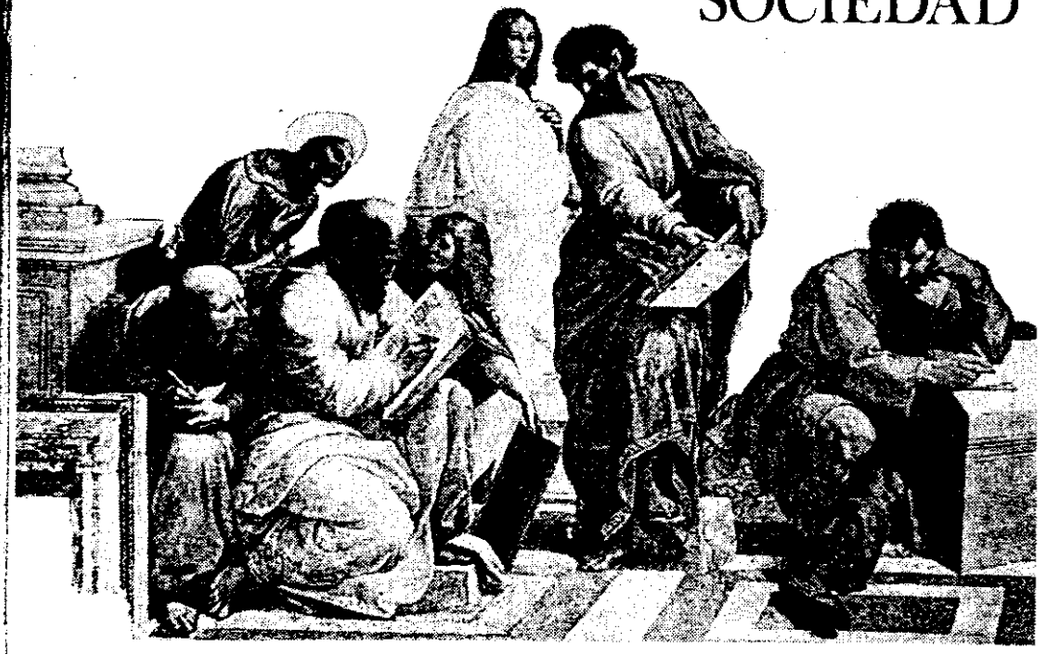
SOCIOS DE LA SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

Jorge Acevedo, Enrique Aimone, Miguel Luis Amunátegui, Andrés Aninat, Enrique Barros, Aníbal Bascuñán (Socio honorario), Antonio Bascuñán, Norberto Bobbio (Socio honorario), Susana Bontá, Ismael Bustos, Crisólogo Bustos, Héctor Carvallo, José Luis Cea, Mario Cerda, Sergio Contardo, Marcelo Contreras, Jorge Correa, Andrés Cúneo, Manuel de Rivacoba, Gabriel del Favero, Crescente Donoso, Percy Ecclefield, Jesús Escandón, Roberto Escobar, Mario Fernández, Ricardo Ferrada, Edmundo Fuenzalida, Hugo Frühling, Pedro Gandolfo, Joaquín García-Huidobro, Abel González, Felipe González, Luis Rafael Hernández, Jorge Iván Hubner, Gonzalo Ibáñez, Hernán Larraín, Carlos León, Manuel Manson, Kurt Mardorf, Máximo Pacheco, Antonio Pedrals, Fernando Quintana, Nelson Reyes, Pablo Ruiz-Tagle, Jaime Sepúlveda, Juan Enrique Serra, Agustín Squella, Hugo Tagle, Humberto Torres, José Ugarte, Fernando Valenzuela, Aldo Valle, Carlos Verdugo, Jaime Williams, Rafael Yuseff y Hugo Zepeda.

ANUARIO DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

1985

FILOSOFIA DERECHO Y SOCIEDAD



SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

ANUARIO DE FILOSOFIA
JURIDICA Y SOCIAL
1985

SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFIA
JURIDICA Y SOCIAL
ANUARIO 1985

Esta obra ha sido impresa con la colaboración de la Facultad de Ciencias Jurídicas, Económicas y Sociales de la Universidad de Valparaíso, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Concepción, Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, Facultad de Derecho de la Universidad Diego Portales, Facultad de Derecho de la Universidad Gabriela Mistral y Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

©

Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social
Inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual
bajo el número 64.635.

Diseño gráfico: Allan Browne E.
Impreso en
EDEVAL

Errázuriz esquina de Freire, Valparaíso.

ANUARIO DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

1985

FILOSOFIA DERECHO Y SOCIEDAD

SOCIEDAD CHILENA
DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFIA
JURIDICA Y SOCIAL

DIRECTORIO

(1985 - 1987)

Antonio Bascuñán Valdés, Mario Cerda Medina, Jorge Correa Sutil, Gonzalo Ibáñez Santa María, Fernando Quintana Bravo, Nelson Reyes Soto, Juan Enrique Serra Heisse, Agustín Squella Narducci y Jaime Williams Benavente.

La Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social tiene su domicilio en la ciudad de Valparaíso. La correspondencia puede ser dirigida a la Casilla 211-V, Valparaíso.

I

EN MEMORIA DE JORGE MILLAS *

* El día 11 de abril de 1985 tuvo lugar, en la ciudad de Santiago, el acto de entrega del "Anuario de Filosofía Jurídica y Social" Nº 2, correspondiente a 1984, y titulado *Estudios en memoria de Jorge Millas*. Se incluye a continuación el discurso que el Presidente de la Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social, Agustín Squella, pronunció en dicho acto, como también el texto de la disertación del Profesor Juan Enrique Serra, acerca de la persona y la obra de Jorge Millas.

II

ESTUDIOS

bios en las Iglesias en general y en la Iglesia Católica en particular parece claro. Y su predominio no se da ciertamente por medios pluralistas. Es así como la incorporación de algunos cambios suele resultar desfasada y hasta irrelevante. Uno de los ejemplos más típicos son las evaluaciones "a posteriori" que la Iglesia Católica hace de algunos personajes. Es de sobra conocida la "rehabilitación moral" que se ha hecho de Galileo Galilei. Otros ejemplos: hace algún tiempo —y no es poco usual — un sacerdote rescataba en la revista "Hoy" las memorias de Van Gogh, Baudelaire y Rimbaud, entre otros[41]. Claro, se trata de hombres excepcionales, con una capacidad creativa poco corriente. Me pregunto si ese mismo sacerdote u otros estarían dispuestos a fomentar formas de vida análogas a las de esos artistas a pintores y poetas jóvenes, cuya calidad artística aún es incierta.

Otra personalidad que se ha hecho merecedora de numerosas bendiciones "a posteriori" es Kafka. Sus novelas reflejarían una honda preocupación metafísica. Me pregunto: y si Max Brod, cumpliendo las órdenes de Kafka, hubiera quemado "El Castillo", "El Proceso", etc., y jamás entonces se hubieran conocido sus obras mayores, ¿junto a qué clase de ángeles debiera ser ubicado hoy Kafka? ¿Con ángeles benditos o con ángeles malditos?

De todos los elementos expuestos en estas páginas podemos llegar a concluir que en la Iglesia Católica, por su misma estructura, la regla es que las personas corrientes deban ceñirse a la uniformidad y la tradición. La diversidad y el cambio, entonces, suelen quedar sólo para los "seres excepcionales" (y comprobadamente excepcionales). Ahora, también puede haber grupos que favorezcan ciertos cambios, pero en tal caso lo más probable es que tal disensión no sea vista como del todo legítima.

