

De la relación entre poesía y filosofía *

POR: ADOLFO LEÓN GRISALES VARGAS

Departamento de Filosofía
Universidad de Caldas

66310

RESUMEN

A partir de la idea de poesía que nos presenta Platón en diversos diálogos y de la idea que se va consolidando en la Modernidad, sobre todo a partir de Hölderlin, se pretende mostrar, en primer lugar, la relación que la poesía sostiene con el conocimiento y, en segundo lugar, que dicho nexo no se agota en el esquema de la superación del mito por el logos.

ABSTRACT

Out of the idea of poetry we are given by Plato in several of his dialogues and of that idea which becomes consolidated in modernity, particularly from Hölderlin on, we intend to show, firstly, the relation of poetry to knowledge and, secondly, that such a nexus is not exhausted within the schema of the overcoming of the myth by the logos.

La poesía es plenitud de sentido. La filosofía es un intento de recomposición del sentido y no es un saber ni mejor ni peor que la poesía. La posibilidad de la filosofía, y la incomprensibilidad de la poesía son el resultado de una situación histórica concreta. Pero en suma, ambas se vinculan en su aspiración al sentido. No es fácil decidirse por la opción de si primero son las condiciones históricas,



Discusiones Filosóficas
Departamento de Filosofía
Universidad de Caldas

No. 2 Julio-Diciembre de 2000

*Este texto corresponde, con algunas modificaciones, al que fue presentado en el XIII Foro Nacional de Filosofía en Pereira, el 9 de mayo de 2000.

o si, en cambio, son la poesía o la filosofía las que generan sus condiciones de posibilidad. Lo más que podemos hacer es constatar la concordancia y valorarla como no meramente gratuita. Por paradójico que suene, la filosofía sólo cobra sentido desde la pretensión de reconciliarse con la poesía; lo contrario es dejar de lado el asombro y hacer de la filosofía un simple auxiliar de la ciencia. Reconciliación no tiene que implicar añoranza o disolución, precisamente lo que caracterizaría a la filosofía sería esa tensión entre fragmentación y unidad.

Podría tematizarse la relación poesía y filosofía desde una oposición absoluta, bien fuera para exaltar la primera o la segunda; sin embargo, con ello se reduciría la poesía a un mero juego agradable de palabras, y la posibilidad de sentido descansaría apenas en la razón, ocultándose así la dimensión conceptual de la poesía y aquellas experiencias de sentido que no dependen de la razón.

Ha habido, en lo fundamental, dos momentos en la historia de Occidente, en los que ha sido especialmente conflictiva la relación entre poesía y filosofía, pero, por lo mismo, en los que se ha hecho más visible la tensión esencial a la filosofía. Me refiero a Platón y su crítica a los poetas; y a la Modernidad con los románticos alemanes y su exaltación de la poesía frente a las pretensiones hegemónicas de la razón.

1. Platón: de un mundo sólido a un mundo escindido

Como es sabido, el tema de la posición de Platón con respecto a la poesía y al arte en general ha dado para muchas polémicas e interpretaciones. Aunque es un tema que puede rastrearse casi en toda la obra de Platón, las referencias más específicas se encuentran en *Apología*, donde se cuestiona, no tanto la verdad de la poesía, como la posibilidad de que el poeta pueda dar cuenta de esa verdad; en *Ión*, dedicado todo a la poesía, se plantea el problema de qué es lo que diferencia a la poesía de las otras *tejnes*, o también, cuál es el hacer de la poesía que permita pensarla como *tejne*; igualmente se cuestiona si en el poeta existe algún saber o si es sólo inspiración —valga decir que en este diálogo salen muy bien libradas la poesía y el poeta; en la *República*, sobre todo en los libros II, III y X, encontramos la crítica más directa de Platón contra la poesía; aquí se alude a su carácter imitativo, a su consustancial falsedad, y es en donde aparece su célebre destierro del poeta; y en las *Leyes*, desde una perspectiva más práctica, que incluso nos permite entrever que su crítica no depende necesariamente de su teoría de las ideas, se repite su sentencia de destierro para el poeta. La pregunta es, ¿por qué Platón, de quien se sabe que fue poeta en su juventud e incluso escribía tragedias, considera inconveniente la presencia de los poetas en su *República*?

Ciertos comentarios de Platón sobre el arte nos recuerdan algunas de las críticas que se han dirigido contra el arte actual y su intrascendencia, lo que podría hacernos pensar que, igual, se trata de una crítica de Platón al arte de su tiempo, a un arte que había extraviado el verdadero sendero; sin embargo, un argumento en contra de esta idea es que el propio Homero no escapa a la crítica de Platón. Al respecto dice Gadamer: "El motivo de ese ataque tremendo a Homero y a los poetas, es más que aquella responsabilidad del educador por la que los filósofos y los poetas anteriores a él habían depurado la tradición mítica. La crítica de Platón ya no es en absoluto crítica poetizadora del mito o preservación real de la poesía antigua depurada por la crítica".¹ Su intención es muy distinta a la de quienes quieren ver en el arte un síntoma de la degradación humana, no es sólo una crítica al arte de su tiempo, no tiene la pretensión de reivindicar el arte de la tradición frente a la perversión de sus contemporáneos, sino más bien una crítica al arte en cuanto tal desde la perspectiva de la nueva realidad política de Grecia.

Igualmente nos encontramos con que no se trata, como lo dice expresamente Platón en el libro X de la *República*, de la vieja enemistad entre filosofía y poesía, en la que, según dice el propio

Platón, se trata a la filosofía como "pe-rra gruñona" y a los pensadores como "pobres". "La desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo", dice Platón, y lo que guía la sentencia de destierro no es simplemente un ánimo retaliatorio, un deseo de responder a los ataques en el mismo nivel; la exigencia del destierro no proviene del sentimiento, "la razón nos lo ha exigido".² No se trata, pues, de un argumento sofista; la apelación a la razón descalifica toda pretensión de la poesía, liquida la disputa; es algo más radical lo que está en juego, es la negativa a reconocer a la poesía como interlocutor válido, lo que, a su vez, supone hablar de unas nuevas reglas de juego para la interlocución, y en ese nuevo juego ya no puede tener cabida la poesía.

También se ha pensado que la crítica de Platón al arte en general es sólo una consecuencia de su teoría de las Ideas, y el principal soporte de este argumento son los comentarios sobre el carácter imitativo del arte y su alejamiento tres grados de la verdad, que aparecen al comienzo del libro X de la *República*; sin embargo, como ya señalábamos, en Leyes, que se desarrolla partiendo de consideraciones sobre la naturaleza del hombre, sobre el placer y el dolor, se hace sólo una breve mención a las Ideas al comienzo del texto, y a pesar de todo, concluye de mane-

¹GADAMER. *Platón y los poetas*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia. Febrero de 1991, No. 3; p. 91.

