto no es otro que el contacto con las cosas mismas, la proximidad con lo verdadero, que libera al alma de las ilusiones de que puede ser vehículo el lenguaje. En el curso de la crítica platónica a la imitación aflora así la confianza en que es posible sustraernos a su hechizo, ya sea a través de un arte que habilita para hacer ponderaciones correctas, ya sea a partir del contacto con lo real (*Sof.* 234d4, *toîs te oûsi prospíptontas engúthen*), de la experiencia y el trato directo con las cosas que son. Tales fármacos neutralizan la influencia perniciosa que ejercen sobre el alma los productos del arte imitativo, constituyéndose en la clave para no ser embaucado por un simple imitador o para que el engaño sea, en todo caso, momentáneo.

La posibilidad cierta de enlazar el tratamiento de la imitación a la mencionada formulación de *Rep.* VII es corroborada por un pasaje del *Sof.* (234c2-e2) en el que Platón describe la liberación del engaño en términos de un abandono de falsas creencias y un restituir a las cosas sus verdaderas dimensiones, pero también como fuente de perplejidad, debido al trastocamiento de nuestras creencias anteriores provocado por la revelación de lo real. Una similar «fenomenología de la desilusión»,⁴ como veremos, está implicada en la alegoría de la caverna, a cuya geografía estaría haciendo referencia la metáfora espacial del libro X que sitúa a la imitación «lejos de la verdad».

En apoyo de esta interpretación, dividiré mi exposición en dos partes. En la primera analizaré las críticas que Platón dirige a la *mimesis* en los pasajes mencionados de *Rep.* X y del *Sof.*, relevando semejanzas y también posibles diferencias entre ambos tratamientos; en la siguiente, tras una rápida referencia a la sección de la «línea dividida» dedicada a la *eikasía*, mentalidad signada por su sujeción a las imágenes, haré hincapié en algunos elementos de la alegoría de la caverna que, hasta donde puedo ver, guardan conexión con el tratamiento de la *mimesis*. La caverna es uno de los pasajes más célebres de la literatura filosófica, y al par un trozo de antología literaria. Largamente discutido y controvertido en cuanto a su interpretación, es un texto devenido clásico y como tal lleva adheridas una serie de interpretaciones y reinterpretaciones a las que no es

⁴ Me sirvo de la expresión de Palumbo, L., *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*, Napoli, Loffredo Editore, 1994: 44, en su comentario a *Sof.* 234d2-e2.

sencillo sustraerse. Los lectores de Platón, que solemos enfrentarnos a la tarea de traducir a una doctrina epistemológica, o por lo menos la de reconstruir lo más sistemáticamente posible lo que sus textos exponen dramáticamente, nos vemos lanzados en este caso a un desafío mayor que cualquier otro. Así pues, antes que un examen exhaustivo de la famosa alegoría, restringiré mi análisis, asumiendo los riesgos del caso, a aquellos aspectos que pueden echar luz sobre el tratamiento platónico de la *mímesis*, haciendo hincapié en la noción de distancia o lejanía de la verdad allí envuelta.

I

Al comienzo del libro X de *Rep.*, Platón retoma con nuevos bríos su crítica a la poesía imitativa de los libros II-III. Mientras que esa crítica alcanzaba a cierta poesía imitativa, la del libro X excluye esta poesía en su totalidad.⁵ El fundamento de tal exclusión lo proporciona el tratamiento de las distintas especies de alma. Las obras de los poetas imitadores, aduce ahora Platón, alimenta la parte vil, inferior de nuestra alma y corrompe la mente de quienes las oyen (*tôn akouónton*, 595b5-6), a menos que posean como antídoto el conocimiento de su verdadera naturaleza. Notemos que Platón se refiere inequívocamente a la poesía en tanto palabra hablada con la que se entra en relación a través del oído, y a lo mismo apunta cuando se refiere al momento en que «oímos» (*akroómenoi*, 605c9) cómo Homero u otro de los trágicos imita a alguno de sus héroes.⁶ Esto apoya su analogía entre poesía y pintura, entre imágenes sonoras o auditivas debidas al poeta imitador e imágenes visuales creadas por el pintor, analogía retomada en el *Sof.*, también en el marco de la crítica a la imitación, si bien allí el paralelo será entre pintura y sofística, es decir, entre una técnica productora de imágenes visuales frente a otra que fabrica imágenes habladas

⁵ Sobre características distintivas del tratamiento de la imitación en *Rep.* III y X cf. Belfiore, E., «A Theory of Imitation in Plato's *Republic*», *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984): 121, espec. n. 1-3. Tales distinciones no impiden, según la autora, reconstruir a partir de ambos desarrollos una teoría consistente de la imitación.

⁶ Sobre el dominio de la comunicación oral en el marco cultural en que se sitúa la crítica platónica a la poesía cf. Havelock, E. (1963), *Preface to Plato*, Harvard: espec. cap. III (citado en adelante según la trad. española de R. Buenaventura: *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994).

(*eidola legómena*, *Sof.* 234c5-6). Mientras que en el contexto de la *Rep.*, Platón pone énfasis, pues, en la audición, esto es, en la operación sensorial a través de la cual se *capta* el discurso del poeta, en el *Sof.* es el acto lingüístico que lo *produce* lo que pasa a primer plano. Las imágenes debidas al poeta se aprehenden, en suma, a través del oído, así como las imágenes pictóricas son aprehendidas por la vista. De aquí a asimilar unas y otras como si fueran de igual naturaleza, no hay más que un paso.

