

## PLATÓN: POÉTICA Y PAIDEIA

INÉS MARFUL

*Universidad de Oviedo*

El desconcierto que provoca la lectura fragmentaria de la obra platónica, sorprendida en ese monodílogo a veces exasperante que, de una obra a otra, parece desmentirse a sí mismo —celebrar, como en el *Ión*, al poeta mediúmnico, divinizado, o arrojarlo, desde la *República*, a un ostracismo inapelable— es algo que reclama de suyo una lectura más sosegada; en realidad, como es el caso, una lectura concebida como itinerario.

I. Ya en la *Apología* de Sócrates, texto en el que Platón establece, de forma análoga a la del posterior *Ión*, una primera formulación de su teoría del arte, se concede al entusiasmo o endiosamiento, en la tradición épica y democrítea (Dodds, 1983; Gil, 1967), la génesis de la poesía. Tras la reñida dialéctica entre Sócrates y el rapsoda Ión, en esta segunda obra, el dictamen del diálogo hace descansar sobre esa fuerza divina que, como la piedra heráclea, magnetiza en primera instancia al emisor —el poeta—, luego al rapsoda y finalmente al público, la verdadera etiología del arte:

«Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar de Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heráclea. Por cierto, que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo

que la piedra, o sea, atraer otros anillos de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo les ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. (...) Por que no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un deber divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. (...) Con esto me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine.»

Platón reformulará más tarde, a la luz de su *paideia*, esta primera concepción del arte como fruto de una divina demencia que imanta al poeta a un dios, para ser su intérprete, y a cada rapsoda, intérprete de intérprete, a su poeta.

Al hilo de esa abrupta ablación que distinguirá entre el mundo ideal y el mundo empírico, descubrirá que el poeta —por antonomasia el gran Homero, por quien se hallaba poseído Ión— no ocupa con plena inocencia el lugar que le corresponde en esa cadena de anillos que son permeables a *dínamis* divina. El salto que se produce entre este primer Platón y el filósofo, ya maduro, de la *República* o las *Leyes* —donde el propio Platón habla de esta teoría como de «un viejo mito»—, ha podido suscitar interpretaciones tan audaces como la de Castelvetro o la de Goethe, convencidos los dos de que esta concepción platónica del poeta como portavoz instrumentado por un dios no era otra cosa que el

fruto de un sarcasmo dialéctico. Esta idea, por el contrario, dilapidada por Platón en la evolución de su sistema filosófico, bate sin embargo como un nostálgico subtexto, como un *desideratum* que el joven filósofo no deja de enviar, intertextualmente, sobre las páginas del Platón ya maduro.

II. Una de las vías de privilegio para arribar a la que podría llamarse la segunda poética platónica, violentamente apeado el arte de ese hilo directo con los dioses propuesto desde el *Íón*, es, sin duda alguna, su teoría del amor. En el *Banquete* y el *Fedro*, dos de los diálogos ideológicos de madurez, Platón opera el engrace entre su erótica y su estética, entre su teoría del amor y su teoría del arte.

Vayamos primero al Eros del *Simposio*<sup>1</sup> para, a través de la tesis propuesta desde la *República*, analizar las aparentes contradicciones que plantea el *Fedro*. En el discurso conclusivo de Diótima —que Sócrates modestamente transcribe para neutralizar la abundancia sofística de las cinco intervenciones previas— postula el sabio, replicando a Agatón, que el Amor, por su propia indigencia, desea lo bello y lo bueno de lo que está falto. El Amor es para esta extranjera de bellas palabras, cortésmente inventada por el filósofo, uno de esos «demonios» cuya función consiste en saciar el intervalo que media entre los dioses y los hombres.

Cuando los dioses celebraban el nacimiento de Afrodita, Poro, que había salido al jardín a disipar su ebriedad con el sueño, fue seducido por Penfa, que quedó entonces embarazada de Eros: «Por esta razón el Amor es acólito y escudero de Afrodita, por haber sido engendrado en su natalicio, y a la vez enamorado por naturaleza de lo bello, por ser Afrodita también bella» (203c). De sus progenitores heredaría Eros un par de complementarios: la Indigencia (Penfa) y el Recurso (Poros). Ni mortal ni inmortal, el Amor «platónico» estará siempre en la línea de fuga de lo perentorio y lo eterno, y continuamente acaballado —como corresponde a su naturaleza fronteriza— entre la sabiduría de Poros y la ignorancia de Penfa, es decir, en el lugar que, en sentido etimológico, es propio de la filosofía (amante de la sabiduría).