² PLATÓN. *República*. Madrid: Gredos, 1988. Libro X 607b.

ra parecida con la declaración de destierro del poeta. Al respecto dice Edgar Wind: "Ello basta para probar que se trata de una decisión fundada en motivos más profundos que el deseo de aceptar las consecuencias de un método preferido de deducción, dictado por el esquema de la teoría de las Ideas, decisión a la que no priva de base el mero hecho de abandonar ese esquema".³ Es decir, no es que no haya relación entre la decisión del destierro y la teoría de las Ideas, pero ese no es el argumento de fondo, y por cierto sería muy simple querer reducirlo a ese argumento, porque tendría más el aspecto de un argumento sofista en favor de la verdad de la filosofía y contra el engaño de la poesía. Y ya dijimos que no se trata simplemente de preferir la poesía a la filosofía, como si se tratara de una alternativa posible; la filosofía no se elige sólo porque, como saber más verdadero, sea preferible al saber menos verdadero de la poesía, no se trata sólo de elegir una entre dos formas de saber. Lo que está planteando Platón es que la poesía ha dejado de ser una forma de saber. El saber supone o implica un *Ethos* y a lo que se enfrenta Platón es precisamente a un mundo en el cual la poesía se ha disociado de su *Ethos*. El ámbito propio de la poesía es el de la comunidad y debe entonces estar precedida por el *Ethos* reinante en la comunidad política, pero frente a la frag-

mentación de la comunidad política, que es el hecho al que Platón quiere enfrentarse con su República ideal, las alternativas serían, o soñar con el regreso a la unidad, o proponer una forma de saber que, acorde con esa realidad, sea capaz de fundamentar la nueva configuración de las costumbres, un saber que, a partir del reconocimiento de la fragmentación sea entonces capaz de justificarse a sí mismo, y eso pretende ser la filosofía.

La clave para entender a dónde apunta en realidad la crítica de Platón, nos dice Gadamer, está en considerar el contexto específico "donde se encuentra ese desalojo del templo sagrado de la vida griega".⁴ Y se encuentra, con toda su fuerza, en los textos en los que Platón se dedica a la política y al Estado, por lo tanto, es con relación a esto que debe ser interpretada su crítica. Ésta responde a una situación concreta y, en esa medida, debe entenderse como un remedio a los males de su tiempo; sin embargo no debe restringirse a eso. Según Edgar Wind, es característica esencial del pensamiento de Platón el que "un fenómeno particular se considera como ejemplo de un tipo general: lo que es necesario para este particular Estado y su arte en este momento concreto tiene sus raíces en la naturaleza del Estado y en la naturaleza del arte en todos los tiempos".⁵ De manera que a lo que nos enfrenta Platón es

³ WIND, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial, 1993; p. 43.

⁴ GADAMER, *Platón y los poetas*, Op. cit.; p. 92.

⁵ WIND, Op. cit.; p. 42.

a una crítica al arte como tal, en relación con el contexto de la vida política o del Estado en general.

Lo que parece haber pues, cuando Platón se ocupa de la poesía, es la confrontación de los sentidos que puede tener un concepto cuando se ubica en el interior de un mundo unitario y cuando, ubicado en un mundo escindido, deja de ser evidente su sentido. No es tanto el que esté simplemente descalificando la poesía, sino señalando sus límites y el ámbito de pertinencia de su saber.

A lo largo de los diversos diálogos en los que Platón se refiere a la poesía, podríamos sintetizar fundamentalmente tres rasgos desde donde la define: primero, se trata de una palabra cuya pretensión no es simplemente la de referirse a la cosa sino ser la cosa misma; pero de ahí se desprende una caracterización negativa, es un discurso esencialmente falso. Segundo, se trata de una palabra donde se hace evidente lo "exacto mismo", pero, otra vez, éste es también un rasgo negativo por lo mismo del anterior. Y, en tercer lugar, no pudiendo ser un saber de lo verdadero en sí, la poesía sólo se justifica desde su dimensión educativa, la cual le es entonces esencial; sin embargo, de nuevo presenta un rasgo negativo al posibilitarse desde ella la confusión entre lo agradable y lo formativo.

En cuanto a lo primero, en la *República* 103 encontramos que Sócrates admite que los mitos son falsos y a la vez necesarios, e igualmente admite que contienen algo de verdad.⁶ Podría parecer simplemente contradictorio que luego afirmara que los mitos deben representar a los dioses como son realmente, sin embargo, podemos interpretarlo en el sentido de que se está aceptando que la naturaleza esencialmente falsa de la poesía no obsta para que represente la verdad, y si bien ahora sucede que la poesía está representando falsamente a los dioses ello no es por su propia naturaleza. Más bien parece que la causa de su falsedad depende de la ignorancia del poeta. Para Sócrates, la mentira no es apenas resultado de una inadecuación entre la palabra y lo nombrado, sino un estado de ignorancia, una incapacidad para diferenciar lo real de lo falso, tomar lo uno por lo otro. De allí que se pueda establecer una diferencia entre una "mentira verdadera" o "real" y una "mentira falsa".⁷

Por esto, cuando afirma que no puede hallarse en Dios un poeta mentiroso,⁸ se está diciendo que de Dios no pueden derivar "mentiras verdaderas" pero tal vez sí mentiras falsas. Dios no puede desdoblarse en ser y apariencia, de la misma manera que no sería posible mentir allí donde palabras y cosas se confunden.

⁶ PLATÓN. *República*. Op. cit. 377a

⁷ PLATÓN. *República*. Op. cit. 382 a-c

⁸ Ibidem

Sócrates está, pues, partiendo de que la palabra del poeta responde necesariamente a esa disociación; su declaración de la falsedad esencial de la poesía apunta a señalar que las palabras, aunque no son las cosas, permiten entreverlas, y la "mentira verdadera" consistiría en esa confusión de palabras y cosas. De modo que decir que no puede hallarse en Dios a un poeta mentiroso es afirmar que Dios no confunde palabras y cosas, ni permite que se suscite tal confusión, lo cual no impide que narre mitos, siempre y cuando en ellos resulte patente que son apenas mitos.

