

RODRIGO ZUÑIGA

ARTE Y CONOCIMIENTO
SENSIBLE

TEETETO Y LA POLÍTICA ESTÉTICA DE PLATÓN

Colección Tesis

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

IV- PERSPECTIVAS Y CONFIGURACIONES EN TORNO A LA RELACIÓN ARTE-CONOCIMIENTO (*EPISTÉME*)

Podemos optar, en consecuencia, a poner en juego un nudo tensional que ilumine la reciprocidad de dos términos mutuamente controversiales. Ambos términos, por cierto, comportan una compleja red de interacción conceptual y semántica, y su dilucidación efectiva parece contextualizarse de modo diverso a lo largo del corpus de los diálogos platónicos. El ejercicio propuesto consiste, entonces, en releer, bajo el parámetro de las disputas previamente reseñadas y comentadas en torno a la naturaleza del conocimiento (*epistéme*), la recíproca influencia que acaece entre la búsqueda de esta definición (al menos, estrictamente delimitada a la “actividad del alma” en el pasaje 184b-186e, en la instancia de cierre de la primera tentativa) y las acentuadas referencias problemáticas a propósito del ejercicio del arte. Es decir, nos esmeramos en indicar la productiva confrontación que pueda realizarse entre el *problema del conocimiento* tal como se encara en estos momentos del diálogo que nos ocupa, y el tratamiento sintomático del *arte (mousiké) como problema por resolver (políticamente)* en el espacio de un Estado ficticio (imaginado) o real, —a partir, precisamente, del dato relevante de su modo de operación: la suspensión racional, la ambivalencia afectiva, el difuso énfasis sobre la *sensibilidad* en cuestionamiento y sospecha. Y en rigor, una propuesta como ésta no puede sino apostar al descarte de una pretendida “neutralidad” en la pregunta que inquiere por la naturaleza del conocimiento; antes bien, la intención recaería en demostrar que se trata de una indagación interesada, comprometida, polémica, y ya no exclusivamente “epistemológica” —como por otra parte ha podido ser apreciado en la larga “digresión” a la que antes nos referimos.

La disputa con Protágoras y Heráclito, la delimitación estricta que mencionábamos a propósito de la percepción (*aisthesis*) en cuanto a sus pretensiones de equipararse con el “conocimiento”, permiten señalar precisamente el instante de entrada en escena de la constelación de significados que enmarcan y conforman la condena platónica del arte, como una condena movilizada en función de una restricción específica y una resolución utópica del arte como actividad irrenunciable, actividad diferida, críticamente, hacia la «construcción» del sujeto modelo y de la ciudad que lo ampare. He ahí, en suma, la apuesta esencial que se pretende poner en circulación, que desde luego nos retrotrae a los intereses y tentativas pedagógico-políticas de un filósofo dotado de un eximio talento literario.

En un primer momento, me parece que la apreciación platónica de la actividad artística en su vertiente más radicalmente utópica y polémica (en relación con la pretendida «legitimidad» de su praxis social reconocida), ofrece un *lugar* especialmente señalado para constituirse en un parámetro importante a este respecto. Este “espacio” comparece, principalmente, toda vez que se quiere dar cuenta de la formación de los futuros guardianes y gobernantes del Estado ideal prescrito en la conformación paradigmática de la filosofía; en otras palabras, cuando lo que está en juego es el *cuidado del alma* de los futuros ciudadanos modelos que tendrán a su cargo el desenvolvimiento armonioso, bello y justo de la *pólis* en el ideario ético-político planeado críticamente por Platón. Me refiero, por cierto, al contexto de la *paideia* tal como es discutido y desarrollado en un extenso pasaje de *La República* (376c-412b), en relación con los contenidos y asuntos de estilo (*léxis*) de la poesía, y con la pautas a seguir por el arte poético, las melodías y los ritmos en un Estado que se preocupe de estos guardianes y de la importancia de su educación para la correcta administración y protección de una *pólis* justa.

IV.1) Redención del arte: Utopía y modelo pertinente.

Discurso falso y pautas de contenido de los mitos. La ficción referencial en el constructo político. Es conocida esta controversia en que Platón resigna cualquier consideración política de la "libertad" artística en un ámbito comunitario (nos referimos al problema de la censura connotado en toda actividad de creación), a la *formación (paideia)* de los guardianes, ciudadanos modelos de una *pólis* ficcionada como espacio de cohabitación ideal, en el marco de pautas racionales, filosóficas, de comunión social. Como se sabe, el momento precedente a los referidos pasajes de *La República* que ocuparán nuestra atención, discute el nacimiento del Estado sano y su tránsito progresivo hacia la "enfermedad", que de la mano del crecimiento del territorio y las necesidades expansivas dan origen a la guerra y al ejército. La selección de los guerreros, que serán guardianes del Estado, se realiza en vista de la excelencia de su labor futura, y lo mismo sucede con su crianza y educación, desarrolladas en directa proporción con la *justicia* que habrán de proteger en este «Estado platónico» ficticio (justicia que, como tema preponderante que encauza el discurso filosófico, debe ser requerida en cuanto instancia esencial de problematización y resolución del *sentido* de lo humano: de modo tal que su consolidación en la temática política ofrece una ampliación de su emplazamiento original en el ámbito "interior" del alma). Es en este punto en que se inicia un verdadero "juicio" a la tradición griega y su sistema educativo, consecuencia y complemento de una consuetudinaria actividad artística, y se lleva a cabo una contextualización pedagógico-social del problema del arte en razón de las necesidades impuestas a partir de este planteamiento. Debemos tener presente, por lo tanto, el conjunto de elementos que sitúa el inicio de la discusión en torno al arte, elementos que tienen relación con la educación de un modelo de persona que contradice los resultados que pudiera ofrecer la política normativa tradicional de la pedagogía griega, en la que cierto tipo de práctica artística jugaba un papel preponderante. Lo cuestionable, desde luego, recae en los efectos y consecuencias a que nos envía dicha formación: efectos que

acusan la carencia de un paradigma racional de comportamiento humano y, por consiguiente, la ruina de la política como forma de convivencia integral.

Sin embargo —y esto resulta decisivo—, se hace necesario estipular la importancia del momento del «origen» ideológico de esta *pólis* ideal, lo que deja a recaudo de una 'historia' (comunitaria) la instancia esencial de su validación efectiva. Así, en un principio se comienza por asentar la utilidad de los discursos falsos, los *mitos* (*mythos*), lo que implica la misión asignada a la poesía de pre-figuración, de con-formación del alma susceptible de los niños que han de ser persuadidos e «integrados» a partir de este estatuto de sociabilidad. El alma infantil se “moldea” *desde* este reconocimiento del poder del hechizo poético, enmarcando una decisión fundamental que tiene relación con el poder político que genera la *mentira inicial*, fundamento de toda construcción de un ideal moral: “ (...) ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes?” (377b). El alma, desde la tierna infancia, es objeto de manipulación, de una ficción (poética) que suscita, no obstante (y en ello reside el optimismo depositado en el proyecto platónico), un indicio de guía moral sólida (filosófica).

Una mentira, y por lo tanto, una *decisión* que se toma y se enarbola en la idea de suplantar la clara constatación del mal ejemplo que se signa bajo los nombres ilustres de Homero y de Hesfodo (377d ss.), que presentan, entre otros casos deplorables, a dioses actuando como criminales o combatiendo entre sí, confabulándose, o librando batalla a sus parientes y prójimos. La guía moral que pudiera proporcionar esta poesía tradicional es, resueltamente, endeble y peligrosa, y se hace necesaria la censura, la supervisión, la pauta: es menester actuar en favor de una “mentira”⁷², es cierto, de

72 Cf. 377c: “Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos (*tois mythopoiois*), y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos

una visión suministrada (que, a la larga, se intentará demostrar que, racionalmente, es correcta y normativa), pero en reemplazo de “mentiras innobles” que comportan una desvirtuada y venenosa apreciación de la naturaleza divina, y que pueden desencadenar un grave daño en el discernimiento de los niños, dado que “las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas” (378d-e). A mayor susceptibilidad, mayor cuidado y censura. En definitiva, la revisión de los contenidos de los mitos se justifica por causa de la representación que se ofrece del accionar de los dioses y de los héroes en ellos, y la requerida corrección se realiza de acuerdo a los cánones establecidos en función de una “mentira” que, en el fondo, requiere desplegar la verdad (metafísica) de su fundamento a lo largo de todo el diálogo y de las discusiones que tienen lugar en él.

Se propugnan, de esta manera, ciertas pautas referidas a los modos de caracterización de la divinidad en los textos que los niños deberán conocer en un entorno social normativizado: por ejemplo, la representación debe hacer justicia al hecho de que ella es *causa de las cosas buenas*⁷³ (contraviniendo, como señalara Jaeger, el principio fundamental de la tragedia en cuanto a la escisión de los intereses del género humano y los dioses); se considerará falso, por lo demás, que abandone continuamente su propio estado, como un hechicero, pues dada la perfección del dios, es *quien menos puede abandonar su propia naturaleza* (forjándose, de esta suerte, una latente repulsa a la variación de formas, correlato del engaño: el tránsito a la forma ajena, trans/formación, implica un travestismo inaceptable e impropio de la excelencia connatural; Cf. 380 d ss.). Más aún, el dios, que no está dispuesto a alterarse, *no miente*; es

en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas (*pláttein tās psychàs*) mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría”. También 378c ss., 389b ss.

73 379 e: “(...) Ni admitiremos tampoco que se diga que Zeus es para nosotros dispensador de bienes y de males”.

absolutamente simple y veraz (la “verdadera mentira”, añade Sócrates, conlleva la ignorancia en el alma de quien está engañado). En el vislumbre de estas reglas de creación se retoman, como es notorio, una serie de elementos presentes en los diálogos tempranos y que cristalizarán precisamente en este escrito fundamental en tanto que temáticas circunscritas al proyecto de la filosofía: los peligros de la ilusión, el engaño, la ignorancia del alma, y la distinción entre naturaleza esencial y artificio mudable y persuasivo.

