

Carlos Paván

# Imaginación y tensión arte/verdad en la lectura heideggeriana de la filosofía de Platón

## RESUMEN

En este artículo estudio la relación entre arte y verdad en Platón según la interpretación de Heidegger. Este análisis está dirigido a determinar el concepto general de imaginación desde el punto de vista teórico.

*Palabras clave:* IMAGINACIÓN, VERDAD, ARTE, PLATÓN.

## ABSTRACT

In this paper I study the relationship between the arts and truth according to Heidegger's interpretation. This analysis is led to determine the general concept of imagination from the theoretical point of view.

*Keywords:* IMAGINATION, TRUTH, ART, PLATO.

---

Escuela de Filosofía, Universidad Central de Venezuela.

**E**n el marco del seminario sobre la Imaginación dirigido por el profesor Omar Astorga, quien tuvo la amabilidad de invitarme<sup>1</sup>, mis reflexiones intentan ir tejiendo un posible comentario acerca de la tensión arte/verdad en Platón siguiendo la lectura que, de dicha problemática, nos brinda Heidegger en sus lecciones –dictadas entre 1941 y 1946 y publicadas en 1961- sobre la filosofía de Nietzsche.

Desde ya quiero destacar que, en cuanto a la estructura formal de este trabajo, utilizo una forma de exposición que tiene su máxima expresión en los comentarios de las obras de Aristóteles que nos legó Tomás de Aquino. En este sentido, mis intenciones no pretenden criticar, corregir o, de alguna manera, reformar la palabra heideggeriana. Más bien mi propósito es el de explicarme a mí mismo y, de lograrlo, a mis lectores, unas páginas brillantes y profundas que logran transformar la reflexión exegética en linfa vital de un pensamiento en pleno desarrollo. Ahora bien, para llevar a cabo semejante tarea, menester será formular una pregunta a la que las reflexiones de Heidegger podrían dar una respuesta. Tal pregunta es ésta: siguiendo las coordenadas hermenéuticas heideggerianas, ¿qué es lo que podemos inferir acerca de la concepción de lo imaginario como actividad expresiva y, por consiguiente, creadora<sup>2</sup>? La interrogante se enfocará no sólo en relación directa con lo imaginario, sino refiriendo las especulaciones del filósofo alemán a una posible relación de filosofía e imaginación, relación que, sin lugar a dudas, se torna particularmente problemática en la filosofía platónica. Dicho esto, sin más preámbulos daré inicio a mi comentario.

## **I. El problema y su contexto.**

Escribe Heidegger:

“El arte, visto desde el artista, desde el creador, según la indicación de Nietzsche, tiene su realidad en la embriaguez de la vida corporal [...] el arte es la afirmación de lo sensible. De acuerdo con la doctrina del platonismo, en cambio, se afirma lo suprasensible como

---

<sup>1</sup> Estas notas han sido leídas en el segundo seminario dedicado al estudio del concepto de la imaginación quien el profesor y amigo Omar Astorga dirigió en la Escuela de Filosofía de la U.C.V. durante el primer semestre de 2002.

<sup>2</sup> Al respecto véase mi artículo "Apuntes para una defensa del concepto de imaginación", en *Apuntes Filosóficos*, n. 17, Caracas, 2000, pp. 9-11.

lo que propiamente es. Consecuentemente, el platonismo y Platón tendrán que renegar del arte, de la afirmación de lo sensible, como de un no ente, algo que no debe ser [...] En el platonismo, para el cual la verdad es lo suprasensible, la relación con el arte se convierte al parecer en una relación de exclusión, de oposición y desunión, o sea de discrepancia.”<sup>3</sup>

