

¿PLATÓN ENEMIGO DEL ARTE?*

*A Millán Bravo Lozano
viejo compañero, noble amigo*

The things in the world, not least the products of the Fine Arts as well as of poetry, are not representations of the beautiful, and Plato does not admit to «his» polis either artists or their art as they are, inasmuch as those products are not likenesses of the idea of the beautiful, of the beautiful man, the beautiful thing. Notwithstanding, Plato was not only an artist himself but a connoisseur of the Fine Arts, to the highest degree, and objectively the elite condition of working in the Academy provided him with a position to be even an amateur of these Fine Arts.

Rien n'est beau que le vrai, sólo lo verdadero es bello. A los artistas no les agrada emplear la palabra «bello». Se contentan con dar forma a los objetos que algunos de los que los contemplan califican de «bellos», mientras que los inclinados a filosofar toman esos mismos objetos como puntos de partida para sus propias incursiones en el campo del conocimiento. Claro está que también se ha dado el caso de que un pintor se sirva de tan recurrido vocablo, aplicándolo incluso al arte y, a ser posible, al propio, y sucede también que de un tal empleo nos haya llegado constancia por escrito. Así ocurrió en el caso de la frase inicial, una cita de la Épître 9, v. 43, de Nicolás Boileau.

Es fácil adivinar que el pintor empleó la cita en relación con una reflexión crítica. Y la afirmación categórica que se percibe en estas palabras nos lleva a suponer que la persona que se sirve de esta cita,

* Agradezco a mi amigo Dr. Pedro Ballesteros, de la Universidad de Tréveris, la ayuda prestada para redactar en castellano este texto.

de la que tanto parece gustar, era un hombre de severo espíritu crítico: Paul Cézanne se la confió al escritor Joachim Gasquet, su 'Eckermann', como cabría llamarle recordando a Goethe, y Gasquet guardó para la posteridad esta sentencia recogida en sus memorias, publicadas bajo el título de «Cézanne», París 1926, p. 139.

No cabe la menor duda de que tanto la frase «sólo lo verdadero es bello», como su continuación «sólo lo verdadero es digno de ser amado», *le vrai seul est aimable*, no descansan en un contexto de pensamiento platónico. La realidad es en el caso de Cézanne muy de este mundo. Incluso cuando el pintor, según el testimonio de Joachim Gasquet, habla del pino, tal cual es, «le pin tel qu'il est en réalité», en oposición a «tal y como se presenta a mi vista», «tel qu'il m'apparait», no está pensando en el filósofo griego, sino explícitamente en Immanuel Kant. Por otro lado, sucede que nuestro informador hace referencia a la frase de «la caverna de Platón», y conocedores de la localidad y de la historia de las artes han manifestado su convencimiento de que Cézanne otorgó el nombre de Platón a una cueva en las montañas de Sainte-Victoire, cerca de Aix-en Provence, enteramente por su propia cuenta.

Resulta, pues, que por ello sus palabras de que «sólo lo verdadero es bello» despiertan no sin motivo reminiscencias del pensamiento del autor del «Symposion», en el cual nos asegura que el alma genera la verdad cuando contempla la belleza con el órgano capacitado para descubrirla (312 a 2-5).

Si bien es cierto que lo bello y lo verdadero atraen en gran medida el interés de Platón, nuestro filósofo ha adquirido la fama de haber sentido un desdén radical por el arte, que para todos nosotros es, al menos convencionalmente, la facultad de producir belleza. Y ello no sin motivo, dado que en su obra capital, su «Politeia», en la que fundamenta sus famosas cuatro virtudes cardinales adoptando el modelo de constitución para un Estado, no concede a los artistas de las artes tradicionales legitimación alguna de existencia, dando de esta forma ocasión a sus intérpretes de juicios críticos, en este caso excepcionalmente despectivos. Ejemplo de esta tradición exegética es la opinión del prestigioso filólogo clásico Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, que parece haberse sentido obligado a sentenciar: «De este modo

Platón ha dañado un arte, en la cual el alma de su pueblo no se había manifestado de forma menos gloriosa que en la poesía, que él pretendió violar... Hay que reconocer que Platón jamás experimentó simpatía por las artes plásticas, y suponiendo que tuviera ojos para ellas..., los hubiera cerrado intencionadamente... Frecuentemente se refiere a la pintura, pero sin mostrar verdadera comprensión por ella... En este campo falla su talento», *Platón. Sein Leben und seine Werke I*⁵ 557 sg.

Parece, pues, imprescindible reflexionar de nuevo acerca de su relación con lo bello y sobre las consecuencias que de ella puedan derivarse, dada la trascendencia de este filósofo como inspirador y fundador del pensamiento occidental. Al hacerlo no habrá necesariamente que perseguir la tan pretendida finalidad de desvelar la paradoja que se oculta en el menosprecio de un artista privilegiado hacia las bellas artes¹, sino sobre todo con la intención de poder percibir un fondo personal e íntimo en el severo idealista y pensador político-filosófico, aunque este fondo reservado haya sido casi sistemáticamente 'legitimado' por el gran filósofo.

En su Diálogo «Hippias Meizon» —suponiendo su autenticidad, de la cual dudan críticos serios en contradicción con otros no menos serios tampoco²—, enuncia Sócrates, interlocutor del famoso sofista, la frase que a partir de entonces y hasta el final va a determinar toda la disputa dialéctica: τί ἐστὶ τὸ καλόν; 286 d1 sg. El «Hippias» es, por lo tanto, una de esas obras primerizas de Platón en las que trata de en-

¹ El concepto tradicional de la repulsa al arte fue sostenido, con modificaciones de una hipótesis dudosa acerca del desarrollo del pensamiento platónico, por B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen 1953; la teoría platónica de la creación mimética es tratada por W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden³ 1972, y E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, ibid. 1978, por citar sólo estas tres obras.

² Contra la autenticidad del diálogo argumenta e.g. H. J. Horn, *Hippias Maior. Untersuchungen zur Echtheitsfrage des Dialogs*, Diss. Köln 1964; en favor de la autenticidad e.g. W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, IV, Cambridge 1975, 175 sg.; H. Thesleff hace constar una «almost hopelessly extensive discussion of the authenticity of this dialogue, which has not so far led to any substantial agreement among scholars», *Studies in Platonic chronology*, Soc. Scient. Fennica, Comm. Hum. Litt. 70, Helsingfors 1982, 226.

contrar una definición. Claro está que lo bello individual, o sea los seres y los objetos bellos, citados por él a partir de 287 e4 en este orden: bella muchacha, bella yegua, bella lira, bello jarro, no pueden ser lo bello. Porque lo bello individualizado es bello gracias a la belleza, y esta belleza es algo distinto y superior, por encima de lo individualizado. Y tampoco los materiales empleados, citados a partir de 289 e3: oro, marfil, piedra, pueden ser lo bello; obsérvese que su orden decreciente *ad peius*: oro, marfil, piedra, como en el caso anterior, es apropiado para mostrar las deficiencias de los objetos contemplados; aun en el caso de que se hayan empleado de forma adecuada, *πρεπόντως*, serán tan sólo hermosos en algo, pero nunca lo bello. La tercera respuesta de Hippias, según la cual lo bello es «cuando un hombre rico, sano, honrado por los helenos, llegado a anciano, habiendo ya enterrado bellamente a sus padres, es enterrado bella y suntuosamente por sus hijos», 291 d 10-e 2, resulta también insuficiente en el momento en que Sócrates comienza a demostrar la relatividad también de esta belleza.