Supervisión política de la mimesis. Una vez reseñada la “nueva referencialidad” de la operación creativa, como primera hipótesis de un cumplimiento cabal del diseño político que debe propugnarse, se da término a continuación en el Libro III al estudio del contenido de los mitos con las pautas que se impondrán para referirse a los hombres en los textos poéticos, y es enlazada esta discusión con la crítica del **estilo** (dicción: *léxis*) del lenguaje. Se trata en este caso, ciertamente, de una profundización “formal” del examen de los efectos de las obras inspiradas por las musas; momento sumamente importante en que se acuñará el complejo término *mimesis* para explicitar determinados procesos de creación, recepción y ejecución poéticos que permitirán, en definitiva, dirimir de modo más acentuado el afán mediatizador e ideológico que supone la propuesta platónica en toda la magnitud de sus alcances.

En un principio, el examen de la “dicción” comienza por establecer tres tipos de “narración” (*diégêsis*), en la idea de que todo cuanto es relatado por compositores de mitos (*mythológôn*) o por poetas constituye “una narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán” (392d). Este planteamiento responde, por cierto, a una estrategia de clasificación estilística que haga factible “determinar” y articular un orden de sentido que se instituya *desde los efectos* que ocasiona la obra de arte al espectador (como agente pasivo y patológicamente afectado), problematizando su eficacia, ahora, a partir de una configuración constructiva (el lenguaje) que por lo general parece exponerse más bien como un portador de significados neutro, invisible o indiferente. Se señala, entonces, que hay un tipo de *narración simple* (*haplêi diêgêsei*), o

en tercera persona, en la que el poeta no pretende ocultar el hecho de que “es él mismo y no otro quien habla” (393a), o dicho de otro modo, en la que no se “encubre” (una evidente alerta a la condena de la trans/figuración, impropia del paradigma divino). Se reconoce también, desde estos supuestos, la *narración imitativa*, *mímêsis*, “personificación”, que suele utilizarse en la comedia y la tragedia, y finalmente un *tipo mixto* de narración en que se combinan la narración simple y la imitativa (394b: “tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares”). La discusión a raíz de estos tres tipos de narración se va a desarrollar también, como era de esperarse, en función de la necesidad educativa de los “guardianes”, y la controversia con las formas de expresión poética y con la aceptación o denegación del ejercicio artístico tendrá que focalizarse decisivamente en la influencia “patética” del arte, y en los caminos que deben priorizarse para establecer un control sobre estos hechos.

El término *mímêsis* (de amplia preponderancia en este contexto, y que emerge como el segundo tipo de narración verificable en una sistematización de la poética), por lo general traducido como “imitación” en un cumplimiento simple y poco matizado, pero a resguardo y auspicio de toda una tradición⁷⁴, conlleva una amplia gama de determinaciones en el “campo semántico” de la obra platónica. En gran medida, es necesario en este punto tener presente las dificultades implícitas a toda lectura que se realice de los diálogos de Platón, en cuanto al momento que ellos instauran en la historia de la escritura filosófica. En breve, podemos decir a este respecto que toda pre-determinación de sentido, toda pretendida sistematización de un conjunto de elementos a la mano que nos acercarán al ideario establecido de este pensamiento, corre el serio peligro de desplomarse ante cualquier fisura que pueda emerger en los mismos movimientos generados por esa escritura. El “diálogo” platónico maniobra en condiciones muy particulares, en un territorio “sísmico”, volátil, de significados, en un tremedal que se resiste a ser delimitado forzosamente; es verdad que se desplaza

74 Un seguimiento a la historia y devenir de este concepto en el pensamiento occidental, en W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 301-324.

y encuentra su espacio de referencia en el interior de los usos intercambiados de la *pólis*, pero esta misma confluencia de caracteres, de oficios, de personajes, de situaciones, es la que se inserta en el lugar señero de discusión que inauguran los “diálogos”, y que le otorga su cúmulo de significaciones interpenetradas y confrontadas; así pues, la “estratificación” de sus discordias, manifiestas o latentes, resulta sumamente ambivalente, polisémica. De esta manera, la filosofía que podemos leer en Platón constituye una instancia irrepetible de cristalización y de efecto catalizador simultáneamente: los conceptos que hoy asumimos y revisamos, que releemos o contextualizamos, y a partir de los cuales podemos conferir sentido a la praxis humana histórica, encuentran en esa instancia singular el nicho que, en la problematización crítica de sus usos, les confirió la determinación de un *corte*, de una decisión, de una mirada “intencional” que puso en marcha cierto correlato.

Con esta previsión, cualquier acercamiento a nociones o constelaciones de conceptos que configuran una “trama decidida”, sancionada o fuertemente cuestionada en el ejercicio dialéctico de la filosofía platónica, debe ser ponderada con absoluto cuidado. Siempre se está en riesgo de sobre-determinar un alcance específico, de exceder o desvirtuar la significación de una palabra, de una señal o de una referencia sintomática. En la medida en que una lectura “neutral” es imposible y en que a la vez sea factible no interferir el texto más allá de lo necesario, dejarlo “circular” y ponerse de manifiesto en sus propios términos, habremos encontrado el “justo medio” que nos permita dilucidar hasta cierto punto las piezas y las apuestas que Platón quiere ajustar, presentar u omitir. Con este doble resguardo y esta doble perseverancia el acceso se hace un poco más llano, pero en ningún caso menos complicado o carente de riesgos.

Tomando en cuenta estas consideraciones “de método”, tendremos que apreciar cómo se conjuga en su variedad de apariciones la red de sentidos que corresponde y desenvuelve la noción de “imitación” o *mímesis*. En un principio, podemos decir que un asunto realmente significativo tiene lugar con la primera “puesta

en escena” del término *mimesis* en este lugar de la discusión acerca de la educación de los guardianes, y de una propuesta de sistematización estilística de las obras poéticas. En este primer punto, *mimesis* define un especial método de composición, según el cual el poeta “imita” asemejándose en su propia dicción a la de cada personaje (393c: “Y asemejarse uno mismo a otro en habla o aspecto (*ukûn tó ge homoiûn heautòn állôî ê katà phônên ê katà schêma mimeîsthai*) ¿no es imitar a aquél al cual uno se asemeja?”). En un segundo punto, en este mismo lugar, la cuestión será saber si se permitirá imitar a los poetas, es decir, si en el Estado ideal se les dejará componer sus narraciones imitando, problema que a su vez desemboca necesariamente en un asunto “más importante” (394d), cual es si los guardianes (los receptores de las obras) deben ser aptos para la imitación o no:

“—Ahora, Adimanto, observa lo siguiente: ¿deben ser nuestros guardianes aptos para la imitación, o no? ¿De lo que hemos dicho antes no se sigue acaso que cada uno realiza bien un solo oficio, no muchos, y que, si trata de aplicarse a muchos, fracasa en todos sin poder ser tenido en cuenta en ninguno? —No puede ser de otro modo. —Y el mismo argumento cabe con respecto a la imitación: que un mismo hombre no es capaz de imitar muchas cosas tan bien como lo hace con una sola” (394e).

La *mimesis* enmarca entonces una amplia discusión suscitada por una actividad poética “imitativa” que, por su parte, y de acuerdo al tono de controversia y juicio a toda una tradición educativa, tiene directa injerencia en la formación y socialización de los niños atenienses. La visión que aquí se propone resulta incluso más condenatoria, si se considera que se está especulando respecto de la educación de los futuros guardianes, garantes de la justicia en el Estado ideal filosófico. Lo que parece aclararse en estos dos primeros puntos de la discusión acerca de la “imitación” es una determinada “facticidad” de esta actividad: se discute si deberán imitar o no los guardianes, puesto que hay un tácito y obvio reconocimiento del hecho de que el hombre, instintivamente, *tiende a imi-*

tar. Así, entonces, el poeta imitativo no hace más que desarrollar esa propensión implícita al hombre a la emulación; a diferencia del dios, que es "simple y veraz" y siempre se mantiene cohesionado en su perfecta naturaleza, jamás transfigurándose ni actuando como un mago engatusador, el ser humano hace incidir su desarrollo con la vinculación modélica y viva de las acciones de otro, anhelando una semejanza que lo legitime, socializándose de acuerdo a un determinado arquetipo de conducta. Imitar es tanto asemejarse a otro en su modo de hablar (en su manera de decir el mundo, de hacerse presente a sí mismo en su específica manera de decir, de interactuar, de explicitar) como también en su aspecto, o sea, en su particular modo de manifestarse ante los demás, de ponerse en escena, de enfatizarse. Imitar, asemejarse a otro, constituye un peculiar acto de deserción de sí mismo; al hacerse un hábito y repetirse continuamente, consciente o inconscientemente imprime una fuerza que impele a asumirse como lo que no se es: me asemejo, finalmente, a quien yo no soy. La ambivalencia opera en los términos de una claudicación, de una extrañeza que permita, en definitiva, la conquista de sí-mismo. Pero el conflicto que aquí circunda como inminente desajuste consiste en cómo saber delimitar, a la vista de qué parámetros, la «necesidad» de la imitación, evitando con claridad los peligros que ella acarrea.