Otro rasgo que singulariza el tratamiento de la *mimesis* en *Rep.* X, ligado a esta perspectiva que privilegia el modo de captación del objeto en lugar de la práctica que lo produce, es el procedimiento metodológico empleado a la hora de definir qué es la imitación. En 596a5-8, Sócrates propone dilucidarlo apelando al procedimiento habitual de postular un «uno sobre lo múltiple», punto de partida que conduce a admitir, frente a una «multitud de camas y una multitud de mesas», que «las ideas relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa». La problemática afirmación de la existencia de Ideas de artefactos es aquí consecuencia de adoptar dicho procedimiento, diferente del método de reunión y división que rige en el *Sof.* la búsqueda de una definición del personaje homónimo. La obra del artesano manual, p.e. la cama que fabrica el carpintero, es ontológicamente precaria relativamente a la idea correspondiente o, como da en decir Platón, algo oscuro con relación a lo real, mientras que la cama representada por el pintor imitativo, p.e. la pintura de una cama, al ser copia de una copia, resulta triplemente alejada de lo real (*trítos apò tês aletheías*, *Rep.* X 599d3). Esto es, el fabricante de camas no fabrica la cama existente por sí, sino una cama determinada que en tanto tal resultará algo oscuro en comparación con lo verdadero, aunque lo será más aún –más alejado, más oscuro– la representada por el pintor imitativo. Resultan en suma tres clases de camas: la que existe en la naturaleza, fabricada por la divinidad, la que hace el carpintero y, finalmente, la que hace el pintor. Divinidad, artesano manual y pintor son en la *Rep.* «los tres maestros de estas tres clases de camas» (X, 597b12-13).

En este contexto, Platón no vacila en describir al pintor imitativo como una suerte de prestidigitador capaz de «fabricar»⁷ no solo los objetos debidos al

⁷ No queda suficientemente claro, en el contexto de *Rep.* X, si el imitador es finalmente artífice y hacedor. En 597d8-e2, Platón lo sitúa en el último lugar de una gradación en la que dios ocupa

artesano, sino «todo cuanto brota de la tierra y... todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades».⁸ Se trata, claro está, de una fabricación de apariencias y no de cosas realmente existentes (*phainómena, ou ónta, Rep. X 596e4*), de donde la crítica a la obra del arte imitativa toma la forma de una batalla librada en nombre de la verdad contra la apariencia.

En este punto aflora otra diferencia importante con respecto a la perspectiva que domina el tratamiento de la imitación en el *Sof.*, en que la técnica imitativa no será situada ya debajo de la técnica que fabrica un objeto, sino que una y otra quedarán en un mismo nivel en tanto especies del género de la producción humana.⁹ Esta última se escindiría en producción de cosas reales, siendo tal p.e. la casa fabricada por el constructor, y producción de imágenes, p.e. la casa representada por el pintor. Reaparece al final de *Sof.*, pues, la distinción del libro X de *Rep.*, entre un arte útil y un arte superfluo, imitativo, pero con una valoración diferente, como si el interés primario de Platón no fuese ya distinguir la imitación de la fabricación,¹⁰ sino subrayar el carácter productor común a ambas. Ni el producto del arte imitativo es considerado en *Sof.* algo oscuro con relación a la verdad, como enfatiza *Rep.*, ni el objeto del arte útil se sitúa, no explícitamente al menos, en un rango ontológico degradado relativamente a un original de naturaleza inteligible. El blanco de la crítica platónica serán ahora

el primer rango y el carpintero el segundo, sugiriendo que sólo los dos primeros son artífices (*demiourgoi*). Sin embargo, líneas después el imitador es caracterizado inequívocamente como fabricante de imágenes (*eidólou demiourgós, 599d4*).

⁸ Cf. *Rep. X, 596c4-9* y su paralelo en *Sof. 234a3-4*, donde Platón se refiere también al imitador como alguien capaz de producir, mediante un único arte, todas las cosas, presentándose como productor no sólo de hombres, animales y plantas, sino también «del mar, del cielo, de la tierra, de los dioses y de todo lo que hay». Las imágenes debidas a esta producción especular corresponden *mutatis mutandis* a las asignadas a la *eikasía* en la «línea dividida» (cf. *infra* n. 18).

⁹ Cf. *Sof. 266c7-d1*, en el marco de la séptima definición del sofista con que se cierra el diálogo. Platón, tras distinguir dos especies de producción, divina y humana, divide cada una de éstas en producción de originales y producción de imágenes. Los *phantásmata* producidos por la divinidad son las imágenes que la *Rep.* hace objeto de *eikasía*, a las que se añaden las imágenes oníricas. Todas estas imágenes debidas a la divinidad se forman espontáneamente (*autophuê, Sof. 266b11*).

¹⁰ Uso aquí 'fabricación' en un sentido restringido, aplicable a la técnica del artesano manual pero no a la fabricación de apariencias propia del imitador. Sobre la dificultad que plantea caracterizar al imitador como artífice y hacedor véase *supra* n. 7.

las «imágenes habladas» debidas al sofista imitador, poniéndose énfasis en el apartamiento de la audiencia con respecto a la verdad.

En *Rep.* X, 598b7-8, lo dicho a partir del ejemplo de la pintura se hace extensivo a la imitación en su conjunto, subrayándose cuán lejos está el arte imitativo de la verdad y cómo su capacidad de representar todo es inversamente proporcional a lo que alcanza, «muy poco de cada cosa», nada más que una imagen (*eídolon*). El siguiente paso consiste en aplicar lo dicho a la poesía, como si se tratase de un caso exactamente análogo al de la pintura. De hecho Platón describe al poeta como una suerte de pintor, afirmando que las imágenes que produce persuaden únicamente a quienes «juzgan por los colores y las formas (*ek tón chromáton de kai schemáton theoróusin*, *Rep.* 601a2)». ¹¹ Sorprende la profusión de términos ligados a lo visual cuando de lo que se trata es de describir un cierto tipo de discurso. Esto no es nuevo, sin embargo, ya que en el libro V, en ocasión de distinguir al filósofo, amante del saber, del *philodóxos*, amante de opiniones, Platón ha apelado a un lenguaje similar, ligado al uso de los sentidos, caracterizándolo como aficionado a espectáculos y audiciones. ¹² Los amantes de opiniones, posiblemente auditorio privilegiado del tipo de discurso imitativo que Platón condena, desprecian la experiencia a favor del artificio y de la puesta en escena oratoria. Son quienes sucumben al hechizo de un discurso suficientemente persuasivo, adornado, que apela a la facultad inferior del alma y convence, mediante engaños, de todo cuanto el imitador, hábilmente, pretende persuadir. El poeta, nos dice Platón, es imitador de imágenes de virtud y de todo