La poesía es entonces un discurso donde la palabra no es apenas palabra, representación, sino que ella misma pretende ser aquello que representa, un fragmento suyo. El problema estriba en el carácter de esa pretensión: si es del orden de lo casual o de lo causal. Platón admite que la poesía (falsa y todo) es un modo de acceder a lo verdadero, sin embargo, como aclara en *Cratilo*, si bien debe haber alguna relación entre la palabra y la cosa, la corrección de la palabra debe juzgarse desde la cosa misma, es decir, las palabras no pueden conducirnos a un conocimiento adecuado de las cosas.⁹ Esto, en *Cratilo*, significa que de algún modo el conocimiento debe prescindir de la palabra. En todo caso,

si la poesía no sostuviera vínculos con la verdad, si fuera plenamente evidente su carácter inocente de juego, Platón no la criticaría.¹⁰

Homero y los demás poetas calificados de mentirosos eran, entonces, personajes que no mentían porque querían hacerlo, sino porque estaban engañados; no cabe, en consecuencia, simplemente suponer que antes esta poesía no producía ningún daño y era comprendida rectamente, sino que se trataba de un mundo en el cual todos, y no sólo el poeta, vivían engañados. Tal poesía era, pues, coherente con su mundo, y este era un mundo en cierto sentido sólido, unitario; la crítica de Platón tiene sentido justamente porque se ha quebrado esa unidad y, al quebrarse, no sólo el filósofo se percata de la posibilidad de engañar con la palabra, sino también aquél que pretende manipular con ella.

Pero ¿por qué miente Homero? O, mejor ¿por qué Homero no distingue entre palabra y cosa? Homero no miente en el sentido de que no describa realmente lo que es; por el contrario, lo describe con tal apego que por eso resulta "irracional". Lo meramente dado es incoherente en sí mientras no se penetre en lo que le da coherencia y sentido. Así, en llamar a lo meramente dado lo verdade-

⁹ PLATÓN. *Cratilo*, 438 d - 439 b

¹⁰ En este mismo sentido es como podemos comprender los dos sentidos de la palabra risa que nos presenta Platón en *República* (388 d-e), uno de ellos al que podríamos llamar «común», el otro, en cambio es una risa provocada por la distancia, es la ironía. Y tanto la ironía como la posibilidad de mentir suponen distancia, desde donde juzga Platón a la poesía es desde un mundo escindido.

ro consiste el engaño de Homero y de su mundo.¹¹ Es algo similar a confundir descripción y explicación. El Sócrates de la *República* no pone en duda que lo que el poeta describe haya pasado, no es en ese sentido que lo denomina mentiroso.

Lo que está en juego aquí son fundamentalmente dos formas opuestas de entender la verdad y el conocimiento. En Ión esto se hace aún más evidente. Cuando, por ejemplo, Sócrates le dice a el Ión que todos los poetas tratan de los mismos asuntos sólo que de manera diferente, Ión queda perplejo porque, en efecto, ante la enumeración que hace Sócrates de estos asuntos, pareciera que todos tratan de lo mismo, sin embargo sigue convencido de que Homero es incomparablemente mejor. Si no hemos de suponer simplemente que Ión es un idiota, cabría preguntar ¿Sócrates está comprendiendo realmente a Ión? ¿No será que el concepto de “lo mejor” esté siendo utilizado por los dos con sentidos diferentes, el uno quizás en el de lo mejor como lo más verdadero y el otro en el de lo más convincente?

Esta posibilidad se ve confirmada por la propia pregunta al redor de la cual gira este diálogo, cual es la de establecer si el saber del rapsoda (y de paso el del poeta) es un saber por inspiración o es un saber por ciencia. Para Sócrates, en este diálogo, el rapsoda se encuentra en una inmediatez tal con el objeto de su saber

que se hace cuestionable hasta dónde sea realmente un saber, de modo que podríamos hablar de dos tipos de “saber”: uno inmediato y otro en perspectiva; si bien lo que Sócrates quiere mostrar es que en rigor sólo al segundo se lo puede denominar saber o ciencia. Es desde esa inmediatez y, en consecuencia, identificación entre palabra y cosa, que se explica que Ión considere que todos los temas son de su competencia. En Ión persiste la idea de que saber las palabras es saber de las cosas; para Sócrates, en cambio, el que por la palabras podamos acceder a las cosas es más bien una especie de azar. Es importante, sin embargo, resaltar que Sócrates no está negando que efectivamente se de la coincidencia entre palabras y cosas, simplemente está afirmando que dicha coincidencia es de orden casual, no causal.

Desde esa forma de conocimiento que reivindica Ión encontramos también una identificación de la Palabra con el Poder. Esto se hace evidente con la asombrosa respuesta de Ión cuando, al desmontarle Sócrates la idea de que el objeto del saber del rapsoda son los discursos, encuentra válido identificarse con la figura del militar. Con ello Ión parece identificar y confundir palabra con poder, dándole además la primacía a la Palabra como expresión (¿fuente?) de poder, al negar que el general a su vez pueda ser buen rapsoda. Desde la mirada de Sócrates, habría que decir que resulta

¹¹ PLATON. *República*. 392 a-d

grotesco y gracioso pensar en un rapso-
da con sus ricas vestimentas y su corona
de oro dirigiendo la tropa, pero enton-
ces, tal vez aquí la risa es efecto de una
disociación, que es válida para Sócrates
y acaso para nosotros, pero no para Ión.

Desde ese saber inmediato Ión identifi-
ca entonces Poesía y Saber, Palabra y
Cosa, y Palabra y Poder. Y a Sócrates no
le interesa tanto el negar estas definicio-
nes de la poesía y de la palabra como el
limar su carácter de "necesidad". Esas
relaciones son algo puramente acciden-
tal. De forma que la ignorancia e inge-
nuidad de Ión son correlativas a la fe que
todavía tiene en la Palabra. Y la aparen-
te superioridad de Sócrates sería más bien
su escepticismo, su nihilismo. Platón es,
como dice Jorge Mario Mejía, "el filósofo
que interpreta la ausencia de funda-
mento de la Ley. Pero no el poeta que se
autoproclama anarquista, más bien el
que, como buen anarca, se mimetiza".¹²

El segundo rasgo que define la poesía en
Platón lo encontramos en las discusio-
nes acerca del carácter mimético de la
poesía. De nuevo aquí nos encontramos
la tensión entre dos conceptos que des-
de nuestra óptica podrían resultar sinó-
nimos: imitación y semejanza, que, sin
embargo, aparecen diferenciados en la
obra de Platón. La pregunta es ¿en qué
sentido difiere la imitación de la seme-
janza? Aquí parece darse otra distinción

similar a la que establecíamos entre men-
tiras verdaderas y falsas, entre la risa
como ironía y la risa como explosión
natural.

Que sea expulsado de la República el
poeta imitador, nos permite suponer que
es la imitación la que correspondería a
ese mundo unitario; la pregunta que
queda es ¿dado un mundo unitario qué
sentido puede tener la imitación? La se-
mejanza implica la dualidad y resulta fá-
cilmente entendible, pero allí donde no
hay dualidad no se puede juzgar la co-
rrección de la imitación más que de
acuerdo con lo mismo.

