

La teoría del arte en Plotino

Si emprendemos un recorrido por los estudios críticos dedicados al período helenístico podremos constatar que son escasos los estudios dedicados al análisis e interpretación de la obra plotiniana. Este vacío es aún mayor cuando dentro de dicha obra pretendemos profundizar en el conocimiento de su estética. De ahí que el propósito de este trabajo sea el de intentar acercarnos a ese ámbito para mostrar la importancia que tanto el arte como la belleza poseen dentro del sistema metafísico del fundador del neoplatonismo.

1. FUENTES DE LA ESTÉTICA DE PLOTINO

En primer lugar, parece necesaria una mínima presentación de las raíces de la teoría de la *belleza* en Plotino. Ello es debido a que para nuestro autor no hay arte sin belleza, es decir, todo arte es *arte bello*. Este presupuesto teórico nos lleva a adoptar un criterio sistemático y no histórico para presentar las fuentes de la estética plotiniana. Además, mostrar las fuentes supone desvelar los principios fundamentales a partir de los cuales un autor construye su pensamiento. De este modo, obtendremos una perspectiva más clara del verdadero talante de ese autor, comprobaremos la importancia que juega el patrimonio intelectual recibido y descubriremos aquello que el propio filósofo aporta.

La primera fuente que hemos de indicar es, sin duda, Platón. No obstante, es preciso matizar esta presencia y dar cabi-

da a otras tradiciones que están presentes en las *Enéadas*¹. Si bien es cierto que todo el pensar plotiniano se nutre de una continuada tradición platónica, ésta no es la única por la que nuestro autor se ve influido². Puede afirmarse que el platonismo de Plotino es una síntesis original, no una mera lectura de repetición; es una evolución y maduración de los propios planteamientos del *maestro* que nos lleva, en algunas ocasiones, a ciertas *oposiciones* o cambios de orientación no provocados por una desviación en la comprensión de los axiomas platónicos, sino por la misma radicalización de dichos axiomas.

En el ámbito de la estética —teoría-θεωρία de la Belleza y del Arte— y del saber estético, también constatamos que «el espíritu místico de Plotino se opone al espíritu dialéctico de Platón. En éste y en Aristóteles, el conocimiento está sometido a una investigación discursiva. Lo que caracteriza a Plotino, en cambio, es que el conocimiento no consiste en una serie de aproximaciones, sino en una visión, en una contemplación visio-naria»³. Lo cual no es más que una coherente continuación en el terreno de la Belleza de los presupuestos de su axiomática fundamental: unidad y contemplación⁴.

Ahora bien, como hemos señalado, el platonismo, siendo el núcleo fundamental de la teoría de la Belleza en Plotino, no es el único sistema que orienta sus reflexiones estéticas⁵. En ellas están presentes planteamientos provenientes de diversas *tradiciones filosóficas* como son la estoica, la aristotélica, la

1 Cf. Gourinat, M., «Naturalisme et idéalisation dans l'esthétique grecque: sur les sources et le développement de l'esthétique de Plotin», en *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Aix* 43 (1967) 127-146; Markakis, M., «Some observations on Plotinus' theory of beauty», en *Diotima* 18 (1990) 154-155.

2 Sería suficiente con observar el índice de textos citados por Plotino en las *Enéadas*, que recoge la edición de E. Brehier, París 1924-1938, 197-200, en el que aparecen, entre otros, desde Alejandro de Afrodisia hasta Jenócrates, pasando por Anaxágoras, Aristóteles, Demócrito, Empédocles, Heráclito, Parménides, Platón y algunos fragmentos de la tradición estoica.

3 Bayer, R., *Historia de la estética*, México 1965, 74.

4 Cf. Moretti-Costanzi, T., «Il fondamento dell'estetica in Plotino», en *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Turín 1953, 687-689.

5 Cf. Finberg, H. R. P., «The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School», en *Classical Quarterly* 20 (1926) 148-151; Cervi, A., *Introduzione alla estetica neoplatonica*, Roma 1951.

llamada tradición socrática, así como una interesante influencia —fuera de la perspectiva *académica*, pero no por ello menos sugerente ni de menor importancia— de tipo hermético.

Así pues, entre estas variadas coordenadas se va entretejiendo la estética plotiniana, sopesando y cribando las anteriores consideraciones acerca de la Belleza, perfilando y puliendo planteamientos y sospechas filosóficas hasta convertirlas en auténticos axiomas y en verdaderos fundamentos del filosofar mismo. En el fondo, la estética de Plotino no es otra cosa que una de las vertientes más cualificadas del ejercicio de la filosofía primera, de la contemplación en su máxima expresión, en su mayor capacidad, pues en la Belleza el ejercicio mismo del filosofar es θεωρεῖν, contemplación viva que penetra la realidad toda desde el interior del alma visionaria y alada del filósofo.

Plotino leyó un buen número de *textos estoicos*⁶ y en ellos percibió la importancia de la simetría y el ajustamiento y la proporción cuando se trata de belleza. Y aún más, de los estoicos Plotino aprendió a derivar de los planteamientos estéticos a los ético-morales y viceversa⁷. Esto es algo más que el reconocimiento del paralelismo Bien-Belleza que desde los primigenios filósofos se venía planteando, es el establecimiento de la implicación entre ambos, haciendo del buscador de belleza un irremediable buscador de virtud, y del filósofo no un mero teórico del gusto o de la justicia, sino un *escultor*, un actor, un ser cargado de acción. En efecto, también lo intelectual y lo inteligible, también el discurso y la reflexión han de gozar de cierta simetría y un completo ajustamiento, han de poseer axiomática y precisión, la cualidad y el encanto de lo Primero.