Después de que Sócrates, como un *advocatus diaboli*, se esfuerza seguidamente, al parecer, en ayudar al ya irritado Hippias con tres variantes diferentes, se presta a un último intento, 297 e 3: lo que nos llega a través del oído y de la vista, *τὸ ἡδὺν διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ τῆς ὄψεως*, eso es lo bello.

Este último avance dialéctico no es sólo el último del Diálogo, sino también el más extenso, con lo que se indica que se le da la mayor importancia. Y aquí aparecen por primera vez, después del más excelente objetivo de la vista, también las artes plásticas. La primera serie de ejemplos pone de relieve los objetivos de la vista en este orden: bellos seres humanos, bordados multicolores, pinturas, obras escultóricas..., siempre y cuando sean bellas, *ἂ ἄν καλὰ ᾗ*.

— El hecho de que las artes plásticas vayan mencionadas antes que las demás, como la música y la literatura, puede justificarse por muchas razones: por la enorme variedad de lo visible, por la inmediatez de la percepción visual, que convencionalmente se supone fundamentada, pero también a causa de la realidad, cotidianamente presente, de la Acrópolis y de la ciudad de la diosa Atenas, repleta de magníficas obras de arte, dedicadas preferentemente a los dioses, y

estos dioses son, como podríamos decir imitando al Hippias, infinitamente más hermosos que el más bello de los humanos, 289 b 6 sg.

Las deficiencias de tal exposición se ponen inmediatamente de manifiesto. La definición de que lo bello es lo que, después de sernos transmitido por el oído y la vista, nos produce placer, puede abrirnos una perspectiva más extensa, pero al fin y al cabo es ampliación de los intentos iniciales: bella muchacha, bella yegua, bella lira, bello jarro. Resulta sospechoso que el concepto que se pretendía definir, el de lo bello, vuelva a aparecer con regularidad en la «*differentia specifica*» de la definición: lo bello es, según esto, los objetos que son bellos a la vista, ἃ ἄν καλὰ ᾗ. Falta, pues, incluso al final del Diálogo, lo que antes faltaba también, es decir, aquello que hace bello a lo bello o sea las cosas bellas: ᾗ τᾶλλα πάντα κοσμεῖται καὶ καλὰ φαίνεται, 289 d2 sg., cf. 287 c8 sg. Y cuando al terminar la última frase del Diálogo, Sócrates, sirviéndose de un proverbio, reconoce que «lo bello es difícil», χαλεπὰ τὰ καλά, se tiene la impresión de que todos los esfuerzos han sido en vano, mitigada tal vez por el consuelo de que una figura estelar del pensamiento pueda tener parecidas dificultades a las que a cualquiera de nosotros nos acosan cuando tratamos de analizar una obra artística.

Platón no sería quien es, si no hubiese ya en todas sus obras anteriores a su «*Politeia*» sentado proporcionalmente la base de las ideas centrales de su obra capital. Lo que ya consigue a este respecto su «*Hippias*», no es tan sólo el conocimiento del *Chorismos* entre las cosas bellas y lo bello — así en *Resp.* 5. 487 e7 - 479 e5 —, sino sobre todo la previsora aspiración de lo ético, ya contenida en la definición de lo bello como entierro adecuado del hombre que de forma adecuada ha llegado a su término. Esta reivindicación aparece también en una variante del «*Hippias*», en el pasaje en que, en relación con la definición de «lo bello es el oro», 290 c7, se introduce el concepto de lo *πρέπον*, concepto que más tarde, 293 d8, empleará Sócrates a modo de prueba para tener que desecharlo poco después.

La relación entre lo éticamente bello con la belleza visible es familiar a Platón a través del pensamiento griego de los valores, acuñado literariamente desde Heródoto en la frase *καλὸς καὶ ἀγαθός*, y confirmada definitivamente en tiempos de Platón por medio de la

célebre fórmula *καλοκαγαθία*. Precisamente con esta aproximación de contigüidad de lo ético a lo estético, Platón ha fijado las condiciones en el «*Hippias Meizon*», para conseguir lo que desde el comienzo de las controversias dialécticas, de 286 d8 a 304 d7, parecía ser inalcanzable, o sea la concepción de la belleza misma, *αὐτὸ τὸ καλόν*, de la idea de lo bello.

Esta idea, sin embargo, se escapa tanto a los esfuerzos a los dialo-gantes como también evidentemente a debate discursivo en general. Es por lo tanto sintomático que lo propiamente bello no se evidencia en la obra, cuyo tema es precisamente lo bello, sino en aquella otra dedicada a la fuerza que se orienta hacia lo bello, es decir el amor. En el «*Symposion*» consigue, pues, el Sócrates platónico ir en pos de lo bello. ¡Y de qué forma! En un auge magnífico de discurso revelador, que de modo similar a las creaciones míticas platónicas, se remite a las enseñanzas de otra persona, a las de Diotima. Cuando el discurso llega a su meta y alcanza su cénit, aparecen por fin las palabras *τὸ καλὸν αὐτὸ καθ' αὐτὸ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν*, 211 b1 sg., ofreciéndose entonces la posibilidad de experimentar la belleza de manera, que, como más tarde se dice, está reservada a los favoritos de los dioses y a los inmortales, es decir en esta exaltación del alma: «Partiendo de las cosas bellas, ascendiendo cada vez más, movido por aquella belleza, como de peldaño en peldaño, de lo bello primero a lo segundo, y de éste a todas las formas bellas, y de las formas bellas a los bellos modos de obrar, y de los bellos modos de obrar a los bellos contenidos de la sabiduría, para terminar alcanzando la sabiduría, que no es otra cosa que el saber de aquella belleza, cuyo término es saber qué es lo bello», 211c1 - d1. Compárese lo citado con la alocución mítica de la Cuarta Manía, la mejor de ellas, que afecta sólo a las almas de los filósofos, cuando ante algo bello actual sienten la evocación de lo verdaderamente bello contemplado anteriormente, «*Phaidros*», 249 d4-250 c6. Aquello bello, así se lo había asegurado Diotima a Sócrates, es «límpido, puro, no adulterado..., lo divinamente bello, lo monoespecífico», 211 e3 sg.