El Amor, así pues, ingénitadamente amante de la Belleza —o del Bien, según desliza Diótima «empleando en vez de bello bueno»<sup>2</sup>— y amante por lo

---

<sup>1</sup> Hemos usado la edición del *Banquete* de Luis Gil, Buenos Aires, Aguilar, 1986. Para el *Timéo*, la de Juan B. Bergúa, Madrid, Ed. Ibéricas, 1960. Para el resto de los diálogos las publicadas por Gredos en su Biblioteca Clásica.

<sup>2</sup> Ver, de Joaquín LOMBA FUENTES, el capítulo de su libro *Principios de Filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthros, 1987, titulado «La belleza como forma de vida», donde, en consonancia con la realidad de la cultura griega, el autor invita a tomar «como un solo bloque las dos vertientes del bien y la belleza, en forma de καλοκαγαθία».

tanto de la Sabiduría (bella entre lo bueno)— es un filósofo que apetece el bien y la inmortalidad, cualidad esta última que se produce entre los seres humanos a través de la generación, si bien —arguye Sócrates— «los que son fecundos según el cuerpo se dirigen en especial a las mujeres y ésta es la forma en que se manifiestan sus tendencias amorosas, porque, según creen, se procuran para sí mediante procreación de hijos la inmortalidad, memoria de sí mismos y felicidad para todo tiempo futuro. En cambio, los que lo son según el alma... pues hay hombres, añadió, que conciben en las almas, más aún que en los cuerpos, aquello que corresponde al alma concebir y dar luz. Y ¿qué es lo que le corresponde?: la sabiduría moral y las demás virtudes, de las que precisamente son progenitores los poetas todos y cuantos artesanos se dice que son inventores» (208d-209a). Tanto los políticos, generadores de la ley que «con mesura y justicia imprimen en las ciudades la belleza del orden», como los poetas son aquellos que, en su propia obra, generan en la belleza.

Platón, se deja ver, reajusta aquí, a la luz de su naciente eidética, la juvenil doctrina del *furor*, para insistir, a través de Sócrates, en que esta generación en la belleza propia de poetas como Homero o Hesíodo se produce como una suerte de anámnesis propiciada por la contemplación de lo bello en sus formas. Si en el *Fedro* sostendrá Platón que la idea de Belleza «se delata en sus imitaciones con mayor claridad que las demás Ideas, y que a su reminiscencia nos dispara luego, con mayor inmediatez que con respecto a las demás, el espectáculo de la belleza sensible», aquí sostiene, coherentemente, que «cuando alguien se encuentra (...) preñado en el alma de estas virtudes desde niño, inspirado como está por la divinidad, al llegar a la edad conveniente desea ya parir y engendrar, y también él, según creo, se dedica a buscar en torno suyo la belleza en la que pueda engendrar, pues en lo feo jamás engendrará. Siente, por tanto, mayor apego a los cuerpos bellos que a los feos, en razón de su estado de preñez, y cuando en ellos encuentra un alma bella, noble y bien dotada, muestra entonces extraordinaria afición por el conjunto y al punto encuentra ante ese hombre abundancia de razones [tal como le sucedía al rapsoda Ion ante Homero] a propósito de la virtud y de cómo debe ser el hombre bueno y las cosas a que debe aplicarse, e intentará educarlo. Y por tener, según creo, contacto y trato con lo bello, alumbró y da vida a lo que tenía concebido desde antes» (209a-c).