El *filósofo moral* de la enéada I, tratado 2.º, «Sobre las virtudes», y el *filósofo escultor* del tratado 6.º de la misma enéa-

6 Cf. Graeser, A., *Plotinus and the Stoics: A Preliminary Study*, Leiden 1972.

7 Cf. Edwards, M. J., «Aidos in Plotinus», en *Classical Quarterly* 39 (1989) 228-232; y Striker, G., «The Role of Oikeiosis in Stoic Ethics», en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* I (1983) 145-167. La interpretación plotiniana de la οἰκειωσις nos lleva a términos como *ajustamiento*, *intimidad*, *co-nacimiento*, ya que puede ser entendida como expresión de la participación y manifestación de la implicación Bien-Belleza.

da son uno y el mismo y tal vez respondan a la tematización de ese ajustamiento total de lo físico y lo metafísico ⁸, de lo corporal y lo espiritual que ya defiende, antes que Plotino, el propio Cicerón: «como una exacta proporción de los miembros, unida a un hermoso colorido, es lo que constituye la belleza del cuerpo; así lo que constituye la belleza del alma es la justeza de sus juicios, pero una justeza esclarecida que descansa en principios incommovibles y que camina siempre en pos de la virtud, si no es que es ella misma la esencia de la virtud» ⁹.

La búsqueda de la Belleza es en sí misma no sólo la búsqueda de la virtud, sino virtud. Es cualificación y esclarecimiento de la estructura ontológica y del alcance del conocimiento del propio sujeto, que madura en esa doble purificación estético-moral hacia la auténtica conversión contemplativa del alma hacia el Bien o el Uno ¹⁰. Esto es por lo que Plotino no duda en afirmar con rotundidad que «la virtud es cosa del alma, no de la Inteligencia ni de lo que está allende la Inteligencia» ¹¹. Y esa búsqueda y ese ajustamiento entre belleza y virtud que tan radicalmente articulan los estoicos enseña a nuestro autor que con eso y no con otra cosa comienza la purificación de la reflexión misma ¹². Ésta nos lleva a la necesidad de la contemplación como método y fin de la filosofía primera, esa que, parafraseando a Plotino, debe dirigir su mirada a quien ilumina ¹³. Para orientar esa mirada los parámetros que los estoicos aportan son, recordémoslos: simetría, ajustamiento y proporcionalidad de las partes —todo un programa *matemático*—.

8 No debemos olvidar que la filosofía aparece estructurada en tres partes: dialéctica, física y moral. Cf. Plotino, *Enéadas*, edición a cargo de P. Henry y H. R. Schwyzer, Oxford, 1964-1982 (editio minor), I, 3, 5. Ahora bien, esa división no nos ofrece cada parte por separado, sino un proyecto sistemático que necesita y un método potente (dialéctica) para llevar a cabo una explicación racional de la realidad (física) para así cumplir el destino del alma (ética).

9 Cicerón, *Tusculanas* IV, XIII.

10 Cf. Plotino, V, 5, 12, 30-33. La Belleza tiene necesidad del Bien y no a la inversa.

11 Plotino, I, 2, 3, 31.

12 Cf. Smith, A., «Reason and experience in Plotinus», en O'Rourke, F. (ed.), *At the heart of the real*, Dublín 1992, 21-30.

13 Cf. Plotino, I, 2, 4, 23.

La reflexión plotiniana tiene en cuenta asimismo planteamientos provenientes del *aristotelismo*. El hilemorfismo afectó inevitablemente a la estética presentando lo bello como una teoría de la forma. Si la materia, según Aristóteles —como para nuestro autor¹⁴—, es fea e informe, la belleza, la esencia de la belleza no puede residir en ella, pues lo propio de la belleza es el orden, la simetría y la delimitación¹⁵. Antes bien, la belleza es algo, una forma, que le sobreviene a la materia¹⁶. Con lo cual se puede decir que la forma es belleza para la materia, pues ésta es en sí misma indiferenciada y amorfa, intratable por indeterminable¹⁷. Del mismo modo, la materia es fealdad para la forma. La belleza, por tanto, desde las coordenadas de la tradición aristotélica, en cuanto forma que es, posee una capacidad configuradora y podrá llegar a entenderse como una causa formadora.

La belleza es capacidad y capacidad conformadora, lo cual Plotino lo recoge como una aportación de considerable potencialidad heurística para acceder al fundamento de la realidad a partir del ejercicio de la filosofía. Pues ser forma es ser ya un modo cualificado de ser y separado de los anclajes materiales sugiere la posibilidad de una clasificación, de una gradación¹⁸, de una jerarquización que abarca desde lo meramente material hasta lo exclusivamente formal y, más allá de ello, pasando por lo *mezclado* de materia y forma.

De alguna manera esa jerarquización hilemórfica enseña a construir en la estética plotiniana ese axioma de la continuidad de la realidad toda, eso sí, una continuidad gradada, jerarquizada. La estética no puede considerar de igual manera el bloque hermoso de bronce que una bella estatua colada de ese

14 Cf. Plotino, I, 8, 5, 23-24. La fealdad es la materia, porque no está dominada por la forma.

15 Cf. Aristóteles, *Metafísica* 1078 a.

16 Cf. Plotino, II, 4, 8, 6-10, que por sí misma es sin cualidad ni figura.

17 Cf. Plotino, II, 4, 8, 11-14. La materia, al no poseer forma, es indeterminada (III, 6, 17, 30-38) e incluso invisible (III, 6, 13, 40).

18 Como la que se nos presenta en el tratado «Contra los gnósticos», en la que aparece una secuencia clara de lo sensible hacia lo inteligible y de ahí más arriba: la belleza de los cuerpos, la de las ocupaciones, la de las ciencias, la de la contemplación y la de Dios. Cf. Plotino, II, 9, 17, 22-25.

mismo bronce. Alguna diferencia existe entre ambas *bellezas* que impiden que sean lo mismo para nosotros. En esa gradación hilemórfica se pone de manifiesto que cualquier jerarquización, de suyo, incorpora una cuidada purificación de la materia hacia la forma pura, de lo compuesto a lo simple, de lo dual a lo uno. En consecuencia, Plotino, en su reflexión, añade a los aspectos anteriormente citados la concepción de belleza como forma, y, tras un detenido y depurador análisis, asentará este concepto en el mundo inteligible¹⁹ separado de toda materia, colocando así a la Belleza entre las *cosas divinas*, más allá de las cuales todo es desorden y fealdad.

