

## Platon, el Arte y la Locura.

**Freddy Sosa.**

Universidad de Los Andes.  
Mérida – Venezuela.

En *Ion*, uno de sus primeros diálogos —según diversos autores el primero de todos— Platón se interesa por las curiosas particularidades del oficio de los rapsodas. Ion es uno de ellos, que se ufana de haber ganado el primer premio en un certamen celebrado en Epidauró, recitando a Homero. Sócrates le dice que muchas veces ha envidiado a los rapsodas “a causa de vuestro arte” porque, agrega, van bien vestidos y porque deben frecuentar buenos poetas, en especial a Homero, “y penetrar no sólo sus palabras sino en su pensamiento.” (530 b-c<sup>1</sup>). Aunque se trata evidentemente de una ironía —Sócrates sostiene lo que supone que Ion desea que se piense del trabajo del rapsoda, guardándose de entrada sus propias ideas— el argumento no deja de funcionar como un conjunto de premisas sobre las cuales levantar la posterior exploración. En primer lugar, Sócrates establece alguna forma imprecisa pero elocuente de diferencia entre él mismo y el rapsoda. Declarar que le envidia equivale a señalar que entre ambos hay importantes distancias que no son meras diferencias de temperamento, como corresponde a dos personas distintas, sino de formas de percibir el mundo, esto es, como queda claro en el texto, de arte (*téchnés*). Sócrates, pues, no es un rapsoda. En segundo lugar si, como cabe prever, y como de hecho se demostrará en seguida, Ion presume de ser buen rapsoda, Sócrates establece la condición para que lo sea: no, como podría esperarse, halagando a los dioses mediante sacrificios, o a través de la virtud u otra clase de méritos, sino mediante el conocimiento profundo del poeta: “Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente”<sup>2</sup>. En suma, el rapsoda posee un arte y es condición de ese arte el conocimiento profundo de su objeto; no obstante, se trata de un arte distinto al de Sócrates. ¿Cuál es el arte de Sócrates? No el del dialéctico sino el del hombre común que declara su admiración por el rapsoda. Esa es la actitud, enteramente irónica, que asume Sócrates: otorga de entrada el papel de experto a Ion para de inmediato conducirlo a la contradicción, y Ion admite sin modestia ese papel en tanto que se acepta poseedor de un arte y, según la premisa impuesta por Sócrates, profundo conocedor de Homero. De hecho, dice Ion, *ha sido esto*, <conocer de esta manera a Homero>, *lo que más me ha costado* (“*emoi goun touto pleiston ergon pareschen tês technês*”) (530 c). Un conocimiento tal, sigue diciendo Ion, le lleva a estar seguro de que es él quien dice las cosas más hermosas sobre Homero, por encima de Metrodoro, Estesíbroto, Lamsaco y Glaucón, también rapsodas. Con esta declaración Ion, conducido por Sócrates, ha diseñado el escenario de su error: ha asumido una arrogante actitud de victoriosa superioridad y ha sustentado esa superioridad en el dominio técnico de Homero.

Ion, pues, que declara ser un experto en Homero, poco después deberá admitir que pese a ello no puede trasladar esa experiencia hasta Hesíodo o los otros poetas, aun cuando reconozca que éstos hablen sobre las mismas cosas —las relaciones de los hombres con los dioses, los héroes, los fenómenos del cielo y del infierno—. Sócrates señala la incongruencia: si Ion está en capacidad de resolver que Homero es el mejor y conoce aquello de lo que habla Homero, debería conocer las cosas de las que hablan los demás hasta el punto de poder

<sup>1</sup> “*kai mên pollakis ge ezêlôsa humas tous rhapsôidous, ô lôn, tês technês: to gar hama men to sôma kekosmêsthai aei prepon humôn einai têi technêi kai hôs kallistois phainesthai, hama de anankaion einai en te allois poiêtais diatribein pollois kai agathois kai dé kai malista en Homêrôi, tôi aristôi kai theiotatôi tôn poiêtôn, kai tèn toutou dianoiân*” (Para todas las citas similares: <http://www.perseus.tufts.edu/>)

<sup>2</sup> “*ton gar rhapsôidon hermêneia dei tou poiêtou tês dianoiâs gignesthai tois akouousi: touto de kalôs poiëin mê gignôskonta hoti legei ho poiêtês adunaton. tauta oun panta axia zêlousthai*”(530 c)

hablar de ellos con tanta propiedad como lo hace con Homero, en el mismo sentido en que un médico conoce no de un cuerpo sino de la medicina; sin embargo Ion dice que mientras frente a los demás poetas se encuentra como adormilado, frente a Homero *“me espabilo rápidamente, pongo en ello mis cinco sentidos y no me falta algo qué decir”* ( 532 b-c).

¿Cómo explicar que Ion no pueda extender hasta Hesíodo su manejo de Homero? Aceptarlo sin más sería poco menos que admitir que un médico pudiera curar a Juan pero no Pedro. El mismo Ion se muestra confundido. Sócrates conjetura una explicación: el conocimiento que el técnico o el científico tiene de las cosas que maneja es diferente del conocimiento por el cual el rapsoda conoce al poeta, *“Porque no es una técnica<sup>3</sup> lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina<sup>4</sup> es la que te mueve, parecida a la piedra que Eurípides llamó magnética (...). La Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo”*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Términos como arte, ciencia, técnica, poesía y música contenían para Platón y sus contemporáneos acepciones que no siempre se ajustan al contenido actual. Nuestra palabra arte, por ejemplo, es latina (*ars*), y es una traducción de su equivalente griega: técnica (*tecné*). Con *tecné* (arte) se señalaba no a la poesía o a la música, que se vinculaban con la inspiración, sino a aquellas actividades que implicaban unas destrezas específicas reunidas en un conjunto de leyes particulares: el arte de la navegación, “la técnica de conducir un carro” (*Ion*, 537 A), pero también el arte de la pintura o la técnica de la escultura. Quien tiene la técnica de conducir un carro —es el razonamiento de Platón en *Ion*— podrá conducir con ese conocimiento otros carros, pero Ion parece conocer la poética y sin embargo no puede recitar a nadie más aparte de Homero. La conclusión es que el conocimiento del rapsoda no es una ciencia ni una técnica, esto es, que, en este sentido, no es arte.

<sup>4</sup> “Numerosos indicios delatan la primitiva existencia en Grecia de una vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos y los fenómenos extáticos y proféticos. El término *αοιδη* está en relación con *επαοιδη*, que significa, como el latín *carmen*, «encanto», y alude al mágico poder, curativo y persuasivo, de la palabra salmodiada. Multitud de mitos y de leyendas, además, hacen intervenir a los dioses en el origen de la poesía o de los instrumentos musicales que la acompañan. Apolo es el patrón de la poesía y al propio tiempo de la inspiración profética, y en no menor relación con ciertas manifestaciones de la poesía está Dioniso, aunque sean las Musas las diosas tutelares por excelencia de la creación poética. Todo ello viene a servir de indicio de que los griegos reconocieron en la poesía, como otros muchos pueblos, un fenómeno que rebasaba la esfera de lo natural, con una connotación carismática que elevaba a un plano superior al poeta”. Luis Gil: *Los Antiguos y la “Inspiración” Poética*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1967. p. 16.

<sup>5</sup> 533 d e.

¿Qué cosa es ese magnetismo? Sin duda, una contagiosa enajenación de la voluntad que a diferencia de la pura locura pone en contacto al contagiado con las fuerzas más ocultas y primigenias de la racionalidad. La vinculación de la poesía con la locura divina proviene de un antigua y extendida tradición que aparece documentada por primera vez con Homero. En *Odysea* VIII 43 Alcinoos dice acerca de Demócoco que *“Un dios le concedió entre todos el canto para alegrar”*, y en XXII, 344 *“Un dios en mis mentes infundió cantos de todas clases”*. También Demócrito vincula la singular labor de los poetas con la intervención de los dioses —según Cicerón en *De Oratore*, 68 B 17 DK., habría dicho que *“No se puede ser un gran poeta...sin inflamación de ánimo y sin una especie de hálito de locura”* ( Kirk y Raven. *Los Filósofos Presocráticos*, Gredos, Md., 1980, p. 358.)— y agrega los puntos de vista de la obra y del espectador: Filodemo de Gádara, escritor nacido en Palestina en el s. I a.C., escribió (*De Musica*, 68 B 144 DK), *“Demócrito (...) dice que la música es la más joven <de las artes> pues no fue producida por la necesidad, sino que surgió del lujo ya existente”*, y Clemente de Alejandría (150-215 dC) sostuvo (*Stromateis* 68 B 18 DK) que para Demócrito *“Lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina es sin duda bello”*. Para Havelock en *Prefacio a Platón* (ver bibliografía) *“Demócrito atribuye a 1a “inspiración” el poder de producir lo “hermoso” (B 18 - 112 - 21). ¿Quiere esto decir que el filósofo tenía en mente una distinción implícita entre “creación” artística y “conocimiento” intelectual? Cabe suponer que la recepción de ενθουσιασμος (èntusiasmos) fuera muy distinta de la operación de γνωμη γνησιη (gnómegnesíe) (B11). (...) Platón (como señala Delatte) parece haber tomado de Demócrito su análisis del proceso poético (con Demócrito B 18, cf. Apología 22c, ampliado en Ion y Fedro); proceso que, dada su postura materialista, carecería de todo valor epistemológico para él (...). De modo*