Mímesis y anámnesis se muestran pues, como un símbolo, estrechamente coaligadas. Platón se encuentra todavía lejos del educador programático que, habiendo sentado ya el fundamento metafísico de su mayéutica en la teoría de la reminiscencia, aquí intuita, propondrá la expulsión de los poetas de la República por embriagar al pueblo con productos de una mímesis espúrea que ha prostituido la anámnesis de lo bello con un anecdotario de excesos

y debilidades heroicas poco recomendables para la pedagogía. La prosecución del discurso de Diótima sugiere, sin embargo, ese violento epílogo de la poética platónica. Lo que ha dicho hasta aquí no es sino, como apunta Gómez Robledo (1982: 407), «la propedéutica del amor. Falta aún lo más importante, que es la iniciación perfecta en sus misterios con la revelación final. Esta segunda parte del camino la recorre Diótima mediante la exposición que hace de las diversas etapas dialécticas por que va pasando sucesivamente el Amor hasta contemplar la Belleza en sí», verdadero proceso dialéctico en el que cada una de las partes van a ser superadas para ser reasumidas en una unidad ulterior.

Si se quiere ir por el recto camino hacia la Belleza, «es menester —prosi-gue Diótima— comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos y, si se conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos; comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro y que, si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto, es menester haberse enamorado de todos los cuerpos bellos y so-segar ese vehemente apego a uno sólo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de esto, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes [propósito que, como decíamos, va a ser prioritario en la *República*], a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de éstas, dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es mucha, y no sea en lo sucesivo hombre vil y de mezquino espíritu por servir a la belleza que reside en un solo ser, contentándose, como un criado, con la belleza de un mancebo, de un hombre o de una norma de conducta, sino que vuelva su mirada a ese inmenso mar que es la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos de inagotable filosofía, hasta que, robustecido y elevado por ella, vislumbre una ciencia única, que es tal como la voy a explicar y que versa sobre una belleza que es así» (210a-d).

Hasta aquí la primera etapa de la argumentación platónica, en la que Diótima recomienda una educación estética que, en primer lugar, ascienda de lo particular a lo universal, nervio conceptual de amplísima raigambre posterior,

y que procure, en segundo lugar, el engendramiento de una palabra tal que «pueda hacer mejores a los jóvenes». En este segundo aspecto se reconstruye nuevamente la idea de una producción estética concebida como *paideia*. «En torno a la poesía y a la filosofía —como apunta Jaeger (1984: 583)— (...) se arroja como nexo de unión la idea de la *paideia* que brota del *eros* para convertirse en *areté*». Y ello es así porque, desde la doctrina platónica, «lo bello y lo bueno —que ya Diótima había asimilado prontamente en su discurso— no son más que dos aspectos gemelos de una y la misma realidad, que el lenguaje corriente de los griegos funde en unidad al designar la suprema *areté* del hombre como «ser bello y bueno». (...) De este modo, el *eros* se incorpora al edificio moral de la comunidad humana» (Jaeger, 1984: 585) como aquel supremo impulso que arrastra al hombre, a través de una vía regia que arranca de la belleza sensible, hacia la contemplación de la idea de Bien, o de Belleza, causa final de la erótica platónica: «Así pues —concluye Diótima—, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar la meta. He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer por último lo que es la belleza en sí.» (211b-c). Es en ese momento, concluye la disertación, cuando a aquél al que le ha sido dado contemplar la belleza en sí será capaz de engendrar «no apariencias de virtud, ya que no está en contacto con una apariencia, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad» (212a).

Sin embargo Platón, bien al margen de toda la estirpe epigonal que ha recogido estas Escalas del conocimiento y del amor, corona el ascenso con la sugerencia no de un abandono ameno en el éxtasis místico que supone la contemplación de la Belleza, sino con el anudamiento de este trance singular a una «ciencia única» capaz de dar cuenta de esta Belleza: la ciencia de la filosofía. No es extraño que —según se desgaja de la intervención de Alcibíades— sea precisamente Sócrates, un filósofo, el *homo eroticus* verdaderamente platónico<sup>3</sup>, aquel que es capaz de pasar la noche con un joven hermoso «como un padre o un hermano»

---

<sup>3</sup> Marsilio FICINO (1986: 193-197), en *De amore. Comentario a El Banquete de Platón*, definirá a Sócrates como «un amante verdadero y semejante a Cupido». «De qué modo amaba Sócrates —dice— lo puede saber cualquiera que se acuerde de la doctrina de Diótima.»