Decir de la belleza que es forma nos lleva a pensar, aunque sólo sea formalmente, que la Belleza es Forma, y puede ser la Forma Inteligible por excelencia y ser considerada como universal y como esencia nacida del Uno²⁰. Por ello esa situación resulta doblemente aleccionadora, a saber: en primer lugar, vacía de cualquier contenido concreto la Belleza, pues al ser formalidad plena se ve privada de materialidad y, por tanto, de determinación concreta y/o derivada; y en segundo lugar, nos enseña que siendo Forma, incluso la Forma Inteligible más cualificada, aun así, ella misma es conformada por algo previo. Ese nivel previo incluso a la formalidad inteligible es el Uno, el $\alpha\sigma\chi\eta$, manantial primigenio de todas las formas, incluida la Belleza²¹.

Parece claro, pues, cómo el hilemorfismo estético del aristotelismo se incorpora a la teoría estética plotiniana como una de sus tradiciones más arraigadas. Sin embargo, restan aún por aparecer otros aspectos presentes en el pensamiento de nuestro autor: las influencias de corte socrático y el nuclear y aleccionador platonismo que Plotino asume y reelabora, dando origen a una nueva hermenéutica, a una sugerente interpretación de los más importantes textos platónicos referidos a la belleza.

19 Lo que no supone rechazar en ningún momento la belleza del universo. Cf. Plotino, VI, 6, 1, 23.

20 Cf. Plotino, V, 5, 6, 1-5.

21 Cf. Perpeet, W., *Antike Ästhetik*, Friburgo 1988, en especial el capítulo IV, dedicado a la relación entre la belleza y la forma.

Es Jenofonte, en sus *Memorables*, el que nos recuerda con una gran delicadeza las conversaciones entre Sócrates, Parrhasios y Cleitos²². Un diálogo, por lo demás, con decidido matiz estético, pues sus interlocutores son seres especialmente orientados a la búsqueda de la belleza: un filósofo, un pintor y un escultor que dejan traslucir en su animosa charla una importante cualificación en la consideración de la belleza como tal. Más allá de la sensible proporcionalidad, más allá de los juegos y armonías físicas se nos *demuestra* la belleza del alma y los sentimientos, e incluso la belleza de la vida misma. Se nos abre aquí el camino de lo inteligible, la belleza de lo intangible, el filosofar del espíritu por encima de la materia, la contemplación serena del origen, de la causa primigenia de la belleza.

Ya en la *orientación socrática* aparece como un imperativo de lo que podríamos denominar estética filosófica el tener presente la necesidad de conceptualizar lo concreto, para lo cual es necesario que la reflexión capte las cosas exteriores²³. Pero en esa conceptualización hay que ir más allá de la materia y el efecto singular, la importancia de la universalidad que va acompañada de inteligibilidad. Porque parece claro que lo sensible va paulatinamente desapareciendo a medida que emprendemos el sendero de la racionalidad discursiva²⁴ tendente al esclarecimiento del fundamento de la realidad toda y de la Belleza misma, de la —para Plotino— Belleza Inteligible.

La tradición socrática, por tanto, apuesta por una desensibilización de la belleza, llevándonos a la belleza del alma, una belleza que encuentra su ajustamiento metafísico no en determinadas composiciones o proporciones sensibles, sino en algo previo, en algo inteligible e incluso en algo anterior a lo inteligible. Este reconocimiento serviría para responder a la pregun-

22 Cf. Jenofonte, *Memorables* III, 10.

23 Cf. Plotino, V, 3, 1, 19-21.

24 A pesar de que se pueda decir de ésta que no es epistrófica, que no se convierte, sino que sólo comprende las improntas de los sentidos y de la inteligencia (Cf. Plotino, V, 3, 2, 23-25). De ahí la necesidad de sintetizar todas estas aportaciones de la tradición para poder lograr un método más potente y unitario con el que acceder a la realidad suprema. En ese método se incorporan como elementos fundamentales lo intuitivo y la conversión.

ta que Plotino nos plantea: «¿Cómo explicaríamos si no que en un rostro vivo la belleza aparece luminosa, mientras que en el mismo rostro muerto ésta no aparece más que como un leve vestigio, incluso antes de que las proporciones que lo componen hayan desaparecido debido a la descomposición de la carne?»²⁵.

Si en el estoicismo y en el aristotelismo habíamos encontrado ciertas raíces sistemáticas de la estética de Plotino, es a partir de la acentuación universalizadora del método de la tradición socrática cuando la teoría de la belleza va a ir tomando ya un ensamblaje definitivo. Asumiendo la importancia de la simetría de los planteamientos estoicos y aplicando esa metodología socrática, Plotino va a sostener que «la belleza descansa más en el *resplandor* de la simetría que en la simetría misma»²⁶. El que la Belleza descanse en el resplandor nos sitúa, una vez más, y ello de manera fundamental, en el reconocimiento de la trascendencia, de la *epekeina* de aquello que es en realidad Principio. Una trascendencia radical que al mismo tiempo se percibe, incluso, estéticamente en la inmanencia, una trascendencia que nutre la realidad presente tanto a nuestro sentir como a nuestro pensar.

La Belleza no es la proporción sensible, ésta es sólo su vestigio, su resplandor debilitado, su aparecer para nuestros sentidos²⁷. Pero esa manifestación debilitada posee la virtud de ponernos en camino desde la simetría de lo sensible hacia la armonía de lo inteligible, siguiendo ese resplandor cada vez menos tangible y cada vez más interior y más visible a los ojos del alma para la contemplación.

Continuando con la aplicación de la desmaterialización socrática, la lectura del hilemorfismo estético aristotélico se ve depurada en el sentido en que nuestro autor llega a concluir que la realidad sin forma engendra la forma, sin que sea posi-

25 Cf. Plotino, VI, 7, 22, 42 y ss.

26 Plotino, VI, 7, 22, 25-26 (la cursiva es nuestra). Cf. Antón, J. P., «Plotinus' refutation of beauty as symmetry», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964-1965) 233-237.