¹¹ Sirviéndose de un lenguaje que evoca claramente el empleado en *Gorgias*, Platón presenta aquí a la poesía imitativa como «antístrofa» (605a8) de la pintura. Sobre la afinidad entre la crítica a la imitación en *República* y la crítica de *Gorgias* a la retórica véase Belfiore, E., «Plato's Greatest Accusation against Poetry», *Canadian Journal of Philosophy. Supplementary Volume 9* (1983): 47. n. 10.

¹² Sobre este punto cf. p.e. Praus Sze, C., «*Eikasia* and *Pistis* in Plato's Cave Allegory», *The Classical Quarterly* 27 (1977) 1: 132, para quien Platón tiene en mente el teatro, en que la imitación poética explota las ilusiones tanto de la vista como del oído (cf. *Rep.* X 604e5, 602d1-4). Si bien Homero es el arquetipo del educador y la fuente de los trágicos, es la tragedia en su doble dimensión de engaño visual y oral, según la autora, la que opera como trasfondo en la caverna tanto como en el libro X. De ahí la contraposición del libro V entre el filósofo y la multitud espectadora de tragedias (cf. 475d1-e4; 476b4-8). Sobre la posible conexión entre el tratamiento de la imitación en *Rep.* X y el de la opinión en el libro V cf. también Havelock: 224-228, quien los halla congruentes.

aquello sobre lo que compone sin tener conocimiento. Y así como un pintor hábil puede engañar a observadores inexpertos, «niños y hombres necios» (*paidás te kai áphronas anthrópous*, *Rep.* X 598c2) que sólo juzgan por los colores y las figuras, mostrándole desde lejos representaciones de objetos de los que aparenta ser conocedor, así también el poeta es capaz de hechizar a quienes juzgan por las palabras, imitando lo que parece bello a la mayoría.

Si acudimos al *Sof.*, hallamos que Platón distingue dentro del género imitativo, i.e. el de la producción de imágenes, punto de partida de la séptima definición del sofista, dos especies: una produce copias o semejanzas (*eikónes*); la otra, meras apariencias o simulacros (*phantásmata*). La analogía entre pintura y sofística se inserta en el marco de esta distinción entre dos tipos de *producción* de imágenes, visuales o bien habladas. El punto que Platón está interesado en establecer, en rigor, es que la técnica del sofista imitador no consiste propiamente en la adquisición (*ktêsis*) o captura de algo que ya es, sino en una producción (*poíesis*), entendida como la capacidad de llevar a ser algo que previamente no era (*Sof.* 219a8-b6, 265b8-10, *Banq.* 205b8-c1).

La caracterización del sofista como productor de imágenes apoya aquí su comparación con el pintor: mediante sus artes respectivas y por mero juego, ambos se pretenden capaces de hacer y realizar todas las cosas, pero son apenas «imitadores de las cosas que son» (*mimetês tôn ónton*, *Sof.* 235a1-2), embaucadores y fabricantes de un tipo especial de imágenes (*eidola*) que son los simulacros o apariencias (*phantásmata*). Platón distingue dentro del género de la producción de imágenes, decíamos, una producción de copias o semejanzas (*eikónes*), fieles a las proporciones del modelo que imitan (*katà tàs tou paradeígmatos summetrías*, *Sof.* 235d7-8) y una producción de apariencias o simulacros (*phantásmata*). Esta técnica deja de lado lo verdadero para dar a sus productos no las proporciones reales (*alethinèn summetrian*, 235e7), sino aquellas que los hacen parecer bellos.¹³ Conlleva así la deformación intencional de las características del original imitado, introduciendo elementos de

¹³ Sobre el problema de la aplicabilidad de la distinción entre *eikástiké* y *phantastiké* a la pintura, que a diferencia p.e. de la escultura, sólo puede simular profundidad y en tal sentido no puede ser sino una *phantastiké téchne*, cf. E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, Brill, 1978: 114 y también M. Vellela-Petit, «La question de l'image artistique dans le *Sophiste*», en P. Aubenque et M. Narcy (éds.), *Études sur le Sophiste de Platon*, Bibliopolis, 1991: 74-75.

engaño e ilusión y operando una distorsión que únicamente la confrontación con el original pondría al descubierto. Así como el artista crea, pues, imitaciones y homónimos de las cosas que son sirviéndose de la técnica de la pintura, la técnica del sofista atañe a los discursos (*perì tous lógous*, 234c2; *tois lógois*, c5) produciendo «imágenes habladas» (*eidola legómena*, c5-6) que constituyen lo que en sentido corriente llamamos falsedades. Las falsedades de cuya producción Platón intenta acusar al sofista serían así comparables a las malas pinturas.¹⁴

En *Sof.* 234c2-7, Platón hace hincapié en el hechizo de esta técnica sobre jóvenes que están aún muy apartados de la verdad de las cosas (*pórro tôn pragmatón tês aletheías*), a través de apariencias que tienen por vehículo los discursos (*phantásmata en tois lógois*, 234e1), que engañan sus oídos, alimentando la ilusión de que están escuchando algo verdadero y que quien les habla es el más sabio de los hombres en todos los asuntos. Tras advertir sobre la seducción que estos discursos engañosos ejercen sobre jóvenes inexpertos, situación análoga a las ilusiones creadas por el pintor a los ojos de un observador ingenuo o mal situado, Platón precisa cuál es el antídoto contra el impacto de la apariencia. Afirma entonces que con el transcurrir del tiempo, cuando esos jóvenes, ya adultos, alcancen un contacto claro con las cosas que son, la mayoría de ellos cambiará las opiniones recibidas entonces, encontrará «pequeñas las cosas que le parecían grandes, difícil lo que parecía fácil» (234d7), desvaneciéndose todas las ilusiones que esos discursos alimentaban.