se representan mal con el lenguaje los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a los que se ha propuesto pintar». Platón, que discurre en la línea de las críticas a Homero y a Hesíodo vertidas por Jenófanes, línea tan propicia al Olimpo degradado de Eurípides, aparta de toda educación tendente a la *areté* aquellos relatos que muestren a los dioses en acciones que son contrarias a su naturaleza, el bien, y que no pueden, por tanto —de ahí su falsedad—encontrar en ellos etiología. Aunque, «en el fondo de este problema [como venimos sugiriendo] aparece el profundo antagonismo de principios entre la poesía y la filosofía, que preside toda la lucha platónica en torno a la educación y se agudiza al llegar a este punto» (Jaeger, 1984: 605), *a fortiori*, entre la falsedad del *logos* poético y la propuesta pedagógica de un arte programáticamente cognitivo que, pillado en falta, inclina una vez más la *paideia* hacia la filosofía. Platón, como Jenófanes, como más tarde los Santos Padres, «aplica el rasero de su moral a las ideas de los antiguos poetas y las encuentra inadecuadas a lo que él exige de lo divino, y, por tanto, falsas» (Jaeger, 1984: 606). El peso demoledor del *utile dulci* (García Berrio, 1980) no hallaría hasta Kant, donde se encuentra ya, de forma definitiva, el postulado de la indiferencia moral de las artes, un teórico que lo contrariase. Entretanto, y en el seno de una sociedad donde la poesía se había convertido en un ejemplario magistral para la educación pública, no es extraño que Platón condene a los poetas al ostracismo en su proyecto político, ofreciendo, en cambio, la filosofía como garantía de una fórmula superior de conocimiento.

Sentada la poesía en el banquillo del tribunal platónico, se la acusa pues de una mimesis degradada que presenta a los dioses conteniendo, demasiado humanos, y sometidos a todo tipo de metabolismos contrarios a su esencia inmutable. La deontología socrática exige, por el contrario, que el dios sea representado siempre «como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia». Y, «aún cuando alabemos muchas cosas en Homero, no elogiaremos el pasaje en que se refiere el mensaje que, mientras duerme Agamenón, le envía Zeus (...) Cuando un poeta diga cosas de tal índole acerca de los dioses, nos encolerizaremos con él y no le facilitaremos un coro. Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes; al menos si nos proponemos que los guardianes respeten a los dioses y se aproximen a lo divino, en la medida que eso es posible para un hombre» (*República* II, 383a-c).

Zanjada por Platón la crítica del fondo, o, en palabras de Sócrates, «de lo que debe decirse», pasa a enjuiciar, en el Libro III, «el modo en que debe ser dicho», cerrando así la que será la dualidad *res/verba* según la formulación, de procedencia horaciana, de las poéticas renacentistas. La sistematización platónica, acorde a su teoría de la mimesis, abre ahora en una tríada las modalidades



de la dicción poética: simple, producida por imitación, o por ambas cosas a la vez. «Hay, en primer lugar —propone Sócrates—, un tipo y composición de mitos enteramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares». Con su habitual finalismo vigilante, Platón prescribe para su Estado fundamentalmente la lírica y, con cautela —porque toda imitación supone un abandono temporal de la propia esencia—, la imitación, breve, de los tipos nobles, únicos adecuados a la *paideia*.

Perfilado a lo largo de la *República* su paradigma del Estado, y del guardián filósofo a quien compete la demiurgia de modelarlo, y suficientemente aclarada a un tiempo la aspiración de la pedagogía a una anámnesis del mundo de las Ideas, el Libro X vuelve a insistir, saliendo al paso de las acerbas críticas que había recibido, y al calor de una eidética ya explícita, en cuál ha de ser el papel de la poesía en la educación de los regentes. Tomando como punto de arranque la Idea como unidad de la multiplicidad, el artesano que fabrica una silla o una cama no produce otra cosa que una copia particular de la Idea, y el pintor, a su vez, una copia de la copia que, con respecto al original, ocupa el tercer rango. Según esta pirámide descendente, también el poeta trágico se encontraría en el tercer orden del *ranking* platónico y, como tal, relegado por la *paideia* en tanto productor de apariencias de las apariencias, sentido en el que Sócrates arguye que «el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior», ya que el poeta imitativo, como el pintor, produce cosas inferiores a la verdad y se relaciona con la parte peor del alma —la irracional— en cuanto que es ella la más fácil de imitar, y la que más fácilmente encuentra un eco entre el gentío. Desde la *paideia* platónica se vuelve inadmisibles la imitación del hombre entregado, como sucede en la tragedia y en la comedia, a los excesos polares de la risa o del llanto, imitación que haría de nosotros, seguidores virtuales de ese patrón abyecto, plañideras y payasos, fórmulas de carácter tan lejanas del ideal de la templanza.