¿Cómo es, por lo tanto, posible, que un pensador que más bien piensa a través de cualquier objeto individualizado, a través de todos los géneros artísticos, como de peldaño en peldaño hacia lo más alto,

y que percibe todo lo bello, que se presenta ante sus ojos, como participación en la belleza única, o sea que comprende lo bello sólo como idea de la belleza, incluyendo en ésta lo estéticamente bello: ¿cómo podría un pensador tal sentirse experto admirador de la belleza de obras artísticas? o, todavía más, ¿cómo podría un tal pensador sentirse siquiera interesado por ellas?

La pintura y la escultura, en orden ontológico de rango, ocupan un lugar muy modesto en el interés de Platón. De una sencillez provocativa, y por lo tanto siempre muy a gusto de los filósofos, es la correspondiente representación mental de los objetos de uso diario. En lo que respecta al mueble denominado cama, se propone en el décimo libro de la «Politeia» el orden siguiente: primeramente es aquélla, conforme a su esencia, una, o quizá mejor dicho: la única κλίνη, la verdaderamente existente, ὄντως οὔσα, creada por Dios, el hacedor de las esencias (φουτουργός). Inmediatamente la sigue en rango la κλίνη en el mundo, forma de aparición de la primera, y elaborada por el carpintero, en cuanto artesano, o sea δημιουργός, y que se da de muchas modalidades y en un ilimitado número de ejemplares. Al final de la escala se encuentra la κλίνη pintada, obra del pintor en cuanto imitador, μιμητής, 597 b5 - e5.

Muy pronto se hace evidente que Platón no concede relevancia a lo estéticamente bello en la representación imitativa. Ello no significa que nuestro filósofo, para continuar con la κλίνη, fuera incapaz de percibir el encanto de un lecho, siempre que no se encontrase completamente vacío, por ejemplo el de un cuadro de François Boucher. Para él, Platón, tenía solamente importancia su contenido de verdad, y esto lo describe a continuación de la siguiente manera: Los niños y personas poco reflexivas pueden ser engañados si en el cuadro de un pintor, cuando éste es bueno, se produce la impresión de que lo observable en el cuadro es la cosa o la persona verdaderas, ὡς ἀληθῶς, 598 c1-4. El contenido de verdad de una pintura, para Platón inexistente, no tiene nada que ver con la vulgar fidelidad respecto a la realidad, sino que ese concepto se deriva de la realidad, pura y total, que sólo pertenece a la idea. Por lo tanto, si la pintura, como cualquier arte mimético, crea sus obras en la distancia de la verdad de la idea, si las obras pictóricas operan sobre aquel ámbito del alma que está alejado

de la razón, tiene entonces necesariamente que seguir una valoración de desengaño: φαύλη ἄρα φαύλω συγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ ἡμιμητική, 603 b4 sg.

Estimaciones de este tipo no son raras. Así sucede por ejemplo en el Diálogo «*Sophistes*», 266 c7-d4, donde se lee que el arte del dibujo reproduce la figura, εἶδωλον, del producto generado por el arte arquitectónico. Esta palabra adquiere en Platón también el significado de «imagen engañosa», determinando así una relación en la que por reflexión dialéctica podrá enunciarse el concepto de sofista como figura opuesta a la del filósofo. Resulta esclarecedor que en esta modalidad de pensamiento los productos de la creación artística se emplean mayormente para la formación de analogías; su meta es siempre la búsqueda dialéctica de la definición —el conocimiento ontológico—. Platón no podía, sin embargo, ocultar cuál era particularmente la modalidad de la pintura que le permitía hacer tan efectiva su áspera crítica contra la totalidad de las artes plásticas: era la σκιαγραφία, que según Bernard Schweitzer, *o.c.* 85, estaba asociada con la σκηνογραφία, las dos conquistas de finales del siglo V, por medio de las cuales se introdujo, como ya se sabe, la modalidad de ver en perspectiva, imponiéndose así la subjetividad del espectador a costa de la objetividad de las medidas y proporciones de los objetos representados. Platón, de forma consecuente, desvela el carácter de simulación, que él denomina γοητεία, *Politeia* 10.602 d2, el encanto del engaño. En el «*Sophistes*», si bien no de forma tan directa, insinúa un reproche contra la escultura, cuando le hace decir al forastero de Elea: «Si los artistas reprodujesen la simetría verdadera de los bellos objetos, así sabrías que lo superior parecería más pequeño de lo necesario, como lo inferior parecería mayor, porque lo primero lo vemos desde lejos y lo otro desde cerca», 235 e6 - 236 a2.

Sin embargo, un Platón que pasara de largo, reflexionando malhumorado acerca de las posibilidades de aplicación metódica de las obras artísticas, ante una escultura de Fidias, Praxíteles, o una pintura de Polignoto, Zeuxis, Timantes o Eufránor, hubiera sido lo que él mismo habría llamado un ser incapacitado para el conocimiento superior, o sea un hombre trivial, βάνανθος, Cf. *Theait.* 176 c4-d1. Ciertamente es que él mismo nos asegura, que los hombres que gozan del oír y del ver,

φιλήκοοι, φιλοθεάμονες, gozan correspondientemente de los bellos tonos sonoros y los bellos colores y formas, y de todas las cosas bellas que de ellos se pueden hacer, pero en cambio son incapaces de ver y amar la naturaleza misma de lo hermoso, *Politeia*, 5. 476 b4-8. ¿No era él, pues, un φιλοθεάμων, un amante de contemplar? De ninguna manera. El vocablo que Platón emplea, merece ser tenido en cuenta: uno, a quien gusta contemplar. Como en el caso de la palabra anterior, φιλήκοος, la composición del vocablo no nos indica el objeto, lo que «se hace» gustosamente. Comparable sería esta formación con φιλοπράγμων, pero Platón no acostumbra a este tipo de expresiones cuando se trata de denominar la actitud y las acciones tal y como son. En este caso se sirve de compuestos que designan su complemento adecuado de una forma adecuada, como φιλόσοφος, o φιλόκαλος, —que sería pertinente a este respecto—. Ambos conceptos aparecen en yuxtaposición característica en *Phaidros*, 248 d3.

El φιλοθεάμων no ve, pues, lo realmente creado de realmente bellos colores y formas o, para decirlo de manera aristotélica, no ve los bellos colores ni las formas, en tanto que son bellas, ἢ καλά.

Se debe suponer, entonces, que si Platón contempló obras artísticas, lo hizo en calidad de φιλόκαλος, y no como φιλοθεάμων. Esto ofrecía la ventaja, dicho sea de paso, de que Platón no necesitaba perder el tiempo con obras que de forma evidente no eran partícipes de lo bello.

