



LA ESTETICA DE LA RECEPCION DESDE LA TEORIA PLATONICA DEL ARTE

RICARDO SANCHEZ ORTIZ DE URBINA
Valladolid



ambién a las ciencias del arte les ha llegado el turno de la consideración *pragmática*. La autonomía de las artes, consiguiendo a la neutralización de su funcionalidad, propició una consideración teórica del arte desde la perspectiva de los contenidos o desde el punto de vista de las estructuras, desde la descripción o desde la producción. La insuficiencia de este tipo de formalismos alentó la búsqueda de plataformas teóricas que posibilitasen una consideración pragmática de las artes, una reconsideración desde el punto de vista privilegiado del receptor.

Por otra parte, la fragmentación que las ciencias de las artes llevaron a sus trabajos, dada la diversidad y anomalía de las texturas de sus objetos (artes lingüísticas y plásticas, espaciales y temporales, con sistema notacional o sin él, etc.), ha llevado en numerosas ocasiones a confundir problemas específicos de un arte determinado con cuestiones generales que una filosofía del arte abordaba a su vez de modo muy «abstracto». Pero, además, a la unilateralidad, tan criticada, de los anteriores planteamientos sintáctico y semántico (producción y contenidos) le corresponde ahora una no menor «parcialidad» del nuevo horizonte, por utilizar un término de uno de sus más ilustres representantes. Todo ello nos incita a indagar el tipo de teoría global que subyace en la problemática de las ciencias del arte que gozan hoy día de tan explosiva salud como admirable inconsciencia. Y, en especial, de la filosofía del arte que corresponde a la estética de la recepción.

Tres parecen ser las configuraciones teóricas a las que apelan los cultivadores de la estética de la recepción: la fenomenología, la hermenéutica y la teoría de la comunicación. Lo interesante del caso es que, dada la extraña natu-

raleza de la obra de arte, resulta difícil su encaje en teorías que han sido construidas para otros menesteres, por lo que se trata siempre de un encuadre teórico en el límite.

2. Así, Jauss se remite a la hermenéutica gadameriana con todas sus implicaciones, en especial la *comprensión* como «método» privilegiado de trabajo en las «ciencias del espíritu», que necesita incluir los «prejuicios» considerados como factores necesarios de tal proceso de comprensión. El sujeto receptor o comprensor parte de su propia historicidad y situación para entablar un «diálogo» con la obra de arte y sus efectos. Tales efectos han condicionado los diversos horizontes de interrogación de los sucesivos intérpretes, lo que acaba determinando el último horizonte de expectativas, horizonte interrogativo del receptor actual.

Hay un diálogo entre obra e intérprete, mediado por círculos hermenéuticos. Se encuentra en Gadamer una renuncia a un verdadero método, lo que en el fondo supone la imposibilidad de separar los verdaderos de los falsos prejuicios del sujeto comprensor y receptor. En realidad es una hermenéutica que parte de la finitud de la situación del receptor, pero rehuye los esquemas historicistas, como en otros ilustres modelos. Para Jauss, existe, por un lado, un horizonte de expectativas intraliterario, aportado por la obra y, por otro, un horizonte de expectativas del receptor, en el que se incluye su comprensión del mundo y sus experiencias literarias. La *fusión* de los dos horizontes da sentido a la obra de arte.

Como puede sospecharse seguramente de este apretado y, seguramente, injusto resumen, ni los magníficos estudios concretos de aplicación de Jauss, como su estudio de la recepción de *Ifigenia*, ni conceptos suyos muy importantes, como el de experiencia estética primaria, parecen necesitar

una superestructura teórica tan confusa, que más que un andamiaje resulta un pretexto.

3. Iser, por su parte, se remite a Ingarden y, a través de él, a la fenomenología. Su «lector implícito» entendido como «el acto de leer prescrito en el texto» significa aplicar los métodos de indagación fenomenológica al *acto* mismo de la recepción, de manera que el sentido de la obra o del texto se constituye en el proceso de su recepción o lectura de acuerdo con los esquemas husserlianos de la *constitución* fenomenológica adaptados para el caso por Ingarden.

Para este último, recibir una obra es concretar su estructura compleja y pluriestratificada, completando sus líneas meramente abocetadas y esquemáticas que funcionan como lugares de indeterminación. Pero como tal proceso de constitución de sentido es común en la teoría fenomenológica a la constitución de cualquier objeto intencional, se nos escapa la especificidad de la obra de arte y de su recepción.

Iser concibe esos lugares de indeterminación o *lugares vacíos* como las ofertas sugestivas de la obra que provocan selecciones por parte del lector y desencadenan su realización, siendo ésta correcta cuando el receptor se ha identificado con el «lector exigido por el texto».

Pero Iser acude nada menos que a la teoría de los *actos de habla* para delimitar pragmáticamente el estatuto de la *ficción*, que define necesariamente el marco en el que el receptor se presta al juego de la recepción de la obra de arte. La obra de arte es ficticia porque no está definida en un contexto de situación que posibilita una comunicación, o lo está en el límite de tal contexto. No hay convenciones previas que definan el contexto en el que se recibe la obra, a no ser que nos remitamos a factores extraliterarios o al resto de las obras de arte, el *intertexto* y el «repertorio».

Pero ocurre que reducir el arte a la ficción, delimitando ésta mediante la sustitución de unas convenciones —las de los actos ilocutivos— por otras convenciones —emanadas del repertorio— explora sólo algunos de los aspectos de la obra de arte: el debilitamiento de su fuerza referencial, su enorme grado de estructuración... pero convierte en enigmática la recepción estética, a no ser que la hagamos equivalente al efecto perlocutivo.