Una lectura posible, aunque inexacta, de *Ion* es la que conduzca a la conclusión de que Platón está defendiendo con la tesis de la locura divina (*theiai moirai*)(534 c) la existencia y la dignidad de un conocimiento estético tan autónomo como inexplicable. Tal lectura es posible porque la continuidad cualitativa de un conocimiento, el de la técnica, a otro, el de la poesía, no está determinada en el diálogo en tanto que no se dice cómo se pasa del conocimiento de los dioses al de los hombres, esto es, cómo ocurre el contagio ni qué clase de conocimiento es el del rapsoda, sino que, lejos de ello, el conocimiento de *Ion* posee unas características tales que sólo el recurso de los dioses permite vincularlo al de Sócrates. ¿De qué otra manera explicar el conocimiento tan especial de los adivinos, los recitadores y los poetas?. La explicación divina, un recurso literario y “divino” él mismo, equivale a un admitir que existe allí un conocimiento pero también equivale a no saber qué tipo de conocimiento es. Y la expresión “*Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta*”<sup>6</sup> podría mover a sopesar si en tanto que divino es también dignificable el conocimiento del poeta.

La caracterización que en *Ion* hace Platón del conocimiento estético, simbolizado por el personaje *Ion*, contiene de hecho rasgos autonómicos en la medida en que la obra no depende del devenir de la legalidad del mundo físico. Ni Homero, el poeta, ni *Ion*, el recitador, pueden hablar de la guerra cuando ejecutan la obra, cada uno a su modo, gracias a que posean los conocimientos de un estratega. No hay una consecuencialidad determinable entre la guerra física tal como ocurre en el mundo y la guerra tal como aparece en el poema. Si así fuera, *Ion* sería un experto en artes marciales y debería encargarse de la defensa de Atenas<sup>7</sup>. Esto supone que el acto creador no se rige por inducciones previas que permitan establecer procedimientos seguros de cara a esperar determinado producto final, puesto que sería ingenuo confiar en que cualquier general que sepa escribir pudiera por ello crear las mismas obras que Homero o recitar igual que *Ion*. Y en lo que toca al espectador, el contagio “magnético” le separa de él mismo, de su personalidad habitual y de la realidad sensorial que lo rodea para sentir, por ejemplo, temor allí donde nadie “le roba o le hace daño”<sup>8</sup>, una locura que sólo el capricho de los dioses puede explicar.

Conviene, no obstante, en este punto separar la existencia en *Ion* de un conocimiento autónomo en el caso del *Ion* que recita a Homero del hecho de que, como se verá de inmediato, con toda seguridad ese conocimiento aparece subvalorado frente al del propio Sócrates, el cual, a diferencia del de *Ion*, es universal, conceptual, extensible. Dicho de otro modo: que sea cierto que el recitador posea un conocimiento inferior al del filósofo no puede ocultar el hecho de que Platón está mostrando la existencia de un conocimiento, el del poeta, que no se construye del mismo modo que el conocimiento de la técnica, y que las numerosas razones que ofrece para tal subordinación son más débiles que aquellas con las que presenta la autonomía del hacer poético. Con *Ion* comienza la inveterada confusión entre soberanía y autonomía del quehacer estético, una confusión tan vigorosa que ha llegado casi incólume hasta nuestros días.

No parece haber duda acerca de la escasa dignidad que Platón le asigna al conocimiento del rapsoda *Ion*. Las pruebas son múltiples, tanto en otros diálogos tempranos<sup>9</sup> de Platón como en el mismo *Ion*: a lo largo del diálogo lo que Sócrates quiere demostrar a *Ion* no es tanto que “ensalzas a Homero porque estás poseído por un Dios” como que “pero no

---

que Platón transformó la distinción de Demócrito entre modos de conocimiento en una antítesis entre lo verdadero y lo falso”. pp. 157- 158

<sup>6</sup> 234 b

<sup>7</sup> 541 b

<sup>8</sup> 535 d

<sup>9</sup> En Apología 22c Sócrates, resuelto a verificar si la afirmación del oráculo de que él es el hombre más sabio de Grecia se ajusta a la verdad, consulta en primer lugar a los sabios y después a los poetas, hallando que éstos “no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen”. (Apología de Sócrates, Diálogos I, Gredos, Madrid, 2000. Traducción de J. Calonge Ruiz). En Gorgias 502 b dice Sócrates que la tragedia “esa poesía grave y admirable” se empeña en agradar a los espectadores sin callar cuando lo agradable es lo mismo que lo dañino, y de seguida, en 502 c, “si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente palabras?”.

porque seas un experto”<sup>10</sup>. La posesión divina era un hecho admitido<sup>11</sup>. Lo que era necesario demostrar a *Ion* era que su presunción de ser un experto en Homero estaba equivocada, y a tal objetivo apuntan los razonamientos de Sócrates. La explicación del contacto magnético es una declaración de la inferioridad del conocimiento del rapsoda. El dios “magnetiza” al poeta, el poeta al rapsoda y el rapsoda al público. Por ello, si se le pregunta al rapsoda cómo ha obtenido su conocimiento declarará no saberlo, y si se le pide que extienda su conocimiento hasta hacerlo una práctica universal se declarará incapaz de tal exigencia. ¿Se le podría confiar a gente así la dirección del Estado o tan siquiera la educación de un grupo de chicos? Platón no niega en el rapsoda la existencia de un conocimiento particular sino, a diferencia de lo que pasa con los filósofos, la capacidad de ese conocimiento para hacer más justos y más nobles a los hombres, esto es, para conducirlos a través de la confusión del mundo de los sentidos.

Pero ¿por qué los rapsodas?. Los rapsodas no eran vistos como exégetas ni como dialécticos. ¿Por qué elegir para demostrar la superioridad del filósofo a un rapsoda, un simple “*hermêneôn hermênês*”, un “intérprete de intérpretes” (535 a)<sup>12</sup>?. Las concesiones y halagos que Sócrates hace a *Ion*, llamándolo “hombre divino”, “sabio”, son, como ya advirtió Goethe<sup>13</sup> en 1796, sólo ironías, y a lo largo del diálogo *Ion*, como ocurría en general con los rapsodas<sup>14</sup>, no da muestras de un manejo conceptual sólido y se presenta ingenuo y confundido.

Evidentemente Platón configura en *Ion* un personaje apropiado a los fines de su demostración: no sólo lo dibuja de una altivez pedantesca que lo hace merecedor del acoso socrático sino que sugiere que esa altivez se basa en el dominio técnico de Homero. Los rapsodas a los que *Ion* dice superar eran todos ellos, como seguramente *Ion* mismo, homéridas, que obtenían la atención del público gracias al dominio estético del lenguaje y de las emociones del público, pero que, probablemente inconscientes de este poder estético, “adornaban” (530 d) su discurso con observaciones o comentarios que les hacían creer a ellos mismos, ansiosos de ser dignificados, que poseían un conocimiento profundo de Homero y que era esa la razón de su éxito. Metrodoro, que fue alumno de Anaxágoras en Lámpsaco, aparece en la relación de Diógenes Laercio como explicador de los poemas homéricos en tono alegórico: los héroes y el Olimpo era presentados como fuerzas y organismos cósmicos<sup>15</sup>, y Estesímbroto de Tasos aparece en el *Banquete* de Jenofonte vinculado a Anaximandro. No es improbable, entonces, que la ironía del diálogo no vaya dirigida tanto a demostrarle a *Ion* que no posee arte (técnica) alguno sino a corregir la percepción que ciertos rapsodas tenían de ellos mismos, y por extensión a delimitar los alcances epistemológicos de la poesía y del propio Homero —asuntos sobre de los que se ocupará Platón el resto de su vida— e, incluso, a denunciar tempranamente la falta de rigor de los sofistas<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> “*touto toinun to kallion huparchei soi par’ hêmin, ô lôn, theion einai kai mê technikon peri Homêrou epainetên*” (542 b)

<sup>11</sup> “La posesión divina no era exclusiva de la poesía. De forma semejante se explicaba el pueblo común fenómenos como la epilepsia, ciertas formas de locura, los trances en las danzas orgiásticas o los delirios dionisiacos del vino. Ver Luis Gil: *Los Antiguos y la “Inspiración” Poética*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1967. pp. 48-52.