27 Cf. Plotino, V, 8, 3, 10-27.

ble lo contrario. La engendra nada más presentarse la materia. La materia, sin embargo, se halla necesariamente en el punto más alejado, ya que no posee en sí misma forma alguna y ni siquiera las formas últimas. Por consiguiente, si lo amado no es la materia, sino más bien el ser informado por la forma; si la forma que se da en la materia proviene del alma; si el alma es sobre todo forma y objeto amado; si la Inteligencia es forma y, aún en mayor medida, objeto deseado, convendrá aceptar sin lugar a dudas que la naturaleza primera de lo Bello es una naturaleza sin forma»²⁸.

Teniendo todos estos aspectos presentes se puede afirmar que la raíz fundamental de la teoría de la Belleza en Plotino la constituye la tradición platónica²⁹. En la filosofía de Platón nuestro autor encuentra una serie de claves de interpretación que son las que sirven para tamizar las lecturas de otras orientaciones. En *Platón* está ya presente una cuidadosa jerarquización acerca de la belleza —como también están ya clasificados los tipos de conocimiento—, y una ordenación dialécticamente configurada a partir del discurso de Diótima, un discurso que puede ser considerado como el manifiesto de fundación de toda la estética platónica y neoplatónica.

A partir de esa dialéctica progresiva y ascendente de Diótima forma, alma, amor y trascendencia serán puntos de inevitable referencia a la hora de abordar el tema de la Belleza. Si para Platón, en su época de madurez, la belleza reside en el amor, como así lo revela el *Banquete*, Plotino también lo incorporará a su teoría estética, pero con un matiz diferente. El amor será para

28 Plotino, VI, 7, 33, 30-38.

29 No en vano el tema de la Belleza ocupa un papel central y privilegiado a lo largo de toda la obra del verdadero maestro de Plotino. Hemos de resaltar los siguientes lugares: Cf. Platón, *Alcibíades*, II, 147 b; *Apología de Sócrates*, 22 a b c; *Banquete*, 204 c, 205 b c, 209 a, 211 c; *Crátilo*, 406 a, 432 a b, 439 c d, 440 e; *Eutidemo*, 300 e, 301 a, 303 d; *Fedón*, 65 d, 75 c, 78 d, 91 d, 100 b e; *Fedro*, 244 a, 244 c d, 245 a, 248 d e, 250 b, 254 b, 275 d, 294 d; *Filebo*, 15 a, 55 e, 56 a; *Gorgias*, 450 c d, 465 a, 474 d, 497 d e, 514 b; *Hipias Mayor*, 287 d e, 289 e, 290 d e, 291 e, 304 d e; *Ion*, 533 d e, 534 b, 534 d e; *Leyes*, 667 e, 668 b, 719 c, 889 d; *Menón*, 80 c, 99 c d; *Parménides*, 130 b, 134 b; *Político*, 258 d e, 288 c e, 309 c; *Protágoras*, 332 c; *República*, 403 c, 435 c, 476 b d, 479 a, 484 b d, 522 a b, 533 d e, 596 a-597 e, 602 a-603 b; *Sofista*, 234 a, 255 d e, 257 c d, 264 c-266 e, 267 a b, 275 d e; *Teéto*, 186 a, 190 c; *Timeo*, 28 a b, 29 a b, 71 c e, 72 a.

él una vía de purificación³⁰, de incesante καθαρισμός, un empeño dirigido hacia la belleza misma, hacia lo inteligible más que a lo sensible, un catalizador que llevará más a la conversión metafísico-religiosa³¹ del sujeto filosófico que a una inclinación por el gusto de lo sensible. Esa vida de purificación, esa «vida mística es sinónimo de sabiduría divina y oculta»³².

El amor en Plotino va a ser ese sustento que inclina el alma hacia el Bien³³, esa condición de posibilidad de la presencia de una belleza realmente cualificada, desmaterializada, universalizada. El amor hace del alma y de la estética misma una erótica incesante hacia el Primer Principio, hacia la realidad suprema. Ésta es la herencia del *Banquete* y del *Fedro: estética como erótica fundamental*. Esta concepción se verá complementada por el ajustamiento de la medida y la proporción procedentes del *Filebo*³⁴, así como la importancia atribuida a la necesidad de purificación. A todos estos elementos es preciso añadir la teoría del esplendor y la inmaterialidad de la belleza³⁵ que cierra el conjunto básico de la estética platónica y que nos sitúa de manera sintética en la cúspide misma del mundo inteligible mostrándonos su cumbre. Por tanto, para Platón la Belleza se revela indisolublemente unida al Bien. Prueba de ello es la acuñación de un concepto de primordial relevancia para la teoría de la belleza —sobre todo si entendemos dicha teoría como una búsqueda o deseo constante del ἀρχή—: *kalokagathía*. Este

30 Cf. Plotino, VI, 8, 15, 1-10. La purificación nos conduce al Bien como amor, amado y amor de sí, porque es Bello y de nada ni de nadie recibe su Belleza más que de sí mismo. Además en él —aunque en sentido absoluto sería una imprecisión— deseo y sustancia son una misma cosa. Es la unidad por excelencia, la fusión radical, la vida misma en su origen puro.

31 Cf. Cilento, V., «Esperienza religiosa di un filosofo greco», en *Rivista di Storia e Letteratura religiosa* 2 (1966) 405-426; Gagnebin, Ch., «Le pensée de Plotin, une philosophie de la vie spirituelle», en *Revue de Théologie et de Philosophie* 97 (1964) 84-95, y Jagu, A., «Une philosophie de la vie spirituelle, le plotinisme», en *Revue des Facultés catholiques de l'Ouest* 3 (1956) 25-31.

32 Pablo, D. de, *Amor y conocimiento en la vida mística*, Madrid 1979, 141.

33 Cf. Plotino, III, 4, 6. El tema del amor está tratado monográficamente en III, 5.

34 Cf. Platón, *Filebo*, 64 e.

35 Cf. Platón, *Fedro*, 250 a c.

término expresa la interpenetración de Bien y Belleza que Plotino someterá a una mayor depuración que su propio maestro. El sentido profundo que este concepto posee nos llevará al establecimiento de una definitiva jerarquización estética ³⁶ que será elaborada a la luz de todos los aspectos que aquí venimos presentando y que constituyen las raíces de la teoría de la belleza plotiniana.