El *desideratum* platónico parece dictaminar, entonces, que el poeta, *imitando al dios*, no debe «ocultarse» flagrante e impertinentemente, sino tornarse reconocible en la identidad que le cabe comportar; y que los futuros guardianes y niños no pueden acoger ni acrecentar el instinto imitativo, evitando a toda costa jugar la bufa comedia ilusionista de sí-mismo en la otredad. En otras palabras, les resulta privativo sucumbir pasivamente al hechizo que socava la productividad característica e instaurada en la *pólis* ideal, en la que cada uno de los hombres hace lo que mejor sabe hacer en consideración, precisamente, del «dato» de su propia diferencia. Los "artesanos de la libertad del Estado" (395c) no pueden dejarse embaucar por el artista y por el poeta imitativo que atentan contra este principio fundamental de la vida comunitaria; la *mímesis* es una verdadera broma, jugarreta (Cf. *Sofista* 234a) de efecto catas-

tráfico, destructora de una organicidad social fundada en la identidad y la especialización responsable. El asunto por considerar reside, sin embargo, en que el hombre parece ser, de modo innato, proclive al perjuicio de la imitación, a la huida de sí mismo, a querer ser-otro a cualquier precio, incluso. En este punto, Sócrates (Platón) está condenado a flexibilizar su postura y ceder terreno en la batalla. En consecuencia, si finalmente los guardianes imitan, como resultaría —por desgracia— natural que sucediera, deben imitar por obligación un tipo determinado de caracteres:

“ (...) si imitan, correspondería que imiten ya desde niños los tipos que les son apropiados: valientes, moderados, piadosos, libres y todos los de esa índole. En cambio, no debe practicarse ni el servilismo ni el ser hábil en imitarlo —como ninguna otra bajeza—, para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con su realidad “ (395c).

Se plantea entonces, cediendo ante el menoscabo de los hechos, la necesidad de estipular una pauta que conciba un exclusivo tipo de personajes que se han de imitar: no los esclavos, ni las mujeres, ni hombres viles o cobardes en ciertas situaciones, ni locos o malvados, ni sonidos naturales o de animales, sino únicamente el *hombre de bien*, el hombre valioso (racional): se admitirá, en consecuencia, la “imitación pura del hombre de bien» (397d). El poeta, por lo tanto, en su modo de relatar, en su *léxis*, “participará tanto de la imitación como de la narración simple, pero la parte de imitación será breve dentro de un texto extenso” (396e). El relator mediocre⁷⁵, en cambio, no discriminará y tenderá a imitar todo “sin considerar nada indigno de él” (397a), no impondrá

75 Como se ve, Platón coordina un ataque a la *mimesis* en la ambigua figura de un poeta-creador que es también un intérprete-relator-actor. Sobre este punto véase Eric A. Havelock, *Prefacio a Platón*, 36 ss.; sobre la relación poeta-rapsoda, véase Louis Méridier, *Notice a Ion*, V, «Les Belles Lettres», 1956, 7-9. Un esbozo de la concepción platónica de la poesía en 14-17; también W.J. Verdenius, *Doctrina de Platón sobre la Imitación Artística* (Departamento de Filosofía, Universidad de Chile, 1981, traducción de Ximena Ponce de León).

jerarquías en sus decisiones⁷⁶ y hará lo posible por suscitar en el espectador o auditor sensaciones agradables a propósito de sus imitaciones: justamente lo contrario de lo que se pretende controlar de acuerdo a la implementación de las pautas ya mencionadas. He ahí la gran diferencia entre un poeta “lleno de recursos” y colorido, que tiende a la imitación descontrolada de todo en aras a producir una sensación placentera, y un poeta austero, medido, dueño de sus recursos, que tiende a disponer de ellos en la medida en que reconoce la influencia que pueden llegar a ejercer. Esta fuerte contraposición lleva a una drástica medida en contra del poeta imitativo “variado” o efectista:

“ (...) si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. 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, cuando nos dispusimos a educar a los militares” (398a-b).

La versatilidad, como resulta evidente, no complace al filósofo, ni la disponibilidad de recursos temáticos o “formales”. Muy por el contrario, se hace explícito un fuerte ataque contra el realismo del arte y la poesía contemporáneos a Platón, que, como agre-

76 Así también, como se dirá después, la democracia, como organización política “agradable, anárquica y polícroma” (*hedeia politeia kai anarchos kai poikilê*), asigna igualdad a las cosas iguales y desiguales, vale decir, no implanta un criterio de discriminación jerárquico, en relación por ejemplo con los deseos necesarios e innecesarios (557c ss.).

ga Grube, imitan “no sólo personajes deleznable, sino también el sonido del viento, de la tormenta y del torrente, y que busca(n) por medio de todo esto afectarnos emocionalmente hasta un límite no deseable”⁷⁷. Se trata, posiblemente, de la primera *disputa contra el realismo*, que implica además una grave disputa contra el *placer*. La imitación, sobre todo aquella que se solaza en los caracteres grotescos, resulta ser por desgracia una de las actividades más agradables, y los más propensos a ella son los niños y la muchedumbre; el gran problema de la poesía para Platón consiste precisamente en querer dar alimento a dicha satisfacción a cualquier precio. El “hombre de bien”, por contraste, constituye un paradigma que debe encauzar la búsqueda de la bondad que caracteriza a la divinidad; él es el único tipo digno de imitación en el predominio de la narración simple, vale decir, la única asimilación que pueden efectuar los guardianes en la construcción y conformación de su propia disciplina en la serenidad y en la justicia.

Por lo tanto, la aparición del término *mimesis* en este momento del libro III de *La República* acusa su propia ambigüedad y tensión en esta vertiente estilística-interpretativa-pedagógica que presenta sus ramificaciones entremezcladas y en cierto modo dependientes. *Mimesis* implica imitación personificada, imitación de acción que conlleva una progresiva compenetración respecto de lo que se imita: habituarse a una alteridad que se habita en el momento de la imitación. El poeta es un creador que imita, habitando el carácter del personaje de turno: su creación es una interpretación, una disposición a asumir caracteres y rasgos psicológicos ajenos; la imitación, por otro lado, corresponde a un acto inherentemente humano que, en la medida en que resulta incoercible, debe ser proyectado y dirigido *políticamente* hacia un determinado tipo de caracteres ejemplares, dignos de ser asimilados. En este punto se hace obvia la constatación de un parámetro algo más positivo respecto de la imitación, pero sólo mientras el modelo propiciado constituya un arquetipo superior desde el cual

77 *El pensamiento de Platón*, 284.

sopesar la carencia actual, y que impulse a la autosuperación⁷⁸. Uno de esos modelos especiales es el que se refiere al modo de actuar del hombre de bien, racional, dominador de sus impulsos, dueño y señor de sí mismo. A lo largo de todo el diálogo, este prototipo de persona viene a ser, en efecto, la antítesis justa a la grotesca carencia de dominio de los impulsos propios, carencia que se presenta en un sinnúmero de personajes execrables en contextos diversos: sea el hombre democrático o tiránico, o el afectado espectador de arte, o el hombre eminentemente injusto que se deja arrastrar y esclavizar por sus pasiones (y por el sofista como maestro de ceremonias propicio a ellas), por sus apetitos, por sus deseos o intereses del momento, sin implantar nunca en su alma la *medida*, el *criterio* que jerarquice sus necesidades y sus preferencias. En cierto aspecto, por lo tanto, la imitación es asumida como necesaria y positiva desde un determinado acuerdo construido (forzado) en función del Estado filosófico ideal; y de hecho la misma actividad artística *guiada por este modelo*, tal cual hemos podido observar en las pautas de censura previa en la ciudad platónica, corresponde a una instancia de compenetración efectiva, a través de acciones repetidas y proximidad con los caracteres adecuados, con los arquetipos más beneficiosos, a fin de establecer en los guardianes la moderación, la serenidad y el anhelo de justicia.

Supervisión política de la música como educación (represión) del carácter. La importancia que respecto de la “guía adecuada” para la formación de los guardianes (y de la realización práctica de la justicia) puede llegar a competir al ejercicio de la actividad artística y de la *mimesis*, alcanza plena visualización y sentido, únicamente, cuando se presenta la posibilidad de discutir otro tipo de pautas: las que dicen relación con la creación de melodías y su poderoso influjo sobre la “modulación” del carácter del oyente. En efecto, ya descrita la “parte de la música que concierne a los discursos y mitos” (es decir, los contenidos adecuados y el “estilo” o “técnica de comunicación” apropiados para la creación e interpre-

78 Cf. *Leyes* 796c, *Teeteto* 176a.

tación poéticos), “resta lo que atañe al carácter de los cantos y de las melodías” (398c). Sobre este aspecto, en consecuencia, recae un énfasis particularmente interesante en la visualización platónica de las escuelas del arte sobre el ámbito emocional del sujeto.

En el desarrollo de este punto, Platón distingue en la melodía (*to mélos*) tres elementos: *texto* (*lógon*), *armonía* (*harmonías*) y *ritmo* (*rythmu*). La visión platónica de la educación del carácter actúa entonces como referente esencial en esta discusión, en similar orientación a las restricciones ya esbozadas a la ‘mímesis’: no se aceptarán, por ejemplo, armonías “quejumbrosas ni muelles” (398e), sino otras que, como la doria o la frigia, imiten adecuadamente “los tonos y modulaciones de la voz de un varón valiente” (399a). En cuanto a los ritmos, no deben aceptarse los que estén basados en la continua variación (y, consecuentemente, resulten afines a la des/organización de la afectividad), sino los que sean “propios de un modo de vivir ordenado y valeroso” (399e). Ciertamente, los requerimientos que hace Sócrates a las armonías y los ritmos se conducen desde una perspectiva de adecuación del oyente al ritmo y de influencia de este ritmo o esta melodía sobre el alma de aquél: el ritmo vertiginoso mueve al desorden, al frenesí, a la desmesura, a la perdición de la propia identidad, como sucede en los ritos dionisíacos, y lo mismo debe considerarse en relación con la armonía, que también actúa sobre la temperancia del alma de este oyente⁷⁹. En rigor, tanto la armonía como el ritmo deben subordinarse a la preeminencia del texto (398d), y es en razón de ello que tienen que adecuarse, en sus propios términos específicos, por cierto, a las pautas ya discutidas que los textos debieran seguir por obligación en vista de la educación de los jóvenes guardianes.