La reivindicación que hace Gadamer del
carácter esencialmente mimético de todo
arte, tanto del de la tradición como del
de nuestros días, tal vez nos permita
comprender cómo es posible la mimesis
en un mundo unitario. Para Gadamer,
se trata de alcanzar la comprensión del
fenómeno de la mimesis de forma tal
que, sin negar el carácter de remisión,
no se reduzca a una adecuación, en cuyo
caso el logro de la mimesis se reduciría
al de la posible semejanza con algo pre-
fijado. En esta dirección apunta la revi-
sión que hace Gadamer de las nociones
de "corrección" y "exactitud". Remon-
tándose hasta Platón y Aristóteles,
Gadamer nos muestra que los concep-
tos de "metrion" (proporcionado) y "auto
to akribés" (lo exacto mismo), a pesar

¹² MEJIA TORO, Jorge Mario. *La conversación del filósofo con el rapsoda*. En: Revista «Estudios de Filosofía». Medellín: Universidad de Antioquia. No. 11, febrero de 1995; pp. 279-295.

de encontrarse en un contexto relativo a la matemática, no aluden a una relación numérica, a una medida, que, en todo caso, sería exterior tanto a lo denominado exacto como a aquello de lo que se presupone es su modelo; más bien se trata de una cualidad intrínseca del objeto. Se comete un error, dice Gadamer “al observar la diferencia entre las puras relaciones de los números y la medida, pero no la diferencia que separa las medidas de lo exacto mismo”.¹³ En suma, “la corrección” desde la mimesis no se refiere a la relación con algo preestablecido y exterior a lo juzgado, sino a lo correcto mismo, a lo logrado de la organicidad de la cosa, a su entereza, a una cualidad suya sin la cual no sería propiamente “algo”, según lo cual el concepto de mimesis no debe ser entendido como una forma apenas de duplicación innecesaria de la realidad, sino, por el contrario, como un modo de conseguir que lo real aparezca como real, un permitir aparecer a lo que es. Patxi Lanceros considera que lo que nos impide comprender el carácter mimético del arte y nos lleva a considerarlo como una forma de duplicación, es una definición equivocada o demasiado restringida del concepto de subjetividad, así como su oposición con la objetividad.

El problema con referencia al carácter imitativo de la poesía no se ubica en el contexto de una discusión ontológica —si bien entre los argumentos se encuentra

aquel famoso de que el arte imitativo se aleja tres grados de la verdad—, sino en una relativa a la educación de los guardianes; así, Sócrates admite que el poeta imitador resulta agradable, pero lo que le critica es que no resulta provechoso. Esto, sin embargo, exige que nos remonemos a la primera idea de Sócrates sobre la educación de los guardianes en la República. Luego de establecer que existen distintos tipos de discursos, sostiene que la educación de los niños debe iniciar con los discursos falsos. Y si es así ¿no es precisamente por que son agradables? El problema con el poeta imitador consiste en ser sólo agradable, de modo que Sócrates no está proponiendo simplemente desechar lo agradable, sino mostrar que hay un abismo entre lo agradable y lo formativo. Equivocadamente, engañados verdaderamente, los poetas creían que eran lo mismo. Sócrates está afirmando que son distintos, y que no se trata de desterrar lo agradable, sino de reconciliarlo con lo formativo, desde la conciencia de saber que son distintos.

Esto nos permite enlazar con el tercer rasgo de la poesía: el de su carácter esencialmente educativo. Es aquí donde la poesía gana su papel primordial, pero es lo que a la vez la hace peligrosa. Platón define la educación en términos de posibilitar una suave transición del joven, que aún no conoce la razón de las cosas, al adulto. Se trata de buscar con la educación una reconciliación entre lo sensi-

¹³ GADAMER, Hans-Georg. *Palabra e imagen*. En: *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996; p. 289.

ble y lo racional. La educación en la belleza es el puente. Pero la belleza no se agota entonces en lo meramente agradable a los sentidos. Si bien son distintas las razones por las que disfrutan con la belleza tanto el joven como el adulto, el uno por la sensibilidad, el otro por el reconocimiento de lo "familiar", eso lo que permite es mostrar la capacidad o posibilidad de la belleza para servir de puente.

No sería posible, por ejemplo, iniciar la educación de los niños a partir de la idea de justicia; ésta pertenece meramente al ámbito de lo racional, pero el niño está inclinado primeramente a lo sensible. Es, pues, la educación de la sensibilidad en la belleza la que más adecuadamente nos capacitaría para educar un niño en la justicia, hasta convertirlo en un hombre de bien. El problema surge cuando, disociados el bien y la belleza, y reducida entonces la belleza a pura forma agradable, se la pretende emplear aún con fines educativos, por lo que se confundirían lo racional y lo meramente agradable. Y Platón no está simplemente aceptando lo racional y desechando lo sensible, sino buscando un modo de formación de la sensibilidad que no entre en conflicto con la racionalidad. Este camino es la belleza, pero dada la fragmentación del mundo griego, la disolución de su unidad, la belleza se ha desligado de sus vínculos con la racionalidad.¹⁴

Si bien es cierto que Platón diferencia entre las ideas (en el caso de las virtudes, por ejemplo) y sus imágenes, también está admitiendo que, por lo menos en el primer momento de la educación, es a través de las imágenes como vamos accediendo a las ideas. Así, pone en igualdad de condiciones, o como parte de lo mismo, el trato racional con las ideas y el reconocimiento, y por lo mismo disfrute, de sus formas o imágenes sensibles. El amor por la belleza es justamente el reverso del haber penetrado la razón de las cosas.

Debe quedar claro, entonces, que Platón no está simplemente criticando la poesía o a los poetas, sino más bien contrastando dos visiones del mundo, dos modos de estar en el mundo, de manera que el problema con la poesía es su inadecuación, su anacronismo frente a un mundo que ya no es el mismo donde podía tener plenamente vigencia y sentido. Ahora bien, no se trata entonces de comprender la crítica de Platón desde la oposición simple de sensibilidad frente a racionalidad. La forma de articulación de estos extremos se nos aclara en el *Banquete*; allí se hace patente que Platón no está apenas optando por una de las dos cuando decide expulsar la poesía, sino que más bien la expulsa por que se ha restringido a uno de los polos.

En este diálogo, el *Banquete*, todas las ideas que se nos presentan con relación

al amor contienen un elemento común: Eros resulta pensado desde una dualidad. Sin embargo, en el planteamiento de Diotima, y a diferencia del de Pausanías, Eriximaco, Aristófanes y Fedro, tal dualidad es esencial e insuperable, mientras las otras disyunciones son pensadas en términos de su simple disolución, ya sea negando uno de los términos, ya sea poniéndolos como complementarios. Para Diotima, en cambio, la unidad se soporta en la misma alteridad o disyunción, la unidad es el resultado de la propia dinámica, del movimiento. Lo que nos hace permanecer idénticos o ser *los mismos* es justamente el hecho de que permanentemente nos estemos renovando, siendo otros.