El problema ha sido, pues, claramente planteado: si el arte es el triunfo de lo sensible, de la embriaguez corporal, como escribe Nietzsche, entonces en la filosofía de Platón que se caracteriza por el triunfo de la idea, el destino del arte y, con ello, el de la imaginación que es su fuente, está signado. El arte será desplazado por la filosofía: la imaginación artística por la imaginación del concepto. Ahora bien, la situación se vuelve desconcertante ya que uno de los filósofos que con más arte ha expuesto su pensamiento es justamente Platón. Sin embargo, sigamos con nuestra lectura. Las preguntas que Heidegger utiliza para articular su lectura son dos:

“1) ¿En el ámbito de qué determinaciones se encuentra para Platón lo que denominamos «arte»? 2) ¿En qué contexto se discute la cuestión de la relación entre arte y verdad?” (p. 159)

En el marco problemático descrito y de acuerdo a la primera pregunta, según Heidegger, lo que nosotros denominamos «arte» tiene, en la cultura y en la filosofía griega, tres distintos sentidos. Si se entiende «arte» por *techné*, entonces la palabra significa “el saber que conoce algo y por lo tanto lo domina” (p. 160). Si, en cambio, se considera el «arte» como aquella habilidad que se manifiesta en la ejecución<sup>4</sup>, entonces el marco referencial al que apela Heidegger es el de la *cura*. Y ésta, como se sabe, es la condición propia del *dasein* en el sentido heideggeriano de ser en el mundo. En efecto, el epílogo de los análisis realizados en la primera parte de *Ser y tiempo* conducen al concepto de *Sorge*, esto es, de cuidado, cura o preocupación que consiste en el asumir la responsabilidad al encuentro con las cosas. Ahora bien, ese asumir la responsabilidad frente a las cosas no es un concepto de orden moral o no se reduce a esa dimensión.

---

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. cast. de Juan Luis Verma, Barcelona, 2000, p. 158. A partir de este momento, el número de la página referente a esta obra se colocará al final de la cita y no en nota.

<sup>4</sup> “Capacidad en el sentido de la facultad de ejecución [...] en ese caso el griego dice *meléte*, *epiméleia*, o sea, el cuidado propio del cuidar algo. Este cuidado es más que una solicitud ejercitada, es el dominio de sí de la recogida resolución respecto del ente, es la «cura» [sorge]”. (ibid.)

En efecto, la cura se da tanto en relación con la existencia auténtica como con la inauténtica. Sin embargo, en el marco de la primera el *Dasein* asume su responsabilidad en el sentido de que la cosa se inserta en el proyecto adquiriendo así su sentido. Como comenta acertadamente Vattimo, “la analítica existencial se limita a señalar que las cosas se presentan verdaderamente en su naturaleza de posibilidades abiertas sólo en el ámbito de un proyecto decidido; en el mundo del *ser*, las cosas se dan sólo de manera empobrecida y «deyecta», es decir, en un modo que no es diferente de aquel modo en que ellas son en la existencia auténtica, sino en un modo que es sólo una derivación empobrecida de aquél. Pero, al análisis existencial no le interesa establecer cuál modo sea «mejor»; sólo le interesa establecer cuál es el modo originario del cual depende el otro. Y ese modo originario, que hace posible al menos originario, es el proyecto decidido de la existencia auténtica.”<sup>5</sup> La cura se manifiesta no sólo en dirección de las cosas sino también en dirección de los otros hombres y, en tal sentido, la cura que corresponde a la existencia auténtica es la que ayuda al otro a tomar conciencia de su libertad. En tal sentido, “la «sorge» -señala Vattimo- es el ser del *Dasein*, ya en su modalidad auténtica, ya en la modalidad inauténtica”<sup>6</sup> y esa modalidad es la que, como hemos visto, caracteriza según Heidegger el segundo concepto griego de arte. Es en el sentido de la cura en el que es preciso

“comprender la esencia íntima de la *téchne*, para mantenerla alejada de la interpretación posterior puramente «técnica». La unidad de *meléte* y *téchne* designa entonces la posición fundamental de la resolución anticipadora de la existencia para fundar el ente a partir de sí mismo.” (p. 160).