Por lo demás, como el mecanismo de solución de los conflictos tradición/cambio no varía (y según hemos visto es eminentemente autoritario), a la postre el fenómeno expuesto se reproduce una y otra vez. Y así, aunque los cambios den origen a nuevas tradiciones, enfrentadas éstas a nuevas proposiciones de cambio se verá una vez más la rigidez del proceso *.

---

41 Se trata de una entrevista que José Donoso s.j. concediera en 1983. Revista "Hoy", Nº 298, 6.04.83, p. 45.

* Abril, 1985.

LA CONDENA DEL ARTE
EL PEQUEÑO COMBATE DE REPUBLICA X *

PABLO OYARZUN **

INTRODUCCION

Dos son las grandes líneas evidentes del pensamiento platónico sobre el arte. La primera se bosqueja como una doctrina del arrebato; la segunda se consolida como una teoría de la imitación.

La tesis platónica de la *manía* —a partir de la cual produce, entusiasmado, el poeta sus obras— nos la enseñan el *Ion* y un pasaje del *Fedro*. La vasta secuela histórica de esta doctrina, primero, en el pensamiento helenístico y latino, y luego en las concepciones renacentistas, manieristas y románticas —intermediadas todas éstas por el universo de las representaciones cristianas—, es un documento de su fuerza de atracción, pero también de las notorias variaciones que fue sufriendo.

En esta exposición nos ocuparemos de la segunda vertiente de la reflexión platónica acerca del arte: nos ocuparemos, pues, de la doctrina

---

* El presente es —con algunos cambios y ampliaciones— el texto de una conferencia dictada en el Plan Básico (Platón) del Instituto de Filosofía de la U. Católica de Chile, en septiembre de 1981. Fue leído, en su forma actual, con ocasión de otra conferencia en el mismo instituto, en octubre de 1985. En él son recogidos, de modo abreviado y con diferencia de énfasis, los resultados de la primera parte de una investigación de conjunto sobre la cuestión del arte en el pensamiento platónico, llevada a cabo en 1979, y que aún permanece inédita. El carácter de este texto es fundamentalmente introductorio, por lo cual se hace en él economía de problematizaciones que son imprescindibles en un sondeo más profundo. Las citas pertenecen a la versión de la *República* de J. M. Pabón y M. Fernández G. (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949, t. III).

** Profesor en la Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile e Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales.

de la imitación, de la *mímesis*. A pesar del vigor histórico de la primera, pero, a la vez, debido a sus transformaciones, que la alejaron muy perceptiblemente del suelo platónico en que —sólo de condicionada manera —había crecido, es esta segunda la que parece inscribirse más acusadamente en el conjunto de la filosofía de Platón, la que se anuncia más cercana al cuño peculiar de su pensamiento. De ello es, sin duda, responsable el tremendo énfasis que Platón puso en esta tesis, su articulación profunda con los temas de la ontología platónica y —visto desde fuera, pero no en último término— el indisimulado escándalo con que ha sido recibido a menudo el enjuiciamiento negativo del arte que aquélla alberga, hecho hipérbole en la célebre condena de todo arte imitativo y placentero. La gravitación posterior de la teoría de la imitación, como positivo instrumento de abordaje de los problemas del arte, no ha sido en nada menor a la que ha correspondido a la tesis de la manía —por el contrario—, pero su buena fama es más atribuible a Aristóteles —a su *Poética*— que a Platón mismo, solitario casi en su perentoria intransigencia.

La inquisición del arte bajo el foco intenso del concepto platónico de mímesis es, en rigor, inseparable de su condena: la determinación de las que más tarde serán llamadas "bellas artes" como imitación, inseparable de un cierto juicio, que, estableciendo su naturaleza falaciosa, ontológica y epistemológicamente despreciable, y psíquica y moralmente dañina, sentencia su destierro de la ciudad ideal.

Pero por eso mismo, dicha aplicación es inseparable de la ponderación de la relevancia *política* del arte, de su importancia como ingrediente de la *paideía*, como pieza del sistema de configuración y dirección cultural de la sociedad helénica y de cada uno de sus miembros reconocidos.

La noción de mímesis anuda, pues, a un mismo tiempo, la evaluación metafísica y política del arte. La concepción que de éste formula Platón —será nuestra hipótesis— sólo se hace perceptible, en su totalidad, desde un compromiso de metafísica y política, que en nuestra lectura se insinuará como un arduo vínculo de razón y fuerza.

I. NULIDAD DE LA IMITACION

Mímesis y Poiesis; el Artesano Todoproductor.

Situemos, por lo pronto, el inicio del Libro X de *República*. Se trata de alcanzar un saber acerca de la naturaleza de las artes imitativas

—de la poesía en particular— y determinar el estatuto que les corresponde, de modo que resulte nítida la necesidad de excluirlas de la ciudad excelente: en el espejo de esta exclusión se retrata, por contraefecto, la excelencia de la ciudad (595 ab). Consideraciones precisas sobre los perjudiciales efectos de la imitación y la impropiedad pedagógica de la poesía como formadora de ciudadanos válidos para una sociedad edificada sobre bases justas y verdaderas, han llevado a pronunciar una condena tajante (398 ab, 568 b-d), que envía al exilio a toda la "tribu de imitadores" con sus dudosas obras. Inexorablemente habrá de ser sostenida la decisión de la condena, aunque bajo su rigor sucumba el propio Homero, reputado padre y educador de Grecia (cf. 606 e), pues "no ha de ser venerado más un hombre que la verdad" (595 c).

Como los efectos registrados sólo son el síntoma de un principio en la mímesis que es de ellos responsable, de una peculiar naturaleza de la misma, es a ella que debe encaminarse la indagación, más aun si se adeuda la razón esencial que impone la condena: se abre, por eso aquélla, con una pregunta por la esencia. Pregunta no proferida antes, que debe, pues, fundamentar y justificar la sentencia antes dictada a partir del registro de esos efectos. ¿Qué es la imitación en su conjunto? (595 c). En su conjunto (*hólos*): pues no sólo el artista —poeta, pintor, escultor, actor o danzante, o músico— oficia la mímesis, sino también el sofista y el retor y, además, esa confusa caterva de magos, prestidigitadores y funámbulos que complacen a los ávidos de asombro. Preciso es atisbar, por debajo de este visible abigarramiento (*poikílon* es un término que reincide, a este respecto, en la escritura platónica), lo que puede reducir a sus varios integrantes a una homogénea comunidad, a una unidad definible. El conocimiento en que desemboque tal averiguación no será, sin embargo, un puro saber sin consecuencias, sino fundamentalmente útil, terapéutico, un verdadero recurso de íntima higiene: será el necesario antídoto (*phármakon*) contra los estragos que las obras de imitación causan en el alma de sus espectadores (595 b.). Por la pregunta pasa, pues —como conviene al tema general de la *República*—, el interés político del buen régimen de la ciudad: el arte lleva consigo una cierta raíz subversiva. En este cruce de intereses, la verdad y el ser, la utilidad y el conocimiento, la higiene y la medida, forman una red de intenciones en cuya trama habrá de ser cribado el arte.

El examen sigue el "método acostumbrado", que pone "una idea para cada multitud de cosas a las que damos un mismo nombre" (596 a).

