

Pagine Inattuali

Voci scalze.

**Declinazioni dell'opera letteraria
nel mondo iberico e iberoamericano**

A cura di Lorena Grigoletto

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 8 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

Voci scalze. Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano

Settembre 2019

Direzione: Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno - CNR); Stefano Santasilvia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina: *Pensa il sentimento, sente il pensiero; abbiano i tuoi canti nidi sulla terra, e quando nei cieli s'innalzano a volo oltre le nubi non si perdano* (Unamuno M. de, *Credo poético*, 1907, in *Poesia spagnola del '900*, trad. it. di O. Macrí, Milano: Aldo Garzanti, 1974, p. 263).

© 2019

FedOA - Federico II University Press Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" Università degli Studi di Napoli Federico II

LEONARDA RIVERA

*El poeta y la ciudad. Dos lecturas sobre la condenación
platónica de la poesía:
María Zambrano y Eugenio Trías*

La condenación platónica de la poesía es uno de los lugares emblemáticos del pensamiento occidental y ha sido objeto de diversas interpretaciones; pareciera ser una especie de herida o de afrenta que no se ha olvidado. Se trata de uno de los episodios del libro II de la *República* más citados, sobre todo por los poetas, pero es quizás también uno de los pasajes que más se han distorsionado. En este ensayo propongo revisar dos lecturas diferentes sobre este tema que se han dado dentro del pensamiento español, una de ellas es de María Zambrano y la otra, más reciente, de Eugenio Trías.

Desde el inicio se pueden subrayar dos puntos: mientras que en *Filosofía y poesía* (1939) María Zambrano pone énfasis en el exilio del poeta de la *polis*, Eugenio Trías, en *El artista y la ciudad* (1983), busca un escenario en el que se visualice el retorno del poeta o el artista a la ciudad. Por otro lado, en *Filosofía y poesía* uno de los episodios (*Poesía y metafísica*) se centra en el recuento momentáneo entre estas dos formas de la palabra durante el Romanticismo, mientras que en *El artista y la ciudad* Eugenio Trías sostiene que es durante el periodo romántico cuando la línea que une al artista a la ciudad se rompe definitivamente. Los dos vuelven a los griegos intentando encontrar ciertos lugares (*tòpoi*) para comprender la fractura entre la vida teórica y aquella otra parte de la vida que parece haber quedado del lado de las artes y la poesía.

La lectura de la condenación platónica de la poesía, el tema de la ciudad y el papel del poeta en ella, resultan fundamentales para entender el desarrollo del pensamiento de estos dos filósofos. En la obra de María Zambrano la condenación platónica de la poesía cumple objetivos en la construcción misma de su razón poética, mientras que en Eugenio Trías el vínculo entre el artista y la ciudad se vuelve primordial para entender el desarrollo del tema de la ciudad como uno de los ejes de su pensamiento. Eugenio Trías, a diferencia de Zambrano, tiene una lectura más completa y actualizada de Platón, conoce de cerca trabajos como *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los poetas* (1976) de Iris Murdoch, entre otros.

Si bien es cierto que hay una enorme distancia que separa la razón poética zambranianiana de la razón fronteriza de Eugenio Trías los dos se inscriben dentro de esa tradición que, tras la crisis del racionalismo, dirigió su mirada al arte para encontrar ahí un “modelo” de conocimiento a partir del cual construir otras racionalidades. La razón poética y la razón fronteriza pueden verse como parte de ese territorio que había sido “despejado” por obras como la de Freud, Kierkegaard, Nietzsche, entre otras.

1. Los *tòpoi*

María Luisa Maillard señala que es sólo a partir de la etapa de madurez de María Zambrano que se puede distinguir claramente que su método entraña una labor de desciframiento e interpretación de símbolos y de obras de arte y literarias en las que a lo largo de su vida fue recogiendo; son muchas «las figuras estéticas que van saliendo de las diversas manifestaciones de lo literario ya sea la mitología, tragedia o novela»¹. Si nos adentramos en cada uno de sus libros podemos ver los diferentes lugares (*tòpoi*) a través de los cuales se entreteje su discurso.

¹ Maillard M.L., *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1997, p. 61.