Después de esta observación es perentorio responder a la siguiente pregunta: ¿Basta el poseer un saber de lo αὐτὸ τὸ καλόν, de lo bello en cuanto tal, para juzgar sobre arte?; ¿es este saber la única condición prevista, teniendo además en cuenta que este καλόν es un algo mono-específico, eterno e inalterable?

De la continuidad de la experiencia cabe ganar una cierta seguridad: El centro de enseñanza y aprendizaje de las artes plásticas de Augusta Treverorum, situado a orillas del Mosela, una de las más recientes instituciones de este tipo en el mundo, lleva el nombre de «Academia Europea de Artes Plásticas». La denominación alemana hace caso omiso de un atributivo valorativo, conformándose con uno descriptivo, plásticas, de valor ambiguo, mientras que las traducciones oficiales de su nombre al inglés y al francés, aportan el atributo de

«bello», con el cual, y siguiendo una antigua tradición, propagan en el mundo la calidad de la belleza por los títulos: «European Academy of Fine Arts» y «Académie Européenne des Beaux Arts». Si es cierto que todo nombre es un presagio, viene muy bien a esta denominación el hecho de que la primera academia, la que dio su nombre a todas las posteriores, es la fundación de Platón frente a la Puerta Triásica, al noroeste de Atenas, y que esta academia era conforme al derecho ático una asociación cultural, en honor de Apolo y las Musas.

Conviene decir a este respecto que según las creencias de la Antigüedad ninguna musa es competente para cualquiera de las artes plásticas. A pesar, pues, de esto, ¿de qué forma se ha ocupado Platón de las artes plásticas?

Una reflexión sistemática no puede esperarse de un filósofo que incluso su filosofar lo ha enmarcado siempre en el género artístico-literario del diálogo y que, por añadidura, nunca ha elevado el arte al nivel de tema particular que tratar. Ello no es obstáculo que impida configurar una imagen de la competencia de Platón frente al arte, sirviéndose de una serie de observaciones aisladas, que siempre se subordinan a la aspiración del bien supremo y de la belleza: «Pintar significa dar constancia de las impresiones de los colores». Lo que Paul Cézane, el pintor mencionado al comienzo, confiesa en atinado análisis producto de la sabiduría de la vejez, es lo mismo que diez años más tarde proclamaría Paul Klee durante su célebre viaje a África: «El color me cautiva... Los colores y yo somos uno. Soy un pintor» (Diario del 16 de abril). Se trata por lo visto de algo elemental, — pero, no obstante, no así natural —, ya que los artistas hasta hoy no han dejado de repetirlo: la vivencia del color. No cabe duda que Platón ha experimentado esta vivencia en alto grado: a una cuestión tan difícil de dilucidar por medio de la razón, como indagar de qué manera se otorgan los nombres a las cosas, trata de aproximarse así: Los valores de cada una de las letras de las palabras deberían ser captados, y después y de la misma manera, los de los elementos de los objetos que hay que denominar; posteriormente hay que desvelar las relaciones entre la palabra y las cosas con arreglo a las similitudes que se den en cada caso, habiéndose de establecer esta relación al modo de «uno por uno» o sea genuinamente, o sirviéndose de la mezcla de los varios

elementos del lado de las palabras o del de las cosas. Para representar este proceso, Platón recurre, por considerarla análoga, a la técnica de colorear. Se recomienda, por lo tanto, proceder como los pintores, que «cuando quieren reproducir algo, emplean algunas veces sólo la púrpura, pero otras veces aplican un número variable de colores y ocasionalmente mezclan muchos, por ejemplo cuando preparan el color de la carne o algo del mismo tipo, según en cada caso y de acuerdo con el color que precise cada pintura», *Kratylos*, 424 d7-e4.

En esta recomendación no se revela, claro está, ningún secreto sensacional, pero sí muestra el interés conocedor de Platón por el procedimiento de colorear, de elemental relevancia para la pintura. Más interesante aún es el hecho de que el filósofo tanto se interesaba por la mencionada técnica, que pudo ver en ella la posibilidad de hacer una comparación, por cuyo medio él contaba poder ilustrar un proceso, sutilmente hipotético y de gran complejidad, como es el de explicar la atribución de nombres a las cosas. Platón se atrevió incluso a dar un paso más: la palabra ἀποχρᾶίνειν, que a este respecto aquí aparece-«graduar, difuminar colores»— es, como se sabe, una creación original, o, al menos, la introdujo él mismo en la tradición literaria: *Politeia*, 9. 586 c1; cf. *Nomoi*, 6. 789 a 8 sg.

Bien puede constituir el color para el pintor una vivencia existencial, y también para el escultor y el arquitecto, ya que las estatuas de los dioses en torno a los edificios sacrales estaban, como se sabe, pintadas de vivos colores. No obstante, sin la forma no puede darse la integridad que una obra artística es capaz de generar. Así lo atestigua el ya varias veces mencionado Paul Cézanne, según el cual el color y la forma constituyen los elementos específicos de la pintura. Cézanne formula su opinión de manera muy aguda: «El dibujo y el color no divergen en lo más mínimo... En tanto que el color alcanza una mayor armonía, tanto más se hace preciso el dibujo». Y, muy difícil de traducir con exactitud: «Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude» (Emile Bernard, *Souvenir sur Paul Cézanne et lettres inédites*, Mercure de France, 247, 1.10, 1907, 400).

Se trata pues, de un concepto básico del pensamiento artístico formulado con gran anticipación, cuando Platón, para promover sus esfuerzos de definir su idea de valoración moral, ἀρετή, mediante una

analogía, se ocupa de estos dos mismos vocablos, σῶμα καὶ χρώμα, unidos el uno al otro, de manera definitoria, y la forma en que lo expresa mueve a Bernard Schweitzer a constatar que de sus palabras resulta «una especie de teoría del arte» (o. c., 37).

La asociación entre forma y color, a la que se recurre, no es una especulación arbitraria, sino que surgió en el pensamiento de Platón impulsada por la creación artística; esto viene asegurado por otros pensamientos pertinentes con motivo de otros contextos en los que se establece tal asociación de manera explícita. Así puede leerse en el *Philebos*, 51 b3-d3, cuando a propósito de la controversia acerca de la ἡδονή, se hace referencia al color y a la forma como fenómenos de los seres animados y de las pinturas, y partiendo de aquí el pensamiento se eleva al goce puro de las formas geométricas y de los colores puros, y también en este respecto el filósofo se anticipó con sus ideas al pintor de Aix-en-Provence: «tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre» (según E. Bernard, l. c.).