La filosofía de Plotino no es una mera reflexión acerca de lo inteligible, sino que se ocupa de todo lo que acontece en el desarrollo de la realidad. Prueba de ello es el haber encontrado en la Belleza el nexo necesario que enlaza lo uno con lo múltiple, lo formal con lo material. Del mismo modo esa implicación queda reflejada en la incorporación a la teoría de la Belleza de la simetría, la proporcionalidad (ambas características del ámbito de lo sensible) junto a la purificación ética y la jerarquización de lo formal (ámbito de lo inteligible). En consecuencia, aun orientada hacia lo que está más allá de lo inteligible, se empeña también en descifrar el mundo sensible, porque en su filosofar hace patente que si de verdad se quiere esclarecer el fundamento de la realidad suprema, ello sólo es posible mediante la consideración de un doble movimiento, a un tiempo cósmico, metafísico y estético: procesión y conversión. Ambas tienen como punto de encuentro y como eje común la contemplación. Por ello la belleza, que para Plotino es donde la cualificación de la contemplación se muestra en plenitud, aporta una perspectiva de cercanía e incluso intimidad con el Principio ³⁷ sin dejar de lado aquello en lo que se manifiesta ese Principio.

El neoplatonismo no puede despreciar lo sensible porque esto es una parte de la realidad. La estética como teoría de la belleza, antes bien, enseña a reciclar lo sensible hacia la meta final a la que tiende la filosofía primera. La estética desarrolla una efectividad, una capacidad efectiva y real de actuación

³⁶ Cf. Plotino, I, 6, 9, 39-43. La interpenetración de Bien y Belleza no es la identidad, pues el Bien esta «más allá» que la Belleza y es su fuente y principio. De todos modos, de la jerarquización se obtiene la localización inequívoca de la Belleza en la cúspide de lo inteligible.

³⁷ Cf. Plotino, II, 9, 17, 32-40. La belleza mueve las almas hacia su origen.

sobre lo que es. Esa capacidad es el arte ³⁸, la creación concreta y real que esconde tras de sí una infinita potencialidad susceptible de ser rastreada y que, según veremos a continuación, nos transporta a una realidad primordial.

El arte demuestra que tras lo singular y concreto, tras lo tangible y particular se oculta y también se revela lo inteligible y lo universal. «La revelación del arte se nos ofrece como algo inefable que flota por encima de todas las cosas de este mundo y que mana de su entraña más recóndita, suscitando en nosotros sentimientos que son más fuertes que la voluntad, y más alados que la imaginación. Es una manera peculiar de presentir el misterio del mundo» ³⁹. Por ello Plotino no renunció al estudio del arte por el mero hecho de ser algo material. Antes al contrario, descubrió en él una serie de posibilidades para el análisis, estructuración y conocimiento profundo de todo cuanto es, reafirmando con ello que en lo sensible también hay una llamada a la unidad ⁴⁰.

La estética neoplatónica posee las claves para descifrar simetrías, proporcionalidades, formas, almas y resplandores a la luz del Primer Principio. De este modo facilita una mayor y mejor comprensión de todo lo que aparece, de la vida en su totalidad y del hombre que, en cierto sentido, contribuye a ese descubrimiento de la realidad suprema.

Con esta presentación de las principales raíces de la teoría de la belleza no hemos pretendido otra cosa que situarnos de manera propedéutica ante lo que puede denominarse el punto de arranque de la estética plotiniana. Ésta nos llevará desde el estudio del arte en las *Enéadas* al encuentro con la Belleza Inteligible, esclareciendo tanto las condiciones del alma para degustar la belleza como la revelación del Uno como fundamento insondable del filosofar. El arte, en el fondo, es otro pedazo en la búsqueda de la realidad suprema, otro estadio que

38 Cf. Plotino, III, 2, 16, 20-31. En este texto se compara la vida al acto del arte y del artista, lo que no hace sino manifestar la presencia real de la acción estética, una presencia puntual de efectos y consecuencias determinadas.

39 Aguado, E., *El arte como revelación*, Madrid 1942, 107-108.

40 Cf. Plotino, VI, 2, 11, 1-12.

«trata de evitar la mentira en el alma»⁴¹, una acción orientada desde la Belleza y la Verdad al Bien.

2. EL ARTE (ΤΕΧΝΗ): CARACTERIZACIÓN PRELIMINAR

En el listado de títulos que Porfirio nos presenta⁴² como índice de las *Enéadas* puede comprobarse el hecho de que no existe un tratado que trate de modo monográfico el tema del arte. Si bien es cierto que el tema no es abordado en solitario ello no es muestra de un desinterés por parte de Plotino. Son muchos los lugares donde aparecen referencias explícitas al arte, textos y pasajes en los que se pone de manifiesto que el arte era para nuestro autor un elemento interno al propio discurso y un instrumento de la propia reflexión además, por supuesto, de una realidad concreta y artificial.

Los textos que afectan al arte son en su mayoría bastante abstractos, en el sentido en que no son un estudio o una crítica que destaque estos o aquellos aspectos de una obra en particular, ni tampoco de ningún artista concreto —excepción hecha de Fidias⁴³, que aparece mencionado como paradigma de la creatividad y la precisión—. Sin embargo, parece claro que, por sus referencias a la danza, a la música o a la escultura, Plotino estaba interesado en el arte en general y que, al mismo tiempo, conocía el arte que se *hacía* en su época⁴⁴.