La ficción artística, entendida desde la suspensión de las reglas ilocutivas, significa definir el arte como algo no serio, un juego, un uso parásito del lenguaje, en el que la obra aporta ciertas directrices —los lugares vacíos, especialmente— a fin de que el receptor restablezca en el límite la situación comunicativa y se constituya el *sentido* de la obra. Este parece ser, en resumen, el cruce teórico ingenioso entre fenomenología y pragmática («meaning minus semantics») que preside el trabajo aplicado —también como en Jauss más importante que su sistema teórico de referencia— de Iser.

4. Un tercer grupo de autores —por ejemplo, Stierle— apela a la teoría de la comunicación. Recibir es ahora recibir un *mensaje*, aunque sea un extraño mensaje: significados secundarios y connotativos «horizontes adicionales de

significación», un «excedente de comunicación no pretendido»...

Se trata de la recepción de un mensaje en el límite de una comunicación secundaria, correspondiente a estrategias sofisticadas de información. La obra de arte consigue transmitir una densa información precisamente mediante una distorsión original sobre el fondo de los *códigos* de comunicación aceptados y previsibles. La recepción de la obra de arte se hace extremadamente difícil porque habrá que captar esa nueva organización, altamente improbable, inscrita en los viejos códigos que se desechan sin ser totalmente abandonados. Si la distancia estética se pierde, se automatizan los mecanismos artísticos y se produce una «regresión del oyente» que supone una regresión de la producción.

Para Stierle, la ficción de la obra de arte es en el fondo una ficción de la *situación* de comunicación, en la que el receptor se presta al juego de la misma manera que, en tal día y a tal hora, nos prestamos en el teatro al juego de la representación escénica. El nivel y el valor de la obra de arte estará en función de la modalidad de la comunicación.

En una recepción «cuasipragmática», nos acercamos peligrosamente a las zonas de la comunicación convencional: es el terreno de la ilusión producida por mecanismos de «identificación» propios del arte comercial; en este caso, el receptor se limita a confirmar sus propios estereotipos.

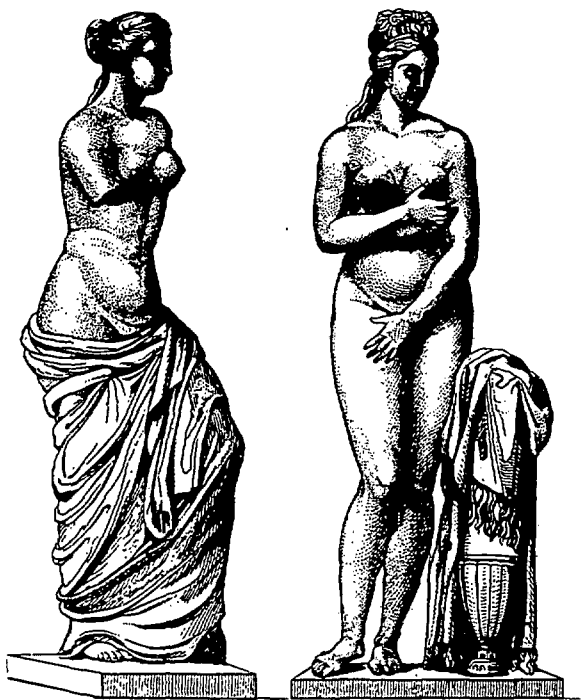
Por el contrario, en el caso de una recepción competente de una obra compleja, pueden producirse experiencias que carecen todavía de estabilidad. Se tratará de una obra «autorreferente», que el receptor reestructura laboriosamente complicando la linealidad del mensaje en un retículo inagotable de significados, lo que normalmente requiere una segunda «lectura». La experiencia inmediata primaria es aquí modalizada como una recepción inacabable, con los únicos límites que aporta la situación ficticia de comunicación.

El potencial estimulador de la obra no radica —como en Iser— en los lugares vacíos o indeterminados, sino en los propios esquemas de pertinencia, dejados no obstante a merced del receptor. La obra de arte —de ficción, insiste Stierle— es un mundo elaborado de sistemas de pertinencia que actúan como *modelos* de orientación de la experiencia por su carácter autorreferente o autorreflexivo.

En suma, lo que la obra de arte comunica son formas posibles de organización de la experiencia, inscritas en un texto que, al cerrarse a las referencias significativas normales, excluye también una recepción pragmática convencional. En esa recepción estamos solos, ni siquiera auxiliados por experiencias previas o externas a la misma situación que define la comunicación ficticia. Únicamente podemos remitirnos también a un repertorio de esquemas de ficción, los géneros literarios que estructuran la intertextualidad.

5. Habrá observado el lector que sistemáticamente he escrito «obra» donde los autores comentados ponen «texto», y «receptor» donde escriben «lector». Parece responder esa terminología, o bien a la pretensión de elaborar una teoría de la literatura con independencia del resto de las artes, o bien de suponer que el arte literario es el para-

digma gnoseológico sobre el que poder montar una filosofía del arte, presuposición hartamente arriesgada, dadas las dificultades adicionales de un arte cuya materia prima es el lenguaje mismo.



Hemos traído a colación tres muestras teóricas que articulan otras tantas versiones de la estética de la recepción. Todas ellas manejan elementos comunes, de manera que, con las consiguientes permutaciones y fáciles ajustes, se podría ampliar el muestrario. Algunos opinarán que no se trata tanto de un deficiente aparato teórico cuanto de la primacía de la aplicación entre los científicos de la literatura, pero es inevitable la realimentación entre datos y teorías conforme al *dictum* kantiano que anudaba conceptos e intuiciones.

Voy a formular, pues, una propuesta insólita: acudir a una teoría del arte que forma parte de una filosofía clásica, la de Platón, para iluminar los laberintos de la teoría de la recepción. Teoría del arte de Platón muchas veces preterida y denostada, nuevo punto de arranque para, tras su descalificación, llevar a cabo otras consideraciones; pero teoría, a la vez, incitante por provenir del fundador mismo de la filosofía en su conformación académica, y que fue configurada precisamente como contrapartida de la dialéctica u ocupación con las ideas. Intentaremos mostrar, aquí, que se trata de una teoría sobria y eficaz que puede servir de base primera para la más reciente de las modas estéticas.