Tómese como ejemplo —y nada casual hay en ello— una multitud de mesas y otra de camas, para las cuales habrá que proponer, respectivamente, una idea de mesa, una idea de cama. Establecido el ejemplo, no obstante, la pregunta inicial por la imitación será momentáneamente desplazada por otra, cuya consignación es indispensable. Respecto de la cama hay un productor, un artesano, que la fabrica teniendo la mirada fija en la idea pertinente (*pròs tēn idéan blépon*); ésta, precursora y base de tal hacer, no ha podido ser producida, como es claro, por el artesano (596 b). De la cuestión de la mímesis, el diálogo se desliza hacia la cuestión de la *poíesis*: del *qué* de la imitación, al *quién* de la producción. Este deslizamiento no es un desliz ni es un azar, sino que marca la vía fundamental por la que Platón aborda —no sólo aquí —el problema de la imitación: conforme a las divisiones dialécticas, la producción es alto género, del cual la mímesis es una especie. O al menos así parece. Y retendremos el concepto platónico de la producción, que el texto, aquí, sobreentiende: producir es traer a ser lo que antes no era (cf. *Sofista,* 219 ab).

La referencia a la producción se ahonda irónicamente al inquirir Sócrates qué nombre se le dará a aquel hipotético artesano que —por medio de un solo arte— fuese capaz de hacer todas las cosas que los demás artífices hacen, y aun más: capaz de fabricar los animales y plantas, el cielo y la tierra, e incluso a sí mismo. Por mucho que la descripción de parecido maestro pudiera sorprender a un oyente desprevenido —como Glaucón, cuyo primer asombro ("hablas... de un sofista maravilloso", 596 d) da a entender cuál es la figura que propiamente tiene en mira el argumento—, es fácil darse cuenta que en cierto modo (*trópō tiní*) la todoproducción es posible y alcanzadiza para cualquiera; basta con tomar un espejo y volverlo a todo lo que nos rodea, y hacia nosotros mismos, y con suma presteza habremos producido todo: de un modo que ciertamente no es verdadero (*ouk alethê*), sino sólo de reflejo, aparente (*phainoménē*). Un cierto modo de producir que es *producción de apariencias* (596 e), tal como es testimoniado por uno de los artífices de esta clase, el pintor.

La Serie de la Producción y su Problema

Abierta queda así la vía de análisis; bajo la categoría de producción habrán de hacerse manifiestas las determinaciones de la mímesis: bajo el paradigma engañoso del artesano que fabrica todo, deberá acusar

sus rasgos el imitador. Mímesis es, por lo pronto, una producción de apariencias, distinta de la producción del artesano común, que es de veras; pero ésta, distinta de aquélla, sólo por mantenerse ordenada a lo verdadero, es decir, a aquello que puede garantizarle ser verdadera producción: la idea. En esbozo hay aquí una dificultad, que veremos.

El imitador hace una cosa aparente; el artesano, en cambio, una cosa determinada (*tiná*), individual y concreta: esta cama, aquella mesa. Por cierto, estas últimas tampoco pueden ser equiparadas en dignidad ontológica a la idea de la cosa, dotada de imperecedera, de máxima realidad o ser (*ho éstin*); ante ella, el artefacto que hace el artesano es *como* lo real (*hoíon tò ón*) pero no es lo real mismo (*òn de oú*), sino en rigor, "también algo oscuro en comparación con la verdad (*pròs alétheian*)" (597 a). Si admitimos que la idea sólo puede ser producida por el dios —pues ¿quién otro sería capaz de hacerla?—, se sigue de lo dicho que podemos distinguir autores y obras, y disponerlos en una serie, que el texto, en preguntas y respuestas, se encarga de establecer (597 b-e). Así, conforme al criterio de la producción, dios será hacedor de la idea de la cosa, el artesano, de la cosa determinada, y el imitador, de la cosa aparente.

El destino de esta serie es mostrarnos al imitador como "un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad (*trítos tis apò basiléos kaì tês aletheías pephykos*)" (597 e). En el denso momento de esta declaración, dos cosas, al menos, se consuman: por una parte, la consignación puntual de una jerarquía —en cuya cima, el ser y la verdad— que satisface la notoria voluntad de impugnar lo precario de la mímesis; pero también, por otra, una dificultad insoslayable, que no podemos separar de esa voluntad, y cuyo sentido liberará la primera determinación de la estricta especificidad de la imitación, a decir verdad, recién, su propio concepto.

La dificultad estriba en el juego conjunto de la aplicación del concepto de *poíesis* a la imitación —que posibilita su inclusión en la serie— y la comparación de los rendimientos de ésta con la verdad —que debe fundar la jerarquía. La veneración de la verdad es, por cierto, lo que a todo precio se sostiene en la *República,* y, aquí, precisamente, contra la veneración del poeta. La lejanía en que está la imitación de la verdad, es también distancia respecto del ser, o sea: escasez de ser. Medida en su ser, la mímesis es pensada en orden a la verdad; pensada y medida en orden a la verdad, es pesada en su ser. La consideración o,

más exactamente, la *medición* y ponderación de la mímesis *en orden a* (*prós*) la verdad y *desde* (*apó*) ella es el motivo básico de la búsqueda de la esencia de la imitación en que se adentran estas líneas. Toda una tradición de la filosofía occidental, hasta, al menos, Hegel mismo, sabrá dar testimonio de la tenacidad de tal motivo.

Una serie no es por sí misma jerárquica. La que ha sido inicialmente planteada en el texto contiene, sin embargo, una jerarquía, pero incompleta. El establecimiento de la idea como primero de la serie, en cuanto es lo real y verdadero (597 a-d), remite, —por lo pronto— a una secundariedad todavía no internamente discernida a la obra del artesano juntamente con la del imitador. Oscuras en comparación con la idea, rozada también de apariencia la cosa artesanal, solidarias son ambas en no ser lo verdadero y lo real.

Pero se hace necesario distinguir el rendimiento del artesano de aquél del artista: necesidad urgida por el atisbo, en este último, del imperio sin tregua de la desmesura (el todoproducir) y de la apariencia. Y a causa de esta necesidad, que mueve a discernir grados de proximidad y distancia a la verdad y al ser, la serie de la producción se triza. Pues la distinción, llevada a cabo mediante la hipótesis de la idea, se marca negando al imitador el cumplimiento de una producción: "... el pintor, ¿es también artífice y hacedor (*demiourgòn kaì poietén*) del mismo objeto que los otros hacen? —De ningún modo (*oudamôs*). Pues, qué dirás que es éste con respecto a la cama? —Creo —dijo— que se le llamaría más adecuadamente imitador de aquello de que los otros son artífices" (597 de). En el instante justo de medir (*metreîn*) la posición relativa del pintor en la serie de la *poiesis*, resulta "más adecuado" (*metriótate*) nombrarlo, no productor, sino meramente imitador. Y, en efecto, la producción de apariencias tiende a suprimir el sentido de la producción: ¿cómo aplicarle la definición de *poiesis* que evocamos atrás? Si producir es traer al ser lo que antes no era, ¿a qué ser se trae por la obra de la imitación, y cómo es que eso traído —una cama mimada, por ejemplo— no era antes? El imitador quiere fascinarnos no sólo con una producción de apariencias, sino también con una *apariencia de producción*: y esto es lo que mímesis, entonces, casi como una denuncia, designa. Y como la serie tenía su principio y unidad en la *poiesis*, al ser suspendida ésta como criterio para uno de los miembros, québrase también la serie: se jerarquiza enteramente, pero *sólo* al precio

de que el imitador, denegado como agente de producción, sea expulsado fuera de ella.

La serie enteramente jerarquizada —en sus tres grados— no es ya la primitiva serie de la producción: un nuevo principio la rige. ¿Cuál? La operación misma del texto —la medición *desde* la verdad— lo dice: el nuevo principio es el de la precedencia. Si ha de ser más adecuado y comedido llamar imitador al que pinta, es porque su actividad y su obra se derivan de la actividad y la obra de un previo hacedor: porque están precedidas, pues, por éstas. El criterio de la precedencia restablece la serie apenas vacila el principio de la producción; es aquél el que ahora autoriza la medición desde la verdad. Pero es así sólo porque el principio de precedencia no es sino la afirmación de la propia verdad como principio, como patrón de mediciones y discriminaciones de proximidad y distancia: a ella misma.