«Por lo tanto Glaucón —concluye Sócrates—, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe, debemos amarlos y saludarlos como las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, *sólo deben*

*admitirse en nuestro estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor (606e-607a).*

Tras hacer esta ablación definitiva en el espectro de las artes poéticas sólo queda a Sócrates remachar el valor noético de la filosofía en el seno de un Estado que ha decretado la expulsión de los poetas —siempre en relación con esa idea de Bien que preside la *paideia* platónica— por pervertir la anámnesis de la Belleza —o el Bien— a través de una mimesis depravada. El guardián de la República platónica ha de ser, como Sócrates, filósofo, dueño de la Belleza a través de la ciencia única de la filosofía. Quede, como lenitivo de este pragmatismo antiartístico, aquella nostalgia subtextual a que aludíamos y que Platón vuelve a afirmar ahora al declarar, primero, que hay placer en la escucha de estos discursos nocivos (606b), y segundo, que esta desligada profilaxis contra ellos se parece a la que, y no sin dolor, debe hacerse frente a un amor que no nos conviene:

«haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque les duela, lo dejan; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esa poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, *como un encantamiento*, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía» (607e-608b).

IV. Señalando las paradojas que presenta la filosofía platónica en los tres textos medulares a que venimos aludiendo, el *Banquete*, la *República* y el *Fedro*, Gómez Robledo (1982: 432) se pregunta:

«El problema es el siguiente. ¿Cómo compaginar el altísimo valor que Platón atribuye no sólo a la belleza sino muy concretamente a la poesía, de la cual se dice [en el *Fedro*, como en el *Íón*] ser de inspiración di-

vina, con el ostracismo de los poetas de la república configurada en el diálogo de ese nombre?»

Y el propio autor clausura el dilema arguyendo que «La filosofía de lo bello, en conclusión, no está orientada en Platón a una filosofía del arte, sino a otra cosa por completo distinta. (...) el valor de lo bello estriba únicamente en su capacidad de despertar en nosotros la reminiscencia de la Idea (...) Lo bello, en otras palabras, es apenas un momento dialéctico y no un fin en sí mismo, al modo como estamos hoy acostumbrados a considerarlo, como una finalidad sin fin, según diría Kant. Para decirlo en términos estrictamente platónicos, lo bello vale como ἰδέμενσις y no como μιμήσις; como reminiscencia y no como imitación. La segunda podrá valer, a su vez, sólo y en tanto que de algún modo pueda trasmutarse o dar origen a la primera.» Queda así clausurada, como venimos apuntando, la posibilidad de una estética que rebase la aspiración existencial a un Bien/Belleza coincidentes. El arte por el arte es algo impensable en el seno de una filosofía finalista que persigue, más allá de las manifestaciones sensibles, la visión de la Idea, o, más allá de lo que es bello —como polemizaba Sócrates en el *Hippias Mayor*— lo bello en sí mismo, porque el arte, para Platón, sólo será tal en cuanto imite no aquellas apariencias del mundo fenoménico, sino el patrón trascendente de las sagradas Formas.