La razón poética es un territorio abierto donde diversas figuras o lugares muestran las posibilidades de una razón que «parece haber vencido el miedo, o estar preparada para asumirlo y actuar a pesar del miedo. Esto significa que se trata de una razón dispuesta a penetrar en el reino de lo indefinido, del caos, y a evolucionar en el límite: en el ámbito de la posibilidad»².

La razón poética forma parte de aquella tradición que piensa a través de los lugares, Zambrano, al igual que Nietzsche o Kierkegaard, acude a diferentes *tòpoi* a través de los cuales pretende recuperar o nombrar una serie de realidades olvidadas por el racionalismo. La mayoría de esos *tòpoi* provienen de la literatura y las artes, sin embargo, cabe señalar, que la razón poética de Zambrano nunca pretendió ser una razón estética. Si ella se acercó al arte y a la literatura no fue para construir una estética sino porque «el arte, en tanto apertura de posibilidades, puede dar lugar a un amplio conjunto de temáticas en las que puede ocuparse la reflexión filosófica y sobre todo a una clase de saber que puede decir lo que el racionalismo ha callado»³. Por su parte, Eugenio Trías también va poblando su discurso de figuras como Tristán e Isolda, Don Juan, Segismundo, así como de figuras musicales y sobre todo de un arsenal de metáforas provenientes de la arquitectura y la ciudad.

Los primeros libros de María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), y *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), arrojaban ya datos muy interesantes sobre la forma en cómo se abriría un discurso que pretendía hacerle frente al lenguaje de la razón “racional” amparándose en un “lenguaje de las entrañas”. Estos dos libros no sólo entrañan una confrontación entre dos formas de ser del hombre sino que en ellos la imagen del poeta se va configurando como un prototipo de saber irracional. Esta configuración del poeta, aunque tiene diversos elementos que la

² Maillard C., *La razón estética*, Barcelona: Laertes, 1998, p. 179.

³ Rivara Kamaji G., *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, México: Itaca, 2006, p. 117.

atraviesan, no puede comprenderse si no es en relación a la lectura que hace Zambrano de la condenación platónica de la poesía. De ahí que *Filosofía y poesía* presente a Platón como “posible” interlocutor. Entrecornillo “posible” por todas las críticas que la lectura de Zambrano ha recibido, por ejemplo, en *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Ana Bundgård sostiene que Zambrano descontextualiza el pensamiento de Platón y en vez de dialogar con él, monologa desde su propio subjetivismo y reconstruye un dramático conflicto de la escisión entre filosofía y poesía, como si de una contienda entre fuerzas antropomórficas se tratara⁴.

Por otro lado, Eugenio Trías no sólo incursiona en el ámbito de la filosofía con un estudio sobre la ciudad en Platón sino que piensa que hay otro Platón «distinto al chivo expiatorio de todo el pensamiento postnietzscheano»⁵ y que por supuesto se distancia de ese Platón con el que Zambrano entra en debate. El Platón que le importa y le compromete es ese que edifica con palabras, a través de Sócrates, una ciudad ideal en la que se plasma el motor anímico de *eros* a través de la creación o de la *pôiesis*⁶.

⁴ Bundgård A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid: Trotta, 2007.

⁵ Trías E., *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Barcelona: Destino, 2001, p. 13.

⁶ Eugenio Trías sostiene que la idea de límite está presentida en Platón con la expresión relativa a un espacio intermedio. Un espacio definido como *mediedad* (*metaxy*), una suerte de ciudad fronteriza donde habitan instancias *daimónicas* que permiten y posibilitan los intercambios entre lo que nos trasciende (llámese belleza, bien, verdad) y nuestra existencia cavernosa, instalada en el mundo inmundo de lo que nunca es y siempre deviene o de la fugitiva y evanescente “irrealidad” relativa a lo que solemos denominar “realidad” y “existencia”. En esa zona fronteriza y limítrofe instaura Platón – según Trías – su reflexión. En ella, y desde ella, Platón instala un entramado de instancias intermedias que lo pueblan, dotándole de sentido: *eros* y *pôiesis*, *anamnesis* y *logos*. A través de estas figuras intermedias, a mitad del camino entre la ciudad ideal y la caverna, Platón trazó un camino para la filosofía.