Con este relevo de principios, con este replanteo de la serie, no es algo meramente formal lo que acontece. Con vistas a determinar la actividad del pintor, la dificultad de llamarla producción, la necesidad de sostener que ella más bien es mímesis, significan, ambas, que sólo el eclipse del concepto de producción puede provocar la pertinencia de este otro, el de imitación. Pero entonces la mímesis difícilmente podrá ser una especie del género producción, como querían las primeras insinuaciones. El "cierto modo" de la producción en que, como producción de apariencias, consistía la mímesis, se revela así, no como un otro modo, sino como un *otro sentido* de la producción, irreductible, en cuanto apariencia de producción, al primero.

Especificidad de la Imitación: Su Objeto y Rendimiento

¿En qué consiste este otro sentido de la producción que emblematiza la mímesis? Si precisamente se lo nombra imitación, hemos de atender a la seña que esa misma palabra nos hace: ninguna imitación es juzgada —en cuanto imitación— por sí misma, sino que se la evalúa en vista de lo imitado, y es buena si lo imitado es bueno. Parece ser, pues, el objeto lo que determina especificidad y cualidad de la mímesis; y a poner de relieve cuál sea el objeto genérico de toda imitación se encamina, justamente, el texto, una vez establecida la postración jerárquica del imitador.

No es, ciertamente, la idea, "aquello mismo que existe en la natu-

raleza", lo que el pintor imita, sino las obras del artesano (598 a). Una doble aclaración es precisa en este punto: primero, que imitar la idea es precisamente producir estas últimas obras, como dejó estipulado el pasaje en que se menciona el hacer artesanal como una actividad que reposa en la mirada a la idea. Luego, que la destinación de la actividad imitativa a los solos artefactos del hacer artesanal no es, como podría creerlo una lectura apresurada, una restricción debida a una forzada torsión del argumento. La mención del artesano y sus obras estaba motivada, ante todo, por haberse asumido en el texto la perspectiva de la producción para determinar el carácter de la mímesis a través de la comparación con aquéllos. Pero es sabido que el término *demiourgós* no sólo designa, en Platón, al manufacturero humano, sino también al divino, de *Timeo*, que produce todas las cosas que en este mundo naturalmente se dan y crecen y a este mundo mismo a partir del modelo eterno de las ideas, sobre las que posa él, para suscitar sus mortales émulos, la mirada. Así, pues, no es una injustificada limitación del modelo a que se dirige la labor imitativa lo que ha de ser leído en el pasaje que adujimos, sino que en su fondo podemos suponer que asoma, interminablemente, toda la variedad de las cosas mundanas como eventuales objetos de mímesis.

Pero el imitador no imita a las creaturas de artesanía —en sentido lato— tales como son (*hoía éstin*), sino como aparecen y parecen ser (*hoía phaínetai*); es, entre tanto, claro que una cama no difiere de sí en sí misma, sino sólo en apariencia —si difiriese de sí *realmente* no sería una cama, sino otra cosa—, en la apariencia en que nos sume la percepción sensorial, que nos hace parecer otra (*phaínetai alloía*) una cosa que es misma. La pintura, pues, no se endereza "a imitar la realidad según se da (*prò tò ón, hòs ékkei*) ...[sino] a imitar lo aparente según aparece (*prò tò phainómenon, hòs phaínetai*)", y, por tanto, "a ser imitación de una apariencia (*phantásmatos*) ... [y no] de una verdad" (598 b). Y, puesto que la obra del artesano, así como todo otro ente empírico, obedece a la estructura de la cosa determinada, individual y concreta, el hacer del pintor y, sobre todo, la obra que este hacer entrega, hallan la definición de su esencia en ser imitación de la apariencia de una cosa determinada. En ello, por lo demás, radica la razón de que el imitador sea capaz de producirlo todo, pero como un hacedor fraudulento: pues "no alcanza sino un poco (*smikrón*) de cada cosa y... este poco es una mera imagen (*eídolon*)" (598 b).

La fijación del estatuto de la mímesis como actividad que suscita la apariencia, requiere, no obstante, ser esclarecida con más agudeza, a fin de aprehender el sentido principal de esa fijación. Platón ha dejado una deuda en la mención de ese puro parecer de la cosa que la sirve al imitador de modelo: una deuda que compromete a la propia noción que podamos construir de la mímesis, de su agencia y de su obra, y que amenaza con dejar sin arraigo la fórmula definitoria a que se ha llegado. La deuda es saldada —al precio de problemas graves— en un importante pasaje de *Sofista* (235 b-236 c), donde la mimética, concebida como arte de producir imágenes (*eidōlopoiikē*), es dividida en dos especies: la copística (*eikastikē*) y la fantástica (*phantastikē*). Aunque ambas hacen imágenes, subsiste entre ellas una decisiva diferencia. La copística origina el mimema conservándose fiel a la *simetría* del modelo, de manera que su obra guarda con éste una relación de semejanza (*eikós*), que le da a ella el nombre de copia o ícono (*eíkon*). La fantástica, por el contrario, burla esa fidelidad, alterando la simetría original del modelo, pero de tal suerte que, en condiciones dadas —y propiciadas por la percepción sensorial—, su obra parece asemejarse a ese, sin serle —en verdad— semejante (*phaínetai eoikénai, éoike de oú*); su relación con el modelo, compleja, es la de una semejanza aparentada —que incluye los dos momentos contradictorios de la semejanza y la desemejanza—, por lo que su nombre será apariencia o *fantasma*: la relación en que está con el modelo es un vínculo de *simulación*.

La determinación del objeto de la mímesis, según se deja ver aquí con notoriedad, no es suficiente para apresar la peculiaridad última que ésta pueda tener; hay en la imitación, además de la referencia al *objeto* imitado, otro momento relevante: el *modo* de imitarlo. En cuanto a la diferencia interna de la mímesis que la clasificación evocada deja al descubierto, alguna secuela se sigue de la intención que preside al acto mimético: sea ella de semejanza, sea ella de simulación. Esta diferencia queda precisamente recogida en el texto de *República*, bajo la mención de aquello que el pintor toma por modelo: la apariencia de la cosa —no la cosa, no la copia—, un *falso* modelo. Uno que sustituye, que suplanta —simulando— al modelo de verdad, esto es, a la verdad como modelo. Frente a la vero-similitud que la copia cautela, promueve el fantasma la vero-simulación.

La distinción entre copia y fantasma, en cuanto modos radicalmente diversos de la imagen —y de producir la imagen—, esclarece,

por último, el sentido de la gradación en la serie y la adjudicación del tercer puesto al pintor: entre éste y el artesano —a quienes justo importaba separar: para ello interviene la idea— hay la misma diferencia que entre el fantasma y la copia. La cosa que el artífice hace con fidelidad al modelo ideal es, asentada en la relación de la similitud, una copia; lo que el imitador suscita, que sólo simula ser algo que en verdad no es, no pasa de ser un fantasma.