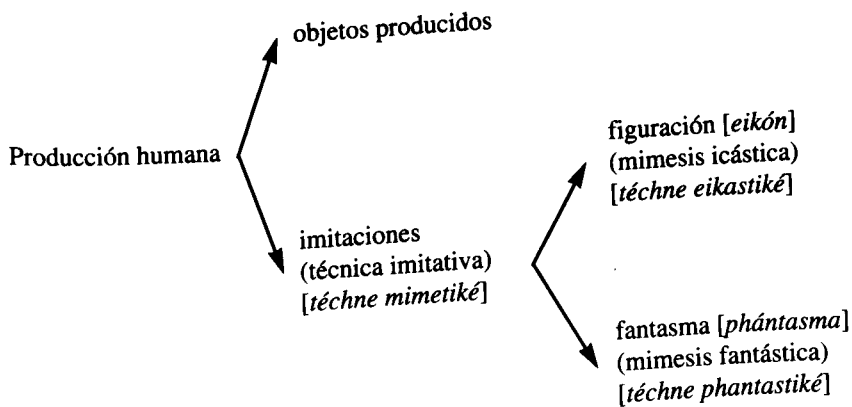
Desde la teoría platónica, por lo tanto, se han difundido dos conceptos de mimesis altamente dispares: una mimesis *naturalista* y una mimesis *idealista*. La mimesis naturalista, subdivisible en dos modalidades, icástica y fantástica, fue violentamente execrada por el filósofo como, en el primero de los casos, una fútil duplicación de la apariencia o «imitación objetivamente correspondiente» (Panofsky, 1989: 15, 59-61 y 97-98), en el segundo y peor de ellos, como un producto despreciable de la «imitación aparente (como en el ejemplo de las estatuas colocadas en alto [y, paradigmáticamente, el denostado Zeus de Fidias])». La mimesis idealista, por el contrario, única modalidad que la poética platónica soporta, queda confinada al reducido espectro de un delirio poético durante el cual el poeta, furioso, ec-stático (Gil, 1967: 53-64), endiosado, poseoso, alcanzaría, en la contemplación de la Idea, la gloriosa anámnesis de la Verdad y la Belleza.

Porque, efectivamente, tal como Platón lo plantea en el *Sofista* al tratar de circunscribir la definición del pescador de caña, luego la del sofista, hay dos clases de técnicas productivas: «La agricultura y todo lo que tiene que ver con el cuidado de los cuerpos mortales, así como lo que se refiere a las cosas compuestas y fabricadas —que denominamos manufacturas—, y, finalmente, también la imitación» (219a). Y en esta segunda técnica, *mimetiké* o *eidolopoiiké tékhne*, técnica imitativa o técnica de la producción de imágenes —prostituido

empeño de engendrar cosas «terceras con respecto a la verdad» (Comanini, *apud* Panofsky, 1989: 59-61) según la tradicional jerarquía de la *República* entre las artes «usanti», «operanti» e «imitanti»— se detiene Platón en la segunda parte del diálogo para, por el procedimiento de las divisiones, distinguir en ella otras dos modalidades: «Se distingue en ella, por una parte, una técnica figurativa [*tékhne eikastiké*]. Esta existe cuando alguien, teniendo en cuenta las proporciones del modelo en largo, ancho y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden.» Por la otra, una técnica simulativa, que concierne sobre todo a aquellos que «elaboran o dibujan obras monumentales. Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, (...) la parte superior parecería ser más pequeña que lo debido, y la inferior, mayor, pues a la una la vemos de lejos y a la otra de cerca. (...) ¿Pero acaso los artistas no se desprecupan de la verdad y de las proporciones reales, y confieren a sus imágenes las que parecen ser bellas? (...) ¿no será justo llamar figura [*eikón*] al primer tipo de imitación, pues se parece al modelo? (...) ¿Y esta parte de la técnica imitativa no debería llamarse como antes dijimos, figurativa [o icástica]? (...) ¿Y qué? Lo que aparece como semejante a lo bello porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, no será una apariencia [*phántasma*]? (...) Para esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa [o fantástica (*tékhne phantastiké*)]? (...) He aquí, entonces, las dos formas de la técnica de hacer imágenes: la figurativa y la simulativa» (*Sofista*, 235d-236c).

Acodado en la argumentación anterior, que había sugerido la posibilidad de engendrar cosas falsas a través de «imágenes sonoras», Platón pasa, en los parlamentos siguientes, «del ámbito de las imágenes en general al dominio del lenguaje» (Cordero, 1988: 377). Tras una larga especulación acerca del ser y del no-ser el diálogo establece (256e) que, «respecto de cada forma (...) hay mucho de ser, pero hay también una cantidad infinita de no-ser», siendo el no-ser «cierto género de discurso que está disperso por sobre todas las cosas» y que, como tal, «se mezcla también con el juicio y con el discurso» porque, «Si él no se mezcla con ellos, es necesario que todo sea verdadero, pero si se mezcla [como sucede], se producen un juicio y un discurso falsos. Pues lo falso en el pensamiento y en los discursos no es otra cosa que juzgar o afirmar el no-ser (...) Y cuando existe lo falso, existe el engaño (...) Y cuando existe el engaño» —y el Extranjero platónico arriba, finalmente, al estatuto de la sofística en medio de esta compleja ontología— «todo se llena necesariamente de imágenes, de figuras y de apariencias» (260b-c). En las páginas finales del diálogo, Platón abraza de nuevo la división inicial (236b-c) entre las dos técnicas productivas

