

## El lugar de la tragedia y la comedia en el Estado platónico

### The Place of Tragedy and Comedy in Plato's State

VICENTE ORDÓÑEZ ROIG\*

**Resumen:** El presente artículo indaga en la posición a la que queda relegada la poesía trágica y cómica en la ciudad ideada por Platón. En primer lugar, destaca la crítica de Platón a las consecuencias morales que se siguen de una conciencia exclusivamente estética. En segundo lugar, estudia cómo la poesía estará presente en los himnos a los dioses y en las alabanzas a los hombres buenos que tienen lugar en los juegos y sacrificios que imitan las batallas de guerra.

**Palabras clave:** poesía, mimesis, rito, ridículo.

**Abstract:** The present article focuses in the position to which the tragic and comical poetry remains relegated in the city designed by Plato. First, it points out Plato's critique of the moral consequences of aesthetic consciousness. Second, it reviews how the poetry will be present in the anthems to the gods and in the praises to the good men who take place in the games and sacrifices that imitate the battles of war.

**Keywords:** poetry, mimesis, rite, ridiculous.

Entre los poemas latinos de juventud de John Milton, hay uno intitulado «De ideâ platonicâ quemadmodum Aristoteles intellexit» en el que el paladín de la República cromwelliana explica que Platón debe recordar a los poetas exiliados de su ciudad que él mismo es el mayor narrador o hacedor de mitos y que, por tanto, también él está obligado a exiliarse:

*«At tu, perenne ruris Academi decus,  
(Hæc monstra si tu primus inducti scholis)  
Iam iam poetas, urbis exules tuæ,  
Revocabis, ipse fabulator maximus;  
Aut institutor ipse migrabis foras»<sup>1</sup>.*

La cuestión, tal y como la aborda Milton, no constituye una excepción a la vasta literatura que intenta demostrar que la poesía no tiene cabida en el Estado platónico. Antes

---

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2011. Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2012.

\* Universitat Jaume I (Castellón) — Profesor Asociado (vordonez@fis.uji.es). Acaba de publicar en la *Revista de Filosofía* (vol. 36, nº. 1, 2011) el artículo «La violencia y la palabra. Reflexiones en torno a la obra de Emanuele Severino».

1 John Milton: «De ideâ platonicâ quemadmodum Aristoteles intellexit», en *The Complete Poetical Works of John Milton* (ed. W. Vaughn Moody), Boston y Nueva York, Houghton Mifflin Company, 1924, pp. 360-361. La traducción inglesa del poema corre a cargo del editor, William Vaughn Moody: «Ah, Plato, unfading glory of the Academe, if you were the first to bring such monsters as this into the schools, you really ought to call back the poets whom you exiled from your republic, for you are the greatest fabler of them all. Bring them in, or else you, the founder, must go out!».

bien, expresiones del tipo «escandalosa expulsión de los poetas de la República platónica»; «si Platón echó de su República a la mayor parte de los poetas, fue por consideraciones metafísicas y, sobre todo, morales»; «el discípulo de Sócrates, orientado hacia lo intelectual, despreciaba la poesía porque no tiene un saber verdadero»; «existían reminiscencias y opiniones de Platón sólidamente asentadas, como la tocante a la *expulsión* de los *poetas* por difundidores de lo falaz»; «Platón no les dio sitio en su República», etc., se vuelven temas recurrentes entre pensadores, filósofos, profesores, rapsodas y vates. Esta *communis opinio*, sin embargo, debe ser matizada. Porque los poetas, recuerda Sócrates, son como *patéres tês sophías eisîn kai egemónes*, «padres y guías del saber» (*Lisis* 214 a); y a quien es capaz de conducir o dirigir por la senda del saber se le puede negar, mas no olvidar. Entonces, ¿cuál es el lugar al que queda relegada la poesía en el Estado platónico? ¿Es finalmente desterrada o tiene cabida en él? ¿No está la poesía entrelazada de tal forma con el rito que resulta del todo imposible *deshacerse* de ella? ¿Y no es acaso la poesía y, fundamentalmente, la poesía trágica y cómica, un escenario que reproduce fidedignamente lo que sucede en el común vivir y que, por eso mismo, podría desempeñar un papel favorable en el trabajo intelectual hacia la anamnesis de lo inteligible?

### 1. Un juego que no debe ser tomado en serio

Platón ubica la poesía trágica, también la cómica, en el marco de las artes imitativas que están alejadas tres veces de lo real: los poetas trágicos componen cosas aparentes e irreales marcadas por el sello de lo inútil, de lo que no puede ser llevado a la práctica ni servir como modelo (*República* 599 a); el creador de imágenes, que es antes que nada imitador (*mimetés*), sabe acerca de lo que parece —pues para él el acceso a la verdad está vedado—, nunca acerca de lo que es.

«Parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más» (*Rep.* 602 b).

La mimesis es una forma de *paidía*, de juego o divertimento que no debe ser tomado en serio. Partiendo de esta afirmación parece obvio concluir que la poesía trágica, por ser un arte imitativa y, por ello y necesariamente, poco seria, debe ser despreciada. Si continuamos analizando las consideraciones de Platón sobre la tragedia en el libro X de la *República* podemos, incluso, cerciorarnos de que esto es realmente así, y que Platón desecha la tragedia —también la comedia— como un tipo de arte desvirtuador del saber humano<sup>2</sup>. Y ello