Por feliz coincidencia respecto al sentido de lo que queda dicho, después de los dos últimos pasajes citados, en los que surge la unidad artística del color con la forma, el tema dominante en la discusión será seguidamente el de lo bello, τὸ καλόν.

Platón no sólo se ocupó de los elementos del arte pictórico, sino también de su historia y —si se permite el término— de su sociología, si bajo tal rúbrica cabe colocar un pasaje del «Nomoi» platónico, 2. 656 c1-657 a2, en que figura la queja de que en todas las naciones, con la excepción de Egipto, todos los artistas trabajaron de forma individual, realizando cada uno su contribución a Paideia con arreglo a su propio gusto: ὅτι περὶ ἅν αὐτὸν... τέραπη.

En lo que atañe a la historia de las artes plásticas, en la obra platónica se nombra hasta seis escultores griegos, varias veces a algunos de ellos, y a los que hay que añadir a dos más designados con el nombre de sus padres. De pintores se enumeran tres, uno de los cuales parece haber sido mencionado dos veces. Estos artistas pertenecen a diferentes épocas conocidas: Las figuras legendarias de Dédalo y Epeo representan la escultura arcaica, igual que Teodoro de Samos, históricamente comprobado y que trabajó a mediados del siglo sexto. De la época clásica alta se cita a los escultores Fidias y Policleto, y a los

pintores Polignoto y Aristofón. En la época de transición a la clásica tardía se menciona al pintor Zeuxis, cuya labor se extiende hasta la primera década del siglo cuarto, y la época clásica tardía propiamente dicha queda representada por los hijos de Policeto, que en el «Protágoras» se equiparan con su prestigioso padre, y también por el pintor Leócares, quien, a pesar de ser mencionado en la apócrifa carta 13, aparece en un contexto que no tiene por qué ser inauténtico.

Resulta esclarecedor que, haciendo caso obvio de algunas limitaciones en lo que atañe al arte de las épocas clásica tardía y a la de un tiempo, Platón abarca todas las etapas pertinentes, de modo que merece la aprobación de la arqueología moderna respecto al número conveniente y a la cualidad de los artistas que las representan. La circunstancia ya aparecida claramente de que manifestaciones del arte se presentan regularmente con la intención de ilustrar el raciocinio respectivo, no puede impedir al filósofo insinuar ocasionalmente ciertas valoraciones, ora más, ora menos veladas:

En el «Ion», un diálogo de su labor primeriza, acerca de la inspiración poética, el rapsodo, de cuyo nombre proviene el título de diálogo, tiene que someterse a una prueba de su capacidad de buen conocedor. Pretende ser un experto de Homero, si bien sus conocimientos se limitan totalmente a este poeta. Es comprensible que Sócrates, su examinador, no pueda aceptar un saber reducido a este campo. Pero, para mostrarle al rapsodo sus propios límites, hace primero referencia a la pintura: quien no sepa —le dice Sócrates— *τέχνη καὶ ἐπιστήμη* sobre los demás pintores, no está tampoco en condiciones de opinar sobre Polignoto, 532 e4-533 a5. El filósofo, entonces, considera a Polignoto digno de ser mencionado, y aquí concretamente en sentido de un modelo que ha sido ideado respecto a Homero, a quien Sócrates acaba de aludir como al mejor y más divino de los poetas. Se trata, pues, de una velada alabanza a Polignoto, en tanto que los representantes de las artes que seguidamente se nombran, los escultores Dédalos, Epeo, Teodoro, y los músicos Tamiras, Orfeo y Femio, son dignificados preferentemente por el mito.

El homenaje que recibe Pheidias no es velado. En el diálogo «Menón», en el que Platón mantiene una de sus muchas controversias con los sofistas, pregunta irónicamente Sócrates por mediación de Pro-

tágoras, la figura estelar de los sofistas, cómo es posible que alguien que gana más dinero que otro, cuyo nombre se indica, y diez más de desconocida identidad, pero todos profesionales del mismo gremio, pueda ser un charlatán. El afamado artista, cuyo nombre se expresa, es Fidias, ὃς οὕτω περιφανῶς καλὰ ἔργα ἠργάξεται, 91 d4 sg. para Platón, evidentemente, el príncipe de los escultores.

Dicho sea de paso: parece ser que Platón pone a Policleteo inmediatamente detrás de Fidias: al menos en el preámbulo a su «Protágoras», cuando se va a presentar a los estudiantes eventuales los representantes más prestigiados de las distintas disciplinas, se menciona el nombre de Hipócrates en el campo de la Medicina y en el de la escultura a Fidias y Policleteo, 311 c3. Y no sólo comparaciones valorativas de esta índole, que pueden leerse aquí y allá, como por ejemplo cuando se asegura que la decadencia generacional del arte del padre se hace perceptible en los hijos de Policleteo, sino también comparaciones de asuntos en el arte, han ocupado asimismo el interés de Platón por las artes plásticas: Para encontrar una solución a la vieja cuestión que Platón se plantea acerca de cómo poder resolver la tarea, para él absolutamente imprescindible, de determinar cuál sea el contenido de una disciplina definida tan sólo formalmente, se introduce en el «Gorgias», 453 c4-8, un ejemplo analógico tomado de la pintura de Zeuxis, ya que en ella se dan diferencias pertinentes si se compara su arte a la de los demás pintores.

Un hombre, pues, como Platón, que de tal manera contenía su sensibilidad frente a las artes plásticas, pero sin poderla ocultar del todo, que había estudiado técnicas de arte, que diferenciaba expertamente entre distintas épocas estilísticas y mencionaba atinadamente a los representantes de cada una, este hombre parece no haber querido conceder espacio ninguno al arte en aquellos pasajes de su obra donde hubiera sido perentorio.

En los diez libros de su «Politeia», escrita en el cénit de su vida, y en la que, treinta años tras las guerras del Peloponeso, es decir treinta años después del derrumbamiento de las grandes Poleis griegas, se sientan las bases para una Polis y un ciudadano ideales, superando con ellos las experiencias traumáticas de la condena a muerte de su «maestro» Sócrates. En esa Polis ideal no se concede función nin-

guna ni a la pintura ni a la escultura. Más enojoso todavía, ni siquiera son objetivo de verdadera discusión, lo que sí sucede, en cambio, respecto a la poesía. Resulta, pues, comprensible, lo que Werner Jaeger sostiene a continuación: «Es un hecho... que a ningún griego se le ocurrió conceder a las artes plásticas y a su análisis un espacio en la Paideia, mientras que la poesía, la música y la rítmica han estado presentes en el pensamiento educativo de todas las épocas», *Paideia*, 2, p. 302.