En cuanto al tercer posible significado griego del concepto de arte entendida desde el punto de vista del producir y del producto, nos sale al paso el concepto de *poiesis*. Escribe Heidegger:

“El hecho de que la palabra *poiesis* se haya reservado de manera especial para nombrar la producción de algo en la palabra, o sea, el hecho de que *poiesis*, como «poesía», se haya convertido preferentemente en el nombre del arte de la palabra, el arte poético, es un testimonio de la posición preeminente que adquiere este arte dentro de la totalidad del arte griego.” (ibid.)

---

<sup>5</sup> G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 45.

<sup>6</sup> Vattimo, 1987, p. 46.

Evidentemente, este tercer sentido apunta directamente hacia el arte entendido como producción en el sentido griego de este concepto que, como veremos más adelante, adquiere una función fundamental en la lectura que va realizando el filósofo alemán.

Esbozadas de esta manera las determinaciones constitutivas del concepto de arte, el próximo paso consistirá en ubicar el contexto platónico preciso en el que Heidegger coloca la tensión arte/verdad<sup>7</sup>. Dicho trasfondo nos lo brinda el *República*, diálogo a partir del cual se estudiará el tema de la relación arte/verdad.

Ahora bien, es preciso destacar que Heidegger entiende *República* en un sentido muy peculiar ya que descarta que el tema de la obra concierna directamente a la política<sup>8</sup>. Para convencernos de ello suficiente será con resumir la interpretación del concepto de *dike*. Según Heidegger esta palabra no remite directamente a su traducción ordinaria, es decir, no se refiere a la justicia sino al ajuste del hombre con su entorno. El saber que se refiere a la *dike* es el saber del “ajuste del ser del ente”<sup>9</sup> y, en cuanto tal, es preciso que exprese la exigencia de que la modalidad conductual del hombre en cuanto ser para la comunidad se fundamente en un saber esencial del ajuste general del ente, es decir, se funde en el conocimiento filosófico. La filosofía es, pues, el conocimiento propio de la *dike* entendida en el sentido de ese ajuste universal del ser del ente cuyo alcance es, obviamente, ontológico y, por ello, trasciende los límites de la política. En este sentido,

“el conocimiento decisivo de todo el diálogo sobre la república reza: [...] es esencialmente necesario que los filósofos sean los gobernantes [...] Esta proposición no quiere decir: los profesores de filosofía deben dirigir los asuntos del Estado, sino : los modos de comportamiento fundamentales que sostienen y determinan a la comunidad tienen que estar fundados en el saber esencial, en el supuesto, claro, de que la comunidad, en cuanto

---

<sup>7</sup> “Es necesario considerar previamente el lugar y el contexto en el que Platón plantea la pregunta por la relación entre arte y verdad; en efecto, la ubicación de esta pregunta determina, dentro del conjunto de las múltiples reflexiones acerca del arte que lleva a cabo Platón, la forma de su interpretación. Platón la plantea en el diálogo que lleva por título *Politeia*” (p. 160 s.)

<sup>8</sup> Hay que hacer notar que autores de gran envergadura como Jaeger en su obra maestra *Paidéia* comparten la perspectiva hermenéutica de Heidegger.

<sup>9</sup> “*dike* es un concepto metafísico, y no originariamente moral; nombra al ser respecto del esencial ajuste de todo ente. Es cierto que, precisamente por la filosofía platónica la *dike*

orden del ser, se funde desde sí misma y no quiera tomar sus criterios de un orden diferente.” (p. 161).