2 Sobre el carácter «antitrágico» de la filosofía de Platón, *cfr.* Victor Goldschmidt: «Le Problème de la tragédie d'après Platon», en *Questions platoniciennes*, París, Vrin, 1970, pp. 103-140; Hermann Gundert: *Platonstudien* (K. Döring y F. Preibhofen eds.), Amsterdam, Grüner, 1977, p. 96: «der philosophische Dialog ist nicht weniger Mimesis und Spiel als jede Dichtung»; Martha C. Nussbaum: *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 129: «but the dialogues are not tragedies. In Plato's view (explicitly argued in *Republic* II-III and in the *Laws*) no tragic poem, as his time knew them, could be a good teacher of ethical wisdom»; etc. Habría que destacar, sin embargo, el argumento de aquellos autores que, como Bruno Snell, resaltan la influencia de la tragedia y, en concreto del drama esquileo,

no solamente porque la masa, el pueblo, la multitud, es dañada por la poesía, sino y sobre todo porque los mejores, cuando participan en la tragedia, lo hacen regocijándose de las aflicciones de los héroes (*Rep.* 605 d): el ahorro instintual generado tras una dura represión de las manifestaciones de la actividad psíquica es liberado en la contemplación del espectáculo trágico y, por ende, malgastado en esa representación pública en la que «el mejor», en lugar de avergonzarse de la función abominable a la que asiste, se refocila en el *theatrum* con sumo gozo y satisfacción. Como recuerda el profesor Patricio Peñalver, «lo reprimido en la propia vida que se proyecta y se sublima en la pasión desatada del héroe trágico no deja intacta la relación de lo reprimido con la propia vida»<sup>3</sup>. Porque los poetas se dirigen a la parte del alma de todos, incluidos los mejores; éstos, lejos de mantenerse alerta, aflojan la vigilancia para extraer de la representación un beneficio: el placer (*Rep.* 606 b). Lo mismo sucede, por cierto, en la comedia. Al escuchar en la representación cómica las bufonadas vergonzosas que uno jamás se atrevería a proferir en público, tampoco en privado —la sanción, en caso de proferirlas, viene en forma de injuria: al gracioso se le cuelga la etiqueta de *gelotopoiós*, payaso o bufón—, se desata un goce que tiene como primera y más clara manifestación la carcajada.

«Esta disposición a hacer reír que reprimías, en ti mismo, por medio de la razón, por temor a la reputación de payaso, ahora la liberas; y tras haber fortalecido este impulso juvenil, con frecuencia te dejas arrastrar inadvertidamente hasta el punto de convertirte en un comediante en la charla habitual» (*Rep.* 606 c).

La risa que el espectador contempla en el teatro cómico, aunque provocada por algo ajeno, termina por afectarle. Entonces, ¿desempeñaría la risa un papel negativo en la *paideia*? ¿Podría mostrarse a través de la risa y el ridículo la conducta que se quiere evitar? Analizaremos más adelante estas cuestiones a la luz del *Filebo* y las *Leyes*. En la *República* le interesa a Platón remarcar que el poeta, como artesano de las palabras, convive con las apariencias sin llegar a cuestionarse acerca de lo real (*Rep.* 599 a). Un arte imitativo que no pretendiera educar sería inofensivo. El problema estriba en que la poesía es un arte imitativo, pero es algo más: lo expresado en el poema refleja el espíritu ético de la comunidad —los frescos homéricos sobre la virtud heroica no solo deleitan, sino que son el espejo en el que el alma griega se mira. La dificultad surge, por tanto, cuando el poeta olvida su responsabilidad en la forja de la *areté* para intentar obtener el beneficio de la adulación: la *paideia* que la poesía vehicula va dejando su sitio en un intento por conseguir el poeta el aplauso del espectador. De educar pasamos a epatar. El olvido paulatino del auténtico quehacer poético

---

en la obra dialógica de Platón: «es überrascht, wie sehr dieser Gott <se refiere al Ζεύς τέλειος de Esquilo> vorausdeutet auf Platons Idee des Guten, —, als Norm des Handelns, als Träger des Wissens, als Bürge des Gerechten»; Bruno Snell: «Aischylos und das Handeln im Drama», *Philologus*, Leipzig, Dietrich, 1928, tomo XX (suplemento), p. 64; cfr. Helmut Kuhn: «The true tragedy: on the relationship between Greek tragedy and Plato», *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, Harvard University Press, 1941, vol. 52, p. 35: «Aeschylus' thought advances still further in the direction of Plato. It seems to be the idea of the Aeschylean trilogy to start in a world torn asunder by a conflict irreducible to moral terms; but then to rise to a vision which reconciles the course of events to the moral demands»; etc.

3 Patricio Peñalver: *Márgenes de Platón. La estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986, p. 121.

lleva al poeta a imitar lo deyecto, lo lujurioso y vil, lo truculento del comportamiento divino y humano, marginando el *ethos* que secretamente moldea al hombre. El poeta se convierte así en alguien destructivo dentro de la estructura comunitaria de la polis al que, primero hay que desenmascarar para, posteriormente, desterrar:

«por lo tanto, es justo que le ataquemos <al poeta imitativo> y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas de baja calidad en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma, y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras destroza a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos» (*Rep.* 605 a-b).

Al representar el mal, el poeta crea la impresión de que el vicio es inofensivo e, incluso, deseable. Es el doble juego de la imitación: un arte imitativo es capaz de seducir a la mayoría de suerte que esa misma mayoría tiende a imitar lo que no es sino fruto de la mimesis. Porque *mimesis* es imitación, pero también personificación. El poeta imitativo crea algo que, interpretado por el actor o el rapsoda, llega a afectar al auditorio. Éste mide el éxito o fracaso de la obra según el grado de identificación emocional que el actor o el rapsoda han logrado transmitir. Esto es lo que sucede cuando Yocasta ruega a Edipo que cese en su intento por esclarecer cuál es el *loimós* que ha hecho de la ciudad de Tebas una tierra arrasada, desolada, estéril (*Edipo Rey* vv. 1060-1068):

- «Yocasta — ¡No, por los dioses! Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigates. Es bastante que yo esté angustiada.  
 Edipo — Tranquilízate, pues aunque yo resulte esclavo, hijo de madre esclava por tres generaciones, tú no aparecerás innoble.  
 Yocasta — No obstante, obedéceme, te lo suplico. No lo hagas.  
 Edipo — No podría obedecerte en dejar de averiguarlo con claridad.  
 Yocasta — Sabiendo bien que es lo mejor para ti, hablo.  
 Edipo — Pues bien, lo mejor para mí me está importunando desde hace rato.  
 Yocasta — ¡Oh desventurado! ¡Que nunca llegues a saber quién eres!»