<sup>12</sup> *Ion* es presentado por Sócrates como un rapsoda, pero “*por lo que sabemos <Ion> es excepcional entre los rapsodas por el hecho de combinar el recitado con la exposición*” (Guthrie, Op. Cit., p. 197), algo no habitual en los rapsodas y frecuente en cambio entre los homéridas. Como Metrodoro y los otros que cita, *Ion* probablemente era un homérida.

<sup>13</sup> ver Lledó, Emilio: *La memoria del logos*, Taurus, Madrid, 1984, p.212.

<sup>14</sup> “*Les rhapsodes, selon l’opinion commune, ne brillaient point par l’intelligence, et Ion ne fait pas exception à la règle*». Méridier, Louis. *Platon. Œuvres Complètes*. Tome V. Septième Tirage. Les Belles Lettres, Paris, 1989, p. 22. « Los rapsodas interpretan los poemas perfectamente, aunque por sí mismos son totalmente imbéciles», Jenofonte citado por Guthrie, W.K.C., *Historia de la Filosofía Griega*, Gredos, Madrid, 1990, tomo V. p. 196.

<sup>15</sup> “*Metrodor de Làmpsac (...) fou el primer a interessar-se per l’obra naturalística del Poeta*” Diógenes Laerci. *Vides dels Filòsofs*. Vol. 7, Edit. Laia. Barcelona, 1988. p. 115.

<sup>16</sup> “*In the Ion Plato already suggests that the rhapsode does not wholly hang from a divine source: Ion acknowledges that he pays great attention to the crowd, to see whether they hang on his words; for otherwise he will lose money (535e). In his concern for money and reputation as well as his practice of poetic exegesis, Ion has much in common with the sophists. It is not surprising, then, that in another early dialogue, Gorgias, Socrates associates poetry with the rhetoric of the sophists.* Asmis, Elizabeth. *The Cambridge Companion to PLATO* (Kraut,

Fuera cual fuera ese objetivo, “meter en cintura” el conocimiento estético pasó en *Ion* por señalar sus límites, y estos límites, como hemos visto, coinciden en algunos de sus ángulos con lo que hemos definido como autonomía de la obra de arte, del espectador y del artista<sup>17</sup> —sin perder de vista, desde luego, la muy restringida acepción que cada uno de estos conceptos tenía en el mundo griego— configurando de esta forma lo que podríamos llamar una autonomía subalterna, o, cuando menos, una autonomía que para Platón debería ser subalterna.

¿Propone entonces Platón en *Ion* una distinción no sólo de grado o de nivel sino de tipo de conocimiento? ¿Está Platón sugiriendo la existencia de un tipo de conocimiento paralelo y distinto al de la ciencia?. Sí, sin lugar a dudas, si se piensa que Platón los presenta en *Ion* como conocimientos de orígenes diferentes —sin solución de continuidad entre ellos—, en un momento, además, en que aún no había formulado su teoría de las Formas, como punto común del que emanarían tanto los logros del técnico como los del poeta. No obstante, es obvio que Platón no cree que Ion, con todo y estar contagiado por los dioses, posea un conocimiento que supere en dignidad al de la ciencia y la técnica. Platón advierte que hay un conocimiento en Ion y que ese conocimiento no calza en el de la ciencia y la técnica, pero su razonamiento no es (como hubiera preferido Schopenhauer<sup>18</sup>): “puesto el estratega a controlar un parto o la partera a dirigir la defensa de la ciudad seguramente fracasarían, porque la técnica no es un conocimiento universal sino, al contrario, particular, sujeto al tiempo y al espacio y detenido por las limitaciones de las ideas con las que conformamos el lenguaje. Tampoco el poeta atenderá el parto o defenderá la ciudad, pero no por falta de técnica sino por abundancia de totalidad: el poeta posee un conocimiento tan cercano a los dioses y a la

---

Richard., ed.), University Press, 5ª reimp.(1999) de la ed. de 1992. p. 343 . Por su parte, Méridier señala que para F. Dümmler (*Antisthenica*) primero y después para F. Stälin (*Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*) no era contra Ion sino contra Antístenes, alumno de Gorgias, el sofista, que mantenía una especial admiración por Homero y que argumentó contra el concepto socrático (“veo el caballo pero no veo la caballicidad”), que iba dirigida la crítica de Platón. Op. Cit. p. 10. En *Sofista* 235 b ss. Platón vincula a los sofistas con los poetas en tanto que ambos son “imitadores”.

<sup>17</sup> Podría esgrimirse contra la tesis que hemos propuesto como definitoria de la autonomía del artista —la de que el artista trabaja para la obra y no para sí— la afirmación de Ion “(.)los veo siempre desde mi tribuna, llorando < a los espectadores>, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo. Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero. Mientras que, si hago que se rían, me tocará a mí llorar al perderlo”(535 a-e). Es evidente que Platón consideraba que, en su minusvalía, Ion incurría en este tipo de bajeza, pero también es cierto que si esto aceptamos de Ion estaríamos admitiendo su capacidad para controlar a voluntad por motivos mundanos de supervivencia la emoción de los espectadores, con lo cual la tesis del arrebato divino se vería contradicha. Esta arriesgada observación —un juego de ideas, como se ve puede deberse al interés de Platón por acercar a Ion a los sofistas.

<sup>18</sup> El libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* sugiere la Idea platónica como accesible desde la pluralidad de lo sensible mediante la intuición estética: “El arte sujeta la rueda del tiempo; las relaciones desaparecen; su objeto es la esencia: la Idea. Podemos, pues, definir el arte, diciendo que es la contemplación de las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a aquella otra contemplación que se halla sometida a dicho principio y que es la de 1ª experiencia y la de las ciencias. Esta última puede ser comparada a una línea horizontal que se prolonga hasta lo infinito, aquélla a una perpendicular que cortase a la primera en cualquier punto, a voluntad. La contemplación sometida al principio de razón es la contemplación racional, única que tiene autoridad y que es útil en la vida práctica y en las ciencias; la que hace abstracción de aquel principio es la del genio, única que tiene autoridad y es útil en el arte. La primera es la de Aristóteles; la segunda, en conjunto, la de Platón. (...) La primera es como las gotas de la catarata que caen con violencia, y que, reemplazadas de continuo por otras no se detienen jamás; la segunda como el arco iris. que se despliega apaciblemente por encima de todo ese tumulto”. Orbis, Barcelona, 1985. pp. 22-23. Nietzsche en *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge* (Introduction à l'étude des dialogues de Platon. Pölemos, Cahors, 1991, pp. 44-51) hace una crítica de esta visión oponiéndose a un presunto origen estético de la teoría de las Ideas. Véase para el problema de la intuición como construcción Friedländer, Paul, *Platon, Verdad del ser y realidad de vida*, cap. X. Tecnos, Madrid, 1989. Trad. de González, S.



unidad, que parto y muerte aparecen en él de un modo eterno y substancial, como efectivamente podemos mirar en Homero”, como sería un razonamiento que apoyara una autonomía absoluta. Antes bien, la autonomía que sin duda propone en *Ion*, lejos de dignificar al poeta, pronto se devuelve contra la poesía misma, acabando por servir de argumento para demostrar la necesidad de su amputación social, algo que de hecho ocurrirá en *República*.

No está de más señalar que la fuerte oposición de Platón al arte y los artistas, expresada a lo largo de toda su obra con mayor o menor contundencia, refuerza esta tesis de la existencia de un conocimiento estético autónomo, y que cuanto más esfuerzo existe en la evolución del pensamiento de Platón por controlar el arte y la poesía, tanto más evidente es su autonomía. Cuando en *Leyes* los poetas trágicos preguntan a los legisladores si pueden traer su poesía a la ciudad éstos les contestan que ellos, los legisladores, son poetas también y que su drama es el Estado, y cita<sup>19</sup> Platón su propia obra filosófica como ejemplo de arte bueno. Aunque esta actitud de intento de supeditación de la poesía a la filosofía demuestra el interés de Platón por integrar a la poesía a su búsqueda de un conocimiento conceptual firme, no niega por ello la autonomía de la labor creadora del poeta o del músico, como se muestra en *Fedón* 61b. Allí Cebes interroga a Sócrates acerca de unas fábulas y un himno a Apolo que, ya en la cárcel, éste había compuesto. Sócrates, con el frío de la muerte subiendo por su cuerpo, le responde, para que Cebes se lo comunique a Eveno: “(...) *no los hice por querer convertirme en rival suyo ni de sus poemas, pues sabía que esto no era fácil, sino por tratar de enterarme qué significaban ciertos sueños, y también por cumplir con un deber religioso, por si acaso era ésta la música que me prescribían componer. Tratábase, en efecto, de lo siguiente: Con mucha frecuencia en el transcurso de mi vida se me había repetido en sueños la misma visión, que, aunque se mostraba cada vez con distinta apariencia, siempre decía lo mismo: "Oh Sócrates, trabaja en componer música." Yo, hasta ahora, entendí que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo, y que al igual que los que animan a los corredores, ordenábase el ensueño ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era la música más excelsa. Pero ahora, después de que se celebró el juicio y la fiesta del dios me impidió morir, estimé que, por si acaso era esta música popular la que me ordenaba el sueño hacer, no debía desobedecerle, sino, al contrario, hacer poesía; pues era para mí más seguro no marcharme de esta vida antes de haber cumplido con este deber religioso componiendo poemas y obedeciendo al ensueño. Así, pues, hice en primer lugar un poema al dios a quien correspondía la fiesta que se estaba celebrando. Mas después de haber hecho este poema al dios caí en la cuenta de que el poeta, si es que se propone ser poeta, debe tratar en sus poemas mitos y no razonamientos*”.