79 Platón, en estos asuntos, sigue la autoridad del teórico musical Damón: “Consultaremos a Damón sobre qué pasos corresponden a la bajeza (*aneleutherías*), a la desmesura (*hybreôs*), a la demencia (*manías*) y otros males, y cuáles ritmos hay que reservar para los estados contrarios a éstos” (400b). Cf. Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*, 107. Sobre la influencia de la música sobre el alma del oyente y su importancia en la educación, ver también el planteamiento de Aristóteles, *Política*, Libro VIII (V).

Puede entreverse, consecuentemente, por parte de Platón, una controversia declarada en contra del planteamiento musical desinhibido de su propia época, en contra del peligro inherente a su audición en términos de su poderoso influjo sobre la estabilidad anímica del auditor, del participante en un rito colectivo: “el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente” (401d). Según las certeras palabras de W. Jaeger, “la música emancipada se convierte en demagogia del reino de los sonidos”⁸⁰.

Así, entonces, armonía y ritmo siguen al texto, y tanto *léxis* como “contenido” deben corresponderse estrechamente con el *carácter del alma* (*tês psychês êthei*). De ahí, pues, que esta cerrada interpenetración en pos de un mismo objetivo pueda ser claramente establecido por Sócrates:

“Entonces tanto el lenguaje correcto (*eulogía*) como el equilibrio armonioso (*euarmostía*), la gracia (*euschêmosynê*) y el ritmo perfecto son consecuencia de la simplicidad del alma” (400e).

La *simplicidad* (*euêthetai*), aclara Sócrates, es aquella “disposición verdaderamente buena y bella del carácter y del ánimo” (400e). Y, en seguida, se pregunta si los jóvenes guardianes no deberían “perseguir” por todas partes estos elementos: en la pintura, en el tejido (*hyphantikê*), en el bordado (*poikilía*), etc., “porque en todas estas cosas hay gracia o falta de gracia” (401a); por tanto “debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos (*en eikósi dsôión*), lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente” (401b)⁸¹. De hecho, “hay que buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia” (401c); los jóvenes extraerán provecho de todo...

“allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus

80 *Paideia*, 618.

81 Y reitera amenazante: “Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes (*eikósi*) del vicio como entre hierbas malas” (401b).

oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional (*tôi kalôi lógôi*)” (401c-d).

La educación artística, la *mousiké*, la belleza de la obra de arte y de los atributos antes señalados, que competen a la pesquisa de los jóvenes guardianes, preparan anticipadamente para la superioridad del *bien*: el conocimiento del bien sólo se *desarrolla* en el hombre en la medida en que se va haciendo realidad y va cobrando forma en él mismo, en un camino que conduce a la educación de la inteligencia por medio de la *educación del carácter a través de la belleza*. La afinidad temprana y progresiva del joven con la belleza “pertinente”, fundada en el carácter modelo de un tipo de persona valerosa y moderada, le permitirá acceder posteriormente al conocimiento “puro”, eminentemente filosófico; la obra de arte, en consecuencia, se subordina de manera decisiva al fin último del *conocimiento del bien*, asimilado y articulado a partir de esta cultura “artística”, “musical”:

“ (...) Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabaré las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien (...) Al llegar a la razón, aquel que se haya educado del modo descrito le dará la bienvenida, reconociéndola como algo familiar” (401e-402a).

IV.2) El ámbito de la corporalidad y la estrategia de subordinación.

La creación artística y poética, ejercida en consonancia con las severas pautas reseñadas para la Ciudad ideal, producto de una especulación en torno a las necesidades de la educación de los guardianes, constituye, entonces, una instancia de subordinación a la finalidad verdaderamente importante: el conocimiento del bien como resul-

tado de una delicada adecuación del cuidado del alma. La "instrucción en las Musas" dará como resultado un "buen guardián de sí mismo", que siempre se conducirá "con el ritmo adecuado y con la armonía que corresponde" (413e). La inscripción de la actividad artística en el contexto educativo-político del proyecto filosófico se asume con mayor énfasis todavía, si se subraya precisamente el "objeto" específico de cuidado en la formación de los jóvenes: como veíamos, la armonía y el ritmo, supeditados al texto, y el contenido y "estilo" de éste, responden en último término a la "simplicidad" del *alma* (*psyché*).

Una exhaustiva y profunda revisión de los alcances y problemáticas inherentes a la noción de "alma" en el pensamiento mítico y filosófico anterior a Platón, y a partir del cual derivar con relativa exactitud los más determinantes puntos de inflexión que a este respecto nos pueda suministrar la obra platónica, correspondería, sin nunguna duda, a una investigación que nos puede llevar mucho más lejos de lo que por ahora nos compete, conduciéndonos a discusiones ajenas a nuestro interés inmediato. Únicamente podemos, en este lugar, esbozar a grandes rasgos ciertos elementos que nos permitan iluminar el papel asignado a la *psyché* en el contexto de la "disputa" entre los términos que designan el arte y el conocimiento (*epistémé*).

Resulta determinante, desde luego, el grado de síntesis y reconfiguración que la doctrina platónica del alma lleva a cabo respecto de una serie de precedentes culturales. Antiguas nociones del "alma" que la asimilaban, por ejemplo, al coraje, o al aliento vital de los seres animados, o la versión homérica del alma como "doble" y "sombra" comparecen, en mayor o menor medida, en este replanteamiento. Mucho más directas, como se sabe, son las referencias a la doctrina órfico-pitagórica o a ciertos aspectos de la escuela jónica⁸²; así como también, la identificación socrática del alma con la "con-

82 Una lectura sintética y profunda de este problema, en el clásico ensayo de John Burnet, *Doctrina socrática del alma* (UNAM, 1990, traducción de Antonio Gómez Robledo), que se centra en la novedad del uso socrático de este concepto.

ciencia personal”, con la «responsabilidad» que le cabe a un individuo respecto de sus acciones u omisiones (e igualmente, la creencia en una efectiva similitud o analogía entre el alma humana y la divinidad, y la necesidad de “procurar salud a la *psyché*” a partir de este supuesto: *Apología* 30 a-b, *Laques* 185e). Antes de esta original y fundamental correspondencia del alma con la conciencia y con el ámbito de la vigilia, con la luminosidad del conocimiento, la *psyché* respondía más bien a todo aquello que de oscuro e imposible de someter, de no-configurable en el modo de la representación, habitaba en el ser humano. De acuerdo a Burnet, la literatura ateniense del siglo V no nos ofrece ninguna relación del alma con la clara percepción del conocimiento: “los sentimientos atribuidos a la *psyché* son siempre los que pertenecen a esta oscura parte de nuestro yo que tiene mayor afinidad con la conciencia de los sueños (...) es siempre esencialmente el ‘doble’ de la creencia primitiva, y por esto podemos dirigirnos a él como si fuera algo distinto a nosotros”⁸³.

Justamente en el nuevo espacio que configura el discurso platónico se produce, con efectos de amplísimo alcance, una certera confluencia entre la herencia socrática “luminosa”, por un lado, y por otro, la creencia órfica en la purificación a través de ejercicios de memoria, en un contexto de la doctrina de la reencarnación. Según esta creencia, la *anámnesis* de las vidas anteriores permite al ser humano conocer su alma y reconocer, a través de la multiplicidad de sus encarnaciones sucesivas, la unidad y la persistencia de su trayecto: nos encontramos así, desde leugo, ante el problema de la memoria y el olvido, en una dilucidación que pondría fin al ciclo de las generaciones y permitiría liberarse de la muerte y del devenir⁸⁴. Esta doble asimilación y profundización efectuada y desarrollada a partir de los conceptos característicos del pensamiento platónico, se traduce, sin embargo, en forma inequívoca, en un

83 *Doctrina socrática del alma*, 41-42.

84 Cf. Jean-Pierre Vernant, «Le fleuve ‘amélès’ et la ‘mélète thanatou», en *Mythe et Pensée chez les grecs* (éditions la découverte, Paris, 1990), 137-152.

tono que tentativamente podríamos denominar como de “esperanza y decepción”: una “escisión del hombre empírico en demonio y bestia”, como acertadamente ha denominado Dodds a esta constatación⁸⁵. Por un lado, un orgullo y demanda de hacer prevalecer en el ser humano la razón divina; por otro, un reconocimiento casi lamentable de la indignidad que acompaña al hombre en la mayoría de sus acciones y comportamientos. Precisamente esta doble facticidad humana, esta predeterminación, está destinada a los ojos de Platón a enmarcar el conflicto permanente de su naturaleza, y a constituir al hombre, en forma paradigmática, en el ser escindido que se incorpora desde la disensión que lo instaura. De esta manera, la filosofía constituye, por antonomasia, el ejercicio intelectual que, como *kátharsis*, purifica y ejercita para la muerte, liberando de las sujeciones que el cuerpo parece prescribir bajo la engañosa figura de la necesidad. *Cuerpo / Alma*: el cuerpo que fluye al desenvolverse en el «río del tiempo», y que por tanto es responsable directo de la plausibilidad de las perversiones humanas (el cuerpo es el lugar de los apetitos y pulsiones, de los deseos incontrolables, del erotismo tiránico), emprende, en la figura de un caballo entreverado de maldad, contrahecho y rebelde, la batalla por la conducción del yugo de la yunta alada en el mito de *Fedro*. La afección corporal denigra, engaña, miente; sojuzga de modo impúdico, reclamando satisfacciones de deseos excedentes e innecesarios⁸⁶. El alma, por contraste, comporta para Platón lo más propio y digno que habita la naturaleza del hombre, análoga a la divinidad en nosotros. La filosofía como *kátharsis* ejercita la muerte del cuerpo, el desfallecimiento y postergación de los sentidos: el alma logra sustraerse a las contingencias de la temporalidad para conquistar la existencia inmutable y permanente. La *anámnesis* platónica implica trascender la experiencia temporal inmediata, humana, apremiante, y el recuerdo se despliega en pos de las verdades constituyentes de *lo real* que el alma alberga en su olvido

85 *Los Griegos y lo Irracional*, 199.