6. La teoría del arte de Platón ha tenido mala prensa. Valgan dos ejemplos. Dice Panofsky en su *Idea* (p. 14 de la versión española): «La filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, si por lo menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores —sobre todo Plotino— hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes miméticas una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que,

al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas, consideradas como campo espiritual *sui generis* (por otra parte, la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada antes del s. XVIII). Por ello, él debía necesariamente lograr reducir el ámbito de aquellas manifestaciones artísticas a la limitada medida en la que él, desde su punto de vista, podía aprobarlas; e incluso atendiendo a este estrecho círculo, el arte tenía, en su opinión, un valor limitado: si la misión del arte ha de ser la «verdad» con respecto a las ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el conocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de su creación».

Habría que argüir al razonamiento de Panofsky, condensado en esta larga cita que, precisamente porque Platón contraponen el conocimiento racional de las Ideas a la producción de las artes miméticas, es por lo que, independientemente de su sistema de valoración, acierta a definir el estatuto teórico del arte, tanto como logró articular la filosofía como «geometría de Ideas».

Situar a las artes en las antípodas de la *verdad* (τρίτον τι τῆς ἀληθείας) no es sino la constatación de su peculiar situación ontológica. La expulsión de los poetas de *La República* o la alabanza en *Las Leyes* (656 d) de un arte fijo, en cánones inamovibles durante milenios, que llevó a Wilamowitz a hablar de los gustos anticuados de Platón, es una cuestión de orden pedagógico. Así lo confirma el Ateniense en *Las leyes* ante la admiración de Clinias: «es una cuestión estrictamente política y legislativa» (νομοθετικόν μὲν ὄν καὶ πολιτικὸν ὑπερβαλλόντως). En todo caso, en otras ocasiones en las que no interfieren las valoraciones políticas, el arte es ensalzado pese a sus distancia diametral de las Ideas. Así en *La República* (472 d): «¿Y piensas, acaso, que es de menos mérito el pintor porque, pintando a un hombre... no puede demostrar que existe semejante hombre?».

El segundo ejemplo es de Friedländer. Habla en efecto en su libro sobre Platón (citamos por la reciente versión castellana de González Escudero, p. 124) en estos términos: «Al principio de este apartado (*República*, 595 c y ss.) se encuentra una teoría de la mimesis que nunca se ha evaluado correctamente, cuando se busca en ella una poco valiosa filosofía del arte —una cosa así no la pudo concebir Platón en sentido propio— en lugar de reconocer las armas con las que él había pensado golpear a los artistas— esta vez poetas —de su tiempo». Y a continuación comenta cómo para Platón el arte es actividad universal e ilusionista que está por debajo de la técnica. Y en lugar de profundizar en los análisis lúcidos e inflexibles de Platón, Friedländer se escandaliza de una teoría indigna de Platón y lo exculpa atribuyéndola a un sesgo malicioso dirigido contra determinados artistas de su tiempo que no eran de su agrado.

La realidad es que tal teoría aparece recurrentemente en los lugares y contextos más inesperados de los escritos de Platón. Con independencia de sus gustos personales Pla-

tón analiza los productos artísticos *actuales*, a los que aplica inexorablemente el método dialéctico adquirido en la composición de las Ideas, situando al arte en un determinado lugar, el que corresponde, en la jerarquía de la racionalidad.

7. Si en la *República* las interferencias políticas son obvias, en *El Sofista* la esencia del arte aparece con la luz más cruda. Se trata, en efecto, en este diálogo tardío de delimitar el territorio del arte, polarmente opuesto a la comunidad de los Géneros, y analizar su estatuto como estrategia para desbancar la postura sofística.

El autor de la introducción de la versión española (Gredos) del diálogo *El Sofista* se sorprende de su falta de unidad. Nosotros nos sorprendemos de su sorpresa, porque el mismo Platón explicitó en un subtítulo «o del ser» el núcleo de las cuestiones en torno a las que se fragua la definición del sofista. El sofista es, en efecto, a semejanza del artista, como se dice en *La República*, poseedor de la ciencia universal. Pero la contrapartida de ese saber universal es justamente su apariencia: el sofista «da el ser a lo que no es». Y esa acción de dar el ser a lo que no es constituye para Platón la esencia de lo *falso*.

Dicho de otro modo, para el sofista todo es verdadero —todo vale, dicen los modernos sofistas— y no existen posibilidades de establecer desconexiones, inconmensurabilidades, incompatibilidades entre las ideas. La esencia de lo falso radica, paradójicamente, en la imposibilidad de establecer determinadas falsedades. Todo vale y todo es verdadero porque el sofista es incapaz de determinar la *realidad* de conexiones falsas, y esa es la falsedad profunda de su actitud: negar en absoluto que lo falso pueda existir. El sofista «se refugia obstinadamente en este abrigo» con el argumento de que «no hay nadie que conciba ni que enuncie el no ser, pues el no ser no tiene, bajo ningún respecto, parte en el ser» (260 d).

El extranjero del diálogo siente que le sumerge «un vértigo tenebroso cuando aparece el argumento que sostiene que no existen iconos, imágenes, simulacros, puesto que no hay falsedad en modo alguno, en ningún tiempo, en parte alguna» (οἷτε εἰκῶν, οἷτε εἰδῶλον, οἷτε φύτασμα) (264 c).

«Vértigo tenebroso» es lo que produce la negación de una evidencia: la *realidad* del arte. Pero en su conversación con Theeteto se impone la tesis platónica de la existencia de un discurso verdadero y, en igual medida, de un discurso falso. En ese momento «una vez descubierta la existencia del discurso falso y de la opinión falsa, se abre la posibilidad de imitar a los seres (μιμήματα τῶν ὄντων) y de un arte de imitación» (264 d).