Durante la época en la que María Zambrano escribe *Filosofía y poesía* (1939), y *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) redacta otros textos que me parecen fundamentales para entender su concepción de poesía. Me refiero particularmente a dos breves textos: *Pablo Neruda o el amor a la materia*⁷ y *Nietzsche o la soledad enamorada*⁸.

Cabe señalar que una de las críticas que se le ha hecho al autor de *El nacimiento de la tragedia* es que su Sócrates es un Sócrates configurado, no es el personaje de los diálogos de Platón ni el histórico, sino una amalgama que reúne en su interior elementos de distintas tradiciones. El Sócrates de Nietzsche es lo que aquí hemos llamado *topos* o lugar, donde se sintetiza lo que Nietzsche llamó racionalismo⁹.

⁷ Este texto sobre Neruda fue publicado en noviembre de 1938 en la revista *Hora de España*, en la edición correspondiente al mes de enero del '39, el mismo mes en que Zambrano salió al exilio tras la caída de la Segunda República Española. Este número de *Hora de España* nunca circuló pues la caída de la ciudad de Barcelona en manos de franquistas impidió que saliera de la imprenta. En 1973 se descubrió un facsimilar, y ese mismo año se dio a conocer este fascinante texto sobre *Residencia en la Tierra*. En ese texto Zambrano habla de una poesía impura, una lectura que se complementa con aquella definición dada en *Filosofía y poesía* donde ésta última es caracterizada como «carne expresada, hecha ente por la palabra» (Zambrano M., *Filosofía y poesía*, México: FCE, 1987, p. 47).

⁸ Este texto ha sido compilado en diversas publicaciones. Aunque la primera edición es de 1929 y se publicó en la «Revista Universidad Michoacana», vol. III, n. 16, julio, pp. 23-27; se puede consultar en Sánchez Cuervo A., Sánchez Andrés A., Sánchez Díaz G. (coords.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, pp. 95-98.

⁹ María Antonia González-Valerio sostiene que el socratismo estético está presente en la condenación platónica de la poesía y enmarca esa tradición filosófica que al crecer supo sobreponerse a la destrucción del discurso poético, una tradición que expulsó a la poesía del reino de la verdad y del conocimiento, y que en Platón se tradujo en la devaluación ontológica del arte entendido como *mimesis*. Cfr. González-Valerio M.A., *El Sócrates de Nietzsche*, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn. 14-15, junio, 2003, pp. 185-190.

María Zambrano es heredera del pensamiento nietzscheano, en su discurso reproduce de forma particular esa manera de reinventar lugares o *tòpoi*. La expulsión del poeta ejecutado en el libro X de la *República*¹⁰ de Platón funciona justo como un *topos*¹¹ que Zambrano usa para explicar las distintas formas en las cuales se ha visto la filosofía a sí misma con respecto a otros órdenes de saber y sobre todo la forma en como en ocasiones la filosofía ha tenido que destruir a su adversario y sobre las ruinas de éste levantar su edificio teórico. Lo que Zambrano hace es pues convertir ese pasaje de Platón en un *topos*, que recrea el choque entre la filosofía y la poesía en el mundo griego. Por tanto, no se trata de una lectura rigurosa sobre la condenación platónica de la poesía. Su lectura está lejos de los estudios que en su momento realizaron Iris Murdoch en *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los poetas*, o ese capítulo que le dedicó a este pasaje Giovanni Reale en *Platón. La búsqueda de la sabiduría secreta*, entre otros estudios.

En *Filosofía y poesía* Zambrano invierte el mito de la caverna de Platón, es decir, si para el pensador griego el filósofo es aquel que sale con esfuerzo de la caverna y logra adquirir el conocimiento de lo verdadero y lo real, y por tanto el mundo verdadero se encuentra afuera de la caverna, para Zambrano lo verdaderamente

¹⁰ En realidad a lo largos de los libros II y III de la *República*, Platón comienza a desarrollar los distintos motivos por los que los poetas, y los artistas en general, deben ser expulsados de su ciudad ideal. Algunos de sus argumentos sostienen que los poetas son impíos porque nos muestran a los dioses con una naturaleza en constante metamorfosis, siendo que la divinidad para Platón debe ser simple y sin modificaciones. Los poetas infunden miedo a la muerte y forjan un carácter libre en los jóvenes. Los poetas muestran a los héroes llenos de odio y débiles. Los poetas fomentan la injusticia porque promueven la imagen de hombres inmorales como felices. La cuestión se resuelve en el libro X, donde Platón subraya la necesidad de no admitir en la ciudad ningún tipo de poesía y arte fundamentada en la *mimesis*.

