

La filosofía del Arte de Platón¹

Por R.G. Collingwood

Traducción de Juan Fernando Mejía Mosquera

Collingwood se enfrenta a una larga tradición de interpretes de Platón que afirma que la explicación del libro 10 de la *República* no es una teoría del arte sino un *ataque al arte*

- un ataque basado en una mala comprensión de su naturaleza tan completa e injustificada que desafía toda explicación
- a menos que Platón estuviese hablando irónicamente o influenciado por motivos que no deben pesar sobre un filósofo
- hay un acuerdo general tanto entre los editores de Platón como entre los escritores de estética sobre que “Platón ha fallado totalmente, al menos en este pasaje, en esbozar la naturaleza del arte” y en que “se buscará en vano alguna contribución significativa a la ciencia de la estética”. Porque, se nos dice, el pasaje entero se apoya en el erróneo lugar común de considerar a la obra de arte como una reduplicación de objetos perceptibles cuyo valor, en tanto tenga algún valor, es entonces de la misma clase del valor de los objetos reduplicados.

¹ Apuntes y traducción parcial de: COLLINGWOOD, R.G., “Plato’s Philosophy of Art”, en: *Mind*, new series, vol. 34. issue 134, apr. 1925, pp. 154-172

Collingwood busca sostener que Platón jamás se expone a tal acusación, y que el erróneo lugar común se encuentra del todo entre sus interpretes.

Procedimiento:

- i. Resumen del pasaje en cuestión.
- ii. Establecer cual es exactamente el punto de vista que Platón está exponiendo aquí.
- iii. Considerar ciertos pasajes de otras obras en que el mismo asunto es tratado de nuevo.

C. no desea sugerir que todo lo sostenido ya por Sócrates, ya por cualquier otro personaje en un diálogo platónico es necesariamente el punto de vista de Platón. Sin embargo, al comienzo trataré la tesis sostenida en la *República* solamente en su *face value* como la posición de un personaje en una obra dramática, pero la comparación de esta posición con pasajes relevantes en otras obras sugerirá fuertemente, que el punto de vista expresado por Sócrates es el de Platón.

I

El pasaje se abre con la posición formal de una tesis a ser defendida: exactamente que la poesía (ποίησις) es un peligro intelectual para todo aquel que no esté provisto de un antídoto en la forma de un conocimiento de su naturaleza real. Sobre esto puede observarse que (1) aunque la poesía es el tema inmediato de la discusión, la frase *περι ποιησεως* siendo el título del *λογος* lo que sigue muestra que Platón es totalmente conciente de la sustancial unidad de naturaleza que une a la poesía con la

pintura. (2) que aunque Platón sin duda consideraba sus propios mitos como obras de arte, *μυθοι* como opuesto a *λογοι*, no hay aquí ninguna condena al uso de tales mitos, hasta donde el filósofo mitologizador entiende la naturaleza del arma que está usando.

La tesis es desarrollada y defendida como sigue:

- 1) *La doctrina de los tres grados de realidad:* Tres ordenes o grados de objetos son distinguidos:

Primero, la forma eterna y absoluta, totalmente real y totalmente inteligible

Segundo, el objeto perceptible, copiado de la forma

Tercero: la obra de arte, copiada del objeto.

La forma de una cama es un objeto del primer orden, la cama percibida hecha por el carpintero es un objeto del segundo orden, la pintura de una cama hecha por un pintor es un objeto del tercer orden. Es importante no confundir objetos de un orden con los de otro orden, porque, si confundimos los del tercer orden con los del segundo, caemos en el error de suponer que el artista está dotado para todas las artes que hacen los objetos que él retrata – el error de imaginar que el poeta épico comprende la estrategia y la política, y así sucesivamente. Este error es el error de suponer que el artista hace la naturaleza cuando de hecho él solamente sostiene el espejo ante la naturaleza, se origina por fallar al entender que la obra de arte se halla en un plano totalmente diferente, pertenece a un orden diferente del ser de aquel de los objeto producidos por el artesano.

- 2) *La doctrina de los tres grados de conocimiento*: Esta es una consecuencia de (1). El valor de un objeto del primer grado es absoluto e incondicionado. El valor (αρτη, καλλος, ορθοτης) de uno del segundo grado no es absoluto sino relativo a la necesidad (χρεια) que satisface: dado que su fabricante, en cuanto tal, no sabe por qué debe esta ser fabricada de una manera en vez de otra, pero debe asumir que el usuario sabe lo que desea y obedece ordenes. *A fortiori*, el valor de un objeto del tercer grado no es absoluto sino relativo al objeto correspondiente del segundo grado: entonces la comprensión de este valor por parte del artista, la cual, como cualquier otra aprehensión de un objeto, debe estar condicionada en carácter por el objeto aprehendido, es un tercer orden de conocimiento relacionado con el segundo como el segundo con el primero. Ahora bien, el segundo, el conocimiento del artífice no es conocimiento estrictamente hablando sino opinión, una opinión guiada por el conocimiento de alguien más, una opinión sobre conocimiento y, por lo tanto, el conocimiento del artista es una opinión guiada por la opinión de alguien más, una opinión sobre opinión; opinión de segundo grado.
- 3) *La doctrina de la emocionalidad del arte*: Esta es un desarrollo de (2) tal como (2) es un desarrollo de (1). El conocimiento puede justificarse a sí mismo por apelación a la demostración. La opinión no puede demostrarse a sí misma, pero puede apelar a la autoridad, el arte, como opinión sobre opinión, no puede hacer ninguna de las dos cosas y, por lo tanto, su criterio solo puede ser el criterio del sentimiento inmediato. Nuestras percepciones, dice Sócrates –citando a la percepción como un ejemplo de opinión– son susceptibles de

error, pero podemos corregir este error por midiendo, contando y pesando, es decir, apelando a algo distinto de la percepción para probar la corrección de la percepción, tal como el fabricante de riendas apela al jinete para resolver la cuestión de si las riendas están bien hechas. El objeto del segundo grado se refiere directamente a un objeto del primer grado y esto nos capacita para distinguir la opinión correcta de la errónea. Pero en el caso de objetos del tercer grado no existe tal referencia y, por lo tanto no hay ninguna posibilidad de distinguir la verdad del error. Esta distinción simplemente ha desaparecido al nivel del arte, y el arte por tanto se encuentra en el punto en que la razón se desvanece. Pero, dado que la naturaleza humana está compuesta por la razón y la emoción, el punto en que la razón se desvanece coincide con el dominio absoluto de la emoción. El arte estimula y apela a la emoción como tal, su principio rector son las pasiones, las cuales, en una vida feliz y bien ordenada, deben estar controladas por la razón y, por tanto, la experiencia estética es una anarquía psicológica, una orgía de desorden.