Frente al territorio de las configuraciones filosóficas de Ideas se le aparece a Platón un no menos grande territorio antipódico, casi su contrafigura, el inmenso dominio de la *mimesis*, hecho posible por la decisión de la existencia de lo *falso*. Y a la dialéctica que geometriza las Ideas se contraponen un nuevo arte productivo, el arte mimético (τέχνη μιμητική), pues la imitación es «en efecto algo así como una producción (ποιητικήν), una producción de ídolos (εἰδῶλον), no de realidades» (265 d).

Hay pues una mimética que es un arte mediante el cual un hombre es capaz de *producir* todo, de obtener

una ciencia universal *aparente* (δοξαστικήν περί πάντων ἐπιστήμην), al precio de no fabricar más que *imitaciones* y *homónimos* (ὁμόνυμα) de la realidad. Pero una cosa es la mimesis sofística, cuya apariencia radica en la «negación de lo falso» y otra la mimesis artística, que produce apariencias en cuanto tales, «en cuanto falsas». La diferencia no puede ser mayor si atendemos al contrapolo filosófico. Para el sofista se diluyen las fronteras de la filosofía: todo es saber. Para el artista su territorio se consolida frente a la filosofía, como técnica de producción de la *ilusión*: «Con su técnica el pintor podrá exhibir de lejos sus dibujos a los más inocentes entre los jóvenes, proporcionándoles la ilusión de que todo lo que quiera hacer lo puede hacer como una realidad verdadera».

El arte es pues una especialización en el interior de lo *falso*, en un dominio absolutamente distanciado de la filosofía, pero que, en cuanto técnica de la *pura construcción*, comparte con ella la organización del caos que supondría la mimesis generalizada de los sofistas.

El arte es una técnica de simulación (φαντάσματα) que se aparta de la imitación de realidades de ese «mago» que es el sofista. En efecto, hay que distinguir en la mimética el mero arte de *copiar* (τέχνην εἰκαστικήν) por el que «reproducimos del modelo sus proporciones exactas de longitud, anchura y profundidad, revistiendo cada parte de los colores convenientes», y el arte de *simular* por el que «se sustituyen las proporciones exactas por otras que dan lugar a la ilusión». No es copia, sino *simulación de la copia*, apariencia en un segundo grado, que trabajando en el dominio de lo falso no niega sofisticamente lo «falso» sino que lo confirma en un trabajo productivo *paralelo* al filosófico, aunque radicalmente diferente.

Si la actividad dialéctica del filósofo al desentrañar los nexos escurridizos y poderosos de los grandes Géneros o Ideas es una actividad suprema, divina, no menos divina es la actividad del manejo de las imágenes (δαιμονία καί ταῦτα μηχανή) (266 d), actividad espontánea en los sueños nocturnos y diurnos, pero doblada por una técnica mediante la que «el pintor, por ejemplo, crea otra casa —distinta de la del albañil— especie de sueño presentado por la mano del hombre a los ojos despiertos» (266 c).

El arte es, en resumen, producción no de simples *copias*, sino de *simulacros*, en el supuesto de la aceptación de lo *falso* como realidad, una realidad natural entre las demás. (Εἰ τό ψεῦδος ὄντως ὄν ψεῦδος καὶ τῶν ὄντων ἐν τι φανεῖν πεφυκός) (266 e). Frente a la filosofía, la ciencia y la técnica, construcciones racionales cada una de ellas a su manera, el arte es *pura construcción*. Y no otra es la esencia de la *ficción* artística.

La estrategia de Platón al acorrallar al evasivo sofista ha consistido en delimitar primeramente la dialéctica: discernir las asociaciones posibles e imposibles de una pluralidad de formas, mutuamente diferentes «pero envueltas exteriormente por una forma única». A continuación, establecer como inevitable un ser del no ser en la idea de movimiento y también en los demás géneros, con lo que se delimita el territorio real de lo falso frente a las construcciones verdaderas. Y como subconjunto de este territorio, por negación de la negación, apariencia de la apariencia, se dibuja un nuevo y extraño dominio, las construcciones

nes artísticas, las cuales, a consecuencia del precepto: «por consiguiente debe lucharse con todo el razonamiento contra quien suprimiendo la ciencia, el pensamiento y el intelecto, pretende afirmar algo, sea como fuere (249 c)» son construcciones que, efectivamente, no son capaces de afirmar nada, no están dobladas por discurso alguno, son *meras construcciones no discursivas*, pero, como veremos, terriblemente poderosas, la verdadera sombra de la filosofía.

El arte es el contraejemplo que, al certificar como un hecho la realidad de lo falso, aniquila la posición sofística y asegura la verdad de la filosofía, al precio de consistir en *simulacro*, apariencia de copia, ficción que, en cuanto realidad de lo falso, excluye cualquier componente proposicional, pura construcción pues, pero cuya realidad aparente, en paralelo con la filosofía, resulta extrañamente poderosa.

Al esgrimir la estrategia platónica el arte como contraejemplo de la tesis sofística, se ha desvelado su paradójica textura. La mimesis del pintor descalifica así la mimesis del sofista, y la universalidad de ambos procedimientos no es en absoluto comparable. La utilización por parte de Platón del arte como uno de los dos focos de la argumentación (el otro es la dialéctica de los géneros) revela la existencia y la importancia en el Platón maduro de una *teoría del arte* sumamente elaborada, que no puede descalificarse o escamotearse por las dificultades añadidas de un modelo político riguroso.