En cuanto a la relación de la idea de Diotima con la de Fedro, lo que parece haber allí es la evidencia de que se trata de dos formas distintas de abordar la Unidad. La crítica de Sócrates a la idea de Fedro no estaría tanto encaminada a negar la validez de la Unidad, cuanto a cuestionar la posibilidad de restablecerla una vez ha mediado la disyunción. Dada la ruptura de la unidad originaria, el restablecimiento de la unión sólo puede ser visto, o como una forma de autoengaño (Fedro), o como la exigencia de desterrar o eliminar uno de los miembros de la desgarradura (Pausanías, Eriximaco), o como un intento mecánico de recomponer por piezas la unidad (Aristófanes).

Lo que parece perseguir Platón, en la exposición de Diotima, es el dejar en claro la insuficiencia de las tres vías, y, a la vez, la exigencia que se nos impone de no caer en la alternativa de: o el autoengaño de la unidad originaria, o el escepticismo que conlleva la desgarradura de la conciencia.

No debemos, pues, dejarnos confundir; la aspiración al restablecimiento de la unidad en Platón no tiene la connotación del regreso o de una crítica al papel disolvente de la conciencia. Retomando la exposición de Diotima, también cabría decir que la Unidad se soporta en la dinámica de la disolución. En consecuencia, la expulsión del poeta no responde apenas a la elección de uno de los elementos de la disyunción, razón o sensibilidad, sino más bien al hecho de que la poesía, dada la fragmentación del mundo, se ha restringido a la sensibilidad, y la pretensión de Platón no es simplemente reivindicar el mundo previo a la fragmentación, lo que daría lugar a una crítica a la degeneración de su época, sino proponer una nueva instancia que, en las condiciones de la fragmentación, sostenga la tensión, y eso es la filosofía.

En suma, la crítica de Platón a los poetas, está fundada en las condiciones políticas de su época, en los profundos cambios que se habían venido gestando. En el terreno del arte encontramos, nos cuenta Wind, que:

Durante la transición del siglo quinto al cuarto, el arte griego experimentó, en efecto, ese refinamiento en sus diversas ramas y esa aserción de la identidad separada de cada una de ellas, contra la que Platón dirige todos los recursos de su lógica y su elocuencia. El drama, rompiendo sus vínculos con el culto, adoptó unos refinamientos psicológicos cada vez mayores. La escultura pasó del estilo de Fidias a las formas más suaves de Praxiteles. En la ornamentación de las vasijas, el dibujo puramente lineal dio paso a una técnica de pincel más libre, que, haciendo más vagos los contornos precisos y su efecto de silueta, los sustituyó por un tratamiento policromo y, finalmente, penetró la superficie misma del jarrón simulando una perspectiva similar a la de un escenario.¹⁵

Nótese que se trata de una descripción similar a lo que podría ser el panorama contemporáneo cuando se habla de la “dispersión de las artes”. A lo que se enfrenta Platón, señala Wind entonces, es a la autonomización de las artes, a la desvinculación de ellas entre sí mismas, a la definición de cada una de ellas de acuerdo con un elemento formal distintivo, y no de acuerdo con su sentido; igualmente, el objetivo de las artes estará determinado por el centro de sensación al cual afectan, dirigiéndose entonces de manera fragmentaria a cada parte del hombre y no al hombre como una unidad completa de sentido, con lo cual se perturba el equilibrio y armonía de la mente humana.

¹⁵ WIND, Edgar. Op. cit., p. 47.

¹⁶ GADAMER, *Platón y los poetas*, Op. cit., p. 94

¹⁷ Ibidem

¹⁸ WIND, Op. cit., p. 94.

En el campo de la política no hay, dice Gadamer, un Ethos político vinculante; prima la individualidad sobre la comunidad, y, en ese mismo sentido, la justicia se reduce a ser “sólo el acuerdo previsor entre los débiles [...] nadie hace voluntariamente lo justo”,¹⁶ la justicia y las costumbres no tienen validez por sí mismas, sino sólo con referencia al beneficio particular. No hay pues un Ethos en el cual se encuentre la comunidad, la justicia ahora es entendida en términos del derecho que cada quien tiene frente a los otros. En otras palabras, también se han desarticulado las costumbres. Y esto supone, con relación al arte, que también éste se ha desarticulado del Estado, lo cual significa que ya no hay una clave común que, en palabras de Gadamer, “pudiese asegurar para la poesía su recto influjo y su recta interpretación”.¹⁷

Cuando el arte se desvincula de las corrientes del Estado, dice Wind, entonces el placer y el dolor se convierten en los árbitros finales, en los únicos criterios para juzgar y comprender el arte.¹⁸

No hay un referente común que articule la poesía en una unidad de sentido, sólo está el referente de la sensación, de manera que si la mentira es agradable puede ocurrir que se la prefiera sobre una verdad aburrida. En palabras de Wind:

“Un ritmo armonioso apropiado para un gesto noble puede emplearse para uno innoble, y su magia puede embelesarnos hasta tal punto que no percibimos lo innoble del gesto o nos parece que da mayor atractivo al efecto”.¹⁹ Es necesario aclarar que esto no apunta a afirmar algo así como que Platón este propugnando entonces más bien por la “verdad aburrida” que por la mentira agradable, más bien se trata de posibilitar nuevamente el encuentro entre lo verdadero y lo agradable; justamente la crítica de Platón a la poesía se refiere a su desvinculación de lo verdadero y a su confinamiento en lo agradable. Lo agradable sólo tiene sentido si nos permite remontarnos a lo verdadero, si es una forma de aparición de lo verdadero, ya que lo verdadero es de suyo inasible y por sí mismo no puede afectar la sensación si no es a partir de su aparición, pero si lo agradable se reduce a lo sensual entonces se corta toda posibilidad de acceso a lo verdadero.*

Quizá hoy resulte un poco oscuro comprender el sentido de la crítica de Platón debido al escaso papel, por no decir que nulo, que juega en nuestros días la poesía en el proceso educativo. Debe tenerse pues en cuenta el importantísimo papel que desempeñaban la poesía y el arte

en la educación de la juventud griega, que es precisamente el contexto en el cual nos encontramos la crítica de Platón a los poetas cuando nos está hablando de la educación debida a los guardianes de la República. En términos generales, se puede decir que la crítica de Platón va dirigida contra toda la sociedad de su época; el desmoronamiento del *Ethos* ha tenido como consecuencia que la justicia se entienda sólo como “forma del vigilarse recíproco” y que el arte se reduzca a ser sólo placer; se ha perdido el báremo que permita al joven discernir entre las verdades y las mentiras de la poesía. En un mundo, digamos, unitario, donde hay un *Ethos* reinante en la comunidad política, y donde a través de la poesía habla el espíritu reinante de esa comunidad ética, no llegan a ser influyentes como prototipos negativos la discordia de los dioses, el engaño, el ardid bajo o la pusilánime flojedad.²⁰ Pero allí donde se ha fragmentado el *Ethos*, en un mundo plural, se relativiza el valor de la verdad y el joven no puede discernir entre la virtud y el vicio.