Podrá ya haberse advertido que, con estas precisiones, se sugiere una versión diferente de la que habitualmente quiere achacársele a la pesquisa platónica de la imitación: es tópico suponer que ésta queda rebajada a la condición de mera copia de la copia; no en último término ha sido esto —este *buen deseo*, acaso, presente en la consignación del tercer puesto para el artista, en una cadena de desfalleciente descenso hacia la precariedad—, no en último término ha sido responsable de una suerte de tergiversación congénita del sentido de la mímesis, y de la consolidación del equívoco en nuestro desvaído vocablo "imitación". Pero, en el hecho, tan extraña copia —que habría de ser la que el pintor nos pone— no imita a otra copia; la soslaya, a ella y al vínculo ontológico de semejanza en que ella está suspendida, dirigiéndose a su sombra (su parecer), a aquello que ya no copia a la copia, sino que la parodia, la suplanta. Ese pintor que pinta, apoyado en la materia deleznable de las sombras y los sueños: lo que su actividad propicia es, pues, la suplantación de las copias y, con ella, en definitiva, la de los modelos: la amnesia de los modelos en sus fantasmas y, por eso, la autonomía de las sombras. En el modo imitativo que él escoge hay más que mero juego, hay una elección de vida y un esbozo de mundo —de la vida, del mundo, como juego—, hay un proyecto, solapado y poderoso, de hacer el mundo, de producirlo según la dispersión de las imágenes: algo que podríamos llamar el esquema de una producción idólica del mundo, alternativa a la buena y verdadera que preside el *eídos* —ésta, nutrida en el errático paradigma del *eídolon*—, y que es, por eso mismo, una producción aberrante. Es este proyecto alternativo (al de la idea) lo que Platón divisa en la aparente inocuidad del arte (y no sólo ni primariamente del arte: mas todavía de la sofística, que el arte emblematiza), y que lo mueve a medir y discernir, a condenar.

A conjurar, si nos hacemos cargo de que la opción del artista no es simple arbitrariedad, sino la secuela ineludible de una grave fisura

ontológica; pues el simulacro, en fin, no es sino el lapso, el diferir y la distancia que separa a la copia de la idea.

Imitación y Conocimiento

Señalada la precariedad ontológica del ejercicio imitativo, la lejanía en que se mantiene respecto del ser y la verdad, el sesgo con que se distancia continuamente de éstos, no habrá ya razón para dar crédito al que diga haber hallado a "un hombre entendido (*epistaméno*) en todos los asuntos que cada uno en particular conoce (*oíden*), y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro" (598 cd). Pues al abrir la distancia de la imitación a la verdad, se ha hecho ver también cuán alejado está el imitador de todo conocimiento. El tema de la *episteme* no es un agregado externo a lo que viene de ser dicho; es, más bien una nueva fase del mismo enjuiciamiento, destinada a obtener nuevas ventajas en la determinación de la mímesis y en la lucha contra sus efectos. Fase nueva que ya estaba implícitamente contenida en la cuestión del producir: pues el falso todoproductor presumía de hacerlo todo a partir de un solo arte (*tékhne*), de un *saber* hacer, que no puede ser sino también un saber acerca de las *cosas* por hacer.

Sin embargo, masivamente circula la opinión de que los poetas "conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas; porque el buen poeta, si ha de componer bien (*kalôs poiésein*) sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento (*eidóta poiein*) o no será capaz de componer" (598 de).

Una nítida premisa comandará el análisis, prefigurando su resultado: si alguien pudiera producir tanto lo imitado como su imagen, si en verdad tuviese conocimiento acerca de aquello que imita, no se afanaría seriamente (*spoudázein*) en la fabricación de imágenes, sino en la de las cosas imitadas (599 ab). El mero hecho de imitar *primero* es ya confesión de una falta de saber y de una oscura preferencia por lo exento de gravedad.

Y, en efecto, es evidente que el poeta no tiene saber acerca de aquello que poetiza. Ni necesidad habrá de preguntarle si domina los oficios menores de que habla; pero tampoco ha conocido las más importantes y bellas cosas que sellan los destinos de la *pólis*, asuntos de estrategia, de política, de educación, que pueblan su verbo denso, pues ni pública ni privadamente ha dejado huellas de semejante peritaje: el

testimonio real dice, más bien, lo contrario. Así, en rigor, los poetas no han podido hacer otra cosa que imitar: "... todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes ... y, ... en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento ... [en fin], el poeta no sabe más que imitar (*ouk epaíonta all'é mimeisthais*)" (600 - 601 a).

El imitador no *sabe* más que imitar. A través de la denegación, de la fórmula depreciatoria y peyorativa, que abunda bajo la pluma de Platón cuando se trata de analizar la mímesis, un *cierto* saber asoma, oscuro y vago, sin nombre ni identidad, un saber acaso atribuible, a pesar de todo, al imitador. Saber imitar, que no ha de ser nada o, dicho con más mesura, casi nada, pero que es, de algún modo (así como el todo-producir era posible en un *cierto* modo), saber. Un saber de la apariencia: "... el que hace una apariencia, el imitador, ... no entiende nada del ser (*toû mèn óntos oudèn epíei*), *sino lo apartente* (*toû de phainoménou*)" (601 b).

La Serie del Conocimiento y la Utilidad

Una nueva serie será construida en el texto, donde ha de quedar fijada, con la firmeza férrea del argumento, la situación de vacuidad cognoscitiva, en que se acaba de mostrar la imitación artística y donde el imitador habrá de ser atado, irremisiblemente, a su postergación jerárquica. En el crisol del concepto suscitado —el del conocimiento (*epístemē*) se forja, pues, la serie del conocimiento. Mas no del conocimiento a secas: una segunda noción se asocia aquí a esa primera, como trayéndole un suplemento necesario y adecuado a su aplicación crítica a la mímesis. Se trata de la noción de utilidad (*khreia*), de tan ancha resonancia a lo largo de toda la *República*. Como si no bastara con la apelación al conocimiento sin más, como si la sola verdad del "verdadero conocimiento" requiere se dé refuerzo, de su convalidación con lo útil y lo servicial ... Y, en efecto, es así, así ha quedado desde un comienzo decidido para una indagación que busca en el conocimiento de la real índole de la mímesis el servicio de hallarse libre de los efectos de ésta; pero también, acaso, porque el imitador *sabe* algo, y es preciso aguzar entonces la noción del saber para distinguirla de este vago conocimiento. Por lo mismo, en la conclusión, la palabra más imprecatoria que se dirá contra el imitador será la que denuncie su falta de seriedad (*spoudé*). Lo inútil, lo que merece poca —si alguna— atención, lo que no vale la

pena, resulta todavía más sospechoso si es cierto que puede hallar una vía de realización, un éxito fascinante a través del placer que la imitación artística provoca, sentidos mediante, en el alma perturbada. Y es precisamente la noción de *placer* (*hedoné*) —como antes la de una incontrolada mímesis, desde el desajuste del concepto de producción—, lo que se prepara, a través de la denegación del conocimiento (útil), implícitamente, como nuevo ingrediente de la actividad que se quiere exorcizar.

En la serie del conocimiento se consolida la distancia en que el arte está respecto de la verdad y, a la vez, la diferencia entre el producir y el imitar. La serie está integrada por el usuario, el fabricante y el imitador: "sobre todo objeto hay tres artes distintas: la de utilizarlo (*khresoménen*), la de fabricarlo (*poiesoménen*) y la de imitarlo (*mimesoménen*)" (601 b). Si la virtud, la belleza y rectitud de cada cosa dependen de la relación que ésta tiene con la utilidad (*pròs ten khreían*), es decir, del servicio que ella debe prestar, de la trama jerárquica de medios y fines en que haya de insertarse, quien utilice la cosa debe ser el más experto de todos, el que ha de tener, acerca de la cosa, conocimiento (*epistéme*) de su conveniencia e inconveniencia. El fabricante, en cambio, tendrá una recta creencia u opinión (*orthè pístis, orthè dóxa*) acerca de lo mismo, puesto que se entiende con el usuario y es instruido por éste (601 e - 602 a). El imitador, por último, no tiene conocimiento de las cosas que imita, ni tampoco una recta opinión sobre ellas, no tiene "ni uno ni otra" (*oudétera*)" (602 a). "Por lo tanto, el imitador no sabrá ni podrá tampoco opinar rectamente (*oúte eiseíai, oúte orthê doxázei*) acerca de las cosas que imita, en el respecto de su conveniencia e inconveniencia" (602 a).