En general, la actitud de Platón hacia el conocimiento<sup>20</sup> que produce la obra de arte puede congregarse en los siguientes planteamientos: (a) es un conocimiento diferente e inferior al de la ciencia y al de la técnica que, sin embargo, ejerce enorme influencia en la sensibilidad y en la moralidad de las gentes, y (b) es un conocimiento que debe ser reemplazado por otro,

<sup>19</sup> “*nun gar apoblepsas pros tous logous hous ex heō mechri deuro dê dieléluthamen hēmeis--hōs men emoi phainometha, ouk aneu tinos epipnoias theōn--edoxan d' oun moi pantapasi poiēsei tini prosomoiōs eirēsthai*”. (811c)

<sup>20</sup> La poesía no es conocimiento para Platón. “(...) *históricamente el poeta se había arrogado el título de sophos por excelencia, sin que nadie le discutiera el derecho (...). las palabras sophos, sophia, a finales del siglo V, representaban un esquema de atribuciones del prestigio muy asentadas en la cultura cuando empezó a surgir una nueva variedad de pericia verbal, sus practicantes no acuñaron para ella ninguna palabra específica. Prefirieron la antigua, que les ofrecía un campo ya abonado, aunque para ello hubieran de expulsar antes al antiguo propietario. El caso no es único, sino que ilustra una especie de ley de conducta que se cumple para ciertas palabras de prestigio, durante el cambio cultural que se produjo entre Homero y Aristóteles*”. Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*. Visor. Madrid, 1994, p. 158. A lo largo de la obra de Platón aparecen una y otra vez, como condiciones que, de cumplirse, hacen posible hablar de conocimiento, la capacidad de “dar cuenta” de lo que se conoce, por una parte, y por otra la capacidad de aquello que se toma como conocimiento de ser enseñado, de ser traspasado de una persona a otra. De aquí que en el contexto de este capítulo no usemos el término “conocimiento” en un su acepción platónica sino, en un sentido más moderno y general, como recepción y elaboración pertinente de información. Para nombrar lo que Platón denomina “conocimiento” (*episteme*) se usa la expresión “ciencia”, “conocimiento científico” “conocimiento conceptual” u otras similares de inmediata comprensión.

más ajustado al discurso de la ciencia y de la técnica, que convenga a la elevación de las almas y no a su envilecimiento.

Ha llamado siempre la atención este interés platónico en reducir la poesía hasta los límites del conocimiento lógico o conceptual y la vehemencia con la que se enfrenta Platón a los poetas, todo lo cual no deja de ser contradictorio en sí mismo, visto, de una parte, que Platón mismo recurre en cada página a las salidas poéticas, en especial si el discurso conceptual le niega suficiente elevación, y, de otra, que una actividad que según él mismo es ontológicamente deleznable debería en principio pasar más bien desapercibida. La oposición de Platón a los poetas, en especial a Homero, es radical: después de inclinarse ante ellos, de derramar mirra sobre su cabeza y de coronarlos con cintas, como corresponde hacer “ante una persona sagrada” los expulsa sin titubeos del Estado ideal (*Rep.* 398 a). ¿Cómo puede el arte, esa copia de copia, afectar de tal manera a las almas que para evitar su nefastos efectos sea preciso desterrar a los artistas del Estado ideal?. Aun más: ¿cómo puede ser perjudicial una actividad cuyo origen directo está en la voluntad de los dioses?. Una parte de la explicación está en la tesis platónica de las Formas, verdaderos seres abstractos arquetípicos a los que se dirigen en busca de sí mismas las almas, prisioneras sin embargo del mundo sensorial.

Antes de Platón, Heráclito y Jenófanes<sup>21</sup>, entre otros<sup>22</sup>, se habían opuesto a Homero por razones cercanas: Homero presenta el mundo de los dioses de un modo capciosamente humano, de un modo que se opone a la firmeza, la abstracción y la dignidad que cabe esperar de un nivel ontológico sobrehumano. Para Grube “*La reverencia hacia los poetas ha llevado desde antiguo a los hombres a buscar orientación en ellos. Platón subraya que está de acuerdo en que los poetas deben guiarnos, pero se esfuerza en poner de manifiesto que no son, por sí mismos, unos guías infalibles. No poseen conocimiento y el conocimiento es lo único infalible. Niega que la imaginación, la intuición poética o como quiera que la llamemos, sea una facultad superior al pensamiento. Como cualquier otro artesano, el artista debe someterse a los dictados de aquellos que tienen presente el bien del Estado y conocen la forma de conseguirlo. En todo esto piensa cuando, en la República, ataca las pretensiones excesivas de los artistas. No tienen conocimiento del bien y del mal, no adoptan una actitud crítica. Apoyándose exclusivamente en la inspiración, representan la vida humana y se identifican emocionalmente con sus personajes*”<sup>23</sup>. Havelock sostiene que la clave de la desconfianza hacia la poesía está en el hecho de que la cultura griega convirtió la poesía oral en fuente de su tradición, ocupando espacios de la religión, de la moral, de la educación y sobre todo de la conciencia de los individuos: “*Cuando Platón impugna el puro placer de la experiencia, cuando ve con disgusto el embrujo hipnótico que el artista es capaz de suscitar, lo que está atacando, lejos de constituir un vicio para nosotros, es precisamente la virtud de la experiencia poética. (...) Es importantísimo comprender que el ataque de Platón se dirige contra algo que para él no es mero esparcimiento, sino formación docente: algo de lo que hasta entonces había dependido la estabilidad normal de la cultura griega. A tal efecto tuvo que destruir el hábito inmemorial por el que se identificaba el yo con la tradición oral (pues ello conducía a que la personalidad se fundiera en la tradición, haciendo imposible toda diferenciación consciente entre una y otra). Lo cual es tanto como decir que las polémicas de Platón con los poetas no son cuestiones marginales o secundarias del puritanismo, ni surgen como respuesta a ninguna moda pasajera en la práctica docente griega; son, por el contrario, parte fundamental en la elaboración del sistema platónico*”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Según Jenófanes “*Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses cuantas cosas constituyen vergüenza y reproche entre los hombres, el robo, el adulterio y el engaño mutuo.*” Kirk y Raven. Op. Cit. p. 358.

<sup>22</sup> En *Rep.* 607b-c Sócrates recuerda frente a Glaucón que la suya no es la primera vez que la poesía es tratada con rudeza, puesto que ya antes de él otros le han dirigido expresiones como “*Aquella perra arisca que ladra contra su dueño... Ese gran hombre que brilla en un círculo de dementes...*” y otras frases parecidas.

<sup>23</sup> Grube, G.M.A., *El pensamiento de Platón*. Gredos, Madrid, 1973. p. 317. Traducción de Tomás Calvo Martínez.

<sup>24</sup> Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*. Visor. Madrid, 1994. pp. 190 y 153

En ningún otro diálogo se hace tan contundente el rechazo de Platón hacia la poesía<sup>25</sup>, los poetas y el arte en general como en *República*. Al final del libro II, al ocuparse de la educación de los guardianes, aparece una objeción moral: los niños desde la cuna son educados con fábulas, esos “*tejidos de falsedades*” (377a), en un momento en que su alma tierna se impresiona fácilmente. Esto obliga a “*vigilar a los forjadores de mitos*”, de modo que se desechen los no convenientes y se les entregue los convenientes a las madres y nodrizas para que sólo éstos lleguen a la mente de los niños. Las historias de Hesíodo y de Homero, que distorsionan la mente de los niños y les hace formar una concepción grotesca de los dioses, son perturbadoras y nocivas. Es peligroso que la educación religiosa —esto es, todo el bagaje cultural heredado de generaciones anteriores— esté en manos de seres tan poco rigurosos y tan cercanos a la mentira como los rapsodas y los poetas. En 380 b-c Sócrates declara que hay que oponerse con todas las fuerzas a un poeta que diga “*que Dios, que es bueno, ha causado mal alguno*”, si lo que se quiere es que la República esté bien gobernada. Adviértase que desde el punto de vista de *Ion* serían los dioses quienes harían tales aseveraciones sobre ellos mismos, puesto que los poetas sólo son sus heraldos. ¿Ha olvidado, pues, Platón, el carácter divino de la poesía?