Por consiguiente, según Heidegger, *República*, en cuanto contexto de referencia para la discusión de la tensión arte/verdad, brinda un marco de orden metafísico, es decir, fundacional. En otras palabras, Platón no se limita a reflexionar sobre la constitución política de un estado posible, sino que apunta directamente a la condición última de su posibilidad y la busca en la edificación de una saber incontrovertible que él entiende como la verdadera filosofía, esto es, como el saber fundacional. Si lo dicho es cierto, es necesario que el problema en discusión tenga que ser vinculado con el concepto ontológico platónico fundamental y, en efecto, Heidegger escribe:

“El ser se vuelve visible, para Platón, en las «ideas». Ellas son el ser del ente y así ellas mismas lo que es verdaderamente lo verdadero [...] la *idía*, el aspecto visto, caracteriza al ser y, más precisamente lo caracteriza para ese tipo de ver que en lo visto en cuanto tal reconoce la pura presencia. «Ser» está en una relación esencial con el mostrarse y el aparecer [...] es de cierto modo equivalente a él. La captación de las ideas en cuanto ideas, en lo que hace a su posibilidad de llevarla a cabo, aunque no respecto de su finalidad, está fundada en el *eros*, en aquello que corresponde a la embriaguez en la estética de Nietzsche.” (p. 162).

La tensión arte/verdad se traduce, pues, en la tensión arte/idea y ese es justamente el tema que orientará el resto de las reflexiones de Heidegger.

## II. La tensión arte/verdad y su discusión ontológica.

En la idea y en su relación -en cuanto aspecto- con el ente, se manifiestan las dos distintas direcciones fundamentales del «mirar» que, por un lado, se dirige a la unidad del aspecto y, por el otro, se enfrenta a la multiplicidad objetual. El mirar -y ello se manifiesta de la manera más clara en el lenguaje- se constituye en la tensión entre la permanencia de lo universal que es lo que revela el aspecto y la fugacidad de lo múltiple que, sin embargo, en cuanto dirección del mirar, es constitutivo de la posibilidad misma del aspecto. Escuchemos una vez más a Heidegger:

---

entra en la ambigua luz de lo moral; pero justamente por eso es más necesario retener también el sentido metafísico, pues de lo contrario no resulta visible el trasfondo griego de este diálogo sobre la república. El saber de la *dike*, de las leyes del ajuste del ser del ente, es la filosofía.” (p. 161).

“En la palabra, y más precisamente en la palabra inmediatamente dicha, se cruzan ambas direcciones del mirar: por un lado la que se dirige a lo que en cada caso se alude inmediatamente —esta casa, esta mesa, esta cama— y por otro la que se dirige a aquello como lo cual es aludido eso singular en la palabra: esto como casa, en vista de su aspecto.” (p. 166).

Lo cual nos dice que en la propia constitución del lenguaje, es decir, en el desdoblamiento de sujeto y predicado que constituye en su esencia al decir, se instaura la doble dirección de la mirada en la que se realiza el mismo pensar filosófico. Ahora bien, es justamente esta doble dimensión —que sostiene el lenguaje y se manifiesta en él, es decir, la dimensión que vincula la singularidad de lo múltiple con la identidad de la unidad—, el lugar en el cual se produce el descubrimiento fundamental del filosofar platónico en cuanto filosofía de la idea<sup>10</sup>. El descubrimiento platónico signa el nacimiento mismo de la filosofía en el desocultamiento del ser que realiza la conciencia del doble mirar:

“Visto platónicamente —prosigue Heidegger— al ser le corresponde la consistencia. Todo lo que deviene y se transforma, en cuanto inconsistente, no tiene ser. Por consiguiente, en el sentido del platonismo «ser» está siempre en oposición excluyente respecto del «devenir» y el cambio.” (p. 167).

Ahora bien, en cuanto que en la doble mirada el aspecto permite que aparezca la multiplicidad del ente (la «mesa») es lo que hace posible que se muestren las mesas), se abre aquí el camino para que la reflexión se oriente al tema del arte. Se pregunta al respecto Heidegger:

“¿Qué ocurre con la multiplicidad de objetos producidos, con esos enseres, respecto de su «idea» respectiva? Esta pregunta se plantea para llegar a saber algo de la *mimesis*.” (p. 168)

El arte, en cuanto se ubica en el contexto brindado por el saber fundamentante del ajuste del ente y la comunidad, se relaciona con la misma filosofía la cual, en el descubrimiento de la doble dirección del pensar, muestra el proceder mismo de la *téchne*. El artesano produce los enseres con la vista puesta en el aspecto que preside a su fabricación y ese aspecto en la medida que los hace ser, los pone a disposición de la comunidad. Los productos que fabrica