¹¹ Mercedes Gómez Blesa ha hecho una excelente contextualización de este tema en el ensayo *Zambrano. La condenación platónica de la poesía*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid: Trotta, 2004.

importante y esencial a la vida está adentro, de ahí que el mundo por el que siente atracción el prisionero de las sombras, es decir, el poeta, sea el mundo sensible.

La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmosfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente – inmoralmente – a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu para perseguir esa amada del filósofo: la unidad?¹²

Bajo el esquema de Platón el mundo sensible constituye un ser que deviene continuamente, y por tanto no puede ser considerado un verdadero ser, sino una mezcla entre ser y no ser. A ese conocimiento que trata sobre este mundo en constante devenir Platón le llama *doxa*, una clase de “conocimiento” que se contrapone a la *episteme*. La poesía no formaría parte de la *doxa* porque no alcanza, no tiene, ese nivel de conocimiento real y verdadero. El poeta, como lo dirá en la *República*, sólo imita las cosas que le rodean y que además son a su vez simples falsificaciones de las ideas.

¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las se componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintos de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece

¹² Zambrano M., *Filosofía y poesía*, cit., p. 19.

zapato a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?¹³

En *Filosofía y poesía* la figura del poeta está lejos de ese conocimiento que otorga la luz del conocimiento. El poeta es un prisionero de las sombras, un habitante de la caverna, y por tanto un explorador de lo irracional; exiliado de la *Polis* de Platón y condenado a vivir en los arrabales, el poeta se sumerge en los territorios donde habita aquello que la razón misma llamó el plano de lo irracional: los instintos, las pasiones, la finitud, el delirio, el cuerpo, los abismos que habitan y desgarran el alma humana. De ahí que Zambrano al hablar de una posible razón poética esté pensando en las razones del poeta¹⁴, una razón que explora los territorios de lo irracional. ¿Cómo sería esto posible? A través de los *tòpoi*, pues la razón poética se despliega a través de los lugares.

En *Filosofía y poesía*, la condenación platónica de la poesía se vuelve fundamental porque funciona como un *topos*, un lugar que representa uno de los episodios en los que la filosofía, definida ya como *episteme*, abre un estatuto claramente divisorio entre mito y *logos*, entre respeto y violencia. Platón representa para Zambrano «la encrucijada entre el sentir cósmico del mundo como globalidad a partir del imponerse de lo sagrado – tal y como aparece en el fundamento de la *sophia* griega – que se traduce en un trato respetuoso con lo otro; y la violencia de la transgresión instrumentalizada mediante el deseo de posesión de un saber racional»¹⁵.

¹³ Platón, *La República*, trad. sp. de Pavón J.M. y Fernández-Galiano M., Madrid: Alianza, 1993, pp. 470-471.

¹⁴ Hay que recordar que la primera vez que aparece el término “razón poética” es en el texto *La Guerra de Antonio Machado* recogido en ID, *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986, pp. 60-72.

¹⁵ Adán O., *Zambrano. Opus palimpsestum. En torno a Platón y la violencia*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, cit., p. 429.

María Zambrano relaciona la imagen de los habitantes de la caverna platónica con la figura del poeta, ese que permanece fiel al mundo sensible, el que celebra la carne, el que vive atado al mundo de las apariencias. Ese pasaje le sirve a Zambrano para narrar la trayectoria de una razón que se va convirtiendo en un círculo cerrado, y que a su derredor va dejando una serie de entidades como la vida, el mundo, el amor, la soledad, el deseo, la muerte, etc. Esta percepción del poeta tiene un tono trágico. Recuerda un poco a esa relación que el romanticismo estableció entre la figura del poeta y el diablo. De hecho, la primera edición de *Filosofía y poesía* de 1939 abría con una cita de Louis Massignon en la que aparece la figura de Satán en su condición de ángel caído exiliado en la tierra:

Un teólogo musulmán, Hallasch, pasaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. ¿Qué es eso? Le preguntó uno de sus discípulos y él responde «es la voz de Satán que llora sobre el mundo». Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora¹⁶.