Platón no renuncia en ningún momento de toda su obra a la tesis del carácter divino de la poesía, pero no le otorga por ello altas cuotas de soberanía epistemológica. La sola declaración frecuente de su origen divino ya hace de la poesía un conocimiento autónomo<sup>26</sup>, pero por otro lado las exigencias de un pensamiento riguroso, universal y conceptual obliga a Platón a reducir esa autonomía hasta subsumirla en un cierto orden soberanista cuyas más altas esferas las ocupa el conocimiento de los filósofos. El orden social es un correlato del orden conceptual. La República ideal obedece a la misma búsqueda que le lleva a forjar el mundo de las Formas. Pero mientras que la jerarquía conceptual le permite y le obliga a subsumir unas Ideas en otras hasta hallar una Idea soberana lo más cercana a la unidad —la Unidad misma, según la interpretación que se guía por las enseñanzas no escritas<sup>27</sup>— en el orden social esa jerarquía que busca lo absoluto adquiere el perfil de la utopía. ¿Cómo aspirar a un máximo orden social si desde chicos los niños oyen hablar de dioses borrachos, celosos o adúlteros? Con frecuencia la crítica mitiga la exclusión<sup>28</sup> con el argumento de que se trata de

<sup>25</sup> “Es importante recordar, sobre todo cuando la teoría de Platón acerca del arte nos parecerá reducirse a veces a una discusión sobre poesía, que la palabra *ποιητες* significa «el que hace» y que abarcaba comúnmente todos los tipos de artista creador, así como también todo tipo de artesano. De tal forma es esto así que, incluso cuando la palabra es usada con el significado más restringido de poeta, a menudo incluye vagamente cierta connotación más amplia. Además, los poetas griegos componían su propia música y supervisaban la danza del coro en la representación de sus obras, de forma que, incluso cuando *ποιητες* significa poeta, incluye muchos más elementos que su equivalente en las lenguas modernas. Lo mismo cabe decir de la palabra *μουσικς* a veces significa música y poco más; otras veces incluye todas las artes, todo lo relacionado con las Musas, como cuando Platón habla de la educación en la *mousiké*, cuya única traducción correcta sería «educación en las artes». Grube, G.M.A., *El pensamiento de Platón*. Gredos, Madrid, 1973. Traducción de Tomás Calvo Martínez. p. 275.

<sup>26</sup> Una autonomía, en todo caso, muy débil y extendida. A los adivinos y los enamorados, que actúan inspirados por los dioses, en *Menón* se suman los políticos.

<sup>27</sup> Ver

-Ross, D.: Op. Cit. p. 177

-Reale, Giovanni. *Per una nuova interpretazione di Platone*. Vita e Pensiero, Milán, 1991. 14 ed.

<sup>28</sup> Para Grube “La palabra <imitación / *mimesis*> (...) posee dos significaciones: la significación general es imitar, y la significación más particular, cuidadosamente definida por Platón mismo, es imitar de un forma particular, personificando” (Op. Cit. p. 282). Según esta tesis Platón se opondría a los personificadores por considerar que la imitación continua acaba por inclinar al imitador hasta lo imitado. Con frecuencia Grube mitiga la exclusión llamando a considerar que en *República* Platón habla de un excepcional Estado ideal. Para algunos autores, como Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*) Platón separa a los imitadores como Homero o los trágicos de los poetas líricos y de los ditirámicos, propiamente movidos por el furor divino. Para Luis Gil (Op. Cit.) en el pensamiento platónico el poeta se dignifica desde *Ion* hasta alcanzar la calidad de “*hombre de exquisita y virginal sensibilidad*” en *Fedro*. Havelock, en cambio, cree que la resolución de este problema (el



sólo cierto tipo de poesía, la imitativa<sup>29</sup>, la excluida, pero es evidente que, al no existir una estructura social educativa que formalizara una ortodoxia religiosa o ética, la tradición oral de la poesía, tanto los trágicos y los épicos como los líricos y los ditirámicos, eran de una innegable potencialidad social. Tanto como si hoy en día asignáramos a la televisión sin censura el papel que cumple el aparato educativo del estado o el religioso de la Iglesia.

El carácter imitativo de la poesía, determinante para la exclusión o aceptación de un determinado poeta en el Estado ideal, tiene menos que ver con el género literario que con el hecho de que, de una parte, convenga o no a los planes del Estado en el sentido de que no produzca efectos nocivos en la sociedad, y, de otra, con su capacidad para producir una realidad más o menos falsa o verdadera según se acerque más o menos a la Idea en sí misma y no a su mera apariencia sensorial. En *Leyes*, como queda dicho, los legisladores no se oponen a que se acepte en el Estado a los poetas que puedan ser útiles, y en *Rep.* 398 a, cuando dice que “*Si uno de estos hombres, hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para exhibir su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir personas semejantes. Le despediríamos después de haber derramado mirra sobre su cabeza y de haberla adornado con ínfulas de lana*” agrega “*nos daríamos por contentos con tener un poeta y recitador más austero y menos agradable, si bien más útil, que imitara el tono del discurso que conviene al hombre de bien, y siguiera escrupulosamente las fórmulas que hemos prescrito al trazar el plan de la educación de nuestros guerreros*”.

La imitación, con todo, no es exclusiva de la poesía tal como la conocemos hoy en día. Toda actividad que produzca realidades sin consistencia, meras apariencias, reflejos o copias que en lugar de estimular el acceso a las Ideas en sí mismas creen confusión e impidan toda elevación intelectual, es imitativa. Es esta la significación que, en general, tiene en un sentido peyorativo la imitación en *República*. Cuando en *Rep.* 595 c ss necesita Platón poner un ejemplo de imitación piensa primero en el artesano y después en el pintor. Este último, dice en 596 d, actúa como lo haría alguien que moviera de un lado a otro un espejo: aparecerían multitud de objetos que serían sólo apariencia, “*nai, ephê, phainomena, ou mentoi onta ge pou tēi alētheiai*”. En cuanto el pintor no tiene acceso a la idea de cama sino a la cama hecha por el artesano es un copista de tercer orden, un hacedor de copias de copias, un imitador.

Esta idea de la mera apariencia sin realidad en sí misma o como falsa realidad vuelve a aparecer en el símil de la línea (*Rep.* 509d / 511e) y en el mito de la caverna (al comienzo del libro VII)<sup>30</sup>. En especial los pasajes que siguen a 599c son a un tiempo reveladores y demoledores: se reconoce allí que el arte<sup>31</sup> no rinde cuentas a la razón (“*No exijamos, sin*

ataque de Platón a la poesía) “*no lo resolveremos haciendo como que no existe, esto es: suponiendo que Platón no quiso decir lo que dijo*” (Op. Cit. p. 24).

<sup>29</sup> “—Por cierto —dije— que entre todos los motivos que me obligan a creer que el plan de nuestro Estado es tan perfecto cuanto es posible, lo tocante a la poesía no es el que me llama menos la atención.

—¿Qué es ello? —preguntó.

—El no admitir aquella parte de la poesía que es puramente imitativa” (*Rep.* 595 a)

<sup>30</sup> En *Rep.* 511 d el acceso al conocimiento aparece dividido en cuatro secciones o segmentos de una línea, definidos como “*cuatro diferentes operaciones del alma (...): a la primera <la más alta>, la pura intelección; a la segunda, el pensamiento discursivo; a la tercera, la creencia, y a la cuarta, la figuración*” (*nous, dianoia <episteme>, pistis y eikasía <doxa>*). Roos (op. cit. p. 65) cree que el pasaje “*Una de las secciones, en el mundo visible, te dará las imágenes; entiendo por imágenes, en primer lugar, las sombras, y después las figuras que se forman en las aguas y sobre la superficie de los cuerpos compactos, tersos y brillantes*” (*Rep.* 509 e) no involucra a los artistas. Para Crombie (op. cit. p. 89) tanto en el símil de la línea como en el de la caverna los artistas están en esta división en la parte más baja y sensorial de la línea, la figuración o *eikasía*, mientras que los artesanos, que elaboran sus objetos con razonamiento y medida, lo están en la *pistis*, en una relación equivalente entre ellos a la que existe entre la *dianoia* y el *nous*, y aun entre la *doxa* y la *episteme*.