Mas si el imitador no tiene en absoluto ni una ni otra forma de saber acerca de la cosa, su posición en la serie, en esta segunda serie, tiende, como en la otra, a desvanecerse, al tiempo que se sustrae a ser medido sobre este patrón exigente, de manera similar a como veíamos que ocurría con el patrón de la *poiesis*. Bien entendido, según ya pudimos insinuar, la razón de esta denegación de conocimiento reside en la perspectiva adoptada para determinar, aquí, al conocimiento, la perspectiva de la utilidad. Por cierto, esta perspectiva no es casual, no es de ningún modo externa —no es, en sentido estricto, una perspectiva— a las condiciones bajo las cuales ha sido tan posible como necesario el examen de la mímesis: sólo podrá establecer la verdad de ésta

un saber que *sirva* como remedio, como antídoto contra el deterioro que ella provoca en el alma. Así, entonces, como el primer desajuste generaba la pertinencia del concepto de mímesis —como alternativa al género de la producción—, así, este segundo desajuste generará la pertinencia del concepto de placer, que precisamente recoge la ausencia de utilidad en que oscila la obra del artista. El placer, como determinación de la mímesis, es la inconmensurabilidad de dicha obra con respecto al conocimiento de la utilidad de algo y, por tanto, con respecto a lo útil de un conocimiento que nos abre a la verdad; es, en definitiva, la creatura irrescatable, ilegítima, de un saber inútil. Y se cifra ese placer, teóricamente, en el rebajamiento de la imitación a lo que no es serio, a la niñería y al juego (*paidiá*) (602 b).

II PODER Y FASCINACION

La Mímesis y su Eficacia sobre el Alma

La inquisición precedente ha establecido a plena luz, pero también a través de sutiles desplazamientos y aporías, la radical inutilidad, la nadería de la imitación. Pero frente a esta nulidad, ontológica y epistemológica, queda en pie el testimonio tremendo de la fascinación que ejerce todo logro imitativo —desde la más elemental prestidigitación— en el alma de quien asiste a él. Esta cuasi-nada que trabaja con nulidades, disimulos y fantasmas, es, sin embargo, capaz de los más comprometedores y terribles efectos, trampa abierta por la que, trocando los órdenes, nos deslizamos al mundo de la desatada apariencia, de espaldas a la verdad. ¿Cómo hacer compatibles ambas visiones, ambos vislumbres de la extraña esencia de la mímesis —si puede hablarse, aquí, de esencia—, y, sobre todo, cómo erigir un conocimiento acerca de ello que sea eficaz en precavernos de la incitación más profunda que ella nos hace? ¿No podríamos hallar en esta misma desproporción entre la nulidad de la mímesis y la fuerza de sus efectos la razón para deshacernos de la razón que nos enseña su nulidad, y sumirnos en aquello que nos fascina? La crítica ontológica y epistemológica nos ha evidenciado la impotencia de la mímesis; ahora es preciso, urgente, hacer un análisis de su *poder*, que nos diga la perniciosidad de éste, asociando a la primera crítica una segunda, ahora política y moral.

Para ello hay trazas en lo ya dicho. Una sórdida *afinidad* (*prosomilía*) ha venido perfilándose en múltiples instancias, y marcándose en la

divergencia que separa a la imitación de la verdad, de la utilidad y lo serio, en su destino lúdico, y, más que nada, en la entusiasta recepción que le depara "la masa de los ignorantes" (602 b). Afinidad de imitación y alma, en cuyo seno hierve lo abigarrado, el desorden, la desmesura y lo heterogéneo. Si la poesía ejerce sobre nosotros un hechizo (*epodé*) como se reconocerá más adelante (608 a), ¿a qué parte de nuestra alma le habla, "cuál es el elemento propio del hombre sobre el que ejerce el poder (*dynamin*) que le es propio?" (602 c).

Se observará, en general, cómo nos prepara asechanzas una cierta debilidad (*tarakhé*) de nuestra naturaleza, que se explaya en toda suerte de ilusiones sensoriales, explotadas por la pintura sombreada, la prestidigitación y la taumaturgia. Contra este señorío de la apariencia disponemos, como de auxilios inestimables, del medir (*metrein*), el contar (*arithmein*) y el pesar (*histánai*), obras, todas ellas, "del elemento calculador (*toû logistikoû érgon*) que hay en nuestra alma" (602 c). Premunidos de estos recursos, podremos con certeza discernir lo que parece de lo que es, transitar más allá del juego de relevos de nuestros órganos sensoriales y de la fragilidad del mero opinar. Y, por el contrario, donde quiera que lo aparente se nos imponga, será porque hemos dado rienda suelta a "lo que en nuestra alma opina prescindiendo de la medida (*parà tà métra*)", y que es, por eso mismo, un elemento vil (*phaúlon*) e inferior.

Dos elementos hay, entonces, en el alma; principios de que ella se compone y como lugares o partes suyas, que se definen y oponen por su relación con la medida: mientras uno, superior, se atiene a ella, configurando la plétora de *lógos* y *métron*, el otro, inferior, la desatiende, cediendo a la precariedad de una mala (y falsa) opinión y a la apariencia pura. Casi no es necesario ya subrayar la relevancia que tiene el tema de la medida en el texto que examinamos: todo él es legible, desde un cierto punto de vista, como un discurso de la medida y de su aplicación a aquello que, precisamente, la rehuye de la manera más artificiosa. La medición de la mímesis sobre el patrón del ser y la verdad, y sobre la utilidad y el conocimiento, la discriminación y la cuenta de los grados y de la distancia, y la ponderación, en fin, del lote de ser que le es a la imitación atribuible, son, en su conjunto, la tentativa de remisión a la *symmetría* originaria en que se sostiene el ser de cada cosa y, así, el ejercicio de la medida como recurso fundamental contra la apa-

riencia y sus secuelas dañinas. Superflua repetición y mera redundancia, la reedición imitativa de la cosa sólo aparenta aumentarla, pero en verdad la disminuye, y, en todo caso, resta fuera de la medida. La mímesis, como repetición de lo que es, es la desmesura. Y, por ello, sustracción de ser.

Ahora bien: justamente con aquello que en nosotros mismos prescinde de la medida y da por fruto, entonces, lo desmesurado e inconmensurable, comercia la mímesis, asentando sobre ello su eficacia. "A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón (*phronéseōs*) y ello sin ningún fin sano (*hygieí*) ni verdadero... Y así, cosa vil y ayuntada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo" (603 ab).

En adelante, el análisis se dirigirá ya no sólo a la mera nulidad de lo aparente y de la mímesis, a través de la cual ése ése adviene, sino a su *vileza*, es decir, a su *potencia* perniciosa: la malignidad de lo aparente no es evaluada ya sólo como simple pérdida de ser y lejanía de la verdad, sino como una amenaza, un poder positivo e inminente que asecha al ser y a la verdad, y hace ademán de suplantarlos. Un poder que no sólo se exhibe afuera, en reflejos externos —son ellos ahora sus síntomas, sino que habita en lo más íntimo y lo más próximo: en el alma.