El pasaje finaliza con un epilogo, comentando a propósito del argumento desde un punto de vista personal. El peculiar peligro del arte, dice Sócrates, está en el hecho de que apela más fuertemente a los mejores hombres y es por eso que no podemos ignorar el problema, pero en nuestro estado ideal solo podemos admitir poesía en la que esta poderosa arma de la apelación a las emociones sea usada sabiamente. Y si esto parece severo, estamos solamente ansiosos de escuchar cualquier cosa que pueda decirse para mitigar su severidad porque obviamente semejantes ardientes amantes de la poesía como nosotros mismos solo pueden aceptar aprovechar por cualquier relajación en su favor, mientras que no olvidemos que nuestro principal deber e interés es mantener ante nosotros mismos el ideal de la mejor vida. Si se pregunta

por qué permite Sócrates que ciertas formas de arte sean retenidas en el estado ideal en lugar de expulsar de manera consistente a todas, la respuesta seguramente es obvia: estas son, en opinión de Sócrates, las formas que tomará el arte en manos de hombres que entiendan su verdadera naturaleza.

La clave del pasaje en su totalidad es la concepción de imitación o copia (μίμησις). Las malas interpretaciones actuales del pasaje están basadas en asumir que cuando Sócrates habla de copiar se refiere a la clase de actividad por medio de la cual un carpintero hace una silla que semeja otra silla o por la que un artista pinta una pintura semejando otra pintura. Esto es precisamente lo que no se entiende aquí por copiar. Una copia, tal como se usa la palabra en este pasaje, no quiere decir un facsímil o una réplica, esto es: un objeto del mismo orden que posea tanto como sea posible las mismas características del original, sino un objeto de un orden totalmente diferente, que tiene las características propias de tal orden pero relacionada en por semejanza con un objeto de otro orden y teniendo en tal semejanza la base de su valor peculiar. Así pues, el carpintero copia la forma de una cama. Pero al hacerlo no produce una segunda forma de una cama, Sócrates es cuidadoso al señalar que no puede hacerlo, es la esencia de una forma la que no pueda ser duplicada. Lo que el carpintero produce no es un concepto u objeto inteligible, un objeto del primer orden, sino un percepto u objeto visible, un objeto del segundo orden y un precepto cuyo valor consiste en su relación con la forma de la cama, su intento de encarnar esa forma en una figura perceptible. Esta cama perceptible no se relaciona con la forma como su ejemplo, porque no es un ejemplo de “cameidad”, no es la encarnación de la cameidad universal, sino solamente un intento de tal encarnación, un intento mas o menos no-exitoso. Esto es porque lo perceptible como tal está

contaminado con imperfección, irrealidad, ininteligibilidad: así, el intento de encarnar la perfección del concepto en una figura perceptible es un intento contradictorio en sí mismo y condenado al fracaso. La cama perceptible no es un ejemplo de cameidad sino solamente una aproximación a la cameidad: y es esta idea de aproximación la que Sócrates expresa por medio del término copiar. Copiar es reconstruir en un material dado un objeto que semeja a uno que no está hecho del mismo material; y el material mismo impone una restricción insuperable sobre la fidelidad de la semejanza. Esta concepción tiene una referencia obvia al intento del artista de representar en cualquier material dado tan bien como lo permita ese material un objeto de un material diferente.

ἡ δὲ μελαίνειτ' ὀπισθεν, ὀρηρομένη δὲ ἔακει,
χρυσείῃ περ' εὐῶσα· τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

Homero *Il.* 18.548-18.549

Pero en la *República*, el golfo meramente empírico que separa el oro del escudo de Aquiles de la tierra de zanjada con palas se ha ensanchado convirtiéndose en un golfo entre la apariencia y la realidad, siendo concebida la apariencia como una imitación de la realidad, una copia del mundo conceptual en términos de objetos perceptibles. Podría argüirse sin duda que la noción de copia o imitación es inadecuada para llevar todo el peso que esta doctrina pone sobre ella; pero por el momento nos interesa solamente ver de en qué consiste la doctrina.

La definición de arte dada en la *República* e que en el arte este mismo proceso se repite en una etapa posterior. De la misma manera que el percepto copia el concepto, así la obra de arte copia el percepto. Esto no significa que la obra de arte sea un

facsimil de un objeto perceptible, que poseer las mismas características y aspira al mismo tipo de valor, significa precisamente lo opuesto. Significa que tal como el percepto se encuentra en un plano metafísico completamente diferente de aquel del concepto que copia, así la obra de arte está en un plano diferente del percepto, no posee ninguna de los atributos característicos de los preceptos sin que posea atributos del todo peculiares a sí misma. Mientras posea un valor este valor depende de su relación con el mundo de los preceptos, tal como el valor de los preceptos depende de su relación con el mundo de los conceptos. De la misma manera que la cama perceptible es juzgada por su relación con la cameidad ideal, así la pintura de una cama es juzgada por su relación con la cama perceptible.