<sup>31</sup> En *República* Platón pasa del ataque a la poesía al del arte como si, aparentemente, fueran una misma cosa. A este respecto Crombie ha señalado que “*aunque Platón acentúa la analogía entre los pintores y los poetas al colocarlos bajo una fórmula común (ambos “hacen imágenes”), es perfectamente consciente que de es sólo una analogía, de que los pintores y los poetas no hacen imágenes en el mismo sentido (603 b). Las imágenes de la justicia, guerra,*

embargo, de Homero ni de los demás poetas que nos den razón de las mil cosas de que nos han hablado”), que no se puede el arte enseñar como una profesión o pasar como herencia cognoscitiva de padres a hijos (“No les preguntemos si eran médicos o si sabían únicamente imitar el lenguaje de los mismos; si algún poeta antiguo o moderno ha curado enfermos, como Asclepio, o si ha dejado a su muerte discípulos sabios en medicina, como el mismo Asclepio hizo con sus hijos”), que no hay consecuencialidad, una relación causa efecto —y que por lo tanto hay de hecho una mutua interdependencia— entre el orden de los fenómenos del mundo y el de la obra de arte (“*qué Estado te debe la mejora de su constitución(...)? ¿Qué país habla de ti como de un sabio legislador, y se gloria de haber sacado ventaja de tus leyes, como Lacedemonia es deudora a Licurgo? Italia y Sicilia señalan a Carondas; nosotros a Solón, pero ¿dónde está el pueblo que te señala a ti?*”). Homero no ha dirigido guerra alguna, no inventó nada<sup>32</sup>, ninguna ciudad le agradece su constitución, no se sabe que haya ayudado a otros hombres, formándoles en la virtud, y ni siquiera puede dar cuenta de lo que fabrica, algo que hasta los sofistas están en capacidad de hacer. La autonomía de la obra de arte la convierte en *eikasía*, en figuración, conjetura y apariencia. En engaño, en definitiva, pues no puede saber más de la cama el pintor que sólo la presenta ilusoriamente que el artesano que la fabrica o el usuario que duerme en ella. La autonomía del arte —su incapacidad para “dar cuenta” y su imposibilidad de ser traspasado (la poesía, especialmente) mediante la enseñanza— es para Platón justamente el defecto que explica su deleznablez, y ese preterir es la prueba de que concibe una autonomía sin soberanía.

Todo esto deja la labor de la no imitación al filósofo mismo, que es quien tiene acceso a la idea de la cama en sí<sup>33</sup>. Para Grube “*El pintor ocupa el tercer lugar en relación con la verdad, pues “imita” la cama particular y, además, ni siquiera ésta, sino solamente un aspecto de ella. Esta “imitación” no exige conocimiento, y las obras de todos los poetas desde Homero son de este tipo.*”<sup>34</sup> <Pero> “*es un error evidente el presentarlo —como comúnmente se hace— como una condena del arte en su totalidad, y se encuentra en clara contradicción con la recomendación del buen arte, el del filósofo-poeta (...)*”<sup>35</sup>. Platón, pues, se opone a la pretensión del arte de poseer un conocimiento científico, vistas las consecuencias de esa pretensión. Es de creer que si un poeta demostrara hacer mitos o poemas que no fueran vil imitación sensorial, lo que equivale a decir si un pintor pudiera pintar Ideas (como dicen hacer numerosos pintores abstractos contemporáneos) Platón le aceptaría. Pero no conocía Platón pintores tales y una poesía “útil” es para Platón lo mismo que filosofía.

Con todo ¿no viene a ser un acto de impiedad desconfiar de una labor cuyo origen directo se encuentra en la voluntad divina? En *Fedro*, un diálogo inmediatamente posterior a *República* en la relación de Wilamowitz, Sócrates se descubre desconfiando del conocimiento inspirado por los dioses. En los inicios del diálogo, en 229 d, se plantea el problema de si es correcto explicar los mitos por vía lógica hasta reducirlos a los límites de lo verosímil, como al parecer era costumbre entre los sofistas. Mientras fuera de las murallas de Atenas busca junto a Fedro un lugar para escuchar, leído por Fedro, un discurso de Lisias, Sócrates se

---

*etc., de las que se ocupa el poeta no son las mismas que las imágenes de camas de los lienzos, porque no hacen el mismo tipo de daño a los que transigen con ella. La poesía hipertrofia las emociones, mientras que la pintura fomenta la tendencia a juzgar mediante los ojos antes que mediante el cartabón. Las dos artes son perjudiciales de manera diferente, pero ambas pueden ser atacadas juntas debido a la fuerza de la analogía existente entre ellas”. Ibid. p. 91*

<sup>32</sup> Sorprende “*la total incompreensión de la naturaleza de la poesía mostrada por Sócrates (...)* <que> *aborda un poema como si fuera un manual de instrucciones*”. Guthrie, W.K.C., Op. Cit. p. 201.

<sup>33</sup> “*Para Platón (...) no era el artista sino el dialéctico el que debía revelar el mundo de las Ideas. (...) la misión del arte <para Platón> ha de ser la “verdad” con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones. (...)*” (pp. 15-16). Panofsky, Erwin. *Idea*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981. 4ta. ed.

<sup>34</sup> Op. Cit. p. 279-80

<sup>35</sup> Ibid. p. 293.

opone a una tarea tal porque, dice, se trataría de una labor gigantesca en el tiempo, pues tras cada mito vendría otro tan complejo como el anterior, en una actitud que contrasta con la desconfianza mostrada en *República* y que prepara para la intensa utilización del mito de las páginas siguientes. El discurso de Lisias es una nutrida serie de argumentos que refuerzan la tesis de que el amado debe entregar su amor a quien le requiere sin estar enamorado de él, pues, al no estar el amante poseído por la locura de la pasión, puede decidir mejor que nadie sobre sus asuntos personales y hacer así el menor daño posible. Una vez oído el discurso, Sócrates hace reparos que empujan a Fedro a solicitarle a él, a Sócrates, un nuevo discurso sobre el mismo tema. Sócrates admite la solicitud de Fedro, no sin antes cubrirse el rostro con la túnica en señal anticipada de pudor y vergüenza (237 a). Dichas algunas frases de su discurso, Sócrates se detiene intempestivamente: “*Pero, ¡oh, amigo Fedro!, ¿no te parece, como a mí, que he pasado por un trance de inspiración divina?*”; poco después, cuando a juicio de Fedro el discurso sólo iba por la mitad, Sócrates abandona definitivamente su alocución, perturbado, pues se siente a punto de “*quedar claramente poseído por las ninfas*”, en una paradójica actitud que induce a creer que él mismo desconfía de su propia credibilidad si lo que dice surge de un contacto divino. Resuelve regresar a la ciudad, pero una “señal divina”, un demonio, le detiene y le advierte la ofensa que, que, presionado por Fedro, acaba de cometer contra los dioses. Ha olvidado que Amor es hijo de dioses y un dios él mismo. “*Un dios o algo divino, no podría ser en modo alguno malo.*” Canta, pues, en desagravio, y a cabeza descubierta, su “palinodia”, su segundo discurso: “*los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación*”(244 a), como ocurre con el amor, con la predicción del porvenir en estado de trance, con la mánica o con la poesía: “*Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte <de la técnica> habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos.*”<sup>36</sup>

Pareciera estarse corroborando la tesis de *Ion* según la cual la poesía no es el resultado de un proceso inductivo originado en la experiencia del mundo empírico, de forma tal que su carácter divino la haría trascendente a la legalidad del mundo y por lo tanto autónoma. Numerosas interpretaciones según las cuales el poeta está en capacidad de acceder por vía intuitiva a la belleza como forma ideal<sup>37</sup> se apoyan en este pasaje. Sin embargo, no se puede desconsiderar que en *Fedro*, hablando de esta tercera locura, Platón establece, si bien por la vía no empírica del mito, una epistemología que otorga al conocimiento “por contagio” un lugar en la escala del conocimiento en la que los dioses aparecen supeditados a las Ideas.