Chantal Maillard recupera también esta relación entre la figura del poeta y el diablo en *La razón estética* (1998) cuando se pregunta:

¿quién sino el diablo puede sondear los abismos de estos seres [el poeta y el diablo] que viven en el límite entre dos infinitos, en la doliente contradicción de su grandeza infinita y de su infinita miseria? [...] ¿Quién sino el ángel caído podía entonces socorrer al ser humano compasivamente: desde la

¹⁶ Massignon L., *Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam*, en «Revista Española de Filosofía Medieval», n. 6, 1999, p. 202.

comprensión que procura el común padecer, quién sino el ángel de las tinieblas, conocedor de los límites, padre adoptivo de los exiliados?¹⁷

En el discurso de Zambrano la imagen del poeta encarna también esta condición de Satán llorando por los seres que perecen frente a sus ojos sin que él pueda hacer algo. En *Filosofía y poesía*, el poeta enamorado de las cosas, apegado a ellas, las sigue y llora a través del laberinto del tiempo. En muchos sentidos, el poeta comparte con la figura del diablo la condición de exiliado, el diablo arrojado del cielo y el poeta arrojado de la *polis*.

2. El poeta y la *polis*

La tradición ha visto a Homero como un elemento esencial en el contexto de la *polis* griega y de la formación de sus ciudadanos; fuente inagotable de sabiduría, sus versos también fueron convertidos en oráculos y encantamientos. En la lectura que realiza sobre la presencia de los griegos en el pensamiento de María Zambrano, Oscar Adán sostiene que «la condenación de la poesía implica ante todo el choque de dos formas de piedad, es decir, de dos formas de tratar y de comprender lo sagrado»¹⁸. Ser ciudadano de la *Polis* implicaba participar plenamente de las actividades de la ciudad, de su vida pública, política, y sobre todo en las festividades religiosas, y en la eventual defensa de la ciudad. Al ciudadano se le educaba para eso. Antes de la irrupción de los filósofos, Homero era un *sophós*, «todo se podía aprender de sus poemas, desde el gobierno de la ciudad, la manera de dirigirse a la asamblea, los

¹⁷ Maillard C., *La razón estética*, cit., p. 117.

¹⁸ Adán O., *Zambrano. Opus palimpsestum. En torno a Platón y la violencia*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, cit., p. 427.

deberes de la lucha, hasta cómo construir un barco»¹⁹. Ante esto la *paideia* que provenía de los filósofos chocaba radicalmente con la tradición de los poetas²⁰. Por ello, su relación se tornó problemática desde el comienzo²¹.

En el marco donde acontece la condenación de la poesía, Platón está legislando para una ciudad ideal que no existe en ningún lado pero que habría de ser modelo celeste. En ella la cuestión del arte va íntimamente ligada al deber educativo, no serán más los poetas los que eduquen a los jóvenes, porque, según Platón, el conocimiento que ellos portan no es verdadero.

El tema en cuestión dentro de la *Republica* es la justicia. Platón no veía con buenos ojos que

toda la educación, la *paideia*, avalada por los grandes educadores en la vida que fueron los poetas (épicos, trágicos, líricos) no hacía sino remachar esta suerte de máxima de sabiduría (*no hay que querer ser justo sino parecerlo*) que orienta la conducta y la acción a obrar en consecuencia con ellas²².

¹⁹ Montemayor A., *Homero y Sócrates: dos paideiai*, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn., 14-15, junio, 2003, p. 177.

²⁰ «El poeta era el representante de los dioses. De todos los dioses; de los antiguos, de los modernos y de los desconocidos, ya que era capaz de inventar otros. El logos se traicionaba a sí mismo en la poesía, funcionaba ilegítimamente. Y es que la poesía aunque palabra no era razón ¿Cómo es posible este divorcio?» (Zambrano M., *Filosofía y poesía*, cit., p. 33).

²¹ «El poeta no podía ver con buenos ojos el descubrimiento del ser, porque el poeta sabe que hay descubrimientos que arrastran, que existen cosas a las que no queda más remedio que ser leal hasta la muerte, una vez que las hemos descubierto. Y así, el ser trae consigo la forzosidad de una decisión en la propia vida. Reconocida la primacía del ser y afirmado que el ser es unidad, ya no le queda al hombre sin desprenderse violentándose – de todo lo que no es ella» (*Ibidem*, p. 40).