86 Cf. *República* IX, 571b-572b.

terrenal. Recuerdo, memoria: la lucha contra el *olvido* se produce ahora en la necesidad de conseguir el acceso a la inmutabilidad eterna de lo real. De ahí que la purificación encaminada a la “concentración” y retracción del cuerpo hacia el punto más propicio del hombre, su alma⁸⁷, se constituye como ejercicio de memoria, *meleté mnemes*. Y en razón de esto mismo, la escritura traerá como consecuencia el *olvido* en el alma por “ausencia de ejercitación de la memoria”⁸⁸ (*Fedro* 275a ss., *Teeteto* 153b).

Todo padecimiento del alma, en suma, se explica por la polución producida como consecuencia de la “caída” en la tumba del cuerpo. No obstante, esta escisión del hombre en su parte divina y su parte “bestial” e impulsiva se traduce, igualmente, en un diálogo como *La República*, en una especie de teorización de la pugna interna del ser humano, que debe desembocar en el sometimiento políticamente administrado de sus requerimientos exteriores compulsivos. Esta teorización (verdadera “tarea” y proyecto de un discurso, la filosofía, que se establece desde la inminencia de este problema) registra el despliegue, en busca de una resolución, de la pregunta rectora que comanda toda actividad especulativa, aquella que inquiera por el *sentido* de lo humano, en la consideración del sujeto afecto a los límites y restricciones de la corporalidad. El lugar de este conflicto se focaliza, por cierto, en lo «esencial» de su naturaleza, en el alma. El Libro IV de *La República*, en efecto, tematiza en extenso la analogía entre la presencia de la justicia en el Estado ideal (justicia que se traduce en que cada una de las clases, a la que corresponde una virtud específica: la sabiduría, la moderación y la valentía, realice tan sólo lo que le concierne al interior del Estado), y la constitución del alma y sus partes: el “raciocinio” (*logismós*), la parte irracional y apetitiva (*alógistón; epithymétikón*), y la parte “fogosa”

87 *Fedón* 65c ss., 67b-d.

88 Jean-Pierre Vernant, op.cit., 144. Cf. Jacques Derrida, “La Pharmacie de Platon” (77-214) en *La Dissémination*, Éditions du Seuil, 1972. Respecto del olvido también Pedro Azara, *La Imagen y el Olvido. El Arte como engaño en la filosofía de Platón*, 209-223.

(*thymós*). De igual manera que el estado es *justo* cuando las tres clases que lo conforman obran en armonía y realizan cada una lo suyo, también así sucede con el individuo: al raciocinio corresponde mandar (gobernar), y a la parte fogosa ser su servidor y aliado. Al raciocinio y a la fogosidad se les hará concordar por intermedio de la música y la gimnasia como instrumentos efectivos de represión de los instintos indomables y las afecciones sensibles (442a), y ambos gobernarán sobre lo apetitivo, que resulta ser la parte más abundante de cada alma, y también la más denigrante:

“Y debe vigilarse esta especie apetitiva, para que no suceda que, por colmarse de los denominados placeres relativos al cuerpo, crezca y se fortalezca, dejando de hacer lo suyo e intentando, antes bien, esclavizar y gobernar aquellas cosas que no corresponden a su clase y trastorne por completo la vida de todos” (442a-b).

De esta suerte, la *justicia* será implantada y *gobernará* el alma humana una vez que se logre controlar a cada una de sus partes, impidiendo que transgredan su ámbito específico interfiriendo en las “tareas” de las otras. Principalmente, de lo que se trata es de *dominar lo apetitivo*, vale decir, lo *sensible*, aquello que, en razón de la corporalidad y sensibilidad humanas, tiende a querer imponerse en desmedro de lo divino que hay en cada uno de nosotros, la parte racional. Resulta imperativo, en consecuencia, constituir el modelo humano desde una concordia que establezca la disuasión de las llamadas «exteriores», afectivas. El hombre ejemplar que consiga, en definitiva, imponer el orden y la jerarquía en su alma (es decir: el filósofo), se autogobernará, “ (...) poniéndose en orden a sí mismo con amor y armonizando sus tres especies (...) y se generará así, a partir de la multiplicidad, la unidad absoluta, moderada y armónica” (443d-e). Un sujeto autogobernado y unitario emprenderá, por consiguiente, una acción justa y bella, es decir, aquella que preserve este estado de unificación por mediación y control del alma. La injusticia, por el contrario, se explica como la mutua intromisión entre estas

tres partes constitutivas, sublevándose alguna contra el conjunto del alma⁸⁹ (444a).

El conflicto interior del alma, conflicto propio de la dicotomía o escisión de lo humano, conlleva, como hemos visto, la necesidad de una sujeción: el *dominio* de lo apetitivo. Esto implica una especie de estrategia conjunta entre alma y cuerpo, *políticamente establecida* a partir de la constatación de una sensibilidad apremiante que, de modo problemático, parece instituir al sujeto como tal en cuanto sujeto de sensibilidad, y por tanto como condicionado por el horizonte de la afección y del engaño de las apariciones. Así pues, Platón inaugura un campo de acción artístico-político (utópico) que opera en vista a un *efecto de diferimiento* de dicha afección pertinaz, en la medida en que debe finalmente instaurarse el “triumfo” del alma, de su parte racional y divina, asegurándose la emancipación “unitaria” del sujeto: un orden armónico y absoluto que significa un criterio de jerarquización de prioridades y de autodomínio. Vale decir, la disputa por el sujeto se transfiere en disputa por el énfasis de su unidad (de su gobierno), en mediatización de la cautivante inmediatez de lo sensible en pos de un constructo político-orgánico en el que la búsqueda del sujeto se condiciona, de antemano, a la condena de su sujeción perceptiva.

El cuerpo, materia de tiempo, contingente y voluble, caprichoso y salvaje, tiende a desvirtuar en el ser humano la armonía estipulada como jerárquica y ordenada; los *verdaderos filósofos*, en cambio, lograrán alcanzar lo que se comporta siempre e idénticamente de igual manera (al modo de la divinidad, como antes hemos indicado), y su naturaleza los hace amar “aquel estudio que les hace patente la realidad siempre existente y que no deambula sometida a la generación y a la corrupción” (485b). Un verdadero filósofo “abandona los placeres corporales” (485e) y, a diferencia de los “no filósofos”, no se encuentra sometido a la “multiplicidad abi-

89 “Pienso que diremos que cosas de esa índole, y el desorden y el funcionamiento errático de estas partes es lo que constituye la injusticia, la inmoderación, la cobardía, la ignorancia y, en resumen, *todos los males del alma*» (444b. El subrayado es nuestro). Respecto de los males del alma, *Sofista* 226e ss.

garrada" (484b). Así, entonces, la filosofía como actividad racional y verdadera conforma el espacio decisivo que hace valer el destino de la disputa antes referida. La distinción entre el filósofo y el "parecido al filósofo", constituye de hecho uno de los nudos cruciales de la discusión del Libro V de *La República*: el filósofo, dice Sócrates, no cae presa de las sensaciones que su cuerpo le ofrece a raudales, no confunde las Ideas con las cosas que de ella participan (476d), por lo que no parece estar "soñando", como los "parecidos a los filósofos" que sucumben ante las impresiones sensoriales que únicamente pueden suministrar materia de "opinión" (*dóxa*). Esta **opinión**, producto indefectible del dato que la sensibilidad posibilita, constituye algo "intermedio", de un poder distinto que el que corresponde al conocimiento, *epistéme*: su poder está asignado a lo "opinable", que participa del ser y del no ser (478a), del conocimiento (*lo que es: tò ón*) y de la ignorancia (*lo que no es: tò mê òn*). La opinión se sustenta en la temporalidad confusa, poco discernible, engañosa, cambiante, propia de la prisión del cuerpo; las opiniones sin conocimiento son "ciegas" (506c). El alma filosófica, de modo paradigmático, anhela la totalidad íntegra de lo humano y lo divino, es justa, tranquila, dotada para el aprendizaje y de excelente memoria (486-487); la educación, precisamente, del alma dotada para la filosofía, de los guardianes que han superado todas y cada una de las pruebas a que han sido sometidos durante muchos años, constituye el arte exímio de la superación del espacio de lo *visible*, de lo que no puede ofrecer sino devenir y contingencia, en pos de la luz de la verdad inmutable e imperecedera de las Ideas y de la Idea del Bien (hacia la que los guardianes, como veíamos, sentían una secreta inclinación a partir del ejercicio y afinidad con la *mousiké*, en este contexto estratégico de «redención» filosófica de la operación del arte).

El cuerpo del sujeto *sensible*, supeditado empíricamente, requiere de una postergación ganada sobre la base de inmensos sacrificios, pero que en definitiva librarán al alma de la mentira y la servidumbre que generan las afecciones y lo percedero. El cuerpo es sinónimo de sensibilidad inflamada que tan sólo puede turbar la necesaria mansedumbre de un alma justa, en que cada parte

debe velar por el orden del conjunto. La educación o formación, *paideia*, capacita una correcta adecuación a la Idea del Bien⁹⁰, y permite sobrepasar los entes “de sombra” hacia el *ser* mismo que los hace posibles. La relación entre *educación* (*paideia*) y *alma* (*psyké*) se conjuga precisamente por el nexo divino de ésta; el alma, efectivamente, ha nacido con la capacidad de “ver”:

“la educación sería el arte de volver este órgano del alma del modo más fácil y eficaz en que puede ser vuelto, mas no como si se le infundiera la vista, puesto que ya la posee, sino, en caso de que se lo haya girado incorrectamente y no mire adonde debe, posibilitando la corrección” (518d).