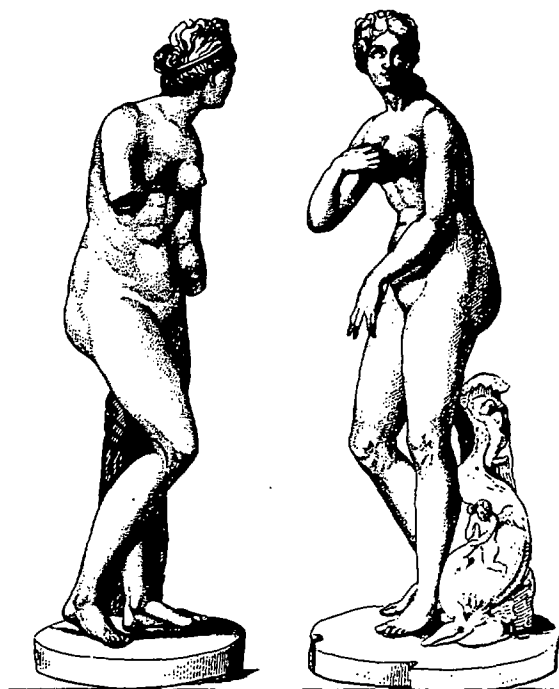
8. Tres son los conceptos que utiliza Platón para desplegar su teoría del arte y que responden a las actuales dimensiones sintácticas, semántica y pragmática: *ἐνθουσιασμός*, *μίμησις*, *ὑπόμνησις*, *entusiasmo*, *mimesis*, *hipómnesis*.

El «entusiasmo» o inspiración, como se suele traducir, indica el modo de proceder de los artistas cuando componen o construyen sus obras. Cuando, en la *Apología*, Sócrates visita a diversos profesionales y explora su capacidad y modo de trabajar con relación a su saber, encuentra «que las obras de los poetas no son producto de su sabiduría, sino de cierto don natural, un entusiasmo, como ocurre con los profetas y oráculos» (22 c). Las construcciones artísticas son composiciones que no resultan de un saber hacer, de algún tipo de reglas adquiridas o aprendidas. Lo que tales obras tienen de técnico es precisamente lo que ya no es artístico o todavía no lo es. Se da en ellas un ajuste sintáctico preciso que sólo se revela cuando se ha producido y se percibe en lo que confusamente se llama experiencia estética primaria.

En el *Ion* se contraponen este extraño entusiasmo constructor al oficio técnico. «No es una *técnica* lo que hace capaz de hablar bien acerca de Homero, sino una cierta *dinamís* divina... Todos los poetas épicos buenos hacen estos bellos poemas no por técnica sino por *endiosamiento*. Y lo mismo ocurre con los poetas líricos buenos... no están en su razón (*ἔμφορονες*) cuando componen (*ποιοῦσιν*)... actúan como las bacantes cuando están poseídos, no cuando tienen su razón» (533 d). No son construcciones racionales, ni técnicas, ni configuraciones presididas por la sabiduría, sino puras construcciones a las que se ha llegado sin razón, impulsados por cierta *dinamís* que la Musa transmite como fuerza magnética produciendo el entusiasmo.

El artista percibe el encaje de la composición cuando se ha producido el *encuentro*, no en la *búsqueda* que suele estar complicada con planteamientos técnicos. De Cabezón se decía que «por migajas caían de su mesa sus diferencias y tientos, que no hechas de propósito».

¿Cuál es esta extraña sintaxis? Los científicos de las artes hablarían de autorreferencialidad, de su alta estructuración, de su totalización individual fija... En todo caso es, de momento, una *pura construcción* que se ha producido sin reglas, que no origina reglas ni da lugar, como ocurre en el caso de las construcciones tecnológicas y científicas, y a su modo en las configuraciones filosóficas, a enunciado o proposición alguna. No hay enunciados incorporados en su trama operativa ni que se desprendan de ella como relaciones producidas y autosuficientes. Lo sorprendente es que tampoco en la literatura, cuyo material de trabajo es el lenguaje, resulta enunciado alguno.



En el *Fedón* contraponen Platón las puras narraciones poéticas (*μύθους*) a las explicaciones lógicas (*λόγους*) de manera que el poeta posee una sorprendente *dinamís*, «posee una mente dada a narraciones» (*μυθολογικός*), y quien no siéndolo pretende imitarlo no produce sino sartas de enunciados tristemente retóricos.

Cuando, más tarde, en *El Sofista*, plantea a fondo el problema del arte como *imitación* (semántica) confirma su tesis inicial: el imitador de apariencias en segundo grado posee un saber aparente (*δοξαστικήν ἐπιστήμην*), cosa que comparte con el sofista, aunque como hemos visto, su mera existencia excluye la posibilidad misma del sofista cuyo saber aparente se nutre de raíces opuestas, la imposibilidad de lo falso. No es el arte negación de la filosofía sino su contrapeso polar. Esos pseudoproductos que son las obras de arte, esas herméticas e inútiles «obras tachadas» son construcciones sublógicas, y la explicación del cierre de su construcción, su totalización única, plantea problemas teóricos considerables.

Simplemente recordemos la aguda observación de Iser (en su *Estructura apelativa de los textos*, de próxima aparición en castellano en la compilación de Warning y traducción del autor): «esto significa que nunca se logrará llegar al final de la multiplicidad de determinaciones de los llamados objetos literarios. Prueba de ello la tenemos en los finales de novela, en los que, por tener que llegar al final, hay a menudo algo forzado. Se intenta compensar la falta de determinación en el final de una respuesta ideológica o utópica». El lector evocará inmediatamente tantos «finales» triviales de composiciones musicales. Ahora bien, ¿está el cierre sintáctico al «final»? La estética de la recepción dirá que no.

9. La *semántica* del arte es planteada por Platón como *mimesis*. En el libro tercero de *La República*, a propósito de la educación de los guardianes, se contrapone la narración simple a la *narración imitativa* (392 d). La narración (διήγησις) presenta los distintos parlamentos sin diferenciarlos del contexto en el que se intercalan. Apenas puede decirse, según Platón (a no ser que se utilicen otros recursos más «sofisticados») que la simple narración sea una construcción artística. Forma parte del gran contexto de la comunicación lingüística normal. Pero cuando el narrador pone el parlamento en boca de otro se produce de golpe una situación muy distinta. Por de pronto, tiene lugar una «acomodación al modo de hablar de aquél de quien se nos ha advertido de antemano que va a tomar la palabra». Y esta asimilación «de uno mismo a otro» es una imitación que, paradójicamente, ya no es una «representación», sino una verdadera «presentación», o, si se prefiere, una presentación en segundo grado.