El Objeto de la Poesía Imitativa
Su Raíz Subversiva

La afinidad denunciada es tan propia de la pintura como de todo arte que busque cautivarnos a través de la visión. Pero en la estrategia de ataque de Platón, aquélla no es sino un ejemplo, el *paráderigma* de otro arte más decisivo, en el cual —como sabemos—, ha tenido Platón puesta su mira desde el principio: la poesía. Más decisiva es ésta, pues por su intermedio la fuerza de la imagen engañadora alcanza convalidación social —ahí está la *paideía* griega, nutrida por los poetas—, y porque introduce un quiebre en el seno del propio principio de la verdad, en el *lógos* (la palabra). La poesía es el modelo de una fundación de la vida política sobre la fortuita base de un *lógos* hechizante. De ahí que, ahora, ella deba ser derechamente examinada, a fin de establecer a qué

parte de nuestro pensamiento (*diánoia*) se asocia (*prosomilei*), y saber así "si es deleznable (*phaúlon*) o digna de aprecio (*spoudaíon*)" (603 c).

En una proposición que casi puntualmente anticipa lo que Aristóteles establece para la dramática en su *Poética*, la poesía imitativa es definida como aquélla que "imita a hombres que realizan actos forzosos o voluntarios, a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos" (603 c). En la comisión de tales actos, ocurran ellos sobre el escenario limitado del teatro o en medio del amplio espectáculo cotidiano, el hombre está tensado entre dos impulsos contrarios (*enantías agogês*), como cuando, ante el dolor, la razón y la ley (*lógos kaì nómos*) le ordenan resistir y guardar medida y compostura, mientras que su pesar lo devuelve ciegamente al dolor y lo arrastra a las lamentaciones. Estos dos impulsos delatan dos elementos distintos en el alma del hombre —campo de su batalla—, uno de los cuales, el mejor, obedecerá, pues, a la razón, y el otro, el peor, la contravendrá, atando al individuo en un círculo insaciable de desdicha y de quejumbre (604 d). La oposición así esbozada tiene un sentido radical, y debe mostrar la encarnación de principios ontológicos en las opciones que la contingencia diaria impone al individuo: lo que en ésta se juega es la posibilidad de hacerse el hombre el diseño de una forma propia y permanente de vida, lo más idéntica a sí posible, paradigmática, o bien de explayarse, irrescatable, en la inconsistencia de lo aparente.

Razón y ley, por eso, mandan mantenerse siempre semejante a sí mismo (*aeì autò hautô*) y sereno, mientras que lo no racional (*alogistón*) cede a la variabilidad de las sensaciones y emociones. Pero si es vista ontológicamente, la oposición se remite a la distinción que antes describíamos, entre copia y simulacro, habida cuenta de que el lugar monárquico de la idea, patrón, fuente y medida, está ocupado aquí —en completa equivalencia— por la ley y la razón. El principio esencial de la semejanza, de la proximidad semejante (*homoioisis*) —esencial, porque ésta deberá ser siempre semejanza a la esencia, relación constante con ella— es el que fija aquí la posibilidad del hombre óptimo que es dueño de sí, porque se conserva semejante a lo que es ontológicamente señorial. Que no sorprenda la equiparabilidad de estas series; ellas han sido construidas desde un mismo modelo tripartito fundamental, que

tiene como una de sus formulaciones más fuertes en la obra de Platón, precisamente, la serie de la idea, la copia y el simulacro.

Y bien, es esta propiedad que exclusivamente pertenece al "elemento reflexivo y tranquilo", de mantenerse siempre semejante a sí mismo, y de imponer esta semejanza al otro elemento, lo que impide a la poesía mimética hallar allí material y tema para su ejercicio; no es natural (*péphyke*) para el poeta imitarlo: su adscripción férrea y vigilada a esa ley de la *homoíosis*, de la copia, lo hace difícil (*oúte rhádion*) de mimar, y, de cualquier modo, aun imitado, incómodo y ajeno para la heterogénea masa de los auditores. El poeta imita, pues, el carácter irascible y abigarrado, fácil de imitar (*eumímeton*) por su íntima multiformidad y mudanza. Es la imitación de esta básica irracionalidad, de la que no sabríamos desprendernos —sólo sojuzgar—, la que compromete a nuestra alma con el juego mimético, pues a la irracionalidad imitada responde, como un eco, la irracionalidad que habita en el alma: he ahí, pues, la sórdida afinidad mencionada (604 d - 605 a) y el verdadero fundamento del poder de la mímesis que se buscaba.

Por eso es preciso atacar, como al pintor, al poeta, pues, al igual que ése, hace "cosas deleznables comparadas con la verdad", y, manteniendo relación íntima con el elemento vil del alma, lo nutre y lo favorece y, "haciéndolo fuerte, acaba con la razón". El poeta "implanta privadamente un régimen perverso en el alma", operando una inversión —o perversión— de poder, que pone a lo irracional sobre lo racional, lo aparente sobre lo real y verdadero. Su natural espacio de despliegue no será la sociedad normada, sino la mezcolanza de la fiesta (605 a-c).

No la sociedad: pues se habrá observado ya cómo el argumento que promueve Platón tiene su eje en la continencia de toda efusión patética cuando se está en público y —si fuere inevitable— su desahogo, solamente, en privado. Esa continencia, que pareciera fundar la distinción de lo privado y lo público, que es dictada, ordenada por la instancia del *lógos*, testimonia, de éste, dos cosas: su poder de mando —cosa indispensable, si al frente está el poder fascinante de la mímesis—, y su efectividad y eficacia social, política, estableciendo, como puede verse en la conducta real de los hombres, la posibilidad de la vida en común a partir de la resistencia al dolor.

Infinitamente distante, violentamente opuesta a una tal socialidad de la razón es, entonces, la mímesis. Evidencia que sobre todo se impone cuando se mira a aquello que es lo más acusable (*tò mégiston kategorekamen*) en la poesía: su capacidad de injuriar a los mejores hombres, exhibiéndolos como presas de la pasión y del deseo, en lo cual, viéndolo, nos gozamos vergonzosamente. Porque aquí asoma lo monstruoso de la mímesis, su oscura aptitud para desencadenar una alquimia en el alma, por la cual lo doloroso puede, siempre, ser transmutado en placer. Cultivando las pasiones y deseos en el alma de sus auditores, produciendo en éstos los mismos efectos que imita, pero asegurándoles, a la vez, una constante prima de placer, deja la poesía que aquéllos cundan como mala simiente, sin tregua ni límite, y así "erige como gobernante (*árkhonta*) lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados" (606 d).

De ahí que sólo deban ser admitidos, en una ciudad que haya de ser regida por leyes buenas y verdaderas, los himnos a los Dioses y los encomios de los héroes. (Cf., también 372 b: los primeros son las únicas obras poéticas que admite la "ciudad sana y verdadera" que Sócrates describe, persuadido, antes de acometer el proyecto de la república filosófica). Aceptar la poesía placentera (*hedysméne*) es ser cómplice de la perversión anímica de los hombres y, a través de ésta, al hilo de consecuencias que no tardarán en multiplicarse y fructificar, la perversión política de la ciudad: en ésta "reinarán ... el placer y el dolor en vez de la ley y la razón" (607 a).

Conclusión: La Admisibilidad de la Poesía.
La Razón y la Fuerza.

Al descubierto ha quedado el fundamento del asombroso poder de la mímesis: el rechazo a ésta que la consideración inicial no alcanzaba a estimular con plena urgencia —por soslayar en parte, bajo la solapa de decisiones enérgicas, dicho poder—, debe ya ser inducido, casi espontáneamente, por razones de índole psicológica, moral y política. Es poderosa la imitación, sin embargo, no por una virtud secreta que habitara sus obras vanas, sino por la constitución ambigua del alma del hombre: en éste mismo, en el tributo inmenso que le cobra la apariencia y la imagen —en emociones y sensaciones, en opiniones y sentimientos y deseos—, radica, pues, ese poder. La mímesis artística, por cierto, no resulta con ello aminorada, a pesar de la carga de las peyoraciones:

ella es efectivamente un síntoma; el signo de un conflicto de envergadura gigantesca, una irresuelta y aguda lucha de poderes.