---

<sup>10</sup> “Que aquí —advierte Heidegger— lo singular múltiple aparezca, en cuanto tal, en el círculo visual de su aspecto [es decir, de la idea], en ello consiste el descubrimiento platónico.” (ibid.)

el artesano no son objetos que se nos presentan en su inmediata presencialidad sino utensilios cuyo sentido -cuyo ser- estriba en su utilización por parte del hombre en cuanto convive en el *démos*. Por ello mismo, el artesano es llamado por los griegos demiurgo, es decir, aquel que fabrica en función del pueblo<sup>11</sup>. El arte ha sido colocado según Platón en su justo contexto: el doble mirar hace posible la realización del producto en el que se manifiesta la convivencia que otorga a la *téchne* su propia razón de ser, su íntima y última justificación.

Ahora bien, enfocado el problema del arte en este contexto, se manifiesta de suyo su propio límite. El límite del arte

“se muestra *exactamente en aquello de que necesita* para poder ser «práctica». Porque tan esencial como el hecho de que el carpintero no puede elaborar la idea con sus herramientas es el que tiene que mirar hacia la idea para ser el que es, el que produce las mesas.” (ibid.)

El ser del límite se muestra en la esencia misma del hacer y del mirar: aquello que hace posible la presencia de los enseres y en lo que se centra la *ratio essendi* del artesano es justo aquello que él mismo no puede fabricar con su arte. El límite del arte es lo que la hace ser.

Ahora bien, en este momento del desarrollo del diálogo, Platón le da un giro inesperado y, por ello mismo, genial:

“qué pasaría con un hombre «que produce todo lo que cada uno de los artesanos (es capaz de hacer)<sup>12</sup>»? (*Rep.* 596 c).” (p. 169)

Y ésta es la respuesta: ese producir se daría “con la mayor rapidez si tomas simplemente un espejo y lo giras en todas direcciones” (596 d)<sup>13</sup>. El espejo es aquello que puede hacer que todas las cosas sean presentes o, siguiendo el comentario de Heidegger,

---

<sup>11</sup> He aquí las palabras del filósofo: “no están simplemente allí delante sino que se encuentran disponibles para el uso o inmediatamente en uso. «Son» en vista a éste; en cuanto cosas producidas, han sido hechas para el uso general en el ser uno con otro de quienes viven en común. Estos que viven con otros constituyen el *démos*, el «pueblo», dicho en el sentido del público ser-uno-con-otro, con conocimiento recíproco y mutua integración. Para él están hechos los enseres. Por eso, quien fabrica tales utensilios es llamado *demiourgós*, el obrero, productor, hacedor de algo en referencia al *démos*.” (p. 168).

<sup>12</sup> La traducción es del mismo Heidegger.

<sup>13</sup> Una vez más la traducción es del propio Heidegger.

“en este giro del diálogo vemos lo esencial que es pensar de antemano el *poiein*—el «hacer»— en sentido griego, *como pro-ducir*. Este producir del aspecto es lo que lleva a cabo el espejo; hace que todo ente, tal como es en su aspecto, sea presente.” (p. 170).

Esta observación es de gran importancia porque vincula la imitación con la verdad de la idea en el concepto griego del producir. Es a todas luces evidente que el concepto de producir que está manejando Platón no corresponde con el significado de nuestro ‘fabricar’ pues el espejo de Platón ‘produce’ todas las cosas mientras que nuestro espejo no “fabrica el sol” (p. 171). Es preciso, pues, comprender el producir desde el punto de vista griego de hacer aflorar la idea en otro, sea ello un material cualquiera, sea la pulida superficie de un espejo. Producir es, como dice Heidegger, “aportar la idea” y, por ello mismo, la reflexión especular es un producir<sup>14</sup>. De acuerdo al concepto griego de producir que propone Heidegger, el producir del espejo no es menos real del fabricar del artesano. Sin embargo, este giro del diálogo no sólo nos permite reconstruir el sentido griego de ‘producir’ sino que nos revela el límite mismo del producir del arte:

“La madera de la cama—continúa Heidegger—y la masa de piedra de la casa hacen aparecer en cada caso la *idéa*, y sin embargo, ese pro-ducir es un oscurecerse y un empalidecerse del brillo originario de la *idéa*. De este modo, lo que nosotros llamamos la casa «real» cae de cierto modo al mismo nivel que la imagen de la casa en el espejo o que una pintura.” (p. 173).

Es, pues, preciso determinar qué entiende Platón por ‘real’ y la respuesta se encuentra si enfocamos el problema desde el punto de vista del productor:

“hay [...] tres tipos de productores: 1) El dios; es el que hace surgir la esencia, *physis phyei*. Por ello se le llama *phytourgós*, el que procura el surgir del aspecto puro y lo mantiene preparado para que el hombre pueda observarlo. 2) El artesano; es el *demiourgós klínes*, produce una cama de acuerdo con su esencia, pero la hace aparecer en la madera, es decir en aquello en lo que la cama está a disposición para el uso general como esta cama en cada caso singular. 3) El pintor; es el que lleva la cama a mostrarse en la imagen. ¿Puede denominarse *demiourgós*, trabaja para el *démos*, para el ser uno con otro y para el uso público de las cosas? ¡No! Porque ni pone a disposición la esencia pura como el dios [...] ni pone lo que ha realizado, en cuanto lo que ello es, a disposición para el uso.” (p. 177).

---

<sup>14</sup> “Si comprendemos [...] el producir de modo griego en el sentido de aportar la idea (de aportar el aspecto de algo en algo diferente, de cualquier modo que sea), entonces sí el espejo *pro-duce* el sol en ese determinado sentido.” (p. 171).

El límite del arte no es en que hace copias sino, como señala el mismo Heidegger unas cuantas líneas más adelante, “que está aún menos en condiciones que el artesano de llevar a cabo la reproducción.” (ibid). Tanto el artesano como el artista producen a partir del aspecto que hace aparecer la cosa pero, mientras el primero al fabricar un producto hace una copia de la idea que, en cuanto objeto real, está desvinculada de toda perspectiva, el artista reproduce el aspecto desde su punto de vista; su producir es sesgado y por ello el arte es inferior a la verdad en cuanto la oculta introduciendo el punto de vista desde el cual el sujeto, el artista, hace surgir el aspecto. Leamos una vez más a Heidegger:

“El pintor [...] sólo puede observar la mesa desde una situación determinada. Por lo tanto, lo que produce es siempre sólo *una* visión de la mesa, *un* modo en el que ella aparece: si la pinta de frente, no puede pintar la parte posterior. No puede producir la mesa más que en un *phantasma* (598 b), en una visión. Lo que determina el carácter del pintor como *mimetés* es no sólo que no pueda producir una mesa singular que sirva para el uso, sino que además no puede ni siquiera mostrar completamente esa singularidad.” (p. 178).

El límite de la *mimesis*, es decir, del arte, no sólo estriba en que el artista no pone a disposición del uso del pueblo lo que produce sino, y sobre todo, en que no puede producir el aspecto en su integridad porque su sesgo, su perspectiva, esto es, su subjetividad, impiden que la verdad se muestre en todo los sentidos. Su trabajo no desoculta sino que oculta la verdad. Su producir es un “oscurecimiento y una disimulación” (ibid.). Éste es el límite del arte y por ello Platón lo subordina a la verdad.

Con esta lectura de unas cuantas líneas de *República*, Heidegger nos brinda una perspectiva sumamente sugestiva en vista del tema de la imaginación y a ello dedicaremos la tercera y última parte de nuestra contribución.