El poeta «se oculta tras de alguien», y ese primer plano se produce en un nuevo contexto que ha cortado semánticamente con el contexto real. Hay *mimesis* cuando Homero no habla como tal Homero, sino como si se hubiese transformado en Crises, por ejemplo. Pero si el poeta se retira en absoluto de su función «diegética» de comunicador y deja únicamente la alternación de los parlamentos, se cierra completamente el círculo de la ficción «imitativa». Son las «ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación» (ὅτι τῆς ποιήσεως τε και μυθολογίας ἡ μὲν δια μιμήσεως) (394 c).

El drama es, en tal caso, el paradigma de la ficción mimética. Los guardianes no tendrán acceso a este tipo de arte, precisamente por la virtualidad de la ficción imitativa. El alejamiento semántico de la realidad deja inerte al receptor de la ficción que queda *incluido* indefectiblemente en su juego. Esta *inclusión* del receptor en el sistema operativo del nuevo contexto de ficción que lleva a cabo la *mimesis* le afecta en su mismo núcleo de sujeto activo, y «empezando por imitar termina por serlo en realidad» (395 c). Las prohibiciones educativas de la ciudad no hacen sino manifestar la verdadera estructura del producto artístico.

La esencia de la construcción mimética que ha sido obtenida de modo muy sencillo en el drama, se extrapola a otros géneros («imitar el relincho del caballo, el mugido del toro, el sonar de un río, el estrépito del mar, los truenos y otros ruidos similares...»), y los recursos del artista para articular la ficción mediante *presentación imitativa* son numerosos y tienen lugar en el plano de la construcción horizontal (sintaxis), mientras que en la narración simple

no hay mayores complicaciones: «una vez se ha dado al discurso la armonía y ritmo que le cuadran, el que quiera declamar bien no tiene casi más que ceñirse a la invariable y única armonía —pues las variaciones son escasas— siguiendo igualmente un ritmo casi uniforme» (397 b). En cambio, la desconexión semántica de la *mimesis* da lugar a un producto *artificial* y «por reunir en sí *variaciones* de las más diversas especies (παντοδαπὰς μορφὰς τῶν μεταβολῶν) necesita, para ser empleado con propiedad, de toda clase de armonías y ritmos». Los autores de tales productos, cuya artificialidad técnica es sólo condición necesaria de su logro artístico, son «seres divinos, admirables y seductores» (ἱερὸν και θαυμαστὸν και ἡδύν), y, por ello, peligrosos.

Ahora bien, si examinamos más de cerca la naturaleza de tales productos imitativos, cosa que va a hacer Platón en la primera mitad del último libro de *La República*, fuera ya del contexto de la educación de los guardianes, repararemos en el estatuto de la *ficción* que los constituye, y confirmaremos lo que habíamos encontrado en los análisis sintácticos: que las obras de arte se encuentran «a triple distancia de la verdad», en el polo opuesto de las Ideas. Con un ejemplo vulgar, Platón establece la serie: cama ideal, cama artesanal y cama ficticia, poniendo así en parangón de modo muy sencillo los productos filosóficos, los técnicos-científicos y los artísticos.

El artista es capaz de hacer todo y «con la máxima rapidez» porque construye apariencias. «El pintor hace camas aparentes», con una imitación de segundo grado. Imita la realidad tal como se le *aparece*, *compensando* las distorsiones de la *representación* para que se produzca la *presentación* mimética. Es, pues, un singular producto, máximamente ilusorio, que ni siquiera merece el nombre de *imagen* o *icono*, sin más bien el de *fantasma* o *ídolo*, mera construcción muda, ajena a todo tipo de verdad y enunciado. Los artistas sólo componen apariencias, no realidades (φαντάσματα γὰρ, ἄλλ' οὐκ ὄντα ποιούσιν). Al moverse en un mundo de ficción no se les puede pedir rendimientos propios de actividades que implican discurso lógico, y que se traducen a cambios de la realidad. La eficacia de las obras de artes es de otro orden, afectan al *sujeto* cuando lo incluyen en su *sistema* al ser recibidas.

El campo de acción de los artistas no es la *areté* sino la producción imitativa de imágenes de *areté* (... τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδῶλων ἀρετῆς). Platón propone (601 b) la siguiente experiencia: extraigamos de una obra de arte lo que tiene de sustancia lógica, de enunciación, excluyendo «metro, ritmo, armonía». Una vez «desnudas de sus tintes musicales las cosas de los poetas y dichas simplemente» quedan en una nada proposicional, el imitador «no sabrá ni podrá opinar debidamente acerca de las cosas que imita», pero tampoco lo podrá hacer de su propia imitación, a la que ha llegado sin conocimiento. El núcleo mismo del mecanismo artificial no es discursivo. En este sentido el arte no es una cosa «seria», sino un juego: ἄλλ εἶναι παιδιάν τινα και οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν.

La producción imitativa de ficciones opera con recursos propios de la magia y la prestidigitación, como la «pintura sombreada» y el «escorzo». Ahora bien, esta doble apariencia con que se construye el arte produce una *pseudobra*, una obra contradictoria y dialéctica, pues en ella

«aparecen términos contrarios como juntos al mismo tiempo en un mismo objeto» (ἕτερα ἑτέρων ἢ ἴσα ταναντία φαίνεται ἄμα περὶ ταῦτά) (602 e), cosa que, dice Platón, resulta imposible «para una misma facultad». Hay una rara «dialéctica» que remeda en el arte la dialéctica de las Ideas, y una sorprendente totalización de contrarios que no podrá ser recibida por los cauces normales discursivos. Opera la obra de arte «a gran distancia de la verdad», y «tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón».