No cabe, por tanto, poner en duda la proscripción programática hacia el arte. Con mayor claridad se expresa en el libro décimo de la «Politeia», en el pasaje en que se equipara al poeta, que produce aquello que es lo malo en oposición a la verdad, con el pintor, y al que por lo tanto no se le admite —con razón, ἐν δίκῃ— en la modélica Polis que se está tratando de constituir: καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν, 605 b2 sg. Este desdén por el arte se refleja igualmente en el libro sexto de los «Nomoi», donde el Ateniense asegura a Clinias, que no es en absoluto lastimoso no haberse ocupado nunca de la pintura, οὐδέν γε ἐβλάβης, 796 a6. Como se expone a continuación, es posible incluso formarse una idea sobre cuál sea la orientación del pensamiento de Platón a este respecto.

Como en aditamento ocasional a la controversia sobre la educación artística de los custodios del estado, se hace referencia en el tercer libro de la «Politeia» a los ἄλλοι δημιουργοί, a los restantes miembros creativamente activos, bajo los cuales debemos preferentemente contar a los representantes de las Bellas Artes. Para ellos se fijan las mismas leyes restrictivas que para los poetas y músicos, de los que anteriormente se había tratado. Dado que estas leyes han sido elaboradas con gran exactitud, particularmente respecto a los poetas, cabe transponerlas de forma análoga a las artes plásticas. Tal igualdad normativa, o sea la mutua analogía subyacente al arte poético y a la creación plástica, ha sido requerida frecuentemente por Platón, como en la *Politeia*, 10. 600 e4-601 a2; 603 b9-c2, y especialmente 605 a 9, una idea que ya cuenta con una larga tradición desde la «antítesis deslumbradora» (Lessing, *Laokoon*, Prólogo) de Simonides, según la cual la pintura es la poesía silenciosa, y la poesía pintura oral (Plut. *Glor Athen.* 3, p. 346 F).

Las leyes condenatorias mencionadas son, como es sabido, tremendamente severas. A partir de Homero toda la literatura transmitida y que conocemos, tiene que ser sometida a la censura. Los textos deben quedar limpios de pasajes en que se presenta a los dioses en acciones y situaciones indignas. Cómo no pensar aquí en el crimen y posterior castración de Urano, según Hesíodo, o en el seductor Ares, tan artificioosamente apresado con Afrodita por su esposo Hefesto. Las dos escenas se mencionan en los libros segundo y tercero de la *Politeia*, la primera a la cabeza de todas como cabía suponer: 2. 377 e6-378 a1.

Igualmente proscritas se ven las horrorosas representaciones de Hades, las escenas en que los héroes se lamentan, y también en las que se pinta el gozo que dioses y humanos experimentan al reirse. Lo mismo sucede con las que muestran el ardid y la mentira, la insubordinación frente a los superiores —como la cólera de Aquiles ante Agamenón— la sexualidad descubierta, la codicia y los hechos ignominiosos; «ἔξαλείφειν», «tachar», es la palabra que más frecuentemente aparece al respecto.

De acuerdo con esta recomendación, no hubiese podido llegar a nuestros días gran parte de la *Ilíada*, de la *Odisea* o de Hesíodo. Aquí se hace patente lo que resulta escandaloso precisamente en el seno de una nación que ha sabido crear de forma ejemplar para la posteridad todos los géneros artísticos: la implacabilidad de un pensador que quiere alcanzar la seguridad de instaurar en el mundo el conocimiento de lo ética y estéticamente bello. La polis, de cuya fundación se ocupa la *Politeia*, es la coronación de las cuatro ἀρεταί, y ella misma representa la más excelsa de todas: la justicia, δικαιοσύνη. Por este motivo habrá que fomentar todo lo éticamente valioso y oprimir lo que se le opone; se exige, pues, oprimir la mimesis poética de lo que se cree opuesto a lo valioso. En el décimo libro se expresa de manera definitiva. «Es por cierto un gran combate, amigo Glaucón, ...entre el bien y el mal en el hombre, de forma que nadie debería, excitado por el honor o el dinero o cualquier otro poder —ni siquiera por la poesía—, descuidar la justicia o cualquiera de las otras virtudes», 608, b4-8.

Platón no admite, pues, en su Estado la poesía y como realmente es, τοιαύτην οὔσαν, 10. 607 b3. Los poetas que representan emociones espontáneas o, como se puede sentir la tentación de decir las

emociones naturales del alma y las acciones que de ellas se derivan, no son admitidas, siempre que se expresen mediante la mimesis, lo que significa: imitando la manera de ser de los humanos tal y como son. Este proceso de buscar la similitud figura en una expresión filosófica de muy antigua tradición: ὅμοιον ὁμοίῳ, lo igual con lo igual, o mejor dicho: lo similar con lo similar. Pero esto no es lo que concuerda con el pensamiento de un hombre como Platón, para quien el proceso de asemejarse a algo que se halla en este mundo no tiene valor ninguno; pues para él sólo tiene valor un proceso como el descrito en el *Theaitetos*, la ὁμοίωσις θεῶ, el proceso de asemejarse a Dios.

La mimesis, pues, que mueve a los artistas de las Bellas Artes, y la que impulsa al poeta, pertenecen a la misma especie. El hecho de que no se condene explícitamente a los primeros, se debe a que, como se ha visto, no merecen que se discuta sobre ellos: ¡en la Paideia griega las artes plásticas no son acogidas!

Χαλεπὰ τὰ καλὰ, difícil es lo bello, se decía en el «Hippias Meizon». Habría, entonces, que decir que en lo que respecta a las Bellas Artes, particularmente a las plásticas, el panorama es desolador. Cabe, por lo tanto, plantearse nuevamente la pregunta: ¿Sentía Platón desprecio por el arte? La primera objeción contra una respuesta afirmativa sería la totalidad de la obra platónica misma. En cualquiera de sus diálogos se hace patente que era un artista de la palabra y la composición literaria, dotado de excepcional inspiración, y como tal fue ya tenido por los críticos de la Antigüedad, que lo consideraban estilista ejemplar al que había que seguir. Tampoco se puede decir que haya renunciado a la mimesis, por él tan desacreditada, como puede comprobarse en el «Symposion». Cuando le deja al famoso «Retor» Fedro pronunciar el elogio inicial en honor de Eros, imitando de forma muy auténtica a los maestros de la retórica. ¿Es esto una contradicción interna?

Cabe pues evidentemente distinguir a Platón como artista indiscutible que fue, de otro en cuanto amante de las artes, si bien esta segunda afirmación no sin ciertas reservas ὀκνῶν, como él mismo podría haber dicho, porque este áncora de salvación se le tiende, de verdad, a pesar suyo.