Es el contacto con las cosas mismas, pues, lo que aquí pone fin a la sujeción a la apariencia. No hay mejor antídoto, parece pensar Platón, que la proximidad con lo real, que libera al alma de las ilusiones creadas por el imitador y determina un cambio de las opiniones recibidas (*metabállein tàs tôte genoménas dóxas*, *Sof.* 234d6). Hay un énfasis inequívoco en el contacto directo (*engúthen*, 234d4) con los seres (*tois oûsi*, 234d4; *tôn ónton*, 234d6),

¹⁴ Sobre esta base Bondeson, W., «Plato's *Sophist*: Falsehoods and Images», *Apeiron* VI (1972), 2: 1-6, critica la analogía platónica entre imágenes visuales e imágenes habladas por envolver un dudoso paralelismo entre ver y decir y una asimilación, ilegítima, entre imágenes visuales e imágenes habladas. Ofrezco una interpretación distinta de la cuestión, tratando de mostrar que Platón nos brinda una buena analogía, en «Algunos aspectos de la crítica platónica al arte imitativo. La analogía entre el sofista y el pintor», *Hypnos* 16 (2006): 74-88, que retomo parcialmente en la presente sección de este trabajo.

en tanto que la creación de ilusiones se describe en términos de distancia (*pórrrothen*, 234b8; *pórro*, 234c4), de inexperiencia que hace posible la seducción (*goeteúein*, 234c5) a la palabra, a las imágenes y apariencias. El alma es así arrastrada, rindiéndose al hechizo de los discursos antes que a la evidencia de los hechos (*tôn en taís práxesin érgon*, 234e2). Ahora bien, el momento de la liberación del engaño es descrito en términos de un abandono de las creencias falsas anteriores y un restituir a las cosas sus verdaderas dimensiones, pero también como un momento en que lo aparentemente fácil se revela difícil y lo presuntamente importante se descubre nimio. Hay un trastocamiento de nuestras creencias anteriores provocado por la revelación de lo real, y Platón no vacila en describirlo en términos de valoraciones contrarias que si bien delatan una cierta confusión, son al fin y al cabo saludables porque anuncian una mayor proximidad a la verdad. No olvidemos que el estado de problematización y de confusión es frecuentemente revalorizado por el Sócrates platónico.¹⁵ La situación envuelta en este pasaje del *Sof.*, siguiendo a Palumbo, queda bien descrita en términos de una «fenomenología de la desilusión»¹⁶ que compromete un período de tiempo en cuyo transcurso el alma abandona creencias falsas anteriores y, una vez liberada, accede a la verdad. La lejanía provoca, entonces, una impresión engañosa, en tanto que la proximidad, el contacto con las cosas mismas permite una ponderación adecuada y un juicio recto, contrario al que inicial e irreflexivamente la apariencia incita a hacer. Significativamente, esto mismo está apuntado en la discusión de *Rep.* X, donde Platón subraya una y otra vez que el arte imitativo está «bien lejos» de la verdad; que «hace sus trabajos a gran distancia de la verdad» (*pórro*: 598b6; 603a10; 605c3, etc.), que el pintor engaña mostrando su obra «de lejos» (*pórrrothen*: 598c3), o que la poesía es aliada de esa parte del alma «que se aparta de la razón» (*pórro*:603b1). El énfasis está puesto en el apartamiento de los productos del arte imitativo, causantes de ilusiones, respecto de lo real, distanciamiento que contribuye a la formación de creencias falsas en aquellos que no tienen contacto con las cosas mismas y están, también ellos, apartados de la verdad.

¹⁵ Sobre el valor filosófico de la aporía y la superioridad del estado de problematización propio del que reconoce su ignorancia frente a la seguridad y tranquilidad del que cree saber cf. p.e. *Menón* 84a-c.

¹⁶ Cf. *supra* n.3.

Dos son, básicamente, los tipos de distanciamiento que afloran en los pasajes hasta aquí considerados. La referencia a la pintura ha permitido a Platón referirse a una distancia *espacial* entre el observador y el producto artístico, distancia que el artista imitador explota para lograr que lo representado sea tomado por real. En el caso de las imitaciones verbales, en cambio, los observadores –o, deberíamos más bien decir, los oyentes– no están distantes propiamente de la obra sino de la verdad, de suerte que se trataría de una distancia «epistémica antes que física». ¹⁷ En lo que sigue retomaré esta noción de lejanía o distanciamiento respecto de la verdad, que como trataré de mostrar, está presente en el relato de la caverna.

II

Los pasajes de la «línea dividida» y de la alegoría de la caverna en los que me concentraré en lo que resta de mi exposición han sido muy discutidos, tanto en sí mismos como por la conexión que guardarían entre sí. Mi propósito, sin embargo, es bien acotado. Sobre la base de que Platón hace consistir la imitación en una producción de imágenes –y aun cuando la relación entre original e imagen está presente en alguna medida a lo largo de toda la línea, donde cada nivel oficia de imagen del que le sucede– es únicamente la sección correspondiente a la *eikasía*, mentalidad dominada por imágenes, a la que he de referirme. En lo que atañe a la caverna, prestaré especial atención a la noción de distanciamiento de la verdad.