No hay aquí ninguna actitud peyorativa. Implacablemente ha puesto en marcha Platón su poderoso análisis dialéctico y sitúa en su lugar el estatuto de las artes imitativas, el estatuto de la ficción artística. Otra cuestión, importante, de orden práctico, político, será la parte que en la vida de los hombres deberá corresponder a la ficción artística, teniendo en cuenta el considerable poder de esos productos: «presentar un género de sentimientos completamente extraños para los hombres» (604 e), y sobre todo en el nivel de un arte de masas, comercial, que propicia la mera identificación con los estereotipos ya aportados por el receptor, pues «el poeta imitativo, si ha de ganar renombre entre la multitud, acudirá a caracteres irritables y multiformes, que es lo que puede ser fácilmente imitado». Esta *regresión* (Adorno) del arte hace que «el poeta imitativo implante privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno, condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella».

En suma, en la dimensión semántica es total el «desacuerdo» (διαφορὰ) entre la filosofía y el arte pues una versa sobre la verdad y el otro sobre el «hechizo», aunque hay misteriosos paralelismos.

Platón ha delineado, entre otras cosas, por vez primera, lo que se puede llamar las *paradojas de la representación* en el arte. Si el artista, mediante la mimesis nos da la apariencia de la apariencia, mediante una singular nega-

ción de la negación, recupera una peculiar presentación y una nueva realidad (ficción, simulación) al trabajar artísticamente la re-presentación. (Obsérvese cómo, en el arte «abstracto», se da también este doble juego.) Y esta nueva presencia no es un «reflejo» de la realidad, pero tampoco un mero «juego» formal independiente de ella. Ha invertido la relación cognoscitiva, que queda fuera de juego, dando lugar a una relación simbolizadora. El artista organiza determinados elementos de la realidad en su construcción artificial, *con vistas al efecto* que va a producir en el receptor. La razón de este predominio de la dimensión *pragmática* (más profundo que en el caso de construcciones científicas) es muy simple: dado que la resolución de la obra no se basa en la naturaleza material de los términos seleccionados y que su construcción operativa no genera enunciados ni relaciones proposicionales, el conjunto de convenciones y procedimientos que sirven de basamento a la construcción, tienen en cuenta, por un lado, otras construcciones artísticas ya conocidas (competencia) y, sobre todo, tienen en cuenta el papel que va a desempeñar el *receptor* en el «acabamiento» operativo que él mismo va a «sufrir», sin el cual no hay *obra* de arte. Lo difícil será entonces explicar cómo una obra lejana llega viva hasta nosotros y cómo ilumina, con extraña luz no conceptual, el marco real a partir del cual fue elaborada.

10. El drama era para Platón el paradigma de la obra de arte, aunque la pintura le valió también para desentrañar los misterios de la ficción mimética. El juego de la representación teatral es la realización de esa duplicación de la apariencia que engrana con el espectador. Los efectos son «la impresión más profunda» (Ion 535 b). El pasaje patético que hace que el actor «rompa en llanto, se ericen sus cabellos y acelere su corazón», produce iguales efectos «en la mayor parte de los espectadores». Pero el efecto está previsto con cálculo por la obra: «si los hago llorar reíré el recibir mi dinero, pero si los hago reír lloraré por perder mi salario».

El receptor es el término de la *dinamís divina* desencadenada por el entusiasmo inicial. Sin él la obra quedará muda y cerrada en sí misma. El concepto que organiza la reflexión de Platón sobre la obra de arte en su dimensión pragmática es el de *hypómnēsis* (ὕπομνησις).

Parte, como siempre, de la oposición frontal filosofía-arte. Si la dialéctica de las Ideas es una anámnēsis, una reorganización racional que se da en el diálogo y que tiene como referencia el entrelazamiento de las Ideas, la obra de arte nos remite a la *escritura*. La desconfianza de Platón por el texto escrito que analiza en el *Fedro* es otra vertiente de la desconfianza manifestada en *La República*. El texto escrito no es un instrumento de *anámnēsis*, pero es un remedio (fármaco) necesario.

Desde la perspectiva de la razón, la escritura es una obra de olvido. El texto escrito, en cuanto tal, es una estructura de «huellas externas y extrañas» (ἔξωθεν ὑπ' ἄλλοτριῶν τοπων) (275 a), que no propicia la rememoración racional. Ya sabemos que no proporciona verdad sino apariencia doble (δόξαν οὐκ ἀλήθειαν, vuelve a repetir) y que ni siquiera tiene que ver con la técnica, que al fin y al cabo es un conocimiento cierto y sólido (οὐκοῦν ὁ τέχνην οἰομενος ὡς τι σαφές καὶ βέβαιον) (escándalo de intérpretes miopes).

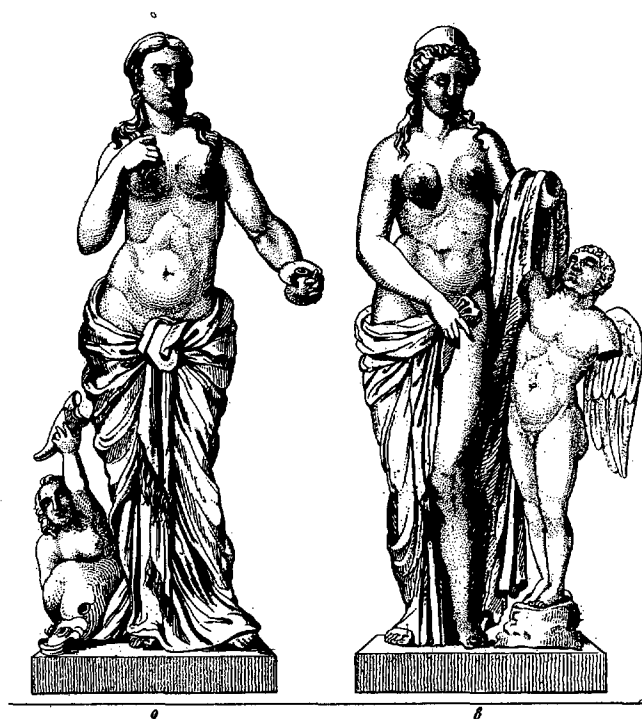
Un texto escrito, en cuanto tal, es un medio de hypómnesis, un «recordatorio» simplemente, recordatorio que sólo desencadenará su mimesis específica al ser recibido: en tanto que, la obra de arte es absolutamente muda, sublógica. El texto escrito tiene, en esta perspectiva, la misma estructura que la pintura. Y esta semejanza entre γραφή y ζωγραφία calificada como terrible (δεινόν). Los textos no «responden» jamás porque no están animados por el logos, de la misma manera que en la pintura no hay nada vivo.