humanas, la que *hace* cosas y la que las *imita*, y propone un símil volcado a lo divino según el cual también el dios produce en dos modalidades: la realidad —que abarca aquello de lo que se predica que es *por naturaleza*—, y todos «los sueños y todas las ilusiones que, durante el día, se producen, como suele decirse, espontáneamente: tanto la sombra que surge de la oscuridad por obra del fuego, como ese doble que se aparece cuando la luz propia y la ajena —que proviene de cosas brillantes y lisas—, confluyendo en un mismo punto, origina una forma que produce una sensación inversa a la que nos tenía acostumbrado la visión anterior»; es decir, «la cosa misma y la imagen que acompaña a cada cosa». Por cuanto afecta a la producción humana, «llamamos producción de cosas a la que hace cosas, y técnica de hacer imágenes a la que produce imágenes». Manufactura e imitación: «¿No diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano [«equivalente —como propone Cordero (1988: 478)— de las imágenes de origen divino que aparecen en los sueños»] elaborado para quienes están despiertos?». En coherencia con la argumentación platónica en la *República* —aunque ausente el modelo ideal en el *Sofista*— Platón propone pues la existencia de tres estadios: la Idea de la casa (o la cama en la *República*), la copia que de la casa o de la cama —y de acuerdo con la técnica productiva «que hace cosas»— el artesano fabrica, y la imitación que el pintor, fautor de imágenes progresivamente alejado de la Idea, verifica.



Platón propone, para acabar, una nueva subdivisión del género simulativo: «Recordemos que la técnica de la fabricación de imágenes iba a tener, como un género, la figurativa, y, como otro, la simulativa (...) Dividamos entonces por dos al género simulativo (...) Por un lado, la apariencia se produce mediante instrumentos; por el otro, quien produce la apariencia se vale de sí mismo como instrumento.» En el primer caso, que Platón insiste en llamar de nuevo «imitación», estarían situadas tanto la épica como, de manera fundamental, la dramática, «paradigma —esta última— de la ficción mimética» (Sánchez Ortiz de Urbina, 1989: 38; Ricoeur.) que tiene lugar «cuando alguien (...) hace que su voz se parezca a tu voz». En el segundo, naturalmente, la sofística. En ambos casos el patrón platónico concede al discurso, ya sea pseudofilosófico o literario, un estatuto desacreditado en la pirámide de su eidética. Es esta la razón por la que, en el *Fedro*, cuando se aborda el escalafón decreciente de las almas que, según el precepto de Adrastea, se han precipitado a la tierra por no haber podido ver «la llenura de la Verdad» (248b), la del poeta artesano queda relegada al sexto lugar, siendo «la que más ha visto la que llegue a los genes de un varón que habrá de ser amigo del saber, de la belleza o de las Musas tal vez, y del amor; la segunda, que sea para un rey nacido de leyes o un guerrero y hombre de gobierno; la tercera, para un político o un administrador o un hombre de negocios; la cuarta, para alguien a quien le va el esfuerzo corporal, para un gimnasta, o para quien se dedique a curar cuerpos; la quinta habrá de ser para una vida dedicada al arte adivinatorio o a los ritos de iniciación; con la sexta se acoplará un poeta, uno de esos a quienes les da por la imitación; sea la séptima para un artesano o un campesino; la octava, para un sofista o un demagogo, y para un tirano la novena» (248d-e).

En otro lugar del diálogo, por el contrario (244-245b), y explicitando la ya sólo en apariencia paradójica concesión del primer lugar al alma de un «amigo del saber, de la belleza y de las Musas tal vez, y del amor», Sócrates sostiene, arguyendo en favor de la locura que posee al amante, que es mucho el bien que le ha venido al hombre a través de una «divina manía» —«tanto más bella (...) que la sensatez, pues nos la envían los dioses»— que se presenta, al menos, en cuatro formas: las dos primeras atañen al delirio hierofántico, la cuarta al delirio amoroso, y la tercera —que recupera para la accidentada geografía de la estética platónica la tesis del *lón*—, al delirio poético.