La *eikasía*, que corresponde al segmento inferior de la línea dividida, se vincula con puras imágenes. Si bien, pues, la línea en su conjunto desarrolla la distinción entre apariencia y realidad, objetos de opinión y de conocimiento respectivamente, dentro del ámbito de la apariencia habría cosas, por así decirlo, más aparentes que otras. Se trata precisamente de los objetos correlativos al estado cognitivo que Platón denomina *eikasía*: puras imágenes, tales como sombras o reflejos producidos en el agua y en superficies pulidas o brillantes, que reproducen únicamente la figura de los originales que las producen, esto es,

¹⁷ Nightingale, A., «Distant Views: ‘Realistic’ and ‘fantastic’ *Mimesis* in Plato», J. Annas & Ch. Rowe (eds.), *New Perspectives on Plato, Modern and Ancient*, Harvard University P., 2002: 228.

de los seres vivos y artefactos que constituyen los objetos de la creencia (*pístitis*).¹⁸ Estas características los asemejan a los productos del arte imitativo, que se limitan a reproducir el aspecto en que algo se nos presenta y resultan de una fabricación especular de animales, plantas y artefactos. Sobre esta base, hay quienes proponen incluir el arte dentro del nivel de la *eikasía*.¹⁹ Sin embargo, aun cuando las imágenes correspondientes a este estado cognitivo reproducen sólo la apariencia de los seres vivos y artefactos que pueblan el dominio sensible, lo cual constituye uno de los rasgos característicos del producto del arte imitativo, la enumeración que hace Platón no deja dudas de que se trata de imágenes producidas espontáneamente en el ámbito de la naturaleza. Si nos atenemos a la cuidadosa distinción del final del *Sof* entre producción divina y producción humana de imágenes, los objetos que la línea dividida de *Rep.* asigna a la *eikasía* deberían contarse entre las imágenes naturales que deben su existencia al arte divino. Esto no impide que Platón la confine aquí al nivel más bajo de la línea, lo que ha contribuido a que se la asocie a la ilusión y al engaño.

No es sencillo, con todo, dictaminar si la *eikasía* comporta engaño. Se la ha entendido como la visión primera, ingenua, de lo real, encadenada a lo que aparece (*phainómenon*), un estado cognitivo que si bien es identificado como tal por Platón y tiene un objeto, no afirma ni niega y correspondería, aproximadamente, al nivel de la sensación (*aísthesis*). De acuerdo con esta lectura, ni siquiera deberíamos decir que ella toma a la imagen (*eikón*) por el original, o que confunde lo irreal con lo real, a menos de advertir que tal distinción es ajena a la *eikasía* en la que no habría pretensión de verdad ni, por consiguiente, el error consistente en tomar a la imagen por el original.²⁰

¹⁸ Cf. la enumeración ofrecida en *Rep.* 509d10-510a3.

¹⁹ Así Paton, H. J., «Plto's Theory of *Eikasía*», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 22 (1921-22): 93. El artista, aduce, es un fabricante de sueños, su obra es un sueño hecho por el hombre para quienes están despiertos y posee todos los rasgos propios de la *eikasía*: no afirma ni niega, no puede ser calificada de verdadera ni de falsa y solo involucra la apariencia, indiferente a si ésta existe o no. También para Havelock: 222 y 233, n. 7 al cap. 13, la *mimesis* encaja en la sección inferior de la línea.

²⁰ Cf. Paton: 76. Según Hamlym, D. W., «*Eikasía* in Plato's *Republic*», *The Philosophical Quarterly* 8 (1958) 30: 20, confundir la imagen con su original implicaría reconocer que ambos son, mientras que la *eikasía* sería ajena a esta distinción.

Esto no ha impedido a algunos intérpretes describirla como una confusión entre imagen y original, incluso relacionándola con el estado cognitivo propio de los amantes de opiniones, aficionados a espectáculos y audiciones, que según la descripción de *Rep.* V, son incapaces de reconocer la diferencia ontológica entre lo real y aquello que meramente lo semeja o imita. Así entendida, la *eikasía* consistiría básicamente en confundir realidad e imágenes.²¹ Sombras y reflejos no serían más que la descripción metafórica de las opiniones erróneas propias de quienes no están suficientemente instruidos en la verdad.²² En otros casos se enfatiza que la *eikasía*, dado que envuelve el reconocimiento de que la imagen es imagen de otra cosa, permite al alma avanzar hacia la verdad a través de la conjetura o inferencia. Así, se la describe como una «inferencia a partir de las apariencias»²³ y como condición del avance del conocimiento de los originales a partir de aquello que meramente los imita o semeja.²⁴ Se trataría, en esta perspectiva, de un estadio necesario en la cognición, en el que nos sería dado todo nuestro material de pensamiento.²⁵ Si se la describe, en cambio, como una fase previa a cualquier distinción entre imagen y original, en el que las imágenes constituirían todo lo que hay, el hombre en estado de *eikasía* subsistiría ignorante de que hay un estadio más alto de conocimiento y objetos más allá de los

²¹ Acerca de si Platón concibe la *eikasía* como tomar a las imágenes por las realidades de las que son imágenes o bien como aprehensión de realidades a través de sus imágenes (=conjetura) cf. la discusión de Robinson, R., *Plato's Earlier Dialectic*, Oxford, Clarendon, 1962 (1943'): 190-191.

²² Son, según Notopoulos, J., «The meaning of *eikasía* in the Divided Line of Plato's *Republic*», *Harvard Studies in Classical Philology* 44 (1933): 194, los *nomima* aludidos en 479d3.

²³ Sobre las distintas interpretaciones que ha merecido la *eikasía* cf. Notopoulos: 195-196, quien distingue un primer grupo (A) de estudiosos (Adam, Nettleship) para quienes se trataría del estado de la mente que confunde imágenes con originales, de un segundo grupo, B (Stocks, Ferguson, Murphy), para quien ella envuelve el reconocimiento de que la imagen es imagen de otra cosa, de ahí la noción de conjetura o inferencia. A esta segunda interpretación de la *eikasía* como 'conjetura' ha contribuido, observa Raven, J., «Sun, Divided Line, and Cave», *The Classical Quarterly* 3 (1953) 1/2: 28, el supuesto de una correspondencia entre la línea y la caverna, donde además de sombras hay un eco, como también especulación y conjetura por parte de los prisioneros a propósito del significado de aquéllas.