La condena y el destierro de la poesía quedan justificados (*apolelogéstho*) por la razón misma, que los impone (*ho gàr lógos hemâs hérei*, 607 b), o, dicho con más exactitud, es la misma razón que, así, se presenta, sin reserva, como imposición, como ley y procedimiento. El círculo de la fundamentación y la justificación que se buscaba termina de este modo por cerrarse: su circuito se revela ahora como un asunto de imposición y fuerza. La violencia (*bía*) con que el elemento inferior del alma es reprimido por el mejor (606 a) es el argumento final de la razón en la causa incoada, y, conforme a la figura que trazamos, es todo el argumento, toda la razón. Se trata, pues, en rigor, de una cuestión de poder y dominación, de un problema político, si le acordamos a la política el sentido amplio y eminente de un conflicto y juego de fuerzas en el espacio, y de la estrategia de su resolución. Enfrentada a los efectos de la apariencia, que advienen por obra y magia de la mímesis, la razón debe mostrar su fuerza, enseñar que la tiene, y una tal que pueda compensar y domeñar la insidia de esos efectos. Más allá de saber quién tiene la razón —pregunta ya superflua, cuando es la razón misma la que se ha puesto en el juego—, se trata de saber si la razón tiene el poder de sojuzgar a lo aparente y a todo aquello que en nosotros, bajo especie de pasión, de deseo y de fantasía, le concede un suelo donde arraigar y darse. La mímesis y la apariencia están exentas de razón, o más bien, se desvían, se alejan constitutivamente de ella, mas no por eso les falta el poder: preciso es que éste se *máda* con el poder de la razón, y que aquí, en el discurso (*lógos*), conforme a las condiciones que el *lógos*, en señal de su propio poder, pone, merezca condenación por su desmesura.

Medida *en* el *lógos*, *por* el *lógos*: tales son las cotas, tal es el trazado esencial del lugar en donde y desde donde la mímesis del arte es examinada, criticada, sancionada. No es todavía —y lo veremos— todo el lugar, pero sí aquél adonde —si pudiese, en vista de la reconciliación, ser satisfecha cierta demanda— cabría que la poesía fuese admitida felizmente. Pues si la poesía tuviese una razón que alegar en su defensa, que haga, entonces, ella misma o sus amigos, la apología, y muestre que no sólo es agradable, sino también útil (*khré, ophelíme*), políticamente útil y provechosa para la vida humana: diga, pues, la poesía la razón

que enseñe que ella es, o puede ser, conforme a la razón. Sólo entonces podría serle concedida la venia de ingreso y, por cierto, gustosamente (*pròs hedonén*), habida cuenta del hechizo con que nos cautiva (*kélaumenois*) y del amor (*érota*) que, hijos suyos, le profesamos (607 c-e).

Pero no es el discurso todo el espacio de la fuerza y de su entrevero. En su ámbito interno —de interioridad que por este medio se funda, se asegura—, al cual es invitada maliciosamente la poesía para justificarse, para intentar su apología, reina la razón con cetro omnímodo. Toda medición y prueba de fuerzas entre razón y mímesis en el reino de ésta está pre-decidido, como se ha encargado de mostrar terminantemente el análisis, la crítica. Pero el interno ámbito, ¿qué es?, ¿dónde es esa *pólis* filosófica cuyas fronteras se cierran, herméticas, ante la apariencia y el placer desatado? ¿Dónde, si no es en ése que, para toda la extensión y orbe de la tierra, es el no-lugar de lo celeste, ciudad que sólo permanece en el discurso (*tê en lógois keiméne*) y está en el cielo (*en ouranó ... anákeitai*)? (592 ab).

El poeta, entonces, ha sido expulsado, reconocida, con este ademán imperativo, su determinante pertenencia a lo exterior, mas conforme a esta figura paradojal: exilado de una ciudad inexistente. Los hombres, también éstos que buscan articular la *pólis* de su alma según ese paradigma, viven, sin embargo, en ciudades terrenas, patrias —hermosas repúblicas (*tôn kalôn politeiôn*)—, donde la mímesis habita y la poesía los educa y nutre, donde urge, en consecuencia, protegerse de sus dañinos efectos, fortificando esa *pólis* interior. Mas, ¿cómo? ¿Qué fuerza podrá mantenerla a raya? Mientras no se muestre la poesía supremamente buena y verdadera (*beltisten kaì alethestáten*), precisa el texto, "la hemos de oír repitiéndonos (*epádontai*) a nosotros mismos el razonamiento (*tòn lógon*) que hemos hecho y atendiendo a su conjuro (*epodén*)", a fin de librarnos de la fascinación que ella envuelve (607 e - 608 a).

Repitiendo el razonamiento: atendiendo a su conjuro. Eficacia extraña, ésta, la que se confía a un *lógos* que ya no vale (solamente) como debate lúcido, que ya no se escucha como argumento, sino como letanía encantadora. Extraña, pero rigurosa eficacia de lo que desde un comienzo fue preparado como antídoto, como droga contra una droga; razón contra apariencia. Este juego de espejos abismal, por el cual mima el *lógos* a la *mímesis*, en que se opone la magia de aquél a la magia

de ésta, donde se juega, como duelo de hechizos, el señorío sobre el alma del hombre, es, se podría creer, soberana astucia de Platón. La razón es poder, poder triunfante, *como hechizo*: he ahí el gesto crucial de esta condena platónica.

Y si ella es la resolución de una pequeña lucha —la lucha contra aquello que se ha querido empequeñecer hasta la dimensión controlable de un síntoma—, nada puede impedir que en ella resuene, sin término, el fragor de un enorme combate, la desmesura misma, que se extiende entre la tierra y el cielo, entre la vida y la muerte. "Grande (*mégas*) . . ., más grande de lo que parece es, querido Glaucón, el combate (*ho agón*) en que se decide si se ha de ser honrado o perverso . . ." (608 b).

REFORMULACION DEL DERECHO NATURAL *

P. ANDRES ANINAT **

MOTIVACION:

El tema que he escogido para participar en esta magna asamblea podrá parecer a muchos de los presentes como "demodé" o "surpassé", creo sin embargo que tiene permanente actualidad y que, *bajo diversas formas,* hay que volver a él cuando se trata de estudiar el fundamento del Derecho, cuestión que nos apremia particularmente en las múltiples regiones del Universo donde los derechos humanos son hoy día violentados, no sólo practicamente, sino por instrumentos y determinaciones que nos vemos obligados a llamar cuerpos jurídicos, constituciones, planes y condiciones que nuestra Iglesia ha tildado simplemente de "Violencia Institucionalizada". (Cf. Puebla Nº 1259).

Estimo, tal vez contra la opinión de muchos de mis lectores y participantes de esta magna jornada, que la validez y la racionalidad (dos expresiones a mi juicio coincidentes) de nuestras disposiciones jurídicas sólo pueden fundamentarse en uno de estos tres pilares, dos de los cuales pueden calzar en gran medida: la aprioridad kantiana, la axiología de base objetiva, y la Doctrina del Derecho Natural. Perdónenme si pienso que no existe una cuarta alternativa fundante.

---

* Ponencia presentada en el XII Congreso Mundial de Filosofía del Derecho y Filosofía Social, Atenas, 1985.

** Profesor en el Instituto de Teología de la Universidad Católica de Valparaíso.