41 Farrington, B., *Ciencia y política en el mundo antiguo*, Madrid 1980, 103.

42 Cf. Porfirio, *op. cit.*, capítulos 24-26.

43 Cf. Plotino, V, 8, 1, 38.

44 No es preciso recordar que Plotino vivió en Alejandría y en Roma, dos centros importantes de la cultura donde se aglutinaban pintores, escultores, compañías de teatro y danza, todo un conjunto de posibilidades a las que nuestro autor no era ajeno. Hay obras que ponen de manifiesto la gran oferta cultural que existía en el siglo III, después de C. En este sentido pueden consultarse, Bovini, G., «Gallieno, la sua iconografia e i riflessi in essa delle vicende storiche e culturali del tempo», en *Memoria del Academi d'Italia*, 2, 2, Roma VII (1941) 115-161; Croiset, M., «Période romaine», en *Histoire de la littérature grecque*, París 1938; Ducati, P., *Pittura etrusca, italo-greca e romana*, Novara 1942; Edgar, M. C., «Graeco-Egyptian Coffins Masks and Portraits», en *Catalogue Général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, nn. 33101-33285, El Cairo 1905; Gilbert, P., «La Valeur de la sta-

Otra dificultad inicial a la que nos hemos de enfrentar es al hecho de que en griego no existe un término que se sea equivalente al nuestro «arte». El término griego más próximo es «τέχνη», el cual traduce sobre todo la categoría de acción, una peculiar acción⁴⁵ que refiere actividades como pintura, música, escultura, arquitectura, poesía... Si atendemos a estas actividades especiales en los propios textos de las *Enéadas* aparecen establecidas una serie de interesantes clasificaciones. Según su objeto y según el grado de realidad de éste vemos que se relacionan del siguiente modo⁴⁶: en primer lugar, las *artes de la imitación*, entre las que encontramos la pintura, la escultura, la danza y la pantomima, que siempre tienen como inspiración un modelo sensible ya que sólo imitan formas, proporcionalidades y simetrías visibles. El arte de la imitación es el arte del mundo sensible. En segundo lugar, está la *música*, cuya esencia radica en el ejercicio del ritmo y la armonía, aunque en ésta se encuentra el desarrollo de la razón humana, lo que la posibilita un cierto acceso al mundo inteligible⁴⁷. En tercer lugar, tenemos aquellos tipos de *actividad-artística* que *producen un objeto sensible*, entre las que podemos citar desde la arquitectura hasta el arte de un carpintero. Producen un objeto sensible, pero sus principios los extraen del mundo inteligible y de los pensamientos sobre el mundo inteligible. Parece como si este tipo de actividad fuese un reflejo a mínima escala de la propia actividad generativa del cosmos. En cuarto lugar, tenemos aquellas actividades —τέχνηαι— que *ayudan a la naturaleza*, como son, por ejemplo, la agricultura y la medicina. En quinto lugar, hay actividades artísticas que poseen una especial referencia a la propia *acción efectiva*, ya sea sobre el lenguaje

tuaire égyptienne aux époques grecque et romaine», en *Chronique d'Égypte* 57, enero (1954) 19-54; L'Orange, H. P., «The Portrait of Plotin», en *Cahiers Archéologiques de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge V* (1951) 15-30; Mathew, G., «The Character of Gallienic Renaissance», en *Journal of Roman Studies* 33 (1943) 60-70. Desde luego la lista no pretende ser exhaustiva, ni mucho menos, sino más bien indicativa de contextos artísticos muy próximos, históricamente hablando, a Plotino.

45 Cf. Plotino, V, 8, 1, 14. Esta acción es tan específica que posee una misión muy concreta: introducir la forma en la materia.

46 Cf. Plotino, V, 9, 11.

47 Cf. Raffman, D., «Toward a cognitive theory of musical ineffability», en *The review of metaphysics* XLI (1988) 703.

—retórica—, el comercio y el mercado, así como el gobierno de la casa —economía—, las acciones militares —estrategia—, el gobierno de una nación —arte de reinar—. Estas acciones si comunican belleza introducen al arte mismo en el *mundo inteligible*, que es el ámbito específico de otro tipo de acciones cualificadas, como son la geometría —que se refiere a objetos inteligibles que, por supuesto pueden tener un correlato en el mundo sensible— y la filosofía —esa sabiduría que se ocupa, como nos dice Plotino recordando a Aristóteles⁴⁸, del ser—.

El recorrido panorámico que acabamos de realizar muestra y demuestra la amplitud del término *τεχνη*, en el que se expresa que el arte es una actividad o más bien «un conjunto de nociones puestas en práctica en vista de un fin útil para la vida»⁴⁹. A este respecto es preciso indicar que la clasificación no es original de Plotino, sino que el autor la utiliza como apoyatura para argumentar acerca de la realidad de los seres artificiales⁵⁰. No obstante, en el arte, como actividad que es, tiene siempre dos ámbitos de referencia: por un lado el objeto o modelo que sirve de inspiración y, por otro, la consecuencia de esa acción, con lo cual la amplitud semántica es, si cabe, mayor. Esto no va en perjuicio de su reflexión estética ni constituye para ésta un demérito, sino todo lo contrario, porque el arte en sí de este modo puede ser considerado, desde el primer momento, como un fenómeno globalizador de una gran potencialidad no sólo plástica, sino intelectual, en el que se ajustan desde determinados objetos concretos y prácticos hasta concepciones

48 Cf. Aristóteles, *Metafísica* 1003 a 21-32. La filosofía es la ciencia del ente en cuanto ente.

49 Esta definición corresponde a Crisipo, aunque también ha sido atribuida a Zenón, como podemos constatar en Keyser, E. de, *La signification de l'art dans les «Ennéades» de Plotin*, Lovaina 1955, 25.

50 Como puede constatarse en la *Notice* de la Enéada V, tratado 9 de la edición bilingüe griego-francés a cargo de E. Bréhier, p. 158. Lo cual, además, no es de extrañar teniendo en cuenta que nuestro autor conocía clasificaciones muy similares como la de, por ejemplo, Luciano, que en su *Τυχιαδες o el parásito Simón* presenta una muy parecida. Asimismo Plotino presenta otra clasificación similar en IV, 1, 31: artes de la construcción de un objeto y artes prácticas, ya sea con respecto a la naturaleza o al hombre, poniendo de relieve no tanto el objeto de la actividad como en la que hemos presentado más en extenso, sino la consecuencia de la acción, aspecto sin duda relevante también en el término «*τεχνη*».

y especulaciones teóricas. En consecuencia, el gran número de textos que aparecen en los escritos plotinianos referidos al arte no pueden ser tratados de manera uniforme ni nuestro propósito es ése. Pretendemos adoptar una perspectiva teórica más que un estudio puntual de cada clasificación de las artes o de cada arte en concreto, lo que nos situará desde la reflexión filosófica en el sendero de la búsqueda del *αρχη*, de la contemplación del Principio que es siempre engendradora como el arte mismo.