El reconocimiento elogioso a algunos preclaros artistas, en algunas pocas ocasiones, y sus conocimientos sobre el arte, no bastan ni

mucho menos para considerar al filósofo como verdadero amante del arte; ni siquiera bastaría para confirmar que estaba dispuesto a otorgar al arte una razón de existencia limitada y un campo propio, sobre todo si se tiene en cuenta que a esto se opone una ontología fundamentalmente contraria y las implacables consecuencias de la legislación platónica. Un elogio como el que se concede a Fidias en «Menón» está demasiado relativizado por su relación con la negación de los valores de la educación sofista. Y en lo que atañe a su calidad de conocedor del arte, ¿quién podría dejar de ver que Platón ataca las técnicas de Protágoras y Gorgias que tan perfectamente conoce?

Mayor confianza inspiran aquellas observaciones ocasionales que parecen tener el carácter de confesiones a favor de las por él tan maltratadas artes. En este caso hay que recurrir otra vez a una analogía: que la poesía es placentera, no puede ser objeto de disputa, así lo presupone sin más el Sócrates de Platón en el libro décimo de la «Politeia», 607 d8; bien sabe éste, que los mejores hombres se entregan llenos de gozo —χαίρομεν— a los dulces tonos de las lamentaciones, y es natural que el mismo Platón no rehuse tampoco hacerlo, teniendo incluso que confesar, obligado por su implacable interrogador, que él mismo se siente cautivado por ese arte: σύνισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλομένοις ὑπ' αὐτῆς, 607 cb sg.

Es, no obstante, indiscutible que el filósofo se encuentra en una situación embarazosa: en todo el occidente es bien conocida la expresión: «amicus Plato, sed magis amica veritas», palabras que se remontan a tradiciones de la biografía platónica/aristotélica, cf. *Aristot. vita vulg.* 9, Düring. Bien pudiera ser el mismo Platón, quien acuñara el ἀρχέτυπον de esta expresión, dirigida con probabilidad a Homero. Pues al principio del décimo libro de su *Politeia*, 595 b9-c3, declara Sócrates, después de un ataque contra los poetas provocado por Glaucón, lo que sigue: «es necesario decir..., si bien me frenan al hablar un cierto cariño y timidez hacia Homero que me dominan desde niño..., que no hay que elogiar a este hombre a costa de la verdad».

Amor por el arte o amor por la verdad: en este dilema Platón se encuentra —sin que por ello le conduzca a desesperar, como en su mito del tronco de los caballos alados, recogido en el «Phaidros», tampoco admite dudas en cuanto a la bondad de una parte del alma frente

a la maldad de la otra, —no de manera distinta a las dos almas en el pecho de Fausto. Es que Platón sabe dividir el amor por la poesía en dos partes: en uno bueno, el justo, y en aquel de los muchos, de los πολλοί, cf. 608 a5. Este ἔρως τῶν πολλῶν naturalmente se remonta a la diferencia que se hace en el «Symposion» entre la Ἄφροδίτη Οὐρανία y la Ἄφροδίτη Πάνδημος, 180 d1-e3. De ello se desprende que el amor al arte de los muchos es el amor a la poesía tal y como existe desde Homero.

A pesar de su confesión sobre su afectiva inclinación hacia Homero, que bien podría denominarse su debilidad por él, la determinación programática de Platón no admite duda alguna: la poesía, tal y como es, no puede ser aceptada en el estado que quiere fundar. Si se diese cabida a la ἡδυσμένη Μοῦσα, a la musa adornada de atractivo, 607 a5, la polis se vería gobernada por el placer y la desgana, en lugar de serlo por la ley y el óptimo Logos. Y una otra modalidad artística, como la representación del Hades, se hace acreedora de una condena que resulta escandalosa, expresada de forma tal que corona todos los veredictos anteriores: «no es que esto no sea poético y placentero de ser escuchado por los muchos, sino porque cuando más poético es, menos debería de ser escuchado por jóvenes y hombres, que deben ser tan nobles de ánimo que teman más la servidumbre que la muerte», 3.387 b3-5.

Pero como existe la poesía y el arte en general, que atraen el amor de los muchos, también se da una, que es la justa y que, por lo tanto, puede ser admitida en la polis de Platón: ἄσμενοι ἂν καταδεχοίμεθα, 607 c6. Cuál debe ser este arte, no se mantiene en secreto. En la poesía son los himnos a los dioses 607 a3 sg., los únicos que consiguen representar la verdadera manera de especie de lo divino, y ella no sufre carencia alguna de cualquier belleza o de valoración ética 2.381 c1 sg.; y también lo son los poemas de alabanza a humanos de alto valor ético, a los ἀγαθοί.

Las artes plásticas deben ser reglamentadas de forma correspondiente a la descrita. Después de las leyes concernientes a los poetas, siguen en el tercer libro las leyes referentes a la música, que admiten las modalidades tonales dóricas y frigias, y en cuanto al ritmo mantiene, de forma menos concreta, el εὐρυθμον. Al finalizar éstas, y en

forma de anotación suplementaria, Platón se conforma con indicar de modo muy general, que los artistas de las artes plásticas —οἱ δημιουργοί— debieran estar capacitados para descubrir la naturaleza de lo bello y de lo decoroso, τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος φύσιν, 401, c4 sg. Un ejemplo hipotético de lo que Platón contempla se encuentra en el libro quinto, poco antes de la frase fundamental de la *Politeia* —y de toda la obra platónica en su totalidad— sobre el reino de los filósofos y el filosofar de los reyes. En ese pasaje se habla del pintor —hubiera igualmente podido ser un escultor— que pinta la imagen arquetipo, παράδειγμα, del hombre de belleza perfecta, del κάλλιστος ἄνθρωπος, no estando obligado el tal pintor a indicar, para probar la autenticidad de su pintura, la posibilidad de la existencia en el mundo de un hombre así.

¿Es, pues, esto, todo lo que las Bellas Artes pueden mostrar y, particularmente, qué es aquello que se permitirá contemplar y habrá que ver? Sería posible, al menos en un sentido programático platónico, que hubiera un fondo de verdad en el famoso diagnóstico de Johann Joachim Winckelmann: «La característica superior más general de las obras maestras griegas es, finalmente, una sencillez noble y una grandeza plácida (*edle Einfalt und stille Größe*) tanto en la actitud como en la expresión?» ¿Es posible, pues, que Platón, verdaderamente, no hubiera reconocido ni estimado otra cosa que la representación siempre homogénea y uniforme de lo estética y éticamente bello de algo similar al modelo de los productos artísticos egipcios a los que se alude en el segundo libro de los «Nomoi», que transmitidos de generación en generación de artistas, aparentemente inalterables, podrían, por los demás, haber parecido al filósofo ser un modelo de representación de lo monoespecífico y lo inmutable de su ἰδέα τοῦ καλοῦ? ¿No sería ésta la visión de un aburrimiento celestial?