Platón reconoce el enorme poder del arte para conformar el alma del joven y para crear el ideal de humanidad de una comunidad, pero dicha capacidad debe ir precedida justamente de un ideal de hu-

¹⁹ Ibid., p. 47.

* Para ampliar este concepto hay que remitirse a la teoría de lo bello en Platón, sobre todo en el *Banquete* y el *Filebo*. Así mismo resulta importante la interpretación que hace Gadamer de esta noción hacia el final de *Verdad y método* (p. 574 y sigs.) Pese al interés de este tema aquí no habremos de detenernos en él por cuanto nos alejaría de la tesis que se quiere sacar adelante.

²⁰ GADAMER, Platón y los poetas, Op. cit., p. 94.

manidad, de un *Ethos*. Para Platón, nos dice Wind, "el arte es una especie de magia. Penetra al hombre y puede transformarlo. Por eso el Estado debe usarlo como medio para conformar el alma, pero debe también vigilarlo, pues el mismo poder que sirve al Estado cuando éste lo controla se volverá contra él y contra la unidad del género humano si no se le pone límite".²¹ Y esto no hay que entenderlo en el sentido de que Platón quiera decir cómo "debería" ser elaborado el arte, aunque de hecho es algo que también hace,* sino más bien como una descripción posterior a la pérdida de evidencia del sentido del arte. Sólo una mirada posterior ve como "límites" impuestos exteriormente, lo que en el interior de un mundo en el que la poesía armoniza con el *Ethos* político es simplemente la naturaleza propia del arte. Cuando al arte hay que recordarle que tiene límites es porque se ha desarticulado de lo que antes lo limitaba de una manera "natural".

Con todo lo que podría señalarse en común entre el mundo griego y el nuestro, lo que más nos interesa destacar en la problemática señalada es la referencia a la posición del arte con relación a un suelo común en el cual cobra verdaderamente sentido. Si por su propia naturaleza, que incluye como parte esencial a la comunidad, el arte sólo puede ser ver-

daderamente tal y cumplir adecuadamente su función cuando se encuentra articulado con el *Ethos* de esa comunidad, entonces, la disolución de lo común tendría que tener como consecuencia la disolución del verdadero arte. El reto de Platón podemos verlo también desde la perspectiva de pensar de nuevo el arte pese a la disolución de esa característica esencial suya de la comunidad, un arte que sea capaz de dar cuenta de la fragmentación de lo común y a la vez que sea capaz de autofundamentarse. En sus Diálogos, dice Gadamer, "Platón logra así eludir el escollo de toda obra escrita —no poder ayudarse a sí misma— y, justo mediante ello, crear una poesía verdaderamente filosófica por el hecho de que señala más allá de sí, hacia la seriedad. [...] El mismo Platón proporciona ocasionalmente indicaciones acerca de que sus propias creaciones [...] son la verdadera poesía".²² Entonces, más que un rechazo definitivo a todo arte, lo que encontramos es la construcción de la posibilidad del arte en un mundo que ha dejado de coincidir con él. Esto significa también que la disolución del *Ethos* como lo común exige la construcción de un Fundamento "plural", y no simplemente la disolución de todo Fundamento. Y esto a su vez significa que el Fundamento, o *Ethos*, no es exterior y accesorio al arte, no es sólo un suelo sobre el que se desplace o en el que acon-

²¹ WIND, Op. cit., p. 46.

* Platón critica en *República* el estilo directo de algunos pasajes de la poesía homérica, e igualmente critica las deformaciones en la pintura guiadas por el deseo de conseguir efectos visuales.

²² GADAMER, *Platón y los poetas*, Op. cit., p. 107.

tezca su encuentro con lo político o con lo filosófico; el Fundamento forma parte de la esencia del arte. Aunque, es verdad, no sería entonces exacto decir que en el mundo griego filosofía y poesía se confunden o se encuentran en virtud de un suelo común que las acoge, más bien habría que decir que allí donde confluyen filosofía y poesía se consolida un suelo común.

2. La modernidad: inocencia e ilustración

En la Modernidad, el conflicto entre poesía y filosofía corresponderá de nuevo a un proceso de estetización del arte, así como a una escisión entre ser y representar, sin embargo, donde adquirió mayor relevancia el tema de esta relación fue precisamente entre los poetas, basta recordar a Hölderlin y Schiller. Se me ocurre pensar que es algo así como la respuesta de los poetas a las ideas de Platón, pero con la diferencia de que se trata de unos poetas que ya no son "ingenuos", como lo era Ión, ya no están incapacitados por la inmediatez de su mirada para comprender los argumentos de Platón, ya no se trata pues de una poesía extraviada en un mundo escindido, sino plenamente conciente de la escisión y del carácter provocativo y extraño que tiene dentro de ella. Como dice Hegel con relación al arte en general: "Por más que nos parezcan excelentes las imágenes de los dioses

griegos, por más que contemplemos la dignidad y maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas".²³ Por lo que se refiere a su destino supremo, el arte, dice el mismo Hegel, permanece para nosotros un mundo pasado.

Se trata pues de una poesía que asume su carácter plurisignificativo o la posible ausencia de sentido que ello implica, que se sabe distinta de la poesía tradicional y que, en cierto sentido constituye una superación de la dimensión meramente mimética, pero también sabe de su papel educativo, y precisamente por ello se postula como límite de los excesos de la razón. Sin embargo, y esto acaso sea la distancia fundamental con relación a Platón, se ha de asumir la poesía como la presentación del lenguaje según su verdadera esencia. Aunque tal vez, como ya decíamos, no es tanto que Platón no coincida en afirmar que la poesía efectivamente presente la palabra según su verdadera esencia, más bien, es que precisamente ese es el problema que le encuentra Platón.