El arte se inserta en la búsqueda del *αρχη* porque es una *re-creación* de la realidad lo más perfecta posible conforme a un Modelo absolutamente perfecto. «El hombre no satisfecho con el puro conocimiento de las cosas, de los seres y de los acontecimientos, se propone, para poder responder a su deseo de armonía, constituir una imagen más perfecta»⁵¹ en la que poder percibir mejor, más directamente el origen de todo lo real.

La pregunta por el sentido del arte ha recibido una gran diversidad de respuestas. Éste no es un concepto unívoco ni su historia es una historia uniforme⁵². Pero en el ámbito greco-romano, en el que Plotino vive, se destacan sobre todo aquellas concepciones que priman el aspecto ético de la obra de arte⁵³. Algunas también acentúan los aspectos psicológicos tanto del artista como de la propia obra de arte. Otras posturas ven en el arte una decidida orientación práctica, de utilidad concreta y precisa. Sin embargo, pocas respuestas encontramos que primen en el arte una perspectiva de corte metafísico⁵⁴. Nuestro autor se preocupa expresamente por el objeto artístico como tal, en sí mismo y además lo interpreta como inmerso en la enorme cadena del ser. Toda la realidad presente a la consi-

51 Segond, J., *Traité d'Esthétique*, París 1947, 5.

52 Cf. Tatariewicz, W., *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Madrid 1988. Los tres primeros capítulos versan sobre el arte, historia de un concepto (39-78), historia de una clasificación (79-102) e historia de la relación del arte con la poesía (103-152).

53 Cf. Hager, F. P., «*Métaphisique et axiologie de l'oeuvre d'art chez Platon et Plotin*», en *Diotima* 14 (1986) 130-137.

54 Como se constata en la obra de Asti Vera, C., *Arte y realidad en la estética de Plotino*, Buenos Aires 1978.

deración filosófica es, para Plotino, fruto del despliegue del ser, fruto de una procesión incesante cuyo origen primigenio trasciende al ser mismo que se despliega. Solamente Platón adoptó esta perspectiva metafísica como elemento constitutivo de la esencia del arte⁵⁵. Él fue el primero en intentar esclarecer la entidad de la obra del arte y del arte mismo en general. La obra de arte es imagen, reflejo de un modelo material paralelamente a como ese mismo modelo material perteneciente al mundo sensible es reflejo e imagen debilitada del Modelo Inmaterial del mundo inteligible.

Se puede pensar que el arte plástico es un simulacro vacío de contenido *per se*. Tanto la obra de arte como el arte mismo, en un primer momento, parece que son sólo imágenes de un mundo que no es más que una imagen⁵⁶. Plotino está convencido de que las artes plásticas —pintura, escultura, danza y pantomima— son sólo imitación⁵⁷ de lo sensible sin que concurra en ellas nada de índole espiritual a partir de lo cual puedan retrotraerse a lo inteligible. En esta línea de interpretación, Plotino acepta la teoría platónica, en el sentido de que la imitación que ejercen las artes plásticas es una imitación material, es decir, es una sombra de una sombra. Si sólo somos capaces de apreciar que el arte es imagen, nos veremos obligados a pensar que «la imagen pintada o esculpida no tiene ninguna existencia, ella está incluso desligada del mundo de las realidades, el mundo trascendente del Uno, de la Inteligencia y del Alma»⁵⁸. Pero el arte es en sí mismo algo más que mera imagen, es un producto⁵⁹ de la inteligencia.

Decir que el arte es producto de la inteligencia comporta ya, al menos, otros dos factores que se añaden a la primitiva

55 Cf. Maguire, J. P., «Beauty and Fine Arts in Plato», en *Harvard Studies in Classical Philology* 70 (1965) 171-193, y «The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics» 68 (1964) 389-410.

56 Cf. Platón, *República*, 597 e.

57 Cf. Tatakiewicz, W., *op. cit.*, capítulo IX, titulado «Mímesis, historia de la relación del arte con la realidad» (pp. 301-324), y el X, que examina la relación del arte con la Naturaleza y la Verdad (pp. 325-346).

58 Keyser, E. de, *op. cit.*, 32.

59 Cf. Pouivet, R., «Le beau et l'art, remarques sur leur rapport chez Plotin et Kant», en *Revue de l'Enseignement Philosophique* 36 (1985-1986) 15-26.

caracterización del arte como imagen. En primer lugar, si el arte-actividad-τεχνη es producto, ello quiere decir que ha sido generado y la generación, sea del orden que ésta sea en el sistema de Plotino, supone tras de sí contemplación⁶⁰. Por ello ya tiene, al menos potencialmente, la posibilidad de establecer relaciones con lo inteligible. En segundo lugar, el que el arte además de ser producto sea producto de la inteligencia —que es también en potencia la Inteligencia universal⁶¹— revela que el arte está presente en el hombre no como algo accidental, sino como cualidad de su espíritu, o incluso que el arte existe como producto expreso de la inteligencia, es decir, que existe como idea. De ambas cosas se puede colegir que el artista⁶², el hombre cuya inteligencia es susceptible de producir realmente actividades-artísticas, objetos artísticos y obras de arte no puede renunciar a lo material como vehículo de expresión. De modo paralelo tampoco lo material puede pretender exclusivizar la raíz de la generación de la obra de arte no ya sólo en cuanto imagen, sino también y sobre todo en cuanto producto de la inteligencia.