Podemos suponer la impresión que debía causar entre los espectadores un actor capaz de transmitir debidamente los sentimientos que se plasman en el poema —y no es sino Aristóteles quien certifica que la trama del *Edipo* conmueve y hace temblar al espectador aun cuando éste no pueda verla con sus propios ojos (*Poética* 1453 b 3-7). Platón censura la poesía y los poetas, los actores y rapsodas, en la convicción de que acabamos pareciéndonos a aquello que imitamos. La imitación, si es buena, esto es, si sabe elegir adecuadamente su objeto, puede llegar a traslucir lo inteligible, que es hacia lo que la imitación debe apuntar heurísticamente. La poesía, sin embargo, no puede pensar las cosas como son; y precisamente pensar las cosas como son es el requerimiento para alcanzar la verdad (*Rep.* 413 a).

## 2. La poesía como auto-alienación

Los testigos aquí aportados son suficientes para concluir en cuán poca estima considera Platón a la poesía trágica y cómica dentro de la organización política del Estado; y una primera lectura muestra que, como Ulises ante las sirenas, Platón tiene que taparse los oídos para no escuchar la música de la poesía, pues caso de escucharla, «ya no volvería a escuchar ninguna otra»<sup>4</sup>. Sin embargo, ya Friedländer nos recuerda que en *De sublimitate*, la obra griega más importante de crítica estética, Platón es celebrado por Longino como el «más homérico de todos los autores». Esa lucha con la mimesis es, después de todo y principalmente, *Kampf des Platon gegen sich selbst*, «la lucha de Platón consigo mismo, lucha del filósofo contra el poeta, y sin embargo una forma de vigilancia constante ejercida contra sí mismo y contra los otros»<sup>5</sup>. Debemos acercarnos con cierta prudencia a lo que Platón deja por escrito sobre la poesía en sus diálogos. Una lectura más pausada nos llama la atención sobre lo siguiente: en primer lugar, Platón no desecha la poesía en su totalidad, sino la tradición poética de influencia homérico—hesiódica—que ya denunciaran, por otra parte, Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, Anaxágoras y Tucídides, entre otros—, precisamente por considerarla no ejemplar: el antropomorfismo divino, su concupiscencia, el ludibrio hacia todo lo humano y lo divino, las desviaciones lujuriosas de los dioses, sus cuitas y luchas, etc., conforman un catálogo de conductas inmorales que Platón reprueba. Asimismo, el retrato terrorífico que ofrece Homero del Hades está en los antípodas de la concepción metafísica del más allá desarrollada por Platón: los que de verdad filosofan se ejercitan en el arte de morir; estar muerto no es sino algo mínimamente temible (*Fedón* 67 e). ¿Habrá poetas, entonces? Platón compara la actividad productora de la pintura con la producción propiamente poética (*Rep.* 598 a). El pintor que copia algo no solamente lo copia en su aparecer y, por tanto, no en su ser, sino que además, esa copia que es un aparecer en un determinado momento—entre muchos otros— es aprehendida desde la perspectiva unilateral del pintor. La copia se asemeja. Como recuerda el Extranjero de Elea en el *Sofista*, también el lobo y el perro—el animal más salvaje y el más dócil— se parecen sin ser el mismo; por eso «hay que estar en guardia respecto de las semejanzas» (*Soph.* 231 a). Si queremos saber cómo es realmente ese objeto representado, debemos acudir, no a la pintura, sino al arte que por medio de la medida, el cálculo y el número pone en marcha ese conocimiento. La poesía no es una de las artes plásticas, pero la operación efectuada por ella es similar a la llevada a cabo por la pintura. El poeta es él mismo el instrumento de su arte: lo que el poeta pone en palabras lo extrae de sus propias acciones y de su propio sufrimiento. Siendo esto así, cabe preguntarse si es posible que el saber poético conduzca al autoconocimiento que exige Sócrates. ¿Podemos dejar de lado la ignorancia empleando adecuadamente herramientas poéticas? Los poetas ni tienen un conocimiento real del hombre ni de lo bello ni, muchos menos, de lo bueno: el poeta sólo sabe de aquello que parece hermoso a la multitud, y la multitud, a su vez, no sabe nada. La poesía actúa como el albayalde utilizado por los actores en las representaciones teatrales: un maquillaje que sirve para embellecer o afear la realidad,

4 María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996, p. 15.

5 Paul Friedländer: *Platon. Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*, tomo I, Berlín, W. de Gruyter & Co., 1964, p. 131.

pero que no es capaz de dar cuenta de la verdadera realidad oculta tras el efecto enmascarador del maquillaje. La poesía encandila e impresiona —sobre todo a los más jóvenes: ahí radica su encanto. El encantamiento se produce en el alma; es al alma a quien se dirige el canto de la poesía como un dardo certero; y es el alma quien queda en suspenso deslumbrada por la palabra cantada en la poesía. Por eso la mimesis poética produce una escisión en el yo del sujeto: uno sale de sí para, *encandilado*, ponerse en la piel de otro; y ponerse en la piel de otro no es ser el otro, ni ser uno él mismo. El espectador participa simpáticamente en la representación: la danza y la plegaria del coro, expresión de júbilo y de dolor, contagian al oyente, cuya alma es cegada en esa participación sentimental que le conmueve. En ese orientarse hacia fuera, el alma capta la superficie de lo que ahí delante se aparece, más no la esencia. Por eso Gadamer sostiene que la imitación conduce al «auto-olvido» (*Selbstvergessenheit*), a la «auto-alienación» (*Selbstentfremdung*)<sup>6</sup>: el espectador se entrega a la cosa imitada con simpatía para olvidarse de sí mismo a través de esa experiencia vicaria que él contempla frente a sí.

Al igual que la pintura necesita de la geometría para calibrar las dimensiones reales del objeto por ella representado, la poesía necesita de la ayuda de la filosofía para determinar las verdaderas medidas de lo bueno y lo bello. Por eso la crítica platónica de la poesía va más allá de lo falso y peligroso contenido en todo arte mimético. Es, sobre todo, «*eine Kritik des «ästhetischen Bewußtseins» in seiner moralischen Problematik*», una crítica de las consecuencias morales que se siguen de una conciencia exclusivamente estética<sup>7</sup>. Lo que Platón barrunta, pues, en su crítica a la poesía son las consecuencias que, en el marco de la polis, se derivan de la subjetivización del arte: para la conciencia estética nuestro encuentro con el arte se transforma en una experiencia interna —en una aventura que es una vivencia o *Erlebnis*. La duración del encuentro entre conciencia y obra nos disocia fatalmente del mundo; por eso la conciencia estética conduce a la dislocadura de uno mismo y al auto-olvido, al tiempo que despeja el camino para que el juego perverso de los sofistas se infiltre en el corazón del hombre<sup>8</sup>.