²⁴ Según Notopoulos: 196, ambas lecturas A y B no son incompatibles sino estadios necesarios en la vida del pensamiento: mientras que el punto de partida del proceso que cumple el alma envuelve ilusión, confusión de una imagen con su original, posteriormente se aprehendería éste a través de aquélla.

²⁵ Paton: 103.

que le aparecen.²⁶ Así entendida, la *eikasía* describe bastante ajustadamente la situación inicial de los prisioneros en la caverna.

En 514a, Platón da comienzo a su impactante descripción de la vida en la caverna. Su relato es, claramente, una alegoría de la condición humana (514a2: *hemetéran phúsin*; 515a5: *homoious hemîn*),²⁷ describe el estado de *apaideusía*, de incultura, que domina a la mayoría de los hombres, pero a la vez la posibilidad de liberarse de este estado (*páthos*) gracias a la filosofía. Es decir, así como hay fármacos que neutralizan el efecto pernicioso que las obras de los imitadores ejercen sobre el alma del hombre, contra el tipo de existencia degradada descrito en la alegoría hay un antídoto que no es otro que la búsqueda de saber. Esto ha hecho decir a J. Annas que la caverna es una de las pinturas más vívidas y optimistas del poder liberador de la filosofía, por cuyo medio son rotas las ataduras de conformidad a la experiencia ordinaria y a las opiniones recibidas.²⁸

Ahora bien, según la descripción que ofrece Platón de la vida en ese antro, la *apaideusía* no es mera carencia o privación de educación, que esta última vendría a colmar naturalmente, sino un estado positivo y pervertido que el modo de vida allí descrito no hace más que alimentar.²⁹ De ahí que los prisioneros no aspiren a abandonar el recinto, ignorantes de que hay una vida mejor, y resulte difícil lograr que se encaminen en la dirección correcta (515c4-d7). Esto ha sugerido a algunos intérpretes que no hay en la alegoría iniciación alguna ni referencia a un progreso gradual en la adquisición de conocimiento, sino una radical conversión del alma y un mirar en otra dirección, i.e. desviar la mirada de las sombras hacia la realidad que las origina. Así interpretada, la alegoría daría cuenta de una maquinaria que es instrumento de ilusión y de dominación del pensamiento, antes que de una serie de peldaños que, implicados de alguna

²⁶ Los problemas que surgen al intentar conectar la línea y la caverna pretendiendo una correspondencia exacta entre ambas son múltiples. Cf. p.e. Ferguson, A., «Plato's Simile of Light. Part II. The Allegory of Cave», *The Classical Quarterly* 16 (1922)1: 25, que enumera varios elementos que impedirían parangonarlas. Cf. también *infra* n. 34.

²⁷ Cf. *infra* n. 36 y 37.

²⁸ Cf. Annas, J., *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford, Clarendon, 1981: 252-253, para quien se trataría del proceso cognoscitivo que Platón describe como un ir desde la oscuridad a la luz.

²⁹ Cf. Ferguson: 15-16.

manera en la línea dividida, llevan allí al Bien.³⁰ De ser así habría compulsión, antes que progresión y gradualidad.

Al igual que el observador inexperto que toma por real lo representado por el pintor, los prisioneros de la caverna, cuyas ligaduras les impiden volver la cabeza, están confinados a un solo plano: ven únicamente lo que se representa ante ellos, sin advertir la fuente de la ilusión.³¹ Todo cuanto ven son sombras (515a9, *skián*; c2, d1: *skiàs*) proyectadas sobre un muro que se alza frente a ellos, todo lo que escuchan son ecos.³²

En esta situación, liberarse de la prisión y salir al exterior implica apertura hacia un ámbito desconocido y también a disposiciones que estaban dormidas, que la maquinaria de la caverna impedía ejercitar, pero significa también dejar la comodidad y la complacencia propias de la situación de cautiverio —un cautiverio que no es percibido como tal, claro—, el conformismo con el encadenamiento, para ser lanzado a un ámbito desconocido. Fácil es entender la resistencia del prisionero a modificar su situación. Las cadenas expresan esta resistencia, fruto de las limitadas disposiciones psíquicas que ha desarrollado y del lugar oscuro en que se ha formado. Mucha es la distancia que separa a los cautivos de lo real, esforzado el peregrinaje del que consigue liberarse de las cadenas y emprender el camino hacia el mundo exterior, real. Por lo demás, Platón no deja de subrayar la confusión de quien asciende de la oscuridad a la luz, no menor a la de quien marcha de la luz a la oscuridad, y en la necesidad de habituación.³³

Se ha discutido bastante si el trayecto que recorre el prisionero hasta su liberación final comprende etapas que se corresponderían exactamente con cada una de las distintas secciones de la línea dividida. Si nos ceñimos a los textos, a lo sumo constatamos que las categorías de objetos visibles dentro de la caverna

³⁰ Tal p.e. la interpretación de Ferguson: 19 y 23. El hombre que ingresa a la caverna, subraya este a., no está confundido por toparse con un grado inferior de objetos, estadio por el que debería haber pasado si se tratara de un antecedente natural y necesario del conocimiento. Al conocer el bien, no puede entender ni estimar los fines de la caverna (cf. 517d-e y 528b-c).

³¹ Cf. espec. *Rep.* 514a5-b3. Ver Ferguson: 21 n. 5.