Es decir, en el alma de cada individuo pervive el poder de aprender y el órgano correspondiente para ello, y esta excelencia de ser capaz de comprender constituye algo “divino, que nunca pierde su poder, y que según hacia dónde sea dirigida es útil y provechosa, o bien inútil y perjudicial” (518e). El alma, por supuesto, debe tener la capacidad de llegar a soportar la contemplación de lo que es, de la Idea del Bien, que viene a ser la finalidad última de este arduo aprendizaje y renuncia: los objetos de la percepción que incitan a la inteligencia, a la parte más divina del hombre, son aquellos que suscitan simultáneamente dos percepciones contrarias, de manera que el alma, en tales casos, requiera apelar al razonamiento y a la inteligencia, que pueden distinguir, esclarecer y zanjar la situación en principio confusa y engañosa; sólo en este sentido se estimulará el trayecto del filósofo hacia la captación de la esencia, “sin lo cual jamás llegará a ser un buen calculador” (525b). La Idea del Bien aporta la *verdad*, en el último momento de los estudios preparatorios y de la consagración a la dialéctica (531d-533e). Los objetos de la percepción, percibidos por el cuerpo, únicamente se consideran como estimulantes en función de su

90 Para una lectura detenida y reveladora del mito de la caverna en relación con esta «adecuación», y su influjo sobre la metafísica occidental, remito a Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit* (1942), en *Wegmarken* (Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1967).

posibilidad de aportar en algún modo a esa búsqueda tortuosa. En cualquier otro sentido, los objetos sensibles son elementos que hay que desterrar y sobrepasar en la consideración del filósofo.

Cuerpo y sensibilidad, opinión y visibilidad, conforman un complejo de términos mutuamente dispuestos y entramados. En la famosa alegoría de la línea (509d-511e) se establece claramente este engarce decisivo, a un nivel ontológico, propio de la filosofía: las imágenes (*eikona*)⁹¹ corresponden a la subsección menor (ontológicamente) de la región de lo visible; la otra subsección está conformada por “animales que viven en nuestro alrededor, así como también todo lo que crece, y también el género íntegro de cosas fabricadas por el hombre” (510a). Las afecciones que se generan en el alma en la región de lo visible son la “conjetura” (*eikastía*), en relación con las imágenes, y la “creencia” (*pístis*), en relación con la subsección de los “seres vivos”. Ambas, conjetura y creencia, son *opiniones*. Resulta evidente, entonces, que esta discusión en torno a la cualidad ontológica de las imágenes (retomada y profundizada en el Libro X y en el *Sofista*), define con claridad las operaciones que se presentan como inherentes al alma en su “trato” con el mundo y en su propia “formación” (*paideia*):

“Cuando fija su mirada en objetos sobre los cuales brilla la verdad y lo que es, entiende, conoce y parece tener inteligencia; pero cuando se vuelve hacia lo sumergido en la oscuridad, que nace y perece, entonces opina y percibe débilmente con opiniones que la hacen ir de aquí para allá, y da la impresión de no tener inteligencia” (508d).

IV.3) Arte y placer sensible: el peligro de la subversión.

Pérdida del sujeto en la experiencia del arte. El cuerpo *significa*, implícitamente, la comparecencia de lo visible. En esta confluencia de los “entes de sombra” en la corporalidad que se ve afectada

91 Sombras: *skias*, reflejos: *phantasmata*.

por ellos, se juega el desmembramiento de la jerarquía necesaria al accionar humano, de la medida o *criterio* utilizado para establecer el “orden interno” en razón de los múltiples deseos a que el hombre se ve sometido en su contingencia y finitud. Resulta evidente, por la misma necesidad del sometimiento de la parte irracional y apetitiva del alma, que la “mutua agresión” e intromisión de unas partes con otras (de modo paradigmático, la subversión incontrolable de las apetencias en el conjunto de las partes “integradas” de la *psykhé*) genera una disensión sumamente peligrosa, por cuyo efecto la rectitud necesaria que se busca para el alma de los guardianes, futuros conductores y guías del Estado, y por ende la “educación para el *bien*” (por medio del ejercicio artístico controlado, en función de la guía que realiza para la progresiva afinidad del joven con la belleza, la armonía, la gracia), corren el serio riesgo de verse amenazadas. El alma, una criatura compuesta y “policéfala”⁹², impele al hombre a obrar de tal manera que, si lo justo es de provecho, se establezca una prevalencia de lo mejor de su naturaleza; es en su parte irracional, proclive a la incesante búsqueda de placeres, donde el ser humano es más susceptible a “perderse” y descentrarse de su medida propia, la Idea del Bien.

En ello reside, por cierto, el peligro del arte, como actividad de vasto influjo ideológico e histórico en la *pólis*; no, desde luego, el estilo de arte grácil, equilibrado, armonioso, que Platón defien- de como fundamento utópico de la educación del carácter de los jóvenes guardianes en un Estado ideal (y políticamente cimentado en función de la filosofía), sino el arte realista, artificioso, dinámico, de su propia época⁹³, y respecto del cual se elabora la acuciosa estrategia de sometimiento y restricción funcional, en vista de su alarmante operación de des/articulación del sujeto en tanto sujeto de susceptibilidad perceptiva y sensible (o sea: como sujeto de pérdida de autodominio en la intensificación poderosa y persuasiva de su propio cuerpo). Estamos en este punto frente al nudo cen-

92 *República* 588c ss.

93 Cf. Pierre-Maxime Schuhl, *Platón y el Arte de su Tiempo*, 33-62.

tral del ataque a la poesía y a la pintura que se plasma en el libro X de "La República", y a la consideración elocuente de su carencia de criterio y basamento (en concordancia, como es obvio, con su injerencia sobre la conformación de un tipo de hombre no-filosófico). La Idea del Bien constituye la norma indesmentible, rectora, para juzgar el *placer*, al hacerse evidente la superioridad de los placeres de la mente por sobre los placeres del cuerpo, pero esta conquista de la certeza respecto de la preeminencia del conocimiento de la verdad no puede alcanzarse o ser restituida desde la mera experiencia "estética" (perceptiva; *aisthêsis*), por cuanto en ella solamente nos vemos sojuzgados a la pasión y embaucamiento proveniente de la magia de la superchería artística, que nos hace perdernos a nosotros mismos en el perjurio de la ficción (lo más terrible de la poesía, dirá Sócrates, es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien). Los poetas, efectivamente, no escatiman recursos para producir el deleite de la parte irracional, precisamente la que debe ser vigilada con mayor precaución, y en definitiva todo el placer que puedan generar revierte sobre el mismo sujeto complacido de modo negativo: el placer "in-fundado" explota en un torbellino de secuelas de signo equívoco, entre ellas, la aceptación de los apetitos y de todo "lo ridículo". La imitación poética "alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volviéramos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados" (606d):

" (...) ésa es la parte a la que los poetas satisfacen y deleitan; en tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que lo que contempla son aflicciones ajenas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio (*all' ekeîno kerdaínein hêgêtai*), el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el

poema en su conjunto. Pienso, en efecto, que pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmisericordia respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos” (606a-b).

Placer que únicamente conlleva la imagen, la esquiagrafía del placer “verdadero” (que Platón pugna por establecer a partir del presupuesto «filosófico» del arte tal cual se plantea en la ciudad utópica), todo placer no fundado en la dialéctica racional y en la Idea del Bien apenas sí puede ser considerado como tal en estricto rigor. En estos mismos términos se planteaba, recordemos, la discusión en contra de Protágoras, al pretender equiparar la competencia del sabio, en un contexto de juicios y opiniones igualmente válidos, con la posibilidad de provocar un cambio hacia estados más placenteros (más «beneficiosos», supuestamente) en relación con estos mismos juicios (*Teeteto* 166a-168c). El placer relativo al cuerpo conduce a los característicos índices de todo simulacro de placer que no convenga con el que es propio del sabio, estableciéndose como tal en su carencia de realidad plena y pureza: “mira que el placer de cualquier otro que no sea el sabio (*phronímu*) no es absolutamente real, sino como una pintura sombreada (*all'eskiagraphê ménê tis*)” (583b). “Sombreado” es el placer de los no-filósofos, en cuanto procede únicamente de la mezcla y contraste con el dolor o con otro placer. El cuerpo demanda, con la fuerza de la exigencia, la imperiosa satisfacción de estos placeres eminentemente “relativos”. El ejercicio que logra desvirtuar el aparente beneficio de lo placentero relativo, la filosofía, amalgama entonces los elementos cruciales del sometimiento (político) de la sensibilidad que Platón expone. El peligro del arte, consecuentemente, reside en su capacidad de trastocar los ejes referenciales de esta operación y sus resultados o efectos esperados. Es por eso que la actividad artística, transmutando el orden del sujeto en un orden ficticio que se dispone *desde* su realidad sensible, incide en la des/composición de la jerarquía impuesta por el criterio filosófico (la norma del *eidós*; la filosofía es expresión de poder y sumisión).

El arte aniquila, con suma eficacia y con engaño del propio individuo, el implantamiento de la represión a la esfera de lo sensible, consumando una liberación diseminadora de los instintos al precio de un descentramiento en el ámbito del conocimiento.