6 Hans-Georg Gadamer: *Plato und die Dichter*, en *Gesammelte Werke 5. Griechische Philosophie I*, Tübinga, J. C. B. Mohr, 1999, p. 206.

7 *Ibid.* Sobre la tensión filosofía-poesía en la obra de Platón afirma María Zambrano: «la naturaleza del alma humana, pues, está precisamente en su parentesco con lo que es divino, inmortal y eterno. Esta idea la repite Platón a lo largo de sus discursos como algo obvio y decisivo, como la verdad en que va a fundarse su íntimo y profundo anhelo. Anhelo, no es difícil decirlo, anhelo y esperanza de salvar el alma. La imagen presente le parece tan sólo imagen de la decadencia, de la degradación. Por eso tenía que rechazar a la poesía que pretendía perpetuarla. A la poesía, copia de la degradación, decadencia de la decadencia». En María Zambrano: *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 51.

8 Los sofistas, maestros en el arte de la simulación, el disfraz y la máscara, se ocultan en la música, en la gimnasia y, sobre todo, en la poesía. Así, Homero, Hesíodo, Simónides, los discípulos de Orfeo y Museo, no serían sino sofistas encubiertos (*Protágoras* 316 d). Para la relación Platón-Sofística, cfr. Heinrich Gomperz: «Platons «Apologie des Protagoras»», en *Sophistik und Rhetorik: Das Bildungsideal des eu legein in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*, Leipzig y Berlín, Teubner, 1912, p. 261 y ss; William K. C. Guthrie: *The Sophists*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 106; Theodor Ebert: *Meinung und Wissen in der philosophie Platons. Untersuchungen zum 'Charmides', 'Menon' und 'Staat'*, Berlín, W. de Gruyter, 1974, pp. 27-30; Barbara Cassin: *L'effet sophistique*, París, Gallimard, 1995; E. R. Dodds: «Racionalismo y reacción en la época clásica», en *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1999, *passim*; etc.

### 3. ¿Para qué poetas?

La cuestión estriba en determinar si existe todavía algún tipo de representación inmune a los peligros inherentes a la poesía. ¿Puede haber una poesía capaz de tenerse en pie en el Estado platónico? La única poesía quedará recogida en los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos (*Rep.* 607 a). En un extenso pasaje que engarza los libros II y III de la *República* (376 c-392 c), analizando el modo en que se debe criar y educar a los guardianes del Estado, Platón observa quince reglas que debe tener presente todo poeta y forjador de mitos: 1) no se deben narrar mentiras innobles sobre dioses y héroes: luchas de hijos contra padres, enfrentamientos, gigantomaquias, etc., son ejemplos de malas representaciones, ejemplos que todo poeta debe evitar. Antes bien, hay que persuadir a los jóvenes de que «ningún ciudadano ha disputado jamás con otro» (*Rep.* 378 c); 2) el dios es causa de las cosas buenas, no de las restantes; por ello, debe ser representado correctamente —«¿no es el dios bueno de por sí, y de ese modo debe hablarse de él?» (*Rep.* 379 b); 3) cuando se cante al dios debe atenderse a su auténtica naturaleza, que es *aplous*, simple. El dios no puede adoptar formas múltiples, pues es perfecto (*Rep.* 381 b); por ello, no puede estar sometido a las continuas transformaciones de que es objeto por parte de los poetas; 4) como no hay motivo alguno para que dios mienta —pues «lo propio de dios y lo divino es en todo caso ajeno a la mentira» (*Rep.* 382 e)— no puede hallarse en dios un poeta mentiroso; 5) de acuerdo con esa suerte de tanatología, de propedéutica al buen morir que es la filosofía, los poetas tienen la obligación, no de desacreditar, sino de elogiar los asuntos concernientes al Hades (*Rep.* 386 b); 6) igualmente, rechazarán los poetas referirse a lo que acaece en el Hades empleando para ello nombres «terroríficos y temibles» (*Rep.* 387 b); 7) no deben transmitir los poetas las quejas y lamentos de los mejores, de aquellos varones cuyo ejemplo se propone como modelo a seguir por los demás (*Rep.* 387 d); 8) tampoco se representará a las divinidades lamentándose y afligiéndose (*Rep.* 388 b), actitudes deshonorosas más propias de plañideras profesionales que de dioses; 9) como los guardianes no deben ser gente pronta a reír (*philógelos*), debe evitarse la representación de hombres de valía dominados por la risa (*Rep.* 388 e-389 a); 10) en todo poema debe quedar reflejado de forma clara y luminosa el amor incondicional a la verdad: «la verdad debe ser muy celebrada» (*Rep.* 389 b); 11) las narraciones que escuchen los jóvenes deben presentar tipos humanos y divinos moderados, pues los jóvenes necesitarán de la *sophrosýne*, esa especie de vigor saludable del espíritu caracterizado por la moderación, el respeto a las leyes y la sumisión al destino (*Rep.* 389 d-e); 12) «tampoco debemos permitir que los varones que educamos sean sobornables o apegados a las riquezas» (*Rep.* 390 d); por tanto, deben evitarse escrupulosamente los cantos que ensalcen los regalos que persuaden a los dioses o las composiciones poéticas en las que se recuerde que el oro es apreciado por los hombres por encima de todas las cosas; 13) en contra de lo que se canta, los héroes no podrán cometer acciones terribles ni, mucho menos, acciones nefandas contra los dioses —de lo contrario, sostiene Platón que hay que obligar o forzar a los poetas: *allà prosanankázomen toùs poiètàs* (*Rep.* 391 d)<sup>9</sup>; 14) se debe

9 El verbo *prosanankázo* que Platón emplea para indicar el *imponer por la fuerza* al otro —al poeta, en este caso—, es el mismo que un adormilado Aristodemo pone en boca de Sócrates en la controvertida escena final del *Banquete* (223 d): Sócrates obliga a reconocer (*prosanankázein... homologeîn*) a Agatón y a Aristófanes «que es propio del mismo hombre componer tragedias y comedias».

poner término a los mitos que inclinen a los jóvenes hacia la vileza (*Rep.* 392 a); 15) se prohibirá a los poetas y narradores que hablen mal «acerca de los hombres en los temas más importantes, al decir que hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias es ventajoso si pasa inadvertido» (*Rep.* 392 a-b).