Por lo menos en lo que toca a Platón, y a los tópicamente mencionados «unos pocos», cabría interpretarlo de manera distinta. La idea de que existe una doctrina de Platón «no escrita» —una idea que de nuevo se mantiene viva en la investigación desde hace muchas décadas— puede aquí esgrimirse como analogía en un sentido particular de espíritu aristocrático³.

³ Cf. especialmente con respecto al esoterismo de una élite espiritual, H. J. Krämer, *Arete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen*

Una consecuencia muy propia de la filosofía de Platón es que su realización en la práctica se piensa como operante en estricta jerarquía espiritual. Así se comprende que los filósofos deban ser reyes. Por eso también debe haber un χωρισμός entre éstos y los πολλοί, la multitud. Y a ello se debe también que la mentira, despreciada en general, según Platón absolutamente indigna entre los dioses en contra de las representaciones artísticas —«Politeia», 2.382 d5-383 a1—, pueda ser utilizada por los gobernantes cuando sea un φάρμακον, es decir cuando sirva de beneficio a la polis: 3.389 b7-9.

No es difícil deducir lo que significa esto para el arte. El arte debería ser en algunas circunstancias ocultada a los ojos del pueblo, de los ἰδιῶται, es decir, tomando en serio la palabra ψεῦδος, habría que engañar al pueblo privándole de ella. Y así se prevé explícitamente en gradaciones apropiadas.

Menos problemático es el conocimiento de que el joven no está capacitado para diferenciar entre el texto literal de, por ejemplo, las «Teomaquias» homéricas, y el sentido que subyace oculto, la ὑπόνοια, 2.378 d6, por cuanto habría que mantener alejadas tales narraciones de inexpertos de este jaez. El principio en que esto se basa es evidente: No todo género artístico puede hacerse accesible a cualquiera, y, al contrario: algunas modalidades de productos artísticos —de hecho, la mayor parte de los existentes— sólo pueden ser expuestos a un muy reducido número, a saber: a la élite del espíritu. Esto nos lo indican las discretas aseveraciones que muchas veces se colocan como de paso y otras en lugares poco marcados; así se lee que el arte poético puede incluso dañar a los justos, τοὺς ἐπιεικεῖς, con la excepción de unos pocos, 10.605 c6-8.

La facultad de la mencionada élite de resistir a los peligros de los productos artísticos, se expresa en cambio metafóricamente. La élite posee el φάρμακον, y esto es τὸ εἰδέναι, el saber de qué son verdaderamente estos productos artísticos, es decir, que ontológicamente están situados en el más ínfimo peldaño, 595 b6 sg.; 598 b6-8.

El carácter elitario de aquellas personas que pueden —y les está por lo tanto permitido— conocer obras artísticas sin sufrir por ello el menor daño, se expresa con mayor fuerza en los pasajes correspondientes de los libros segundo y tercero. Son, pues, muy pocos los que pueden tomar conocimiento de los mitos de los dioses descritos en forma poética, teniendo incluso que hacerlo δι' ἀπορρήτων, bajo la obligación de guardar silencio. Para tener la garantía de que el círculo en cuestión sea lo más reducido posible, habrá que celebrar siempre con antelación un ἄπορον θῦμα de carácter obligatorio, es decir «un sacrificio sin salida», que no deja abierta la posibilidad de abandonar el círculo en que se entró, 2.378 a4-6. Todavía más, no se exige simplemente un ἄπορον θῦμα, sino que se indica que no habrá que sacrificar un cerdo —como era usual en los misterios religiosos—, sino tendrá que ser un sacrificio superior sin salida. Conviene pues imaginarse que aquellos que estaban en posesión de aquel φάρμακον, los únicos a quienes se les permitía contemplar el arte sin limitación ninguna, pertenecían al grupo de los que habían sido iniciados en los misterios religiosos, si bien deberían estar situados metafóricamente muy por encima de ellos. Conforme al programa platónico, estas personas son las que, entre los φύλακες iniciados en la filosofía, deberán ascender a los puestos de gobierno. En el mundo de la realidad, éstos no son otros que los miembros de la Academia platónica, a cuya cabeza se encontraba el maestro mismo. ¿En qué otro lugar sino en éste Ἀκαδημία podría cultivarse la dialéctica, aquel arte, para cuyo ejercicio sólo están capacitados los hombres de naturaleza más disciplinada y sólida —7.539 d4—, para cuya aplicación sólo son escogidos los más experimentados entre estos mejores hombres —540 a 5— y por la cual se da la garantía de poder ganar aquel φάρμακον?

Con tales seguridades, bien puede éste o aquél de entre los elegidos, no sólo percibir productos artísticos, sino incluso crearlos él mismo, como es concedido explícitamente en 3.396 b10-d1 al τῷ ὄντι καλῶς κάγαθός. Y Platón nos suministra, al final de ese tercer libro, un magnífico documento en que figura la controversia definitiva sobre el arte. Después de que, al comienzo de la controversia, obliga a su Sócrates a responder a la pregunta de cuáles son las narraciones susceptibles de ser puestas al alcance de los hombres jóvenes, con la

frase: «Nosotros no somos poetas, tú y yo», no sin añadir, claro es, el muy significativo aditamento de «ahora, en este lugar», 2.379 a1, se ve obligado a presentar al final de este pasaje una especie de relato mítico propio, escrito a la manera de los poetas: una narración, inventada por él, sobre la procedencia y la manera de ser de los tres estamentos que constituyen su polis. Este relato, denominado expresamente mito, cualificado de antemano por medio de la forma correspondiente ψευδος y φοινικικόν τι — ¡son mentirosos los Fenicios! — es el texto de un poeta, de un hombre perteneciente al número de los que en el «Symposion» se designan como «favoritos de los dioses e inmortales», uno de los cuales quizá ya había sido en sus años tempranos, cuando, antes de su conversión por Sócrates, llegó incluso a pintar (cf. Diog. Laert. 3, 4; Apul. Plat. 1, 2).

El artista Platón ha sabido gozar evidentemente del arte. En su obra ha fundamentado, por medio de estrictos criterios, que él, y con él otros hombres congeniales, poseían la legitimación de hacerlo así. El estaba en posesión del φάρμακον, que le salvaguardaba de una contemplación impropia del arte: él tenía ante los ojos lo bello mismo, αὐτὸ τὸ καλόν, en el cielo de las ideas. Rafael, el gran artista, también lo comprendió así al pintar «La Scuola d'Atene», expuesta a la admiración en la «Stanza della Segnatura del Vaticano»: en el centro de la pintura, Platón marcha al lado y a la derecha de Aristóteles, no como éste, que extiende su diestra mano hacia adelante, en dirección del mundo, sino señalando con el dedo índice hacia lo alto, o sea, como podríamos decir otra vez imitando a Cézanne, hacia lo verdadero, lo que tan sólo es la belleza.