Algunas veces se objeta que de hecho el artista no está limitado por su modelo, que el mejor arte por lo menos, el artista retrata al modelo no como es sino como debiera ser y que tal cosa es reconocida en la *República* misma, donde se señala (472.d) que el pintor podría pintar al hombre más bello que cualquier hombre realmente existente, de lo cual se extrae la enseñanza de que el artista realmente no copia el percepto sino el concepto, no lo real sino lo ideal. Pero esta objeción es simplemente una confusión mental. Copiar el concepto de hombre sería como hacer un hombre, en otras palabras vivir una vida humana real. El pintor, cualquier cosa que pinte, pinta cuadros y nada más que cuadros; y cualquier pintura es juzgada como tal por referencia no al ideal de humanidad, el concepto de hombre en general, sino a algún hombre particular, ya sea que este hombre particular exista realmente o no. Sugerir que el artista copia la forma o el concepto es sugerir que el pintor de paisajes al pintar un chalet lo altera de tal forma que lo acerca a la mayor conformidad posible que con el concepto de una residencia ideal, y que el dramaturgo, en tanto sea un

buen dramaturgo, retrata su personaje purgado de toda imperfección moral y regulado por el Standard de lo que un hombre debiera ser. Estas sugerencias son, por supuesto, absurdas. El concepto, el ideal del que el artesano realizaría si pudiera, es una cosa de la que el artista no sabe nada. Lo que el artista produce no es una cama o una batalla o un héroe o un villano sino un objeto sui generis a ser juzgado no por los criterios por los que tales cosas son juzgadas sino por los que son peculiares a él mismo. Ese es el lado negativo de la concepción del arte como doble imitación; y es a duras penas necesario agregar que es el fundamento mismo de toda teoría estética profunda. Distinguir el arte de la ciencia, de la moralidad y de la artesanía y afirmar que tiene una esfera propia, distinguir el valor de sus obras de la verdad científica y de la utilidad práctica y colocarla en una categoría metafísica distinta; este es el primer paso hacia cualquier verdadera filosofía del arte.

Pero hay algo más en que esta implicación negativa en la doctrina de los tres grados de realidad. También está implicada allí una explicación positiva de la relación entre cada grado y el siguiente. El mundo de la percepción es totalmente distinto del mundo del pensamiento pero no meramente distinto. Tiene una relación positiva con él que es expresada al decir que lo copia. De forma similar, la obra de arte, aunque es completamente distinta del mundo de la percepción, tiene una relación de la misma clase con él. Esto no puede significar que Sócrates está exponiendo una visión crudamente naturalista del arte como reproducción casi fotográfica de la naturaleza, quien quiera que haga tal sugerencia necesita no solo que se le invite a explicar cómo la naturaleza puede ser una reproducción casi fotográfica del mundo de los conceptos, y esto, si algo puede, lo convencerá de que es peligroso saltar hacia lo que puede parecer la más obvia interpretación del término *μίμησις*. Ciertamente

Sócrates mantiene que el arte copia la naturaleza, pero aún no hemos explicado lo que él entiende por copiar, sólo hemos explicado lo que él no entiende por ello.

La respuesta debe buscarse en la *República* misma. En los libros sexto y séptimo Sócrates expone elaboradamente una concepción de acuerdo con la cual el universo está estratificado, como si fuera, en varios grados de realidad². Solo el más alto grado de es absolutamente real y, en últimas entonces, los otros grados no existen, son apariencia no realidad, pero efectivamente aparecen y, entonces desde el punto de vista de la vida humana es necesario dar una explicación de ellos. Ahora bien, decir que solo es grado más alto es real es decir que solo él esta en posesión de sus propios atributos, es sin reservas lo que es, es tal que una verdadera explicación de él posible. En otras partes encontramos cosas, o cosas ostensibles, que no son lo que son, cosas que están en posesión de atributos contradictorios, lo cual es no estar en posesión de atributo alguno. Cosas de las cuales –no por la falta de mente o lenguaje, pero por razón de su propia e inherente inteligibilidad- ninguna explicación puede darse. O mejor, una explicación de clases puede darse de ellas pero será una explicación contradictoria, esta les adscribirá predicados contradictorios y estos predicados serán términos que tienen una verdadera aplicabilidad sobre lo real y sobre nada más. Este grado de cosas o casi cosas que son descriptibles aproximadamente en términos de realidad es el grado justamente inferior al más alto. En la medida en que sea algo es una versión confundida y pervertida del grado más alto y en la medida en que podamos entenderla o aprehenderla de alguna manera, podemos hacerlo solo

² En la interpretación de este pasaje y al hacer uso de él para explicar la explicación del arte en el libro décimo, he sido ayudado en gran medida por el artículo del señor H.J. Paton: *Plato's theory of εικασια*, en *Proc. Arist. Soc.*, xxii (1922)

pensando en ella como tal versión confundida de lo real. Pero esta relación que subsiste entre la realidad y una versión confundida de ella es capaz de reaparecer en una etapa posterior en la forma de una relación entre la versión confundida y una versión confundida de esta confusión. Este tercer grado de perversión de la perversión será de nuevo aproximadamente descriptible en un sentido, pero sólo aproximadamente descriptible, en términos del segundo grado lo que es decir en términos de lo que es en sí mismo una confusión; y por lo tanto el tercer grado es ininteligible en el segundo grado. Más adelante en tal serie de grados se muestra al final del libro sexto que cada grado desarrollará dentro de sí mismo distinciones de una clase similar a aquellas que lo separan de otros; entonces cada una mostrará el mismo tipo general de estructura con cada una y con el todo. El estudio de esta estructura, que capacita al filósofo para salir de los grados inferiores a la región de la realidad es llamada dialéctica.

Esta teoría de los grados de realidad es indudablemente la clave para la *República* como un todo y en particular para la concepción de imitación. Cada grado imita el inmediatamente superior, esto es: trata de ser lo es el inmediatamente superior. Ahora bien, esto traducido de la terminología del objeto a la del sujeto significa que hay tantas formas o grados de experiencia como hay grados de objetos y que cada grado de experiencia implica el error de creer que uno está disfrutando del inmediatamente superior; o mejor, simplemente es ese error. Pues los grados inferiores por definición no son reales, es decir, el universo *real* no está estratificado en estos grados sino que está totalmente contenido en el grado más alto. Los otros grados son solamente apariencia; de hecho son la realidad misma tal como la comprenden erróneamente las personas que trabajan bajo varios tipos de error. Por

tanto no es realmente correcto hablar de grados de realidad, como si realmente hubiera una distinción entre objetos más reales y menos reales, lo cual es, por supuesto, absurdo: la distinción es *in point of fact* solamente una distinción entre grados, o mejor poderes, de error. Por tanto el término *μίμησις* expresa no la semejanza entre dos cosas reales, ni siquiera la relación entre una cosa menos real con una cosa más real, este expresa la relación entre una apariencia y la realidad que esta parece ser. Esto se ve en el caso de la cama; a la cama perceptible se le llama copia de la forma precisamente porque no es una cama en modo alguno, sino algo a lo que podemos llamar por el nombre de cama porque caemos en el error de pensar que la idea de cameidad ha sido encarnada en ello cuando, de hecho, no lo ha sido. La fuente y el fundamento de la distinción entre los grados es un craso error. Remuévase el error y el sistema de los grados desaparece.