«En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo» (*Rep.* 398 a-b).

Esta poesía tal vez no produzca el verdadero *ethos*, pero al menos lo representará poéticamente. Ello queda refrendado en las *Leyes* cuando, al estudiar el Extranjero de Atenas la prescripción y legislación de las festividades religiosas, llega a la conclusión de que, tan importante como las maniobras militares en tiempos de paz son los juegos y los sacrificios que imitan las batallas de la guerra (*Leg.* 829 b-c). Esta dinámica del simulacro obliga también a que se compongan poemas que alaben a unos, critiquen a otros. Es ésta labor encomendada en exclusiva a los poetas, y no a cualesquiera, ciertamente. Entre los requisitos que debe ostentar aquel que en la ciudad ejerza de poeta, destacan dos: no debe contar menos de cincuenta años, algo que recuerda poderosamente la edad en la que finaliza el período de educación de los mejores gobernantes del Estado, aquellos a quienes se debe forzar a elevar el ojo del alma en la contemplación del Bien (*Rep.* 540 a); no importa tanto que el poeta sea o no hábil en cuestiones musicales o de canto: lo decisivo es que su vida se caracterice por la realización de buenas y hermosas obras (*Leg.* 829 c-d). Es por esto que únicamente deben cantarse las composiciones poéticas «de los que sean buenos y honrados en la ciudad, porque son artesanos de buenas obras, incluso si sus composiciones no fueren técnicamente buenas» (*Leg.* 829 d). La poesía no queda, por tanto, relegada al olvido en la ciudad platónica. Porque las festividades, los juegos y sacrificios están indefectiblemente asociados al ritual, y el ritual no es sin la poesía. Por eso afirma Platón que en las competiciones atléticas o musicales deben entonarse cantos que, o bien critiquen a los que no son buenos, o bien ensalcen las virtudes de los mejores. De modo que, aunque el brío de la poesía quede fuertemente atenuado, su presencia se hace ineludible en la *civitas* platónica.

#### 4. Algo más que palabras

Habrán poetas, por tanto, y eso pese a que sus obras no sean técnicamente buenas. Sobre la poesía y la técnica poética cabe añadir algo. En el *Ion* Platón deja sentado que la creación poética, bien sea de poetas épicos, bien de líricos, no responde a ninguna técnica: es necesario, para poetizar, estar recorrido de arriba abajo por la divinidad, ser víctima de la *amabilis insania* de Horacio, estar extasiado por Baco o por Febo. Frente al rapsoda, intérprete de intérpretes, el poeta es una cosa leve, alada y sagrada, «y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia» (*Ion* 534 b)<sup>10</sup>.

10 En la *Apología* (22 b-c) se dice de los poetas que «no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan oráculos». Por el contrario, Zubiri



En el fondo, como señala Sócrates en las últimas líneas del diálogo, lo que aquí palpita es la oposición entre conocimiento racional o inteligencia (*noûs*) y arrebato, posesión divina (*enthousiasmós*). Es como si Platón quisiera dejar muy claro que el poeta dispone de un saber cifrado y velado, que es embriagador al tiempo que embriaga, pero sobre el que no se puede alzar edificio de conocimiento alguno:

«pero si, por el contrario, no eres experto, sino que, debido a una predisposición divina y poseído por Homero, dices, sin saberlas realmente, muchas y bellas cosas sobre este poeta —como yo he afirmado de ti—, entonces no es culpa tuya» (*Ion* 542 a).

En el *Fedro* leemos algo similar. Sócrates ausculta con su muy peculiar estetoscopio filosófico la demencia o locura, una manía —divina— a través de la que nos llegan grandes bienes; en concreto, existe una locura o posesión que procede de las Musas y que confiere a quien es arrebatado por ellas el don poético (*Phaid.* 244 a)<sup>11</sup>. En balde se esforzará todo aquel que pretenda poetizar *sine furore*, sin haber sido inspirado y poseído por la locura de las hijas de Mnemosýne<sup>12</sup>. «Se trata de una fuerza que no tiene nada en común con el arte ni con la ciencia y que, por lo tanto, no puede aprenderse ni enseñarse»<sup>13</sup>. El *enthousiasmós* se revela como condición de posibilidad en el quehacer poético según Platón. Pero esa fuerza, esa «divina manía», para llegar a ser poesía, necesita de algo más que la electrizante inspiración. Al menos eso se desprende de un fragmento del *Gorgias*:

«si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente *lógoi*, palabras?» (*Gorg.* 502 c).

En la *República* Sócrates recuerda que hay una especie de dicción y elocuencia a la que recurre el hombre verdaderamente valioso cuando necesita decir algo. Lograr esa dicción o elocuencia, ese *eulogos*, pasa porque un canto tenga la armonía y el ritmo adecuados (*Rep.* 396 c, 397 b). En la misma línea se expresa Aristóteles (*Poética* 1449 b 28-29): para que un discurso llegue a ser dulce y placentero es menester que tenga ritmo, armonía y música, canto, melodía. Las referencias aportadas nos parecen suficientes para entender que el

---

defenderá que la filosofía —la dialéctica— «es la forma suprema de manía: la que no es un delirio sino justamente un entusiasmo: el arrastre por la verdad, de la que se encuentra poseída la inteligencia humana». Xavier Zubiri: *El hombre y la verdad*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 163-164.