³² Sobre la base del énfasis en la experiencia acústica de los prisioneros en *Rep.* 515a2-3 y b7-9, Praus Sze: 133, cuya interpretación sigue los lineamientos de Havelock, señala la importancia del oído como sentido indispensable al drama y a la poesía oral. La condición de encadenamiento representaría una cierta disposición mental, limitada por la tradición poética oral.

³³ Cf. *Rep.* VII 515d9-516a5, 517a1-2, 518a1b-5.

—las sombras y los originales de que proceden, cuyo rango es el de artefactos— coinciden con los objetos de la *eikasía* y de la *pístis*, lo que sin embargo no obliga a asignar a los prisioneros los correspondientes estados cognitivos.³⁴ Más importante para el tema que nos ocupa es percatarnos de que el trayecto en cuestión tiene una dirección precisa, la misma que describen los pasajes que comentamos de *Rep.* X y del *Sof.* cuyo blanco es la imitación. Aquí se trata también, en efecto, de estar más cerca de lo real (515d3-4: *engutéro tou óntos kai pròs mállon ónta*), de lo más verdadero (515d7: *alethésterá*), una ascensión hacia el ser³⁵ en la que según Platón consiste la verdadera filosofía.

De entrada se nos sugiere que la pintura de la vida en la caverna, por asombrosa (515a4: *átupon, atópous*) que pueda parecer, debería resultarnos familiar en virtud de que los prisioneros son al fin y al cabo «semejantes a nosotros» (*homoióus hemîn*, 515a5), comparación cuyo alcance exacto no es fácil determinar. Se la podría entender en un sentido apenas más específico que el de género humano en su conjunto,³⁶ pero Hamlyn ha sugerido, sagazmente, que la expresión podría tener un significado más preciso. Dado que en un comienzo los prisioneros sólo tienen trato con sombras, sin siquiera reconocer la existencia de objetos físicos cuya realidad el hombre ordinario difícilmente pondría en tela de juicio,³⁷ este estudioso considera que los prisioneros no simbolizan a la mayoría

³⁴ Praus Sze: 127, subraya la dificultad de asignar mentalidades específicas tales como la *eikasía* y la *pístis* a los dos estadios iniciales descritos en la alegoría de la caverna.

³⁵ Cf. p.e. *Rep.* VII 521c7: *tou óntos óusan epánodon*; 523a3: *pròs ousían*; 524e1: *epì tèn ousían*, etc. El contexto en que se hacen estas afirmaciones, a continuación de exponer la alegoría de la caverna, es aquel en que Platón presenta a la matemática como propedéutica de la dialéctica.

³⁶ Cf. sobre este punto Ferguson: 21, Raven: 27. Para Annas: 252, la caverna no describe el estado degradado de una sociedad mala, sino de la condición humana.

³⁷ Cf. Hamlyn: 17-18. En cuanto al juego descrito en 516c8-d7, en que los prisioneros profetizan qué sombras aparecerán sobre la sola base de su experiencia pasada, el autor ve una caricatura de la posición de Hume en que la predicción se basa en el hábito, fundado en la constante conjunción de eventos en la experiencia pasada (20). Vale la pena recordar que, de acuerdo con la crítica que en *Teet.* 178b-c Platón dirige a Protágoras, éste reduce el juicio a mera articulación de una experiencia perceptual, lo que le impide explicar aquellos juicios que se refieren a cosas futuras. La posibilidad de conectar sendos pasajes de *Rep.* y *Teet.* apoyaría la interpretación de Hamlyn cuando sostiene que las cadenas que atan a los prisioneros de la caverna no son cadenas que aten al hombre común sino a quien encarna una posición más sofisticada aunque pervertida, representada precisamente por Protágoras.

de los hombres, o al hombre ordinario, sino más bien a quienes han sido corrompidos por las enseñanzas de los sofistas. Esto lo lleva a ver en este punto un claro paralelismo con la perversión del estado normal de *pístis* que caracteriza a la *eikasía*, a la que asocia con la posición de Protágoras, para quien impresiones y apariencias son todo lo que hay. Para Platón habría, entonces, quienes consideran que la realidad es aún *menos* que los objetos físicos,³⁸ y los cautivos encarnarían precisamente una mentalidad de este tipo, corrompida por sofistas como Protágoras, de cuya influencia sería menester liberarse para volverse en la dirección correcta y, recién allí, disponerse al ascenso.

A favor de esta interpretación, me parece importante advertir que la liberación del prisionero es para Platón algo que acontece «conforme a naturaleza (515c: *phúsei*)», lo que implica que la estancia en la caverna es un estado contrario a ella. Es perfectamente posible, con todo, que para nuestro filósofo la mayoría viva una existencia extraña a su verdadera naturaleza, y que a la vez identifique a ciertos responsables, por así decirlo, de esta perversión simbolizada con la situación de encadenamiento.³⁹ En la interpretación sugerida por Hamlyn, para quien los prisioneros representan a quienes están corrompidos por los sofistas, lo serían estos últimos, pero no faltan los que se inclinan a poner en el banquillo de los acusados a los poetas.⁴⁰ No he de entrar aquí en esta polémica. Lo relevante, a mi modo de ver, es que en cualquier caso es la *mimesis*, la imitación, la fuente de la *paideia* que Platón estaría combatiendo en su célebre alegoría, al igual que en los pasajes que comentamos de *Rep.* y de *Sof.* en que ataca ya a los poetas, ya a los sofistas. En el contexto de la *Rep.* es muy posible, a mi juicio, que tenga en mente a la poesía, a los mitos mayores de Homero y Hesíodo, en los que la mayoría de los griegos se ha formado y a los que combate explícita y enérgicamente. Sus críticas a la poesía, fuente primaria de la educación de sus contemporáneos, en los libros II, III y en especial X de *República*, son afines sin duda a la imagería de la caverna. Pero aun aceptando que en la *Rep.* los responsables primarios de la incultura y la corrupción dominantes no

³⁸ Cf. Hamlyn: 22.