El arte copia la naturaleza, entonces, en el sentido en que la experiencia estética está involucrada con la apariencia de una apariencia. El mundo de la percepción no es real, solo es apariencia, y el mundo del arte no es esta apariencia misma en su actualidad sino solamente una apariencia de ella. El arte no es conocimiento, pues no puede ser alabada por su verdad y su objeto no es el concepto. No es opinión pues no puede ser alabada por su utilidad y su objeto no es el percepto. No es, como el conocimiento, la aprehensión de la verdad necesaria. No es, como la opinión, la formación de juicios que pueden, con suerte, resultar verdaderos. No le concierne la verdad en modo alguno, ni casual ni accidentalmente. El objeto de arte no es ni real ni parece ser real: en otras palabras, la experiencia estética no es ni cree ser en sí misma conocimiento. ¿Cuál, entonces es el nombre correcto para ella y para sus objetos? Su propio nombre correcto es imaginación, y el de sus objetos es fantasmas

o imágenes (φαντασματα, εἰδωλα), simples apariencias aprehendidas y en realidad creadas – si puede decirse que es aprehendido y creado aquello que no existe sino que sólo aparece – por una actividad semejante, si no idéntica al soñar. Esta actividad imaginativa no afirma nada, pues el artista carece no sólo de conocimiento sino también de opinión(602), su obra no contiene verdades, ni siquiera afirmaciones que por casualidad pudieran ser verdaderas, sino un ornamento al ser despojada del cual no queda nada(601). Este ornamento es lo que llamamos belleza; y aquí de nuevo uno solo puede decir que el punto de vista propuesto por Sócrates es incuestionablemente estética profunda. En verdad el ornamento no es llamado καλλος; pues καλλος no significa belleza. Significa bondad corrección o utilidad, la cualidad de servir en una cosa como unas riendas, es explícitamente equivalente a la ορθότης y opuesta a la πονηρία. Como los griegos no tienen palabra para arte, así tampoco tienen palabra para belleza: pero difícilmente sería verdad decir que en este orden de ideas sus filósofos no barruntaron hasta cierto punto las concepciones a las que nosotros aplicamos esos nombres. Hemos visto que Platón reconoce al menos la identidad sustancial de la pintura y la poesía y cuando desea hablar de la belleza usa palabras tales como ηδονη, κηλειςθαι, ερως; y nadie que esté acostumbrado al uso que Platón hace de los términos se sorprenderá de esto discutirá que estas palabras lo comprometen con lo que podría llamarse una teoría hedonista de la belleza.

El ornamento del arte, la belleza, es para Sócrates un asunto emocional, y el arte es, en consecuencia, un ejercicio de la emoción, no un ejercicio de la razón. Esta doctrina de la emocionalidad del arte es impugnada por mala interpretación. Croce, quien es ciertamente un crítico demasiado profundo para caer en el principal error que este ensayo pretende criticar, ha tropezado aquí pues anota que Platón (*Estética*, ed. 4, p.

184) mientras correctamente niega que el arte se ocupe del concepto, falló en descubrir cualquier actividad teórica excepto el intelecto y por tanto llegó a la falsa conclusión de que el arte no era nada más que sentidos y emoción. Pero nadie ha sostenido más enfáticamente que Platón, o al menos el Sócrates platónico, la existencia de la opinión y la imaginación junto al intelecto. Esta es toda la carga de la larga y elaborada discusión de los grados de realidad y de conocimiento a los que ya nos hemos referido. La emocionalidad del arte, tal como Sócrates la concibe es una deducción a partir de su naturaleza imaginativa. Si cada grado de objetos es lo que es en cuanto trata de encarnar un ideal tomado del grado inmediatamente superior, si cada uno es μίμησις del siguiente hacia arriba, la imaginación es lo que es en cuanto μίμησις, a dos pasos, de la verdad. El primer paso substituye la demostrabilidad de la verdad por la certidumbre de la percepción, el segundo paso substituye esta por el ornamento o la atmósfera emocional que se adhiere al fantasma. Si preguntamos por qué el fantasma posee este ornamento³³, la respuesta es: porque el fantasma indirectamente simboliza la verdad. El simbolismo, por su propia naturaleza, es la aprehensión de la verdad velada o disfrazada en una forma imaginativa, y la verdad disfrazada de tal modo es sentida antes que pensada, esto es: está presente a la mente en la forma de una atmósfera emocional adherida al símbolo. El símbolo está cargado con un importe que puede transmitirse en la forma de un sentimiento de urgencia, un sentimiento de que hay aquí algo de un supremo valor, un sentimiento de que estamos en la presencia de un misterio revelado y no revelado aún. Es por eso que el arte ejerce la peculiarmente fuerte atracción emocional que Sócrates señala, la ejerce sobre la gente pensante e inteligente y esta es la razón de

³³ He traducido hasta ahora la palabra *glamour* por ornamento, siguiendo el pasaje de Platón al que Collingwood alude, aunque no haya señalado explícitamente a qué término griego se está refiriendo.

que la lucha contra su atracción, que Sócrates describe tan vívidamente, posea esa peculiar amargura. Si la emocionalidad del arte fuera una reacción meramente sensual, la lucha contra ella, la antigua querella entre la poesía y la filosofía, sería meramente otro caso de la tediosa pero no angustiosa lucha que todos deben sostener contra sus goces animales. La lucha contra el arte es la lucha para resistir la atracción emocional de un símbolo para penetrar aquello que él mismo simboliza. Y a menos que nos contentemos con asentir en una teoría meramente negativa de la relación entre la imaginación y el pensamiento, una teoría que se agote a sí misma en la afirmación de que son cosas diferentes y que allí acaba el asunto, debemos intentar encontrar entre ellos por lo menos tal relación positiva como la que Sócrates está definiendo aquí. La visión del arte como símbolo de la verdad filosófica ha sido llevada por una interpretación apresurada al punto de un obvio absurdo, y parece ser una ganancia cuando tales interpretaciones fueron simplemente puestas a un lado por la afirmación de que el arte es imaginación y nada más, que su valor es un valor que posee del todo por su propio derecho y que en ningún sentido toma de ninguna otra cosa. Pero el valor real de tal afirmación reside en su aislamiento provisional de un problema el cual en la naturaleza del caso no puede finalmente ser entendido aisladamente. Tarde o temprano debemos plantear la pregunta de si la mente no es una unidad genuina, a pesar de sus diferencias.