«El tercer grado de locura y posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas

acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de inspirados y posesos.»

Palabras en las que reverbera el eco iónico —«Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino»— definitivamente injertado ya en una filosofía que formula y deslinda, conforme a una *paideia* de vocación metafísica, la existencia de dos tipos de poesía. «Es cierto —como propugna Tatakiewicz (1987: 129-132)— que Platón vinculó la poesía a las artes visuales, especialmente en el libro décimo de *La República*, donde habla de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que se incluye a la poesía y a la pintura. Pero también es cierto que en otro lugar, especialmente en el *Fedro*, describe la poesía como un noble arrebato, como una inspiración de las Musas, y por tanto no tiene nada en común con la imitación o la rutina artesanal. Puede parecer que Platón no se ponía de acuerdo consigo mismo fácilmente, que no tenía ideas firmes sobre la poesía y las relaciones que mantenía con el arte. Pero ésta es una impresión errónea que se produce por descuidar una consideración que es fundamental: existe poesía y poesía. Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal. (...) Existe una poesía que surge del arrebato poético (*μῶνα*) y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (*τεχνή*) literaria.»

Poesía inspirada vs poesía técnica. «Hay así, por tanto, dos especies de imitación: la de las Ideas eternas y la de los objetos percederos. El Demiurgo divino realiza la primera en la creación del mundo, y en cuanto al demiurgo humano, el artista, realiza casi siempre la segunda, aunque excepcionalmente es capaz de elevarse a la imitación que es propia del divino Artista cuando, como éste, se inspira directamente en los eternos paradigmas» (Gómez Robledo, 1982: 435).

La teoría platónica evoluciona pues desde una juvenil concepción numínicamente del arte, vertida en el *Ión*, hasta una filosofía cautelosamente «antiartística» que se ha ido amasando al paso de su proyecto político-pedagógico. Al final queda sólo, a salvo del tremendo escrutinio de la *República*, aquella divina manía, aludida en los textos epilógicos del *Timeo* y de las *Leyes*, que eleva a veces al poeta, entusiasmado, hasta la «casa celeste» de las Formas.

«Por consiguiente, cuantas veces el artista fije los ojos sin cesar en lo que es idéntico, y tomándole por modelo, se esfuerza en reproducir en su obra la forma y las propiedades de lo que imita, cuanto produzca de este

modo será necesariamente bello en su totalidad. Si, por el contrario, sus ojos se fijan en lo que ha nacido, lo que realice no podrá ser, realmente, hermoso.»

La estética platónica, hipostasiada en metafísica (Lukács, 1971: 39; Ricoeur, 1987: 88), propugna finalmente un arte veraz en cuanto a las Ideas, un arte de las Formas inmutables, una mimesis idealista en cuya defensa el filósofo, en la dfaada de Yeats (Abrams, 1975), ha roto el espejo naturalista por no encontrar en él la lámpara.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ABRAMS, M. H. (1975), *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral.
- CORDERO, N.L. (1988), Traducción, introducción y notas al *Sofista*, Madrid, Gredos.
- DODDS, E. R. (1983), *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza.
- FICINO, M. (1986), *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos.
- GARCÍA BERRIO, A. (1980), *Formación de la teoría literaria moderna*, I, Universidad de Murcia.
- GIL, L. (1967), *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama.
- GÓMEZ ROBLEDO, A. (1982), *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, México, Fondo de Cultura Economía.
- JAEGER, W. (1984), *Paideia*, Madrid, Fondo de Cultura Economía.
- LOMBA FUENTES, J. (1987), *Principios de filosofía del arte griego*, Madrid, Anthropos.
- LUKÁCS, G. (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- PANOFKY, E. (1989), *Idea*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R. (1989), «La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte», en *El Basilisco*, Segunda Epoca, n.º 1, pp. 33-40.
- RICOEUR, P. (1987), *Tiempo y narración*, I, Madrid, Cristiandad.
- TATARKIEWICZ, W. (1987), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- TOVAR, A. (1973), *Un libro sobre Platón*, Madrid, Espasa-Calpe.