Mímesis y *Apáte*: falacia de la sensibilidad. Esta condena al placer, por otro lado, modelada desde su proximidad y relación para con la corporalidad, se deduce precisamente a partir del mismo estatuto ontológico de la **imagen** (*eidôlon*), como ya hemos esbozado en la mención anterior del símil de la línea. Al asumir el problema desde esta perspectiva, es posible dirimir con mayor contundencia el diagnóstico crucial que el arte debe enfrentar a los ojos de Platón. Desde luego, la reproducción mimética del arte visual resulta cuestionada y reconocible en su problematización en la valía particular que otorga a los “entes de sombra” como imágenes de un modelo suplantado e indirectamente invalidado en dicha reproducción. Imagen, placer y percepción, de este modo, llegan a configurar un verdadero emplazamiento constitutivo de la producción artística. Percepción (*aisthesis*) como juicio (*dóxa*) “estético”, validado desde su desplazamiento original en las sensaciones corporales: Protágoras aliado de Heráclito, tal como esta especie de “corpus ideológico” es asumido en forma polémica en el diálogo *Teeteto*. Pero será luego, en el *Sofista*, ciertamente, cuando se desate una inusual controversia en razón de ciertos términos aún no del todo asumidos en su peculiaridad. Será recién, entonces, cuando se produzca el momento del reconocimiento de la *imagen* como fisura insondable, y radicalmente problemática, al interior de la misma constitución de la filosofía como actividad racional posible. Esta profunda crisis, que emerge con todo su vértigo y extrañeza en la instancia de búsqueda de la definición del sofista, al constatar la necesidad de dar cuenta del “error” y de “la cuestión del no-ser” en la aproximación a su esquivada naturaleza, conducirá al urgente requerimiento de enfrentar una de las más irrenunciables aporías, merecedora de la magnitud que la filosofía declara en su apronte a tal interpelación. La articulación de este quiebre logra vertebrar, de hecho, una sospecha en torno a la posibilidad certera de validación de la actividad filosófica, lo que im-

plica el evidente peligro de hacer desmoronarse la estructura entera que soporta el ideal de conocimiento racionalmente fundado.

Acaso resulte conveniente rastrear, sumariamente, el lacerante camino que en ese texto platónico se suscita hacia esta paradigmática contrariedad, a fin de volver a situar el énfasis extremo que recae en algunos de sus enlaces próximos a nuestro interés. En efecto, en el resumen provisional de las definiciones alcanzadas para intentar dar caza a la figura del sofista (*Sofista* 231d-e), ha emergido un lugar destacado que lo revela en su naturaleza de forma muy cercana: el sofista entendido como contradictor (*antilogikón*), en cuanto a que la técnica de contradecir involucra cierta capacidad de cuestionar todas las cosas. Esto induce a pensar claramente en un hombre conocedor de “todo”, lo que de por sí resulta, evidentemente, imposible. El prodigio (*thaûma*) del poder de la sofística residirá, más bien, en el hecho de que los sofistas “dan la impresión de conocer aquello que contradicen”, y en consecuencia, generan en los discípulos la sensación de estar ante un elocuente sabio que todo lo domina⁹⁴. Su conocimiento, su ciencia, es por tanto “aparente”, producto de la “opinión” (*doxastikên epistêmên*). Tras este acuerdo de los interlocutores del diálogo, se utiliza un ejemplo más ilustrativo al respecto, un símil reconocido con facilidad, por haber sido expuesto antes en el Libro X de “La República”: la plausible afirmación de alguien, en orden a que es capaz no sólo de decir o contradecir, sino también de producir y hacer (*poieîn kai drân*), con una sola técnica, todas las cosas⁹⁵. Pero, claro, esta pretensión inverosímil no puede tratarse más que de un juego. En efecto, se trata de la forma de juego más habilidosa y divertida, la imitación, *mímesis*, *tó mimetikón*:

“EXTR.— Sabemos que quien promete producir todo mediante una sola técnica, sólo elaborará, por medio de diseños, imitaciones (*mimêmata*) y homónimos de las cosas (*homônyma tôn óntôn*). Será así capaz de ocultar a los jóve-

94 *Sofista* 233c; Cf. *República* 596a-605b.

95 *Sofista* 233d-e; 265b ss.; Cf. *República* 596c ss.

nes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer” (234b).

Ante esta evidencia, se hace patente que el sofista es un verdadero mago, imitador de las cosas, y para “darle caza” rápidamente es menester cercarlo a partir de la división de la “técnica de producción de imágenes” (*eidôlopoiikên*; 235b). Se mencionan, entonces, dos clases de técnicas imitativas: la “técnica figurativa” (*eikastikên*), según la cual se tienen en cuenta las proporciones del modelo en su largo, ancho y alto, y se producen “figuras” (*eikós*); y la “técnica simulativa” (*phantastikên*), en la que se generan meras “apariencias” (*phántasma*), puesto que los artistas se desprecupan de las verdaderas proporciones de los objetos y sólo se interesan por la corrección de los defectos visuales producidos por la visión a distancia. Así pues, lo fundamental en este tipo de técnica imitativa es lo “semejante a lo bello”, de acuerdo al estudio de las desviaciones ópticas y el engaño inherente a ellas, en función de una proporción adecuada pero no “verdadera”⁹⁶. El problema consiste, sin embargo, en “atrapar” al sofista a partir de conceptos que implican lo falso, el *no-ser*; conceptos, por supuesto, desde siempre llenos de dificultades y aporías en la trayectoria del discurso filosófico, a partir de Parménides.

La proximidad entre arte y sofística circunda de manera especial, taxativa, esta instancia de aproximación al ‘reverso’, residuo amenazante, de la filosofía entendida como búsqueda legítima del ser. El arte, así como la sofística, conduce asimismo al problema inexorable e irresoluble del no-ser, en la familiaridad con la imagen supletoria del *eidós* en la representación mimética. En buena medida, la problemática eficacia del arte se traduce en un tipo de productividad insólita, consagrada desde los difusos límites de la ilusión y la semejanza. En el contexto del desarrollo del diálogo,

96 Cf. la correlación que establece P.-M. Schuhl entre este párrafo del *Sofista* y una elocuente frase de Plinio acerca de los antiguos (que representaban a los hombres «tales como eran»), y los “modernos” (en la figura de Lisipo, que los representa “tales como parecían ser”). *Platón y el Arte de su Tiempo*, 34 ss.

en definitiva, será la aceptación de *lo diferente* como uno de los géneros principales en la predicación lo que hará factible la paradójica 'existencia' del no-ser; así concluye el "parricidio" y la refutación de la tesis parmenídea (258c; 259a-b). De igual manera, a partir de la apertura de esta radical posibilidad, podrá explicitarse la relación entre el no-ser y la falsedad en el discurso y el juicio (opinión): si el no-ser se mezcla con el juicio y el discurso, pueden explicarse decisivamente el *juicio falso* y el *discurso falso*. Y si lo falso existe, entonces también el engaño (*apátê*), "y cuando existe el engaño, todo se llena necesariamente de imágenes (*eidôlôn*), de figuras (*eikônôn*) y de apariencias (*phantastias*)" (260c). Nótese esta radical ambivalencia en que se sumerge el ámbito absoluto de la realidad, que parece imposible de sustraer a la contra-figura del engaño y del no-ser, y que obliga a revitalizar, a partir de este pericance esencial, la búsqueda de la legitimidad de la filosofía como praxis «verdadera».

Es por ello que se adelanta un paso que pueda restablecer y subsanar la magnitud del cataclismo inminente. Y es así como puede señalarse que el fundamento del discurso es, necesariamente, ontológico; sus términos, nombres y verbos, expresan el ser. El discurso (*lógos*) se origina por la combinación mutua de las Formas o Géneros (Ser, Reposo, Cambio, Mismo, Diferente); de hecho, pretender separar todo de todo, separar a cada cosa de las demás, equivale a la más completa aniquilación de todo tipo de discursos, y compromete la existencia de la misma filosofía (he aquí el peligro del trasfondo "heraclíteo" en la tesis del devenir, tal como ya la examinamos en *Teeteto*): el discurso se comunica con el Ser, el discurso es discurso de algo, de algo que exhibe el ser, de algo existente. Cuando es verdadero, el discurso dice cómo son las cosas. Cuando es falso, dice cosas diferentes de las que son; dice, lo que no es, como si fuera (263b):

"Diciendo acerca de ti algo diferente como si fuera lo mismo, y lo que no es como si fuera, parece que, absolutamente, es a partir de una unión (*synthesis*) de este tipo de verbos y nombres como se produce real y verdaderamente

el discurso falso" (263d).

Este logro resulta decisivo y excitante. Desde su configuración, puede desenvolverse la concreción efectiva de una serie de términos que antes, en buena medida, se hallaban «suspendidos» en su problematicidad respecto de lo verdadero o lo falso: a saber, el razonamiento (*diánoia*), el pensamiento u opinión (*dóxa*) y la imaginación (*phantasia*), que corresponden a géneros que llegan a ser, "en nuestras almas", tanto verdaderos como falsos. Razonamiento y discurso, se estipula, son lo mismo; el razonamiento es "diálogo interior y silencioso del alma consigo misma" (263e), y el discurso, en cambio, se entiende como un flujo que surge del alma y sale por la boca, acompañado de sonido, y en el que hay afirmación o negación. A su vez, estamos en presencia de un pensamiento u opinión (*dóxa*) "cuando esto se lleva a cabo en el alma, silenciosamente y mediante el razonamiento" (264a): la opinión es el resultado final del razonamiento. La imaginación, en tanto, es un juicio que se produce "a través de la sensación": "mezcla de percepción y de afirmación que se lleva a cabo en el acto de juzgar" (264a). En suma,

"(..) así como el discurso era verdadero y falso, y se mostró que, en él, el razonamiento es el diálogo del alma consigo misma, que el pensamiento es el resultado final del razonamiento, y que llamamos "imaginar" (*«phatnetai»*) a una mezcla (*symmeixis*) de sensación y de pensamiento, es necesario entonces que, al estar todas estas cosas emparentadas con el discurso, algunas de ellas, en algunas ocasiones, sean falsas" (264a-b).