La opinión sostenida por Sócrates, de cualquier modo, es que la mente es tal unidad y que sus distintos grados de experiencia están conectados por una dialéctica progresiva. El arte es un grado, pero no el más alto, es esencialmente una forma primitiva de experiencia, existente en un nivel anterior al de la distinción entre verdad y falsedad. De esta doctrina emergen dos conclusiones finales.

- La primera, dado que el arte es símbolo de actividades distintas de ella misma, es una preparación para ellas. En la vida del arte la mente inmadura disfruta de un simulacro de la vida de la razón explícita, una vida que no es aún capaz de disfrutar excepto a través de semejante espejo. Esto no es verdad o moralidad o utilidad, pero prepara la mente para un encuentro directo con estas cosas, y por tanto la belleza es la madre de la verdad y de la bondad y el arte es la piedra de toque de toda educación profunda. Esta es la doctrina de los primeros libros de la *República*.

- En segundo lugar, dado que el arte no es verdad ni moralidad sino solamente símbolo de ellas, no es una actividad que deba distraer la atención de hombres maduros y educados del contacto directo con la las realidades que simboliza. Esta es la carga de la polémica contra la vida de arte en el libro décimo. Estas dos doctrinas, lejos de ser contradictorias son complementarias.

Pero no debemos plantear en exceso la polémica de Sócrates. La forma de experiencia estética especializada y aislada que llamamos *par excellence* la vida del arte es ciertamente excluida por él del estado ideal, por no ser un verdadero elemento de la vida de la razón, pero la experiencia estética como tal sigue siendo para él una parte permanente y necesaria de la vida de la razón, en tanto esa experiencia sea controlada y modificada por la razón misma. Tal como hemos visto, el arte no es expulsado del estado ideal. Sigue siendo un gran poder educativo por el cual los jóvenes guardianes han de ser entrenados, e incluso los guardianes maduros han de continuar practicándolo de formas adecuadas a su estatura intelectual y moral.

II

Tal es la visión general del arte planteada por el Sócrates platónico en la *República*. Ahora debemos considerar ciertos pasajes de otros diálogos platónicos que tratan el mismo tema.

1. En la Apología (22.a-c) a Sócrates se le hace exponer ciertas observaciones sobre los poetas y estas observaciones tienen notables semejanzas y diferencias con la visión establecida en la *República*. Aquí Sócrates trata a los poetas y a los artesanos separadamente atribuyéndoles muy diferentes características mentales. Esto muestra ya en germen la distinción entre artes y técnicas⁴. Además, Sócrates pretende haber descubierto que los poetas no trabajan por σοφία sino φυσει τινη και ενθουσιζοντες: no entienden lo que ellos mismos dicen y su don poético no los distingue como “más sabios” que otros hombres. Aquí nos encontramos inequívocamente con el lado negativo de la doctrina de la *República*: el arte no es conocimiento y, por lo tanto, sobre los mismos principios establecidos por el propio Sócrates, tampoco es moralidad. Pero este descubrimiento es presentado como un asunto de pura experiencia, no es puesto en contacto con ninguna teoría filosófica de la mente en general ni mucho menos deducido a partir de una teoría tal. Tampoco hay ningún intento de establecer nada que corresponda con el lado positivo de la doctrina de *República*, la caracterización de el arte como una imitación y de sus objetos como fantasmas. Por supuesto, esto no prueba que Sócrates, o Platón cuando escribió la *Apología*, no había llegado a tal doctrina, la *Apología*, no habría ofrecido ninguna oportunidad para exponerla. Lo que

⁴ “Arts and crafts”

sí prueba es que el lado negativo de la doctrina de la *República* había sido ya formulada o bien por Sócrates, o al menos por Platón en su más temprano periodo de escritura. Y como queda mucho por decir pues el punto de vista que la *Apología* de Platón representa con sustancial fidelidad el discurso que Sócrates pronunció, podemos aceptar como una hipótesis razonable que Platón debía, por lo menos, el lado negativo de la teoría de la *República* al propio Sócrates.

2. El *Ion* generalmente es considerado como una especie de obra temprana aunque es demasiado corta para ser sometida de manera confiable a las pruebas de cronología estilométrica. Asumo aquí que es anterior a la *República*: una datación más precisa no es necesaria para el propósito de este trabajo. Es *prima facie* una crítica no del poeta sino de su interprete el rapsoda, pero en el curso del diálogo Sócrates establece ciertas opiniones sobre la poesía misma. La poesía es un poder divino, como el del imán (593.d), y los efectos del artista se deben no a una habilidosa posesión de la técnica⁵ sino a la inspiración (533.e), un músico compone en un frenesí báquico, alimentándose de rocío de miel y bebiendo la leche del paraíso y ciertamente no en un acto de pensamiento (534.a) ; por tanto, el poeta es un ser aéreo, un ave sagrada cuyo canto depende de pueda expulsar de sí todo pensamiento y razón (534.b). La tesis sostenida aquí es idéntica a la de la *Apología* y al lado negativo de la de la *República*: esto es que el arte no es conocimiento, sino que de hecho requiere la ausencia de conocimiento y,

⁵ “skillful craftsmanship”

además, que no es técnica o habilidad⁶. Si preguntamos qué es, aquí no se halla la respuesta. Llamarla una fuerza divina o inspiración es lo mismo que llamarla simplemente un *je ne sais quoi*. La doctrina del *Ion* es puramente negativa y se desarrolla en detalle mostrando que Homero, el poeta sobre el que la profesión de Ion nos lleva a discutir, no puede con justicia ser alabado como una fuente de conocimiento útil, aunque Ion sostiene que sí puede serlo (536.e y ss.). Este tópico es asumido de nuevo y más completamente en la *República* (599-600) y la actitud de Ion muestra muy claramente que la posición mantenida allí fue estimada por los literatos profesionales como herética. El pasaje de la *República* se hace más inteligible cuando mantenemos en la mente que Sócrates está atacando aquí una **visión utilitarista del arte** que fue generalmente aceptada por la opinión contemporánea.