²² Trías E., *Presentimiento de la ciudad fronteriza (sobre la Politeia de Platón)*, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn. 14-15, junio, 2003, p. 18 (la cursiva es mía).

El poeta no podía fungir más como educador porque usaba las palabras no para expresar el ser, sino para mostrar las apariencias. Además el poeta usaba las palabras para engendrar la vileza en el alma de las personas. El poeta fomenta un comportamiento irracional, y no poseía realmente ningún tipo de conocimiento verdadero²³. En el marco de esa república, el artista, el poeta, como cualquier otro debía someterse a los dictados de aquellos que tienen presente el bien del estado y conocen la forma de conseguirlo.

Uno de los conceptos fundamentales que legitiman la condenación platónica del arte y la poesía es el de *mimesis*, esta noción permite marcar la diferencia principal entre artífice o artesano y artista, esa diferencia estriba en que el primero crea objetos imitando su idea correspondiente, mientras que el segundo no crea objetos, ente reales, sino apariencias, copias de los objetos. Esto es lo que le da pie a Platón para establecer una jerarquía de distintos grados en el orden de la creación, que se corresponde a su vez, con una jerarquía de grados en el orden de la realidad de los objetos creados. Estos grados serían tres: en el lugar más alto estaría el acto creador de la divinidad, y que, sin utilizar ningún modelo, crea (la creación propiamente dicha). Luego iría el acto creador del artesano, que imitando, las ideas creadas por Dios, fabrica objetos útiles, y por último estaría, en el escalafón más bajo, el artista, que no sería propiamente un creador, pues no hace entes

²³ «¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las se componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece zapato a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?» (Platón, *La República*, cit., pp. 470-471).

reales, sino que es un simple imitador ya que produce simples copias de las cosas²⁴.

En el marco de esta duplicación de mundos es que puede entenderse, sin que haya lugar a dudas, la condena y expulsión que Platón realiza de los artistas de la república. Los artistas, imitadores del mundo de las ideas, llenarían el mundo de simulacros, de copias debilitadas de las ideas, obstaculizando el camino del sabio hacia el mundo celeste del bien luminoso y poblando la tierra de copias de copias, de símbolos y alegorías imperfectas que convertirían la piel de la tierra en una nueva Babilonia de signos que se perderían en la horizontalidad de su propia referencia, favoreciendo el extravío e impidiendo el acceso a la verticalidad de la idea. Los artistas producirían copias imperfectas de una idea perfecta y todo tránsito de la idea a la realidad sería una caída.

En *El artista y la ciudad* Eugenio Triás repara también en el libro II de la *República*, en el que Platón va poblando su ciudad de habitantes divididos en comportamientos que se corresponden con una determinada necesidad; su ciudad pareciera ser un gran reloj en el que cada elemento ejecuta un movimiento determinado. Ante los ojos del lector desfilan los diferentes sectores que constituyen la base de la ciudad platónica, esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros, labriegos que sean sólo labriegos, etc., es decir, que en la base de esa ciudad cada sujeto es lo que es, y esa identidad viene consignada por una actividad, papel u oficio que lo define esencialmente. El artista en esto es muy diferente a la figura del artesano concebida por Platón, pues no orienta su trabajo hacia una área acotada y definida; el artista muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas. Por lo que una de las causas por las que el filósofo quiere su

²⁴ Todo lo referido al pintor se hace extensible a los poetas trágicos, y a partir de la 598e, se plantea la doble sospecha, primero, la de si las obras de los poetas trágicos no serán simples imitaciones y si el supuesto conocimiento de los poetas no será un falso saber.

expulsión de la *polis* tiene que ver precisamente con su naturaleza cambiante. El artista dentro de la *polis* sería un elemento incómodo, una pieza en constante subversión; algo que no se podía tolerar en una ciudad cuyo funcionamiento ideal es equiparable al de un reloj, en la que cada elemento se halla sometido al imperio de una sola actividad. Eugenio Trías, a diferencia de Zambrano, no ahonda en la condenación platónica de la poesía, su interés se centra en como la expulsión del artista de la ciudad parece ser una prueba fehaciente de aquella tesis que Platón piensa en teoría (en el *Banquete*) sobre la síntesis de la *pòiesis* y el *eros*, pero que no puede encarnar en lo real, es decir, en la ciudad.