De este modo cristaliza la más completa caída de la tesis protagórica tal como fue examinada en *Teeteto* 166^a-168c, según la cual se enfatiza la supuesta imposibilidad de la opinión falsa, al provenir todas las opiniones de la experiencia sensible (vale decir, al correlacionar la experiencia perceptiva, única e innegable, y el consiguiente juicio de percepción). Queda explicada, por tanto, la naturaleza de la opinión falsa. Y así puede entenderse entonces la imitación, *mímesis*, como un tipo de producción específica, a sa-

ber, la producción de imágenes, emparentada con lo falso y el no-ser. No-Ser y apariencia, imagen y percepción, conforman el espacio posible de emplazamiento de los “entes de sombra”. Junto con ellos, la *dóxa*, opinión⁹⁷, a medio camino entre la *epistème* y la ignorancia total, conjuga asimismo una injerencia con el mundo visible, al ser entendida, por ejemplo, como reconocimiento de una imagen por la memoria (*Teeteto* 194b). En efecto, la *opinión falsa*, en el símil de la tablilla de cera (el cuarto intento por explicar la posibilidad de la opinión falsa en el *Teeteto*, antes del desarrollo del *Sofista* en cuanto a la articulación de los “comunes” y la factibilidad del no-ser), se explica como error de enlace entre percepción y pensamiento. En este pasaje, los “sabios” son aquellos cuya alma contiene una cera profunda, abundante y lisa, en la que las señales de los objetos sensibles se hacen sumamente nítidas y duraderas y, por ende, reconocibles en el momento del juicio; cuando el corazón es “velludo”, en cambio, en el caso de los ignorantes, se multiplican las posibilidades del error, de la opinión falsa, de la inadecuación entre las señales y las impresiones sensoriales correspondientes⁹⁸. El juicio vacila, y se produce equivocación, engaño,

97 *Dóxa*, como bien señala Pedro Azara (*La Imagen y el Olvido...*, 188), “es tanto el nombre de una facultad del alma sensible como el nombre del juicio que emite dicha facultad”. Cf. Ivon Lafrance, *La Théorie platonicienne de la Doxa*, 246 ss. En esta ambigua duplicidad se asienta, como antes hemos esbozado, la búsqueda del diálogo *Teeteto*: en la segunda parte, una vez aceptado el hecho de que el Alma examina por sí misma lo que las cosas tienen en común, y que la percepción, *aísthesis*, no participa en la aprehensión de la verdad, se deduce que la actividad del Alma cuando se ocupa en sí misma y por sí misma «de lo que es» es el *opinar* (*doxádein*, formulación de juicios) (187^a). Como es notorio, esta misma conclusión se concreta en plenitud en los pasajes de *El Sofista* recién señalados). Ahora bien, si no es bien fundamentada la diferencia entre la opinión verdadera y la opinión falsa, la tesis protagórica queda en pie a pesar de que se haya reducido, controlado, la capacidad cognoscitiva de la percepción; es por eso que, en lo sucesivo, se discute ampliamente la “teoría de la *dóxa*” implicada en la sentencia de Protágoras (esta aclaración se la debo al profesor Pablo Oyarzún). Pero en este caso no se logra dar cuenta de la naturaleza de la opinión falsa. Habrá que esperar, pues, hasta el desarrollo del tema de los *Comunes* (en *El Sofista*) que hacen posible la predicación y que constituyen condiciones de posibilidad de la equivocación y, por ende, del *discurso falso*, una opción aún no asumida en el *Teeteto*.

olvido. La *dóxa* compete en estricto rigor a los objetos perceptibles, visibles, aunque no necesariamente se “deduzca” de ellos, o encuentre en ellos su fundamento a través de la experiencia perceptiva irremisible, como pretendía Protágoras.

Mímesis, en consecuencia, se entiende ahora, en cuanto técnica que compete a la producción de “fantasmas”, de apariencias, como una actividad resueltamente peligrosa y ambigua en el contexto de la organicidad de una *pólis* filosófica. La mímesis no «produce» en la realidad, sino que suplanta en el engaño; repite lo ya existente, lo que se presenta, a su vez, en su naturaleza sensible, como algo que hay que superar hacia la eminencia de lo eterno. En la figura del pintor, la imitación tiene relación con las obras de los artesanos *tal como aparecen*. El imitador es el autor del tercer producto “contando a partir de la naturaleza”⁹⁸, vale decir, contando desde lo más real, lo más verdadero, desde el “criterio”, desde la Idea creada por el Dios-demiurgo. La mímesis se aleja de la *physis* auténtica, de la esencial naturaleza del organismo vivo y auto-legitimado; el arte mimético alejado de la verdad “produce todas las cosas, pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen (*eidôlon*)” (598b). El pintor imita la *apariencia* (*phantásmatos*), ya de por sí mutable y tangible, materia de finitud y de ilusión, y “si es un buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos (*áphronas*)” (598c). Tanto la imitación que concierne a la vista (pintura), como la que concierne al oído (poesía), se *asocian* “con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero” (603 a-b). Todo se consume, consecuentemente, en el *asemejar*, en el juego de las ilusiones por las que el placer “relativo” al cuerpo se arrastra y libera al alma apetitiva, al son del embrujamiento que la cautiva. Otra vez, como antes hemos discutido, la *mímesis* implica una transferencia de identidad, trasmutación engañosa que se hace pasar

98 *Teeteto* 194c ss.

99 *República* 597c.

por el origen, por el modelo vivo, y supone un “habitar” desde el vértigo de un vacío, el vacío de la imagen (en este caso), que equivale al más absoluto desconocimiento del “antídoto”, el saber ontológico, la *epistémé*. Ahora, entonces, profundizando la crisis evidenciada por la *mímesis* tal como era entendida y asumida en el Libro III de *La República*, ella implica un *desfondamiento ontológico* de hondas consecuencias, una clausura privativa en el camino hacia la luz de la Verdad.

Así, pues, y por contraste con esta condena de amplias repercusiones, la historia de la pintura griega (entendiendo por tal tanto las variantes y los estilos áticos y orientales como los de Italia del Sur, de profunda influencia en el posterior desarrollo de la pintura helenística y romana), la historia del desarrollo del escorzo, de la tridimensionalidad y la perspectiva en ciernes¹⁰⁰, conlleva efectivamente una visualización del perfeccionamiento de determinadas técnicas en orden a asentar de mejor manera, en un espacio bidimensional, la representación de volúmenes y modelos del mundo sensible. Si bien no siempre queda claro, en los diálogos platónicos, la referencia a escuelas o artistas específicos en el sentido de una disputa “estética”, como no sea en función de la pedagogía¹⁰¹ y las inextricables complejidades derivadas, podemos atestiguar de manera evidente, tal como lo hemos rastreado, cierta predisposición de Platón respecto de los peligros inherentes a la práctica mimética, a

100 Véase a este respecto Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*. Una mirada amplia y exhaustiva acerca del desarrollo de la pintura de vasos y su directa relación con la pintura mural, puede consultarse en Francois Villard, Jean Charbonneaux, Roland Martin, *Grèce Classique*, 227-333; también Gisela Richter, *A Handbook of Greek Art*, 273-291. Sobre la evolución de la pintura griega en su concepción del espacio, los modelos iconográficos y los temas, “La conquista de la espacialidad pictórica”, 176-223, en Ranuccio Bianchi Bandinelli et al., *Grecia en la época de Pericles. Las artes figurativas*. Para un estudio profundo de la evolución y cambio en el concepto de “perspectiva”, remito al clásico trabajo de Erwin Panofsky, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, sobre todo 7-49.

101 Para un estudio de la “disputa” de Platón con la escuela de Sición (Eupompo y Pánfilo, sobre todo), véase Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*, 139-150.

los creadores “hechiceros” de modelos vivos-muertos¹⁰². La *mímesis* es el epítome de un fracaso constitutivo en la “refracción” de lo vivo hacia lo muerto, en la naturaleza del simulacro sustitutivo de la imagen real; el efecto de semejanza de la simulación alude a un devenir-otro¹⁰³, desde el momento en que una “copia exacta” no es como tal una copia, sino el modelo mismo (Cf. *Cratilo* 432b-c). El arte, en cuanto imitación, está condenado al fracaso “epistemológico”: constituyendo la *mímesis* siempre un *minus*, un punto de retracción respecto del modelo “vivo”, y en consecuencia de la verdad, de la Idea, del “rey”, la imagen reproducida como “copia” de tal modelo equivale a la derrota, en la intención platónica, del fermento sustitutivo de la otredad original y “viva”: modelo vivo que de por sí requiere, a su vez, una superación hacia la luz de las Ideas, desligándose de su naturaleza mudable y contingente, corporal, perceptiva. La delimitación estricta de la presentación experiencial, el agenciamiento de la *epistème* como “antídoto”, como conocimiento que se desarrolla en lo mejor de la naturaleza del hombre, su Alma racional, explica en buena medida los límites implicados en el problema de la percepción sensible: el cuerpo, emblema de la sensación, reclama la satisfacción de deseos, de placeres sensoriales, de fuegos de artificio análogos a los placeres del espectáculo mágico de la palabra, del color, de la representación. La “bestia”, entonces, andará suelta: proclamar la “verdad” del cuerpo y de los juicios de experiencia derivados de él equivale a subvertir el orden utópico de un Estado filosófico comandado por hombres de bien, por guardianes correctamente educados de acuerdo a ciertas premisas bien fundamentadas en la Idea suprema que instituye el criterio de toda posibilidad y proyección.

102 Jacques Derrida ha desarrollado de modo magistral este punto. “La magie de l’écriture et de la peinture est donc celle d’un fard qui dissimule le mort sous l’apparence du vif” (“La Pharmacie de Platon”, en *La dissémination*, 177).

103 Cf. Gilles Deleuze, “Platon et le Simulacre”, en *Logique du Sens*, 292-307.