### III. Imaginación y filosofía

En primer lugar es oportuno diferenciar los posibles significados de ‘imaginación’ según la teoría, digamos así, clásica y, a tal fin, retomaremos un texto de Ricoeur<sup>15</sup>. Pues bien, según este autor, tales sentidos son los siguientes:

---

<sup>15</sup> Nos permitimos remitir el lector a P. Ricoeur, *Del texto a la acción*, trad. cast. de P. Corona, México, F.C.E., 2001, pp. 197-200.

- (1) Imaginación como evocación: se utiliza este significado cuando, por ejemplo, recordamos experiencias pasadas o imágenes ya vistas. En este caso, el objeto de la imaginación, es decir, la imagen, puede ser un dibujo, un cuadro, un mapa, un diagrama.
- (2) Un segundo significado es el de la imaginación como ficción. En este caso, lo que imaginamos no son cosas ausentes sino ficciones. A manera de ejemplo, pertenecen a este sentido del término 'imaginación' una obra poética o un sueño.
- (3) El tercer significado remite al carácter ilusorio de lo imaginado. En este caso, se produce una ficción pero sin que ella sea acompañada por la conciencia de su carácter ilusorio.

Ahora bien, los significados en cuestión pueden reagruparse según relaciones oposicionales que, a su vez, permiten formar esquemas de acuerdo con los cuales se pueden diferenciar las distintas concepciones canónicas de la 'imaginación'. En este sentido, si la oposición se produce desde el punto de vista del objeto, es decir, de la imagen, entonces las categorías fundamentales que entrarán en juego son las de la presencia y ausencia. Desde la perspectiva de la presencia, la imagen se entenderá como percepción y, entonces, se producirán teorías como la de Hume en la cual la imagen es una representación debilitada del objeto. Por el contrario, si la imaginación es interpretada en el sentido de la ausencia, entonces, utilizamos el segundo significado de imaginación como ficción, es decir, como producción del otro en su ausencia. Si, por último, nos referimos al tercer significado de imaginación y lo entendemos a partir de la oposición entre inconciencia-conciencia, entonces tendremos, en el primer caso, las doctrinas de la imaginación que la conciben como una representación distorsionada de la realidad y, en el segundo, aquellas que ve en la imaginación la capacidad utópica de producir una ilusión consciente a partir de la cual se critica la estructura misma de la realidad. Ahora bien, dada esta clasificación, ¿dónde podríamos ubicar la concepción platónica de la imaginación?

La imaginación del artista que pinta una silla puede muy bien ser colocada en el marco de la concepción evocativa pero, en vista del juicio negativo final acerca del arte, esa misma evocación es considerada desde el punto de vista de la ilusión y de una ilusión consciente ya que el espectador sabe muy bien que la

imagen pintada no puede reflejar todos los aspectos de la cosa. De ello se deduce, entonces, que, aplicando al Platón de Heidegger el esquema clasificatorio de Ricoeur, se produce una intersección de los significados (2) y (3) entendido este último desde el punto de vista de la conciencia de la ilusión. En otras palabras, Platón, leído según perspectiva Heidegger-Ricoeur, condenaría la imaginación artística por su naturaleza necesaria de ficción consciente y el carácter ilusorio provendría justamente del necesario perspectivismo del artista. Ahora bien, si colocamos esta lectura en el marco de una concepción fundacional rígida de la filosofía, la cosa adquiere su pleno sentido.