11 En *Menón* (99 d), no sólo el poeta, también el político es calificado de «divino e inspirado». Vicente Aleixandre, de quien podemos encontrar palabras certeras sobre poética y estética en escritos fragmentarios, apuntes y cartas, construye unas reflexiones agudas sobre la inspiración poética en una carta fechada en 1939: «mi fe en la poesía es mi fe en la identificación con algo que desborda mis límites aparienciales, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración: hervor en el reducido recinto del corazón, de fuerzas innumerables, concentradas finalmente como una sola espada atravesando de dentro a fuera el pecho del inspirado». Vicente Aleixandre: «Sobre los poetas» (De una carta a José Luis Cano), en *Prosas recobradas* (ed. A. Duque), Barcelona, Plaza & Janés, 1987, pp. 92-93.

12 En las *Leyes* (817 d) Platón se refiere a los poetas con cierto sarcasmo: «hijos descendientes de las débiles Musas».

13 Giovanni Reale: *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Barcelona, Herder, 2002, p. 156.

dominio del *ars poetica* necesita, para no quedarse en pura teoría de la palabra viva, del trabajo profundo de la memoria, de la fórmula, del recitado, del tiempo, de la medida y del canto, y que así como sería absurdo hablar de poesía no inspirada, sería también absurdo considerar que cualquier inspiración de las Musas posibilitara la producción de artefactos poéticos —«creo en la inspiración, pero me fío poco de ella»<sup>14</sup>, escribe Juan Ramón Jiménez. De cualquier modo, en su concepción del Estado, Platón no parece interesado tanto por las habilidades desplegadas por los poetas cuanto por su honradez y bondad: la poesía en la ciudad ideal ni puede ni debe caer en la tentación de sucumbir a la adulación, a la complacencia, a la delectación. Aquéllos, y no éstos, serán los requisitos que harán posible el quehacer poético en el marco del Estado.

### 5. La comprensión de los contrarios

Todavía debemos seguir un rastro, sin embargo. Ya señalamos que Platón entiende la poesía como imitación, y la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio. Esta afirmación que actúa, ciertamente, a modo de repelente, debería por sí sola despachar cualquier intento de la poesía por enraizar en el Estado platónico. Va a ser Platón quien nos saque de una conclusión precipitada: la clave estriba en la misma dialéctica.

Al estudiar en las *Leyes* el movimiento del cuerpo en lo tocante a la educación de los jóvenes, el Ateniense expone lo siguiente: existen dos tipos de bailes: uno imita el movimiento de los cuerpos en su aspecto serio; el otro, el de los cuerpos feos en su aspecto más pedestre y vulgar (*Leg.* 814 e). Después de pasar revista a las posturas de los cuerpos hermosos y las almas nobles en lo tocante a las danzas, el Extranjero de Atenas se vuelca en la prospección de otros asuntos no menos relevantes:

«ahora debemos observar y conocer los cuerpos feos y los pensamientos vergonzosos y a aquellos que se han dedicado a las bromas cómicas que provocan risas con lo que dicen, cantan, bailan y con las imitaciones representadas en forma de comedia de todos estos caracteres. Pues no es posible comprender lo serio sin lo ridículo ni lo contrario sin todo lo contrario, si uno quiere llegar a tener discernimiento, aunque por otra parte, debe ser capaz de hacer ambas cosas si quiere llegar a ser mínimamente virtuoso» (*Leg.* 816 d-e).

Para saber no basta con tender el arco hacia lo bueno y hermoso de ver: hay que apuntar, del mismo modo, hacia el *me kalón* (antítesis y lado opuesto de la *kalokagathía*), empaparse de lo contrario, llegarse hasta lo completamente otro de lo que uno entiende como deseable. ¿Quiere esto decir que las bromas truculentas, los insultos, los ultrajes y humillaciones, las pinturas tenebrosas de tipos humanos liminares y héroes irracionales, la risa loca, indecorosa y despiadada, incompatible con el buen humor, con el juego y la *bonhomie* —risa que es, antes que nada y sobre todo, *derisus*— deben aprenderse en el Estado platónico? Pensemos en los comediantes, próximos si no en el espacio sí en el espíritu a aquellos *ithýphaloi* que deambulaban por las calles de Atenas vestidos con trajes grotescos, máscaras de borrachos y

14 Juan Ramón Jiménez: *Estética y ética estética*, en *Obras Selectas I*, Barcelona, RBA, 2005, p. 673.

falos, provocando la hilaridad del espectador con sus jocosas actitudes y su humor belicoso. Esta representación de hombres peores que los normales, ¿es no sólo deseable, sino que desempeña un papel importante en la formación del individuo? La posibilidad o imposibilidad de discernir correctamente pasa, según el último Platón, por una comprensión de las bromas cómicas y el ridículo, entendido aquí como contrapeso necesario de lo serio: sólo aquel que es capaz de recorrer ambas sendas —la de la seriedad, por una parte; la de la ridiculez, por otra— puede llegar a ser virtuoso.

## 6. Lo ridículo

El papel pedagógico del ridículo es resaltado por Platón en el *Filebo*: a través del ridículo que el espectador presencia en los espectáculos cómicos, se muestra públicamente la conducta que se quiere evitar. Sócrates explica que lo ridículo o *geloíos* es un vicio consistente en actuar contrariamente a lo que dicta el precepto délfico:

«Protarco — ¿Aludes al «Conócete a ti mismo», Sócrates?

Sócrates — Sí. Evidentemente lo contrario sería que la inscripción recomendara no conocerse en absoluto» (*Phileb.* 48 c).