Después de establecer la inmortalidad de las almas, su carácter ingénito y su calidad de principio, Sócrates admite frente a Fedro (246A) su incapacidad para establecer por la misma vía discursiva el modo de ser de las almas, de modo que recurre a un mito, el del carro alado, que, dice, es un símil al alcance de cualquier hombre, mientras que la explicitación de todos los aspectos del modo de ser de las almas, léase lógica y conceptual, es algo que sólo un dios podría hacer. Según ese mito, por lo demás tan conocido, toda alma mientras tiene alas y es perfecta camina por las alturas y rige el universo, contemplando las Formas trascendentes. Pero en cuanto pierde las alas cae en un cuerpo mortal, como pasa con los hombres, o en uno inmortal para quedar “*unidos eternamente por naturaleza*” (246C), como sucede con los dioses. Aunque Sócrates, prudentemente, declara que esta inmortalidad divina no proviene de ningún concepto del que se pueda dar razón puesto que él no lo ha visto y ni siquiera lo puede concebir de manera satisfactoria, es evidente que los dioses ocupan un lugar subalterno en el conocimiento de las almas en tanto que no son ellos, los dioses, los poseedores de las almas perfectas, y en tanto que las Formas están por encima de las almas, todo lo cual permite comprender la actitud de Sócrates de velar su cabeza ante la sospecha de ofender a los dioses en el primer discurso de *Fedro*, pero también el hecho de que la divinidad de una locura no asegure por ello mismo preeminencia absoluta en la escala del conocimiento (soberanía absoluta), sino, más bien, una cierta soberanía relativa.

<sup>36</sup> 245 A. p. 312 de la traducción de Luis Gil en Orbis, Barcelona, 1983.

<sup>37</sup> Acceder a otro tipo de belleza, no ideal o menos ideal, sólo tendría el sentido de lo obvio. Platón no niega la relación sensorial entre el arte y la belleza.

Esto último queda expresado claramente en 248 c – 249 a: las almas que han perdido las alas y caído en la prisión de un cuerpo humano después de haber estado en contacto con las Ideas, reencarnarán en mejor o peor situación en el mundo físico según haya sido mayor o menor su contacto: la que haya visto más reencarnará en un varón amante de la sabiduría, o en un amante de la belleza, o en un cultivador de las Musas, o en un cultivador del amor. Otra que haya visto menos en un rey obediente a las leyes. Otra en un político. En cuarto lugar, en un maestro de gimnasia. En quinto lugar en un adivino. En sexto lugar en un poeta, o la de cualquier otro dedicado al arte de la imitación. En séptimo en un artesano, después en un sofista y por último en un tirano. Aun cuando es producto de una posesión divina, el alma del poeta ocupa un sexto lugar, después de un maestro de gimnasia, de un adivino o de un político. Así, en la travesía hacia la belleza el primer lugar lo ocupa el filósofo y el sexto el poeta.

Hay una cuarta forma de locura, muy por encima de la del artista: la del que busca lo bello en sí mismo, no la belleza cambiante de las formas, como el pintor. Es la locura de quien “a la manera de un pájaro, desprecia las cosas de abajo, dando con ello lugar a que le tachen de loco” (249D), y en el “mas excelso de todos los estados de raptó” va en busca de aquello por lo cual lo bello es bello, la belleza en su estado mas inmóvil y eterno. Esa es la locura del enamorado que, al sentir la proximidad del amado, siente también el tremendo impulso de volver al momento en que su alma, sin el sepulcro del cuerpo, asistía en visiones simples, serenas y felices, al espectáculo de la belleza en todo su esplendor, pues el amado le evoca esa belleza. El empuje de la belleza es mayor, dice, que el de otras virtudes porque es perceptible mediante la visión, *la más penetrante de las percepciones que nos llegan a través del cuerpo* (250D). El alma adquiere alas y olvidando madre, amigos, hacienda y convenciones va hacia el amado, pero no para poseerlo a la primera entregándose al placer sensorial sino para yacer a su lado reverenciándolo como si de una divinidad se tratara.

Cabe suponer que no hay diferencias entre la calidad epistemológica del enamorado y la del cultivador de las Musas o el de la belleza, y que lo que de ellos se dice es extensible al amante de la sabiduría, el filósofo, con lo cual aquello que en *República* era una aspiración, la de subsumir el quehacer poético en el quehacer conceptual, cobra en *Fedro* fuerza de hecho: el filósofo es aquí el verdadero poeta, el enamorado<sup>38</sup>, capaz de perderlo todo para ganar el acceso a una realidad cognoscitiva superior, como en los hechos ocurrió con Sócrates. Sin embargo ¿ha subsumido Platón en *Fedro* a la poesía en el conocimiento conceptual o ha hecho exactamente lo contrario? ¿Se crea una confusión de caminos que conduce a una mixtura en la que el perfil de lo conceptual se difumina en el de lo estético?. Aunque Platón no evita decir que el arte está unido a la belleza, cuando se interesa por ella lo hace por lo bello en sí, por el concepto mismo de belleza, no por la belleza cuyo desleído reflejo aparece en el arte, y tanto menos por el particular sensible que viene a ser la cambiante belleza de los objetos bellos.<sup>39</sup> Es indudable que el enamorado/filósofo no es el mismo sujeto del poeta y que tampoco su método de acceso a la verdad es el mismo, pero ¿es la belleza que alcanza el filósofo (*episteme*) la misma a la que accede el artista (*doxa*)?. La respuesta de Crombie es que probablemente no<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> “(...) es la mente del filósofo la única que con justicia adquiere alas, ya que en la medida de sus fuerzas está siempre apegada en su recuerdo a aquellas realidades, cuya proximidad confiere carácter divino ala divinidad. (...) es este hombre reprendido por el vulgo como si fuera un perturbado, mas al vulgo le pasa inadvertido que está poseído por la divinidad” *Fedro*, 249 d-e.

<sup>39</sup> En *Hipias Mayor*, una revisión del abanico de opiniones que sobre lo bello se manejaba en su momento en la que aparecen los primeros ejemplos del uso del “αυτο το”, la expresión con que Platón inquiriere por la verdad conceptual más elevada, *Hipias* sostiene que algo bello es una doncella bella (287 c), a lo que Sócrates se opone con el argumento de que una cosa bella no es lo bello (αυτο το καλον).

<sup>40</sup> “En algunos lugares se implica que lo que podemos creer también lo podemos conocer. En otros lugares se implica que no, que la creencia y el conocimiento tienen “objetos” o esferas de operación diferentes. Así, en el *Menón* (97) se puede creer o conocer una proposición como la que describe el camino de Larisa; y ciertamente el *Menón* da la fórmula para convertir la creencia en conocimiento. Similarmente, en el *Teeteto* (201) se dice que un testigo presencial sólo puede ser una persona que pueda conocer los hechos aunque el tribunal pueda ser inducido a creerlos. Estos dos pasajes permiten que el conocimiento y la creencia tengan los mismos objetos, y desde luego permiten que sean conocidas las cuestiones empíricas. En

Va más allá de Platón la suposición de que el puro entusiasmo ya permite al poeta acceder a las cuotas más altas de lo bello<sup>41</sup>, ascendiendo de un salto y evitándose las fases que hacen pasar al filósofo de lo particular a lo general (del amor dirigido a un cuerpo particular al amor dirigido a la belleza de los cuerpos, en el caso de *Banquete*), pues negaría no sólo la teoría política de Platón sino su misma epistemología. Pero también es cierto que el mero acto filosófico de interrogarse por los más altos conceptos sin una dosis de arrebato, de entusiasmo y de renuncia, esto es, de mística, no asegura ese mismo conocimiento, como se muestra, en lo que toca a lo bello, en *Hipias Mayor*.

En *Banquete* los convidados de Agatón pronuncian cada uno un discurso en honor a Eros, el amor. Al llegar el turno a Sócrates, éste mantiene que el amor es un deseo y que todo deseo es deseo de lo que no se tiene (199D- 201C), sostiene que el amor aspira a la bondad y a la belleza, que le faltan, y repite las palabras que alguna vez, dice, oyó de labios de Diotima, una sabia de Mantinea: “*Es menester (...) comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los bellos cuerpos y (...) enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos*” y desde allí pasar a la belleza de todos los cuerpos puesto que “*es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos*”. Con el concepto de belleza ya adquirido pasar a amar la superior belleza de las almas para ir desde allí hacia el amor por la belleza de las normas de conducta primero y después al amor por la ciencia hasta posar la mirada en la extensa y excelsa plenitud de la belleza en sí misma.