En efecto, según esta manera de entender la especulación, en la filosofía se realiza en su plenitud la presencialidad de la verdad a sí misma. La verdad filosófica se constituye *sub specie aeternitatis* o, como prefieren expresarse algunos contemporáneos, desde el punto de vista del ojo de Dios, desde el punto de vista que, paradójicamente, anula toda perspectiva. Con meridiana claridad así sintetiza este ideal Taylor: “Si tuviera que resumir esta idea en una única fórmula, ésta sería la siguiente: el conocimiento ha de considerarse como la correcta representación de una realidad independiente. En su forma original, se ve el conocimiento como la imagen interna de una realidad externa.”<sup>16</sup> No entraré en el análisis de la concepción representacional del conocimiento pero sí quiero enfatizar la idea de un conocimiento incorregible en cuanto “correcta representación de la realidad”. Esta manera de ver se encuentra perfectamente plasmada en la concepción fundacional platónica y eso es lo que produce el rechazo o, si se prefiere, la subordinación de la imaginación artística respecto de la filosofía. Ahora bien, justamente aquí se produce lo que podríamos denominar *la paradoja de Platón*. La pregunta que hace que se patentice dicha paradoja es ésta: ¿cómo es posible que uno de los filósofos que más ha plasmado su imaginación filosófica en diálogos en los que se manifiesta la imaginación propia del artista sea, al unísono, uno de los más férreos críticos de arte? Las reflexiones que he ido exponiendo en estas páginas deberían haber dejado en claro la respuesta. La condena de la imaginación artística o, si se prefiere, la subordinación del arte a la verdad, deriva de un concepto de racionalidad fundacional fuerte que es propio de la filosofía platónica. En efecto, Platón elabora una filosofía

---

<sup>16</sup> Ch. Taylor, *Argumentos filosóficos*, trad. cast. de Fina Berulés Bertrán, Barcelona, Piados, 1997, p. 21.

fundacional fuerte en el sentido según el cual el ideal del saber estriba en la elaboración de una ciencia suprema la cual, más allá de toda perspectiva, se coloca desde un punto de vista que pretende ser absolutamente neutro en cuanto en él se patentiza la verdad en su absoluta presencialidad, es decir, en su absoluta transparencia. Justamente por ello, la imaginación artística en cuanto expresión de una concreta perspectiva desde la cual se coloca el sujeto que la realiza es condenada o subordinada a la verdad. Ahora bien, aunque personalmente no comparta la posición platónica, sí me parece que esa manera de filosofar, por contraste, permite que la naturaleza de la imaginación –cuya máxima expresión es, sin lugar a duda, el arte– destaque con suma claridad. Esta clase de imaginación, y yo me atrevería a decir, la imaginación en cuanto tal, no puede prescindir del posicionamiento en el ser que se manifiesta en el perspectivismo del mirar. La imaginación de la que hablo no observa, más bien mira. No busca alcanzar una perspectiva en la cual la intersubjetividad se confunde con la extrema objetividad en cuanto ausencia de perspectiva, es decir, de sujeto, sino que, al contrario, su intersubjetividad se realiza precisamente merced a la intervención de la mirada totalmente posicionada del artista. En otras palabras, la imaginación desaparece cuando el ideal que guía el saber pretende constituirse en la objetividad absoluta más allá de todo sesgo. La imaginación, en cuanto expresión plena de la subjetividad, no puede desvincularse del necesario perspectivismo que caracteriza esencialmente al sujeto en cuanto ser en el mundo. La imaginación es, pues, *el triunfo de la intersubjetividad constituida en el posicionamiento relativo del sujeto en ser*. Esta última expresión con la que cierra mi definición de la imaginación no es el resultado de un desliz de la mano en el teclado de mi computadora. He dicho y repito que la imaginación es la intersubjetividad constituida en el posicionamiento relativo del sujeto *en ser* y no “en el ser” porque, justamente por tratarse de la imaginación creadora que tanto defendí en mi primera intervención en esta serie de seminarios organizada por mi amigo el profesor Astorga, ella es la expresión de una manera de ser, de relacionarse con el mundo; es expresión pura de la libertad del ser humano que se patentiza en la regla que consiste en romper la regla misma. Con esta expresión hago referencia a la dimensión metafórica que, como ha mostrado

Ricoeur en su libro *La metáfora viva*, es el motor primario de la imaginación. Reflexionar sobre este aspecto del problema, es decir, sobre la estructura metafórica de la imaginación será el próximo paso de mi estudio, que espero poder llevar a cabo en un tercer seminario dedicado a este tema.