Si «ignorarse uno a sí mismo» y «conocerse uno a sí mismo» son proposiciones antitéticas, «ignorarse uno a sí mismo» y «hacer el ridículo» son proposiciones cuasi-idénticas. El ridículo, vicio que procede de nuestra propia ignorancia y necedad, es presentado por Sócrates como un error de tres caras: «como enfermedad del alma, como necedad derivada de la ignorancia, y como falta moral a la luz de la institución délfica que entiende la sabiduría como conocimiento de sí mismo»<sup>15</sup>. A aquel que no se da cuenta de quién es porque no quiere o no sabe ponderarse, al ignorante que carece de una noción de la realidad propia, a quien atenta contra el proverbio de Quilón, a ése se le nubla la visión en su mirarse hacia dentro. Sócrates afirma en el *Crátilo* que «el peor, el más odioso y peligroso de los engaños es el autoengaño, el dejarse engañar totalmente por uno mismo» (*Crát.* 428 d). A quien es víctima de su propio autoengaño se le puede reprochar lo que Sócrates reprocha a Hipotales: el que no entienda que, al componer encomios a su amado, no hace sino alejarlo cada vez más de sí mismo. El que entiende de amores, dice, «no ensalza al amado hasta que lo consigue» (*Lisis* 205 d). Porque el encomio hace que el encomiado se hinche como un odre, dificultando todavía más la conquista. Del mismo modo, quien se ignora a sí mismo se aleja, como el mal amante, de su propia realidad —algo que le convierte a los ojos del otro en un ser ridículo, falto de finura, de oído y de tacto para lo esencial.

Según Sócrates, quienes no se conocen en absoluto se ignoran con relación a uno de estos tres aspectos: en relación al dinero; en relación a todo aquello que rodea al cuerpo, a las cualidades físicas; por último, en relación a las cualidades espirituales (*Phileb.* 48 e). Platón va a aplicar al ridículo y a la ignorancia el método de división por especies que ha empleado anteriormente para estudiar las formas (*Phileb.* 16 d-e). A medida que vamos ascendiendo

15 Anne Gabrielle Wersinger: «Comment dire l'envie jalouse? Φθόνος et ἄπειρος (48 a 8 - 50 b 4)», en *La fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon* (M. Dixsaut y F. Teisserenc eds.), París, Vrin, 1999, tomo I, p. 320.

desde lo más material hasta lo más etéreo en la ignorancia y sobreestimación de uno, va aumentando el número de aquellos que son afectados: son «muchos» los que creen ser más ricos que lo que corresponde a su hacienda; «más numerosos» quienes se juzgan más altos y bellos de lo que en verdad son; pero «muchísimos más» los ignorantes que conforman el grupo de quienes se desconocen espiritual o anímicamente, pues se consideran sobresalientes, los mejores en lo tocante a la virtud, cuando no lo son. A éstos no se les debe estimar, tampoco respetar.

Aquí Platón da un salto cualitativo al considerar no sólo lo que acaece «en el teatro, sino también en toda la tragedia y comedia de la vida» (*Phileb.* 50 b): la comedia vendría a ser el escenario virtual que permitiría aprehender las conductas despreciables a las que uno debe hurtarse en la vida real. Ejercerían los espectáculos cómicos, entonces, una suerte de función ejemplarizante: la galería de personajes que desfilan en el teatro haciéndonos reír con sus chistes y procacidades representan las conductas que deben evitarse a toda costa. Como recuerda Constantin Ritter —y aunque pueda causar sorpresa o estupor— «Platón no quiere renunciar del todo al empleo o uso de lo cómico»<sup>16</sup>. Y es que para poder llegar a aprehender lo bello y lo bueno debemos, si no sumergirnos, sí, al menos, tener un conocimiento de sus contrarios. La propia dialéctica —*die dialektische Bewegung des Denkens*, por decirlo con Hegel— exige que penetremos en lo otro, en lo diferente a aquello que constituye nuestro objeto de estudio para que pueda sacarse a la luz la cosa misma por ella examinada: «por medio de la dialéctica (...) muchas concordancias diferentes resultan posibles»<sup>17</sup>. Porque, ¿acaso no es esta la condición que Parménides exige a Sócrates, no sólo suponer que cada cosa es «y examinar las consecuencias que se desprenden de esa hipótesis, sino también suponer que esa misma cosa no es» (*Parm.* 135 e-136 a)? En la *Carta VII* Platón, en primera persona, sentencia: «es necesario, en efecto, aprender ambas cosas a la vez, la verdad y lo falso del ser entero, a costa de mucho trabajo y mucho tiempo» (*Epist. VII* 344 b). En la misma línea se sitúan las reflexiones de Aristóteles sobre la dialéctica. Para el Estagirita, la dialéctica es algo más que mera ejercitación de los músculos mentales: es útil para las conversaciones y, sobre todo, para los conocimientos en filosofía, porque «pudiendo desarrollar una dificultad en ambos sentidos, discerniremos más fácilmente lo verdadero y lo falso en cada cosa» (*Tópicos* 2 101 a 34-36). En sus observaciones sobre el origen de la Teoría de las Ideas, Aristóteles señala que Sócrates fue el primero en tratar de ofrecer una definición universalmente válida de las virtudes éticas; buscaba encontrar el *tí esti*, el qué es. Pero la dialéctica «no era entonces lo suficientemente vigorosa como para ser capaz de investigar los contrarios aparte del qué-es, y si la misma ciencia se ocupa de los contrarios» (*Metafísica* 1078b 25). No queda más remedio que flexionar nuestra alma hacia las cosas que tenemos por poco serias y feas, escrutar lo que allí acontece, recorrerlo en todas direcciones: únicamente así lograremos sacar a la luz lo que previamente estaba oculto.

Platón otorga a la risa que ridiculiza una cierta relevancia en ese proceso de *automemoria* que, desde sí mismo, permite al hombre huir de su propia ignorancia, recordar y, por tanto, saber. ¿Va desapareciendo la risa conforme la doctrina platónica se va afinando, esto es, en

16 Constantin Ritter: *Platon. Sein Leben, seine Schriften, seine Lehre*, Múnich, C. H. Beck, 1923, vol. II, p. 841.

17 Henri Bergson: *L'Évolution créatrice*, París, Félix Alcan, 1908, p. 259. En este sentido escribe Edmond Jabès: «estar en la verdad es aceptar la fealdad en pie de igualdad con la belleza». En Edmond Jabès: *El libro de las preguntas*, Madrid, Siruela, 2006, III, p. 370.

los diálogos tardíos? Si nos atenemos a lo expuesto en las *Leyes*, llegar a aprender o conocer con rectitud pasa por una comprensión y por una inmersión en el ser del ridículo. Porque el ridículo no es sino esa añadidura que se echa en la balanza de la vida con el fin de que ésta no se pierda en el abismo de la seriedad. Esta suerte de paradójica interdependencia de los contrarios o *enantiodromía* pone de relieve que alcanzar, siquiera mínimamente, la excelencia, pasa por recorrer, además del camino de la circunspección, la vereda de lo risible (*Leg.* 816 e).