Fue probablemente en este sentido que Bayer llegó a sostener que la metafísica de Platón es una estética en ella misma<sup>42</sup>. La captación final del concepto en sí mismo, la belleza

---

*otros sitios, sin embargo, y quizás sean los predominantes, esto no es así; el conocimiento tiene objetos especiales, y las cuestiones empíricas no están entre ellos. El Menón, como veremos, a duras penas es consecuente consigo mismo y dice cosas que le hacen a uno preguntarse cómo es posible, según sus propios términos, conocer el camino de Larisa. La República habla muy tranquilamente (libros 6 y 7) de la “esfera de la creencia”, que por lo menos parece estar relacionada muy estrechamente con el mundo empírico. En el pasaje del Timeo que hemos estado contemplando la creencia estaba conectada con los particulares sensibles, y el conocimiento con los universales. Lo mismo se dice un poco antes en el mismo diálogo (Timeo 27 d-28 a), donde Timeo comienza su discusión distinguiendo “aquello que es en todo tiempo y nunca deviene” y “y lo que deviene en todo tiempo y nunca es”, lo primero de lo cual es “capturable por el entendimiento (noesis) con comprensión racional (logos), permaneciendo siempre lo mismo”, mientras que lo segundo “sólo puede ser juzgado mediante el juicio (doxa), con percepción no racional (aiscesis), puesto que va y viene y nunca es realmente”. La misma aseveración, que lo que cambia nunca puede propiamente ser conocido, se hace en el Filebo (55-9). Sócrates está examinando las diversas ramas del conocimiento para comprobar su pureza, o, en otras palabras, cuánto conocimiento incluye cada una. Para hacerlo coloca las ramas del conocimiento en orden de akribeia, una noción que implica precisión, pero también más cosas. Quizá valdría “finalidad” o “irrevisabilidad”. En lo más bajo están las artes prácticas, aquellas que como la carpintería exigen técnicas matemáticas son preferidas aquellas que como la música no las exigen. La matemática pura está en el piso de arriba, pero el techo lo ocupa la filosofía (dialektiké), la única que es conocimiento no adulterado. Las materias del piso de abajo son colocadas allí (59 a) porque se apoyan en creencias; no sólo la música y la arquitectura sino también la cosmología, son disciplinas de creencia libre porque se ocupan de los particulares cambiantes”.*(Crombie. Op. Cit. p. 43)

<sup>41</sup> Algo que parece sostener Luis Gil: “*El poeta, sensible a la belleza de las cosas como nadie, por favor especial de las Musas, tendría, como el enamorado, un intuitivo atisbo de la belleza de las formas, con el que se operaría un súbito despertar de poderes latentes. El mundo de las aparentes “realidades”, que tendría estructurado conforme a moldes y valoraciones recibidos, vendría abajo, y de sus ruinas, bajo ese iluminador chispazo de las verdaderas formas, crearía con arreglo a una nueva jerarquización de los valores un mundo de insólitas estructuras. (...)El poeta tendría un momentáneo acceso al mundo de las formas, al que el filósofo se acerca con el puro intelecto. Y de ahí sus inexplicables aciertos, su incapacidad de exégesis discursiva y la radical diferencia de sus modos de expresión.*”(Op. Cit. pp. 69-70)

<sup>42</sup> “*Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede ser considerada una estética. Wilamowitz ha sostenido equivocadamente que la filosofía de Platón es política y social. En cambio, se puede sostener con más razón que la metafísica platónica es una estética. Está formada de Ideas que no comprobamos mediante los sentidos.*”

en *Fedro* y en *Banquete* o el bien en *República*, se da en Platón en un acto que trasciende la sucesividad del discurso conceptual, si bien no es el poeta quien da ese salto y no lo da el filósofo/poeta desde la obra de arte sino desde la *dianoia*, esto es, desde un pensamiento discursivo ya cercano a la intelección pura (*Rep.* 511 e).

Hay aquí, según se ve, una inductividad lejana a cualquier positivismo pero claramente colindante con la mística: no de otra manera puede valorarse este pasar de la sombra a la luz cegadora, ascendiendo hasta lo universal, hasta lo meramente inteligible, en un proceso en el que se abandona la individualidad a cambio del goce del contacto con la abstracción. La "visión" final es la de un "en sí", según Luis Gil "algo idéntico a sí mismo, en lo que el ser y la esencia se confunden, a diferencia de las cosas que son bellas por las bellezas que hay en ellas, es decir, por su participación en algo diferente que las trasciende a todas. Por esto mismo el auto to kalón, por no participar en forma alguna, se substraerá a toda predicación. Se puede tener por raro privilegio acceso a ello, pero no percibirlo por los sentidos, pues está más allá del mundo fenoménico, ni aprehenderlo por un acto cognoscitivo que se efectúa siempre mediante una predicación. La "visión" de la idea de la belleza acontece en un éxtasis místico 'toda ciencia trascendiendo'"<sup>43</sup>

La belleza que en *Banquete* pone Platón en boca de Diotima es eterna, inmóvil, idéntica, uniforme, inmaterial, impredecible<sup>44</sup>, como si de un ser eleático se tratara, aunque, a diferencia del ser de Parménides, se accede a ella desde el mundo sensorial y por etapas sucesivas, superación cada una de la anterior<sup>45</sup>. Parménides, como es sabido, para negar la

---

*En el extremo de la dialéctica se da un salto, y por una especie de intuición intelectual tenemos la visión ideal.*" Bayer. *Historia de la Estética*. FCE. México. 1ª. reimp. p. 34.

<sup>43</sup> Gil, Luis. Prólogo a la traducción de *El Banquete*, Orbis, Barcelona, 1983. p. 13

<sup>44</sup> En *Banquete* 210 E dice Diotima: "En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aquello precisamente, Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo. Tampoco se mostrará a él la belleza, pongo como caso, como un rostro, unas manos, ni ninguna otra cosa de las que participa el cuerpo, ni como un razonamiento, ni como un conocimiento, ni como algo que exista en cualquier otro ser, por ejemplo, en un viviente, en la tierra, en el cielo, o en otro cualquiera, sino la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella en modo tal, que aunque nazcan y mueran las demás, no aumenta ella en nada ni disminuye, ni padece nada en absoluto. Así pues, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar la meta. He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que es la belleza en sí. Ese es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí". Orbis. Barcelona, 1983. Traducción de Luis Gil.

<sup>45</sup> Para Giovanni Reale en *Filebo*

"Platone nella sua ricerca della verità ha seguito un tragitto scandito nel modo seguente:

(A): Prima fase

(a) Primo incontro con i Fisici e dimostrazione della inadeguatezza ed insufficienza del loro metodo.  
(b) Impatto con Anassagora e dimostrazione che la teoria dell'Intelligenza da lui proposta rimane sommersa se si resta sul piano dei Fisici (ossia se non si guadagna un piano ulteriore).



ontología del mundo evita establecer en el mundo el firmamento sobre el que erigirá esa negación. El poema de Parménides comienza con la expresión *Ἴπποι ται με φηρουσιν οσον*, "las yeguas que me arrastran"<sup>46</sup>, lo cual ya es una declaración de que lo que dirá lo dirá poseído, conducido, trascendente. Ya desde esta imagen aparece Parménides no como jinete de la yegua sino como conducido por ella para restarle voluntariedad a sus actos, de forma que sus visiones no resulten ni tomadas directamente de los sentidos ni obtenidas por deducción lógica, porque esto último supondría sujeción a la sensorialidad. Pese a que el acceso a los conceptos más universales ocurre en Platón a grandes pasos, en una fuerza ascensional cercana al misticismo, en el que el mito es con frecuencia un recurso para expresar lo que de otro modo sería inefable, no deja por ello de ser un inductivismo. La oposición a los artistas y a sus obras no supone en Platón una negación absoluta del mundo sensorial, aunque sea legítimo desconfiar de sí, desde su punto de vista, es cognoscible o no. Platón no propone, como Spinoza, principios o axiomas de "evidente" verdad que después conduce hasta su demostración mundana, ni, como Descartes, un vacío escepticista que se irá llenando de revelaciones claras y distintas. En *Hippias Mayor*, como en *Cármides*, *Laques* o *Eutifrón*, simplemente se hace una pregunta, la más alta y abstracta pregunta posible —qué es un determinado concepto en sí mismo— y evita que las apariencias del mundo de los artistas y la inconstancia del mundo sensorial le impidan acceder a ese concepto en su más eterna, estable y perfecta dignidad. Casi siempre, sin conseguirlo. Cuando, en cambio, lo consigue, como cuando se accede a la belleza en *Fedro*, o en el discurso de Diotima en *Banquete* 210 a, el contacto es de un éxtasis tan místico como intelectualista.

Platón, como sostiene Crombie, "no fue ni un positivista ni un metafísico deductivo"<sup>47</sup>.

---

*Passaggio dalla prima alla seconda fase:*

*La «seconda navigazione» e la metabasi dal piano fisico al piano metafisico.*

*(B) Seconda fase:*

*(a) La prima tappa della "seconda navigazione» e il guadagno della teoria delle Idee.*

*(b) La tappa ulteriore della «seconda navigazione» e la teoria dei Principi primi e supremi".*

*Per una nuova interpretazione di Platone. Vita e Pensiero, Milán, 1991. 14 ed., p.140*

<sup>46</sup> Guthrie llama la atención a la relación de este recurso con el del carro alado platónico. Op. Cit. p. 387.

<sup>47</sup> Crombie, Op. Cit. p. 514