3. El *Banquete*, con su elocuente discusión de la belleza, ha sido considerado frecuentemente como el *locus classicus* de una visión del arte que simultáneamente la aprecia más y además es más verdadera que la polémica de la *República*. Pero esta opinión parece apoyarse en un malentendido. Hemos visto que *καλλος* no es necesariamente lo que llamamos belleza, y en el *Banquete* está claro con seguridad que *το καλον* no es la belleza en el sentido del objeto de la contemplación estética sino el objeto del deseo, es decir: lo deseable o bueno. El subtítulo tradicional *η περι αγαθου* es perfectamente correcto: la palabra *καλον* es aquí el nombre de *ου παντ εφιεται*. Es tan poderosa la ilusión de una teoría estética en el *Banquete*, que un distinguido comentarista de Platón ha convertido el comentario sobre

⁶ “craft or skill”

ποιησις en 205.b en una afirmación del poder creativo del arte mientras que el contexto muestra que se trata de una mera observación del significado literal de ποιειν, causa eficiente.

4. La cronología ahora nos lleva a la *República* : y aquí por primera vez encontramos la doctrina de lo que es el arte. Además, encontramos esta doctrina no en el libro tercero sino en el décimo que es cronológicamente posterior. ¿Por qué? Aquellos que sostienen que el Sócrates platónico se identifica con el Sócrates histórico argüirán que a lo largo de su carrera literaria Platón había conocido la teoría que le atribuye a Sócrates en el libro décimo pero que no había tenido la oportunidad de formularla. Pero esta posición, aunque no es *ex hipótesis* susceptible de refutación, implica dificultades. En primer lugar, no hay ninguna pista en ninguna obra anterior de la teoría positiva que se ha enunciado primero aquí, mientras que veremos que en obras posteriores se la asume como verdadera y como familiar. En segundo lugar, las obras anteriores, citadas hasta este momento, denuncian la falta de tal teoría al describir positivamente el trabajo del poeta en términos equivalentes a un mero *asylum ignorantiae*. No es cierto que el Sócrates del *Ion* no tenga ocasión para realizar proposiciones positivas sobre la naturaleza del arte, de hecho Sócrates lo intenta pero falla. Sería muy curioso que cuando escribió el *Ion* Platón poseyera ya la teoría planteada en la *República*. Se vuelve más curioso aún si comparamos el *Ion* con el *Fedro* , al que llegaremos en breve. En tercer lugar, hay un notable cambio de terminología dentro de la propia *República*. En el libro tercer algún arte es mimético y algún arte no lo es, y el principio que ha de seguirse en la educación es el de usar arte no mimético libremente y el arte mimético sólo bajo ciertas restricciones (392.d

- 396). En el libro décimo el tema es introducido diciendo “estábamos en lo correcto a prohibir el arte ὁση μιμητικη (595.a)” y al continuar, en desafío de esta distinción, aún implicada, entre arte mimético y arte no mimético se sostiene que todo arte es mimético y que esta es de hecho la clave de su naturaleza. Tampoco afirma o implica en ninguna de sus obras posteriores la existencia de un arte no mimético. Esto es, propongo, ininteligible excepto en la hipótesis de que Platón llegó a la teoría del arte como doble imitación después de escribir el tercer libro de la *República*. Sobre estas bases procederé de aquí en adelante sobre la hipótesis de que el lado positivo de la teoría del arte de Platón es suyo, aunque probablemente adeude el lado negativo a Sócrates.

5. En el *Fedro* la doctrina negativa de la *Apología* y del *Ion* reaparece, con el suplemento de las adiciones positivas hechas en la *República*. Aprendemos que la poesía no es solamente entusiasmo o inspiración, locura divina como opuesta a la cordura de la razón (245.a, con mucha semejanza, verbal incluso, con el discurso del *Ion*) sino que desde este punto de vista el poeta está debajo en la escala de las alma (248.d, donde la nítida distinción entre el φιλοκαλος y el poeta es digna de atención) y que el arte literario, que es un juego (cfr. *República* 602.b, παιδια τις και ου σπουδς) puede ser un juego noble (παγκαλην παιδιαν, con el habitual sentido no estético de καλος) si se dedica a contar historias (μυθολογειν) sobre las cosas justas, nobles (καλων) y buenas (267.c-e), pero que este noble juego es aún superado por el trabajo aún más noble (σπουδη) de la dialéctica (276.e). La ilustración en este pasaje, tomada de la comparación entre la jardinería y jugar en los jardines muestra más allá de toda duda que Platón tiene en mente la noción de arte como

μιμησις y de sus productos como (εικονες) de otro orden de cosas y la noción correlativa del arte como una propedéutica a la filosofía, un juego que es la introducción al trabajo del alma aún no desarrollada. En el *Fedro*, entonces, se presupone una visión positiva del arte, muy diferente del vago lenguaje sobre el entusiasmo que aún, aunque con un significado más profundo, emplea, y esta visión positiva es precisamente aquella del libro décimo de la *República*. Platón no está reabriendo aquí la cuestión de la naturaleza del arte, en lugar de ello, está asumiendo que los resultados de la discusión en la *República* deben mantenerse y debe construirse sobre ellos para discutir la relación entre la filosofía y la retórica.

6. El tratamiento del arte en las *Leyes* es de especial importancia histórica. Cualquiera que sea el caso en los otros diálogos, no hay razón para pensar que aquí Platón está expresando puntos de vista distintos de aquellos que sostenía en el momento de la escritura, y así cuando encontramos mantenidos o presupuestos en las *Leyes* un punto de vista que ha sido expuesto dramáticamente en un diálogo anterior, tenemos alguna razón para decir que aún en el diálogo más temprano este punto de vista representaba la propia posición de Platón, representase o no la posición sostenida por la persona en cuyo nombre se la planteaba.