La construcción artística queda «cerrada», «sin saber a quién dirigirse», incapaz de defenderse ni de asistirse, porque «tiene siempre necesidad de un padre». Sólo en el acto de recepción se anima, y a tal efecto estaba condicionada su organización. No razón, sino experiencia estética primaria, es lo que tiene aquí lugar. Son dos «saberes» calificados, sin embargo, como «hermanos» (275 e): el discurso vivo y animado (λόγος) y el simulacro (εἶδελον). El simulacro inscrito (γεγραμμένος εἶδωλον) es incapaz de prestarse asistencia a sí mismo, pero es un tesoro de hypómnesis. Mientras que el «discurso» filosófico es auto-suficiente, los textos artísticos exigen la recepción para la que estaban contruidos. Por eso Platón ironiza en su *segunda Carta*, justificando, al mismo tiempo, la estructura de sus «diálogos»: «Pues lo escrito se le escapa necesariamente a uno de las manos. Por eso yo nunca he escrito nada sobre esas cosas, y no hay escrito alguno de Platón y nunca habrá. Lo que ahora se toma por tal fue dicho por Sócrates cuando era joven y bello». Según eso, Platón habría escrito sólo, casi, esas cuidadosas presentaciones que enmarcan sucesivamente los diálogos con una técnica de muñecas rusas, y que cumplirán entonces una importante función, poniéndonos al mismo tiempo en la pista de una ardua cuestión, la estructura del lenguaje filosófico, y en la pista de otra no menos compleja suscitada recientemente, la necesidad, pese a los filósofos, de un componente «hypomnético» en cualquier escritura filosófica (recuérdese cuando Arthur c. Danto habla, por ejemplo, de *Philosophy as/and/of Literature*).

En todo caso, para Platón la diferenciación (y el «hermanamiento») entre el «juego» del arte y la «seriedad» del conocimiento es bien nítida.

11. Entusiasmo, mimesis e hipómnesis circunscriben el análisis que Platón hace del producto artístico como pura construcción no doblada por explicación alguna. Y las carencias decisivas en aspectos fundamentales de la semántica y la sintaxis de las formaciones artísticas (en relación con las construcciones tecnológicas y científicas) hace que su estructura se desequilibre hacia la vertiente pragmática, de modo decisivo. Es ahí donde se inscribe teóricamente la moderna estética de la recepción, que puede encontrar en los parcos, pero sólidos esbozos platónicos el comienzo de un anclaje teórico. La estética de la recepción necesita ir «más allá» de Mukarovski, Ingarden y Gadamer, remover conexiones de Ideas que clarifiquen sus planteamientos. Las disensiones entre Jauss, Iser, Vodicka, Mandelkow, Link, Gumbrecht, Stierle, Fisch, Riffaterre, Warning, etc., corren el riesgo de perderse en meandros insignificantes. Y sin teoría coherente, intuiciones felices no bastan para un trabajo científico. Toda una cascada de conceptos que salen atropelladamente en los escritos de estos cultivadores esperan una adecuada articulación: horizonte de expectativas y fusión de horizontes; potencial de sentido de

la obra; norma literaria y función del crítico; actualidad de los productos estéticos y reconsideración de la historia de los mismos; lector implícito, ficticio y medio; repertorio e intertexto; desviación estilística y competencia literaria; recepción primera y segunda lectura; lugares de indeterminación y lugares vacíos... etc. En especial, el importante concepto de experiencia estética primaria necesita una urgente aclaración; se trataría del momento en el que la peculiar sintaxis de la obra, esa sorprendente totalización singular desconectada del contexto real se «abre» para incorporar a su sistema operativo al receptor, quien puede quedar así «incluido» en cada caso (frente al operador excluido y neutralizado de las ciencias).



Hacia esa «recepción» se encaminan y en ella se justifican todas las dimensiones de la obra (tachada) de arte. Como ya decía Hegel en su *Estética*: «al desplegar lo que es subjetivo, la obra, en su presentación total, revela su propósito de existir para el sujeto, para el espectador, y no por cuenta propia. El espectador está en la obra desde el principio, se cuenta con él, y la obra sólo existe para ese punto, para esa captación individual suya».

Quien vea en estas páginas una utilización arbitraria de los textos de Platón deberá tener en cuenta que se trata de un ejercicio filosófico en el que, por lo tanto, se considera a Platón desde configuraciones actuales de Ideas que, en último término, a él se remontan. No se trata en modo alguno de «reactualizar» a Platón «tratando de saber qué pensaba Platón al expresarse con ciertas palabras», como dice, por ejemplo, Collingwood. Pero tampoco se trata de prestarse al juego (éste sí ficticio) de preguntar a sus textos y esperar su respuesta o su repregunta, esa farsa piadosa de la hermenéutica (al fin y al cabo un retoño de la teología aplicada), puesto que, dado el importante componente hypomnético de los textos platónicos, nos expondríamos a no obtener respuesta alguna.