Sólo en una ciudad, no ideal como la platónica, sino real como la renacentista florentina, pudo pensarse esa síntesis en términos reales, de manera que en ella el artista pasará a constituir la figura misma del hombre, el cual, semejante a Proteo, aparece en la filosofía de la época como aquel ser que carece de identidad y esencia definida²⁵.

Trías sostiene que curiosamente la figura antitética a la que Platón propone en la *República* aparece en la época en la que el platonismo cobra un auge espectacular, es decir, en el seno del Renacimiento italiano. Si en la *República* Platón abogaba por un sujeto que debía ser definido por “lo que es” y esa identidad le venía consignada por una actividad, papel u oficio que le definía esencialmente; en el contexto del renacimiento italiano no hay nada más lejano que esa premisa de Platón.

El pensador catalán queda fascinado al darse cuenta que en el Renacimiento florentino el artista y la ciudad vuelven a encontrarse, la ciudad se vuelve el escenario *par excellence* donde el artista crea su obra; el artista es el encargado de dar forma a un espacio, y sobre todo es el encargado de crear aquello que permanecerá frente a las salvedades del tiempo. El trabajo del

²⁵ Trías E., *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama, 1983, p. 23.

artista guardará memoria de una época, porque aquello que permanece, como lo dirá en otro contexto Heidegger, lo fundan los poetas.

Ahora bien, si para Zambrano, filosofía y poesía se habían “reencuentrado” durante el Romanticismo, pues en ese periodo la filosofía volvió su mirada hacia temas como lo sublime, la muerte, el amor, la naturaleza, etc., para Eugenio Trías aquella relación que el Renacimiento había mostrado entre la figura del artista y la ciudad se resquebraja completamente durante el Romanticismo. Al mismo tiempo, el vínculo entre el alma y la ciudad también se pierde, pues si bien es cierto que el alma, oscura, cavernosa, delirante, retorna con toda su fuerza a la escena de la creación, también es verdad que la figura del artista se va ensimismando. Hay un repliegue del artista hacia su interior. La ciudad ya no le importa, lo verdaderamente importante son los sentimientos, las pasiones, que aparecen en el escenario del hombre romántico, un escenario oscuro y ajeno a las preocupaciones de la ciudad. Por lo que, por un lado, tenemos la esfera privada de la creación, la esfera privada del amor (que es también el territorio subjetivo del deseo, el ámbito espiritual del arte), y, por otro lado, la esfera pública de la ciudad, el ámbito material de la sociedad, el ámbito civil, económico; un territorio propio de la *praxis* productiva.

El Romanticismo se sitúa en la antesala de la Revolución Industrial, a finales del siglo XIX es imposible separar la imagen de la ciudad de la imagen de las fábricas. El escenario renacentista en el que el artista retornaba a la ciudad haciendo de ella su escenario de creación parecía haber quedado lejos.

Estos autores nos presentan pues dos lecturas sobre la condenación platónica del poeta y del artista. Mientras que Zambrano busca un escenario donde las dos formas de saber se reencuentren, y cree hallarlo en el Romanticismo alemán, Eugenio Trías piensa que la relación entre artista y ciudad se rompe definitivamente en el periodo romántico. Las dos lecturas son complementarias en realidad, porque Zambrano está pensando en

la verdad que encierra la palabra poética, una verdad que la filosofía parecía haber monopolizado; mientras que Eugenio Trías está pensando en la presencia misma del artista en tanto constructor de la ciudad. Trías ve al artista como ese *augur* que en los ritos de las fundaciones de las ciudades latinas contemplaba el cielo desde su atalaya, encima de un montículo, y trazaba la ciudad en virtud de una doble coordenada, el *cardus* y el *decumanus*. Lo que intenta Trías, en *El artista y la ciudad*, es pues regresarle la dignidad que le corresponde al creador dentro de la ciudad. Cabe señalar, que estos autores acuden a la condenación platónica de la poesía en sus primeros libros, cuando sus obras todavía eran un *work in progress*.