La discusión sobre el arte en las *Leyes* expresa o presupone una teoría de su naturaleza en completo acuerdo con aquella cuyo crecimiento hemos rastreado en los diálogos anteriores. El segundo libro discute el lugar del canto y la danza en la educación de los jóvenes y reconoce explícitamente su necesidad a lo largo de la vida humana, aunque se asume que su verdadero valor en la vida adulta es el de la recreación y el de la relajación del trabajo y

que esta recreación debe ser organizada para ponerla en armonía con los objetivos fundamentales de la vida adulta. A lo largo de este libro se sostiene que los cantos y las danzas son miméticos: εἰκαστικὴ τε καὶ μιμητικὴς (668.a), εἰκόνες(669.b) y, más explícitamente μιμηματα τρόπων (655.d). Así pues, arguye Platón, su valor solamente puede ser juzgado apropiadamente por alguien con conocimiento de la realidad que copian, la sustancia de la que son sombras (τῇν οὐσίαν, 668.a, la doctrina de los dos grados no se afirma explícitamente pero parece estar presupuesta más que abandonada). Esta es la razón por la que no debemos permitir que la poesía sea controlada por el juicio del voto popular(658-659). Toda esta es la doctrina de la *República* tanto en su lado positivo como en su lado negativo. Más tarde, en el libro séptimo, se plantea la cuestión de las realizaciones dramáticas. Tanto la tragedia como la comedia han de admitirse, esta última porque aprender a ridiculizar lo despreciable es una parte necesaria de aprender a admirar lo admirable, pero la comedia solo será interpretada por esclavos y extranjeros (816.d) Cuando nuestra ciudad es visitada por actores trágicos, les diremos, “nosotros también somos actores, pues nuestra ciudad toda está diseñada como una imitación de la vida más noble y mejor”(esta es una referencia obvia a la doctrina de la doble imitación). “Pero por esta misma razón no os debemos permitir libertad, debemos someter vuestras obras a estricta censura, subsidiar aquellas que aprobemos y prohibir aquellas que no” (817.b-e). Aquí no hay nada inconsistente con los principios establecidos en la *República*, por el contrario, los puntos de vista sostenidos en la obra más temprana son usados como premisas a partir de las cuales se desarrollan los detalles de la última. En verdad, las *Leyes* permite el drama mientras que la

República no permite otro arte literario excepto himnos a los dioses y encomios a los hombres buenos (*República* 607.a) pero esta es una diferencia no de principios sino de su interpretación. Dado que la mejor y más racional vida admitirá en sí misma un arte controlada por la razón aún permanece abierta la cuestión de qué incluirá este arte y la censura dramática de las leyes es tal vez un mejor medio de lograr el fin perseguido que las restricciones a un tema y a una forma que son prescritas en la *República*.

Así, a lo largo de su carrera literaria, encontramos a Platón manteniendo consistentemente que el arte es algo muy distinto al conocimiento, la moralidad y la utilidad, algo *sui generis*, y que su objeto es entonces no lo real o lo bueno o lo útil, el objeto del conocimiento y opinión, sino un objeto tan único como el acto de aprehenderlo. Este punto de vista puede adeudarlo a Sócrates. En el libro décimo de la *República* hace un suplemento a esto por medio de una teoría positiva de lo que es el arte: el arte es imaginación, cuyo objeto es una imagen o fantasma y cuyo carácter emocional se deriva del hecho de que este fantasma no es lo real sino un símbolo de lo real. Esta teoría positiva, hemos visto razones para creerlo, fue descubierta por Platón, construida entre la redacción del libro tercero de la *República* y la del décimo. Cuando la estableció por primera vez se sintió acorralado por las dificultades y avanzó con algunas dudas (607-608), pero más tarde el pensamiento solamente la confirmó y todas sus referencias subsecuentes al tema la asumen como profunda.

La filosofía del arte de Platón se habría mostrado menos asombrosa a los lectores modernos si hubiese sido expresada con menos ardor. Dificilmente puede dudarse de que el tema es uno de los que Platón sintió intensamente y la fuerza de sus

sentimientos afecto su lenguaje, de manera notable en el libro décimo de la *República*. Es imposible abstenerse de preguntar que es lo que Platón sintió tan fuertemente cuando escribió este pasaje. Los lectores a veces fantasean que lo que el sintió fue la objeción de un moralista puritano al arte como tal, que está escribiendo como un ferviente y fanático partisano de lo respetable contra lo bello. Pero esto es olvidar que Platón es, después de todo, un artista de primer orden, uno de los maestros mundiales del estilo en la prosa y la forma dramática. Ahora bien, un hombre no alcanza este grado de excelencia como artista sin tomarse trabajos y uno debe ser un muy mal crítico literario par no poder ver que a Platón le importaba mucho el lado meramente artístico de su trabajo. Cualquier acusación que pueda hacerse en su contra, nadie puede acusarlo de ser un rústico. Otros, de nuevo, han imaginado que Platón ataca el arte en general porque el arte de su tiempo era decadente. Pero, ¿lo era, acaso? Que lo era es sostenido por gente complacientemente ignorante de la historia del arte antiguo, aunque la propia prosa de Platón lleve la impronta de la decadencia no mas que las tallas de Escopas. Y si lo era ¿Pensaba Platón que lo era? Nadie ha producido una evidencia de que lo pensó. Por el contrario, él mismo ilustra habitualmente las fallas del arte por medio de citas de Homero. Y si hubiera sido decadente ¿habrían sido justificadas las críticas de Platón al respecto? De ninguna manera. Por el contrario, habría mostrado la más grande ineptitud de su parte que hubiera levantado una querella contra el arte en general basado en fundamentos metafísicos cuando él solamente buscaba contender con el arte contemporáneo en terrenos estéticos.