Es necesario, sin embargo, hacer algunas precisiones: primero, en lo relativo a la polivalencia significativa de la poesía; y segundo, en cuanto a la superación de su carácter mimético. En efecto, la poesía moderna está abierta a múltiples in-

²³ HEGEL. *Estética*. Barcelona: Península, 1989; p. 95.

interpretaciones, y ha conseguido que gane un sentido renovado la pregunta acerca de la validez de un haz infinito de interpretaciones. Sin embargo, esto no es más que un efecto superficial y, en el fondo, es consecuencia de la propia esencia de la poesía y no a la inversa. Es decir, no puede pensarse la esencia de la poesía desde ese rasgo. Desde esta óptica superficial se estaría reduciendo el lenguaje a dos modos de funcionamiento: expresión de una mente insondable o transmisión de información. Dado esto, la polivalencia de la poesía sería, según lo primero, una consecuencia simple de la imposibilidad de abordar la mente, de penetrar la subjetividad cerrada del poeta; y de acuerdo con lo segundo, el poema no sería más que un caso de distorsión de la función comunicativa del lenguaje, donde se ha renunciado a la exigencia pragmática de la univocidad del sentido. En ambos casos la esencia verdadera del lenguaje permanece subdeterminada.

Ahora que, si bien se trata de pensar la poesía como la presentación del lenguaje según su verdadera esencia, y no simplemente según sus modos subdeterminados de funcionamiento, esto no debe conducirnos a una contraposición entre un lenguaje puro y un lenguaje subdeterminado, donde, por ejemplo, como afirman Vico y otros, la poesía sería el lenguaje originario y primitivo de la humanidad. El problema que subyace a este planteamiento es que la esencia del lenguaje queda confinada

en un pasado inalcanzable y la poesía sería un mero ejercicio de rebeldía frente al desgaste que suponen la historia o el embotamiento de la sensibilidad.

El carácter de lenguaje originario debe ser entendido en un sentido que desborde lo meramente histórico, en un sentido ontológico. Es decir, no es que la poesía se yerga como tal en virtud de liberarse de la impurezas, no es que el mero renunciar a la univocidad pueda conducir a la poesía, antes bien la palabra poética resulta plurisignificativa porque en ella el lenguaje se presenta a sí mismo como lo que es; su carácter originario significa que en esta presentación que en la palabra poética el lenguaje hace de sí mismo como lo que es verdaderamente, se revela el carácter fundacional del lenguaje. El lenguaje es, en otras palabras, lo originario mismo, es el fundamento de los fundamentos; la originalidad de la palabra poética no depende de haber sido cronológicamente la primera forma de hablar, más bien habría que decir que, de modo puramente casual, en aquellos primeros períodos de la historia, la poesía era el lenguaje de la humanidad. La poesía, pues, es el lenguaje originario, no porque haya sido el lenguaje de los primeros hombres, sino que fue el lenguaje de ellos porque es palabra original, fundacional.

Heidegger, en su texto *Hölderlin y la esencia de la poesía*, se refiere a ese carácter fundacional de la palabra poética cuando se refiere a ella como juego inocente

y como el más peligroso de los bienes. El peligro de la poesía reside en la instalación misma del peligro, se trata pues del "peligro de los peligros". Pero ¿cómo se instala el peligro? El peligro tiene que ver con la posibilidad de perder algo, pero sólo se puede perder lo que se tiene. De modo que la poesía, en tanto que instalación del peligro, tendría la doble condición de otorgar o donar lo que se tiene y de enfrentarlo al riesgo de su pérdida. Pero ¿es connatural a lo que se yergue y consolida el que esté amenazado?, ¿no será posible una consolidación absoluta? No, dirá Heidegger a partir de Hölderlin. Lo erguido solo puede serlo desde el contraste y la posibilidad de la caída. Fundar lo permanente sólo puede ocurrir desde la fundación de lo fugaz, de la historia. Lo permanente entonces no es sólo lo que queda una vez eliminamos lo fugaz, lo permanente se funda desde, en y por lo fugaz. Dice Heidegger, "Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo".²⁴

En segundo lugar, en cuanto a la superación del carácter mimético de la poesía, Gadamer advierte que también aquí debemos ser cautos para no interpretarlo en el sentido literal de contraponer poesía tradicional a poesía moderna. Decir que la palabra poética es esencialmente mimética es, según Gadamer, afir-

mar que es "palabra de siempre", y esto no es apenas una cualidad suya derivada de su durabilidad, de una simple ubicación en el tiempo, aunque sea dicha por primera vez, si no es "de siempre" no es verdaderamente palabra, nuestro hogar es la palabra. Y toda poesía, tradicional o moderna, es entonces mimética en tanto instalación del hogar. Si hemos de asumir la validez de esta idea de Gadamer, cabría entonces decir que la poesía es "filosofía originaria", en tanto que la elaboración conceptual de la filosofía sería consecuencia de un "poner" conceptual originario de la poesía. La poesía abre y posibilita lo conceptual mismo, es, como afirmaba Schelling, lo "no pensable previamente". En la poesía nos enfrentamos a la paradoja de conocer algo por primera vez, pero simultáneamente lo conocemos como lo que ya conocíamos, de forma que el encuentro con la poesía sería más bien un reconocer. Esa dimensión de lo ya-conocido no es previa a la poesía sino que ella la proporciona. Valga decir que lo "familiar" no es apenas algo ahí, esperando que un poeta lo nombre, sino que lo "familiar" sólo es tal en y por la poesía, y, sin embargo, la poesía no hace sino remitir a lo familiar. En la poesía, por primera vez, lo de siempre se yergue como tal.

Desde el análisis que hace Heidegger podemos pensar que lo ocurrido a par-

²⁴ HEIDEGGER, Martín. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. En: *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982; p. 135

tir del nacimiento de la estética es justamente el descubrimiento de la función "protectora" de la "forma". Es decir que lo erguido no es meramente lo dado, sino lo retenido; por fuera de la forma accedemos, como diría Trías desde Rilke, a la revelación de lo "terrible". Luego de habérsenos revelado eso "terrible", lo sagrado ha quedado desnudo. ¿Debemos entonces inventar una nueva apariencia, rehacer el vestido y la apariencia de los dioses? ¿Y esto a su vez supondrá un nuevo aprendizaje de una nueva gramática? ¿Acaso resulta insoportable la desnudez de lo divino? ¿No significa eso pensar que la "forma" es un mero ropaje accesorio a lo divino?