## 7. El efectivo destierro de la tragedia y la comedia en Proclo

Platón ha ubicado, limitándolas, a la tragedia y la comedia en su Estado ideal. Tanto en la *República* como en las *Leyes* Platón tolera una representación inofensiva y unas composiciones que ensalcen las virtudes que deben servir de acicate a los ciudadanos en su búsqueda de la bondad, de la belleza, de la justicia. Estos artefactos poéticos no deben bajo ningún concepto mezclarse ni confundirse con el terror fantasmagórico, con la irracionalidad, con el ludibrio, las chanzas groseras o el oprobio. Ahora bien, va a ser Proclo el que, casi un milenio después de Platón, imponga el destierro a la tragedia y la comedia aunque, añade, puede resultar paradójico hacerlo. ¿Por qué? Porque se suele decir que es posible gracias a ellas satisfacer las pasiones de forma conveniente y, una vez remediada su nocividad, ayudar a la educación. El destierro de la comedia y de la tragedia ha movilizizado en su contra a Aristóteles y a los enemigos de Platón, defensores de los géneros poéticos. Tres son las características de tales géneros: la imitación (de las costumbres sean cuales sean), el abigarramiento o heterogeneidad y la desmesura, tres características dañinas para el encaminamiento de los jóvenes hacia la virtud. Los géneros poéticos van dirigidos a esa parte del alma que está especialmente expuesta a las pasiones: la emotividad. La comedia provoca la parte del alma que ama el placer y excita a risas indecentes; la tragedia empuja la parte del alma que cultiva la aflicción y provoca lágrimas indignas de un bien nacido. Ambas estimulan las pasiones. En cambio, «las purgaciones no consisten en excesos, sino en actividades moderadas que tienen un pequeño parecido con aquello de lo que nos quieren purificar»<sup>18</sup>. Esa *aphosíosis*, «purgación» o «purificación» (Michele Abbate traduce con el circunloquio *misurata purificazione dalle passioni*) debe parecerse un poco a los males a remediar. Es decir, las purificaciones son homeopáticas. Efectivamente, en el mismo texto aparece una expresión afín: frente a los males que provocan en el joven las artes de la imitación, propugna Proclo una purificación moderada en relación con las pasiones. Este término hace referencia aquí al tratamiento aristotélico mediante el cual, al satisfacer moderadamente las pasiones, logramos librarnos de ellas. Es decir, Proclo acepta la aristotélica concepción homeopática de la purgación o purificación (liberación del alma de las pasiones), pero considera, separándose de las posiciones del Estagirita, que tal papel no puede desempeñarlo ni la comedia ni la tragedia, que deben ser exiliadas por siempre de la ciudad. ¿Dónde se encontrará entonces tal tratamiento? Desde Jámblico, hay que buscar el procedimiento liberador en la catarsis, en la teurgia, en la teléstica, en el arte hierático.

18 Proclo, *Comento alla Repubblica di Platone* (ed. M. Abbate), Milán, Bompiani, 2004, Dissertazione V, 50.24-26, p. 82.

## 8. Conclusiones

En el edificio cívico platónico, comedia y tragedia tienen cabida de forma restringida. Su utilidad, antes que nada negativa, viene del necesario conocimiento que el hombre virtuoso debe tener de todo aquello que rodea al ser humano —especialmente en la comedia—. Porque la tragedia es representación seria y, por ende, próxima a la aspereza rigurosa, al sabor acre de la verdad. Pero la comedia, comprometida por sus burlas y su procacidad, resulta perniciosa, sobre todo en la infancia y en la adolescencia. Las almas de los jóvenes no son lo suficientemente fuertes para soportar la seriedad (*Leg.* 659 e), advierte Platón; y este es, ciertamente, uno de los puntos a favor para que la comedia tenga un hueco en la ciudad, aunque sea de forma inocente y superficial. Recordemos que para Platón, la elaboración de composiciones cómicas debe recaer en los esclavos y en los extranjeros a sueldo, no en los ciudadanos libres (*Leg.* 816 e). Tampoco éstos, los libres, deben aprender las imitaciones cómicas, sino que continuamente debe representarse alguna comedia nueva para que nadie llegue nunca a saberlas de memoria. Estas comedias serán supervisadas por el encargado de la educación de los niños y jóvenes —un remedo del *paidonómos* lacedemonio— que, junto con los guardianes de la ley y los jueces de los certámenes, es el responsable de organizar las funciones corales y tiene competencia de censura en el caso de las producciones literarias que han de presentarse en público. Esta es, sin duda, la magistratura más importante de la ciudad (*Leg.* 765 e). De ella depende que el joven llegue a convertirse en el «más divino y manso» de cuantos animales engendra la tierra o en el «más salvaje» de ellos (*Leg.* 766 a). Por ello en la ciudad platónica el legislador escruta y atraviesa la belleza y la fealdad, la seriedad y la comicidad, la hermosura y la vergüenza; porque quien quiere llegar a ser mínimamente virtuoso, necesario es que aprenda lo uno y lo otro con el objetivo de que nunca diga o haga cosas ignominiosas ni ridículas. Así, si se diera el caso de que llegara a la ciudad algún poeta, no cómico, sino serio, con la intención de representar sus obras, Platón, por boca del Ateniense, apostilla:

«excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera» (*Leg.* 817 b).

Si la comedia desempeña en las *Leyes* una función negativa en el poroso esqueleto de la polis —negativa, sí, pero ineludible: es por mor del ridículo cómico que uno puede aprender lo que no se debe decir, lo que no se debe hacer—, la filosofía se convierte en la verdadera manifestación de la tragedia, en la tragedia genuina o auténtica. Platón autoriza, por tanto, unas composiciones que deben glosar, no sólo la tragedia y la comedia de la representación escénica, sino la más alta y sublime tragedia y comedia de la vida.