Valdría la pena sugerir otra explicación para el ardor de Platón. Él era a la vez artista y filósofo y en sus primeras obras el artista parece predominar. Sus primeros

escritos tiene la apariencia de ser esbozos dramáticos escritos por un hombre con un fuerte interés en la filosofía, pero con un aún más fuerte interés en el drama de la discusión filosófica. Esos escritos son ensayos literarios más que ensayos filosóficos. Es notorio que en las últimas obras Platón muestre una progresiva absorción en la filosofía, una alienación progresiva de la forma literaria del mimo. Es posible que este cambio no haya tenido lugar sin un esfuerzo. Es posible que Platón sintiera dentro de sí mismo un verdadero conflicto entre las aspiraciones de su genio literario y las de su genio filosófico, y que se volviera gradualmente claro para él que solo podría entrar al reino de la filosofía desertando del campo de la literatura. La conciencia de este conflicto aparece por primera vez en el *Banquete*, y es eso lo que da a su diálogo su peculiar tensión emocional, la misma tensión, gradualmente relajada mientras la batalla se decide a favor de la filosofía, se presenta con fuerza decreciente en el *Fedón*, la *República* y el *Fedro*. El mundo para el cual el filósofo debe morir es el mundo del arte, el mundo de la semejanza intuitiva o la imaginación. Esta es la doctrina, en modo alguno explícita, del *Fedón*, pero es, a menos que me equivoque, el significado último: y en la alegoría de la caverna se hace plenamente explícito. Emerge a pleno día en el libro décimo de la *República* en el que arte y filosofía se revelan como partes de una “antigua disputa”, rivales por la suprema lealtad de la humanidad, y la violencia con que Platón rechaza las pretensiones del arte es seguramente proporcional a la fuerza que siente que el arte tiene sobre su propia mente. La antigua disputa entre la filosofía y la poesía no debe buscarse en la temprana historia del pensamiento griego, en la que sus huellas son por decir lo más, magras, sino en la propia vida de Platón y posiblemente también en la vida de Sócrates, escultor de formación y filósofo por elección. Este conflicto entre dos poderosas tendencias en la mente de Platón llega a ser un asunto de mayor interés

biográfico si es verdad como Platón mismo lo creía que un conflicto similar debe plantearse necesariamente en la mente de todo aquel que participe, como todo ser humano debe participar, en estas dos actividades universales. Desde este punto de vista se hace claro que Platón puede, de una vez, sin ninguna inconsistencia enfatizar el valor y la importancia del arte y denunciarlo como si fuera un pecado mortal. Si decir que el arte es un elemento permanente y necesario de la vida humana es alabarla, entonces nadie ha alabado el arte más enfáticamente que Platón, si decir que no es el único ni el más alto elemento es vituperarla, entonces nadie la ha vituperado más enfáticamente. Pero aquellos auto denominados campeones del arte que se apresuran a protegerla contra las calumnias de Platón encuentran fácilmente su respuesta en sus propias palabras: ὅλλ' οὗτος μὲν ἕω ποτε γνῶ οἶόν ἐστιν τὸ κακῶς λέγειν, παύσεται χαλεπαίνων, νῦν δὲ ἄγνοεῖ.⁷

Aún así, hay un sentido en el que Platón efectivamente subestima el valor del arte: no es que Platón malentienda del verdadero lugar del arte en la vida de la mente, sino que mal entiende el lugar de la mente en el universo. La realidad es, para Platón, no sujeto sino substancia, no mente sino algo que puede o no llegar a ser objeto de la contemplación de la mente. Nosotros los seres humanos, si hemos de conocer la realidad, podemos llegar a conocerla a través del curso de una experiencia educativa que necesariamente incluye al arte en una de sus fases, aunque sea una fase temprana, pero si no llegamos a conocer la realidad, nuestro conocimiento de ella no hace diferencia alguna en la realidad misma. El mundo real no pide como condición de su propio ser nuestro conocimiento de él, no está incluida en la naturaleza de las

⁷“pero si llegara a saber alguna vez qué significa hablar mal dejaría de irritarse, pero ahora lo ignora” *Menón*, 95.a. 4-6 (Trad. F.J. Olivieri)

cosas ninguna razón por la que esta misma naturaleza de las cosas deba alguna vez convertirse en objeto de conocimiento. Pero si no hay razón para que deba haber tal cosa como, tampoco hay razón por la que deba haber tal cosa como el arte, la única razón por la que el arte es valioso es que es un elemento indispensable de la vida humana cuya más alta función es conocer la realidad. Si nuestro conocimiento de la verdad no enriquece la realidad misma, *a fortiori*, nuestro arte en modo alguno enriquece la realidad. Si el valor de la vida humana ha de ser juzgado por su relación con una realidad totalmente otra que ella misma, entonces el conocimiento tiene algún valor en virtud de este criterio, porque en el conocimiento aprehendemos tal realidad, pero en el arte no lo hacemos y, entonces, el arte no tiene tal valor en modo alguno.

Esta es una consecuencia que se sigue necesariamente de la visión “realista” de la relación entre la mente y sus objetos. Si el objeto es totalmente independiente de que la mente lo conozca, se sigue que el conocimiento mismo y, entonces, toda cosa presupuesta por el conocimiento es un mero hecho contingente sin una razón en la naturaleza de las cosas. La inteligibilidad, de acuerdo con esta doctrina, debe buscarse no en la inteligencia misma sino en el objeto independiente de la inteligencia. La inteligencia misma es ininteligible, y los pasos de su desarrollo son doblemente ininteligibles. Si no hay teoría del conocimiento sino solamente una teoría de la cosa conocida, *a fortiori* no puede haber teoría alguna del arte, y porque el arte no es conocimiento y no tiene un objeto real sino un mero objeto imaginario tampoco puede haber siquiera una teoría de su objeto. Un realista solamente puede evadir esta conclusión comprometiéndose con una falsedad radical sobre la naturaleza entera del arte y sosteniendo que el arte no es imaginación sino un tipo

de conocimiento cuyo objeto específico, lo bello, es un objeto específico del mundo real. Si Platón evadió tal error, fue porque sabía demasiado sobre arte.

Pero si la inteligencia misma es inteligible, si en el pensamiento filosófico la mente misma es su propio objeto, entonces cualquier cosa que se implique en el acto de conocer es en tal medida inteligible. Y si el acto de imaginar es una fase esencial de la actividad de llegar a conocer, como Platón pensó correctamente, entonces la conciencia estética no es un hecho meramente contingente, irracional o ininteligible, sino un objeto posible del pensamiento filosófico, un elemento constitutivo de la realidad.