En rigor, la desnudez de lo divino supone su ausencia. A lo que nos enfrentamos es entonces a lo divino en la forma de su ausencia. ¿Hemos pecado contra lo más sagrado y degradado así la condición del hombre? ¿Debemos recuperar la presencia de los dioses? Planteado en términos de un deber, de la necesidad de regresar, lo sagrado se reduce a una esencia incognoscible, de la cual su ropaje no puede ser sino ropaje. La forma de la ausencia no significa la extinción de lo sagrado, sólo la radicalización de la condición intermitente de lo humano. La ausencia de los dioses es la forma más elevada de la conciencia, de la experiencia de lo sagrado. Pero ¿cómo entonces, dirá Hölderlin, seguir nombrando lo sagrado en su ausencia? ¿debemos simplemente enmudecer ante lo indecible y ausente?, ¿esta cima de la conciencia es la cima?, ¿sólo quedan el silencio

y el recuerdo?, ¿ya ha sido fundado y consolidado lo humano de manera definitiva?, ¿qué queda por hacer?, ¿restringir la mirada para no sufrir, como dice Hölderlin, la maldición de Tántalo? ¿La locura de Hölderlin, de Nietzsche, será premonitrice del destino de la humanidad?, ¿cómo nombrar lo sagrado ahora, cuando ninguna palabra y ninguna imagen puede nombrarlo?

Sin embargo, dice Hölderlin, "es raudamente pasajero todo lo celestial", también las palabras deben guardar la ausencia de los dioses. Pero ¿cual podrá ser la forma adecuada a la ausencia?

Fundar la ausencia todavía forma parte de la fundación originaria del mundo. ¿Qué sigue? ¿Ahora sí el mundo quedó fundamentado definitivamente? En principio sólo nos queda pensar que así tiene que ser, es condición que lo real sea experimentado como totalidad acabada, a eso alude justamente lo "permanente", y es por su propia naturaleza imposible saber anticipadamente lo que no puede saberse, no tiene sentido preguntarse más allá de lo posible, todo mundo tiene de sí mismo la imagen de la completitud, de tal manera que la misma pregunta por el ¿qué queda por hacer? no es anticipatoria de nada, se inscribe dentro de la lógica interna de la ausencia; si pudiera tener otro sentido estaríamos suponiendo que el hombre puede pararse al margen de su mundo, mirar panorámicamente y preguntarse: ¿y que sigue?

Entre lo que es meramente ruido y el silencio absoluto se yergue la palabra, y en ella por primera vez el ruido es ruido y el silencio absoluto es silencio absoluto. No es apenas que la palabra sea un combinado de ruidos y silencios, y menos que se pueda pensar en la alternativa entre una palabra hecha sólo de ruidos y otra elaborada sólo de silencios; de hecho el ruido y el silencio son lo que son por la palabra. Preferible la imagen de la palabra como una construcción especial de ruidos para apresar y afianzar el silencio, con ello, lo que era un caudal cambiante de ruidos adquiere el aspecto inmutable del silencio, y a su vez con ello, se hace por primera vez audible el silencio.

En suma, cuando en la modernidad se posibilita pensar la poesía sin la ilusión simple de la reconstrucción del sentido, cuando se asume de manera radical su esencia, se nos revela no tanto la inexistencia en cuanto tal de todo fundamento, sino el carácter fragmentado y efímero de cualquier fundamento, el suelo ficticio sobre el que se soporta la verdad.

Para nosotros lo obvio es que el arte es apenas arte, entonces desde nuestra definición resulta exagerado e injustificado el tratamiento que le da Platón; nos parece, algo así, como que le está dando una paliza a un tierno e inocente niño. Pero lo que nos debe quedar claro es que nuestra forma de mirar al arte como una ocupación inocente es, entre otras cosas, uno de los resultados de la crítica de

Platón al arte y los poetas. Lo que él quiere no es darle una paliza al arte, sino más bien reducirlo a algo juguetón e inocente, que si bien es posible que diga cosas bellas y sabias es, como los niños, completamente inconciente de sus implicaciones y su profundidad. Y ni siquiera tiene mucho sentido mirar a Platón como el responsable de ese marginamiento del arte, habría que pensar que más bien lo que él hace es explicitar la consecuencia de la fragmentación del *ethos* griego, y ser consecuente con ella, sin pretender apenas eludirla.

Lo realmente extraño de nuestra época no es tanto que nos parezca incomprendible y superflua la poesía, sino más bien el que por tener conciencia de ella nos hayamos hecho a la ilusión de que la hemos superado. El ingenuo no fue Platón, somos nosotros, quienes hemos opuesto en términos absolutos razón y sensibilidad, juego y seriedad. Nosotros, los modernos, solemos mirar con generosa condescendencia a los primeros hombres como unos felices ingenuos que vivieron, sin saberlo, en un mundo mítico y poético, y vemos entonces el nuestro, como un mundo al que ha empobrecido la conciencia. Esa, sin embargo, no es más que una muestra de una soberbia estéril. La fundación del mundo es una exigencia permanente para su conservación, éste sigue siendo, aunque cueste creerlo, el Paraíso Terrenal, y aún somos, y quienes vengán seguirán siendo, tan inocentes y tan culpables como Adán.

REFERENCIAS

ARGULLO L, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria, 1985.

ARNALDO, Javier (comp.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *La palabra sagrada de Hölderlin*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia, Número 9, febrero de 1994.

CAVALCANTE, María. *Hiperión: cuando caminar es fermentar un Dios*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia, Número 9, febrero de 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. *Platón y los poetas*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia. Número 3, febrero de 1991.

_____. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.

GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990.

GRUBE, G. M. A. *El pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. *Conferencias y artículos (5)*. Barcelona: Serbal, 1994.

_____. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard, 1990.

HÖLDERLIN, F. *La muerte de Empédocles*. Madrid: Hiperión, 1983.

_____. *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 1990.

_____. *Hiperión - Versiones previas*. Barcelona: Magazin de los Troncos, 1989.

_____. *Poesía completa*. Barcelona: Río Nuevo, 1995.

INNERARITY, Daniel. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.

KEHRKOFF, Manfred. *Vivir elegíacamente: la temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia, Número 9, febrero de 1994.

LESSING, Gotthold-Efraim. *Laocoonte (o sobre los límites de la pintura y de la poesía)*. Madrid: Bergua, 1965.

LOMBA FUENTES, Joaquín. *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos, 1987.

MARTINEZ MARZOA, Felipe. *De Kant a Hölderlin*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1992.

MÁSMELA, Carlos. *El entre como fundamento de la tragedia en el Empédocles de Hölderlin*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia, Número 9, febrero de 1994.

MEJÍA, Jorge Mario. *La conversación del filósofo con el rapsoda*. En: Revista Estudios de Filosofía. Medellín: Universidad de Antioquia. Número 11, febrero de 1995.

NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia*. Medellín: Bedout, 1980.

OSPINA, William. *Esos extraños prófugos de Occidente*. Santafé de Bogotá: Norma, 1994.

PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1987.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

PLATÓN. *Diálogos*. México: Porrúa, 1979.

Revista ECO. Tomo XXI/ 3-4. Bogotá: Buchholz, julio-agosto 1970. Dedicada en su totalidad a Hölderlin.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo (comp.). *Antología, textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética*. Barcelona: Anthropos, 1990.

WIND, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.