³⁹ Para Havelock: 226, los aficionados a espectáculos y audiciones mencionados en el libro V encarnan una mentalidad «teatral» que era, precisamente, la mentalidad corriente.

⁴⁰ Además de los clásicos trabajos de Havelock en este sentido, cf. p.e. Praus Sze.

serían tanto las enseñanzas de los sofistas como la de los poetas,⁴¹ lo cierto es que en el *Sof.* es la *mimesis* practicada por sofistas y oradores la que ocupa el centro de la escena y cosecha las más duras críticas de Platón. No es necesario, entonces, ver un conflicto entre las dos interpretaciones mencionadas, ni aducir un cambio de posición por parte de Platón. Sólo se trata de tener presente que poetas y sofistas son, ambos, imitadores, y que es la *mimesis* el blanco al que va dirigido en uno u otro caso el ataque del filósofo.

* * *

Antes de cerrar mi exposición, a modo de conclusión, me interesa subrayar algunas afinidades significativas entre el tratamiento que Platón hace de la *mimesis* en *Rep.* y *Sof.*, donde vimos que hace blanco de sus críticas a la poesía y a la sofística respectivamente, y su célebre alegoría de la caverna.

1º) En todos los casos examinados opera una noción de distancia epistémica en la que Platón pone decidido énfasis. El distanciamiento de los productos del arte imitativo respecto a la verdad, en el que hacen hincapié tanto *Rep.* X como la sección del *Sof.* dedicada a la técnica de la producción de imágenes, halla directo apoyo en la exposición de la caverna y aun en la línea dividida. En esta última, en efecto, las divisiones se trazan «en proporción a la verdad o a falta de verdad» (*aletheíai te kai mé*, *Rep.* 510a9), de suerte que la imagen tiene menos verdad –menos realidad– que aquello que imita.⁴² Esto reaparece en la geografía de la caverna: el prisionero, una vez liberado, se ubica «más cerca de la realidad y vuelto de cara a objetos más reales» (*engutéro tou óntos kai pròs mállon ónta tetramménos orthóteron blépoi*, 515d2). También los productos del

⁴¹ Sigo en este punto a Praus Sze: 135, quien objeta la interpretación de Hamlym, admitiendo que en *Sof.* Platón asume frente a los sofistas una actitud mucho más hostil que en *Rep.*, donde son los poetas, sostiene, los responsables del encadenamiento. Sobre la compleja posición de Platón a la hora de identificar a los responsables de la corrupción y el malestar que encuentra en su sociedad, cf. *Rep.* VI, 492a-493c.

⁴² En lo que atañe a los estados cognitivos distinguidos en la línea, serán caracterizados en términos de claridad u oscuridad (*sapheneíai dai asapheíai*, VI 509d9). Así, es más clara (*saphésteron*, 511c) la visión del ser y de lo inteligible que proporciona la dialéctica que la de las demás artes que toman las hipótesis como principios.

arte imitativo están, según *Rep. X*, a triple distancia de la verdad, así como en el *Sof.* están apartados de lo real los jóvenes inexpertos que se dejan seducir por los discursos de un imitador hábil.

2º) La liberación de las cadenas, en tanto es apertura a un ámbito hasta entonces desconocido, provoca en un primer momento un estado de perplejidad (*aporeîn*, 515d) comparable a la conmoción que en el *Sof.* experimentan esos jóvenes inexpertos tan pronto toman contacto con lo real. Hasta tanto el prisionero se adapte a la nueva situación, lo que antes veía le parecerá de hecho más verdadero (*alethéstera*, 515d; *alethôn*, 516a), aún más claro que lo que ahora se le muestra (*saphéstera tôn deiknuménon*, 515e), confusión comparable a la de quienes tan pronto se sustraen al hechizo que las apariencias creadas por el imitador ejercían sobre ellos, quedan perplejos, trastocados todos los valores que hasta allí se les habían inculcado.

3º) En cuanto al cargo de que la poesía apela al elemento inferior del alma (602c1), está presente, indirectamente, en el relato de la vida en la caverna, donde no hay cabida para la filosofía. La caverna describe, en buena medida, el *agón* entre la vida aplicada a la búsqueda de saber, simbolizada en el prisionero que consigue liberarse de las cadenas y completar su ascenso hasta la contemplación del sol, imagen del bien, y aquella que persigue honores. Esta última es aludida por Platón mediante un cuadro ciertamente patético: la concesión de honores y recompensas a aquellos de entre los cautivos que se revelen más hábiles en identificar las sombras que pasan ante ellos y más capaces, sobre esta base, de profetizar lo que habrá de suceder.⁴³ Estas limitaciones cognitivas muestran otra faceta de la degradación de la vida especulativa.

La conclusión que deseo establecer (pecando de cierta imprecisión que resulta inevitable en virtud de la naturaleza del asunto) es que detrás de la crítica platónica a la *mimesis* hay bastante más que una crítica a las producciones de la poesía o a las técnicas de enseñanza ostentadas por los sofistas. En ambas críticas afloran elementos que, he tratado de mostrar, están presentes en la alegoría de la caverna, la cual, como anuncia Platón mismo, es una alegoría de la condición humana. Esto nos da la pauta de que el blanco de sus críticas dista de ser

⁴³ Cf. *Rep.* VII 516c8-d2, cf. 520c7-d2.

la poesía tal como la entendemos hoy, tampoco una técnica de enseñanza entre otras, sino algo que consideraba fundamental en la experiencia griega y poderosamente influyente en la mentalidad de sus contemporáneos. *Paideia* poética o *paideia* sofística, lo cierto es que Platón condena a las dos por ser *mímesis*, formas de ilusionismo que como las sombras que se proyectan en las paredes de la caverna, disfrazan la verdad y alteran radicalmente la percepción de lo real. Solamente la filosofía, piensa Platón, libera de su embrujo.