El arte en cuanto imitación⁶³ ha de afrontar este aspecto negativo de limitación sensible espacio-temporal y a la vez ha de explicitar y aclarar la negatividad del ser sombra de sombra. El arte muestra algo, la realidad de algo, pero también su mostración oculta la auténtica naturaleza de ese algo en cuanto que no se manifiesta en sí mismo ni por sí mismo, sino a través de la acción que es el arte⁶⁴. La verdad es que tales problemas desaparecen si tenemos presente las características de la procesión plotiniana, es decir no sólo la creación de lo que es y se nos aparece, sino su determinada ubicación en ese conjunto gradado y medido que es la realidad⁶⁵. El arte ocupa un

60 Cf. Plotino, III, 8, 7, 5-6. Toda generación parte de un acto de contemplación.

61 Cf. Plotino, VI, 2, 20, 16-29.

62 Cf. Antón, J. P., «Plotinus' conception of the functions of the artist», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1967-1968) 91-101.

63 Cf. Keyser, E. de, *op. cit.*, 31-34.

64 Cf. Plotino, I, 6, 4.

65 Cf. Plotino, IV, 3, 10. El arte no es sólo flujo de la creatividad natural, sino también de una técnica adquirida por el ejercicio de la voluntad.

lugar determinado en la procesión, y la actividad que lo constituye es un tipo de actividad sometido, del mismo modo, a gradación. Además el contar con un elemento material dentro del arte no es algo que al arte le sobrevenga, que sea ajeno a su esencia: la materialidad es una de las características del arte que nos ayudan a ponderar su misión, su importante misión dentro del sistema plotiniano.

Para una investigación de radicalidad situar su punto de partida en la experiencia no es algo negativo, sino todo lo contrario. Las ciencias de la naturaleza y las del conocimiento también poseen objetos materiales con los que tienen que haberse las. Esta ubicación en lo empírico, en las simetrías, en las proporcionalidades puede ser entendida como la necesidad de incorporación de todo aquello cuanto aparece, como un deseo de no dejar nada en el olvido. Pues si se pretende acceder al principio de la realidad éste ha de ser lo suficientemente completo como para servir de fundamento no sólo a los elementos del mundo inteligible, sino también a todo aquello que constituye el mundo sensible en su riqueza más diversa. Al situar el punto de partida en lo sensible no se está presuponiendo que el principio está en lo sensible, como tampoco se está postulando que el principio está en lo inteligible. En este punto Plotino fue más radical que Platón. El $\alpha\rho\chi\eta$ platónico está en el mundo de las Ideas y es el que alumbra y sostiene el mundo de las sombras ⁶⁶. Plotino, sin embargo, excluye tanto del mundo sensible como del inteligible la ubicación del Primero, aunque advierte su presencia tanto en uno como en otro, y no sólo eso sino que, además, toda la tarea del filosofar radica en eso: percibiendo su presencia —contemplando—, recrear la realidad toda hasta su origen. El universo, en lenguaje platónico, es la gran obra de arte que el Demiurgo ha creado, dejando su huella y su presencia en todas y cada una de las cosas que lo conforman. Así pues, el arte mismo es un pequeño demiurgo ⁶⁷ dentro del mundo sensible —en cuanto que es un introductor de la forma, un ordenador de lo real existente—, como

66 Cf. Marten, R., *Platons Theorie der Idee*, Friburgo 1975.

67 El arte produce bellezas, crea formas, posee capacidad expresiva y representa o reproduce de cierto modo la realidad. Cf. Tatariewicz, W., *op. cit.*, 56-60.

lo son la Inteligencia y el Alma del mundo inteligible. El arte es esa primera visión sincrética, esa primera ordenación de la realidad aunque sea a un nivel ínfimo si lo comparamos con la ordenación total de la misma por parte del Uno. En consecuencia, el arte no puede ser sólo imitación (*μιμησις*), ha de ser, y ello sustancialmente, fabricación (*ποιησις*)⁶⁸.

Parece claro, pues, que el arte es una especial configuración dentro de las cosas sensibles. Esto le atribuye un cierto rango tanto a nivel teórico como a nivel práctico. Sin embargo, no debemos olvidar que «las cosas que nacen y que perecen disponen de un ser que no es el suyo, y no son ellas sino él el que constituye el ser. Las cosas sensibles son por participación lo que se dice que son; su sustrato recibe su forma de otra parte, como ocurre con el bronce, que la recibe del escultor, y con la madera, que la recibe del arte del carpintero, en los que ha penetrado por medio de su imagen. No obstante, el arte permanece idéntico a sí mismo fuera de la materia y conserva la verdadera estatua y la verdadera cama»⁶⁹. El arte es ese configurador de lo sensible que, a su vez, es configurado por el arquetipo⁷⁰, y porque éste lo conforma se hace presente en el arte. De esto se ha de extraer la conclusión de que en el arte la semilla de lo Primero puede ser encontrada, de que el arte es un camino verdadero para la conversión hacia el Principio, arquetipo real y único⁷¹. Por eso todo objeto fruto de una actividad —producto de una *τεχνη*— depende, está religado de manera inmanente-trascendente con el *αρχη*.

Desde estas coordenadas la noción o el aspecto de la utilidad como elemento caracterizador del arte si bien no desaparece totalmente, si se debilita hasta el mínimo. Esto va a servir de criterio de demarcación entre la categoría de artesano: aquel

68 *Ibid.*, p. 329. Cf. Keyser, E. de, *op. cit.*, 34-39.

69 Plotino, V, 9, 5, 34-41.

70 Una vez más la referencia a Platón resulta inevitable. Plotino termina el texto citado haciendo alusión al comentario que hace Sócrates en el libro X de la *República*, 597b-d, manifestando que sólo la divinidad es el agente verdadero que construye y constituye la unidad de la realidad, la cama única, la casa única, el cosmos uno.

71 Cf. Vela, R., «La funzione purificatrice dell'arte secondo Plotino», en *Sapienza* XIV (1961) 182-190.

que considera que el objeto que ha fabricado es útil, y la de artista: aquel que no tiene en cuenta la utilidad de su fabricación porque sus intenciones son otras, sus objetivos se dirigen más hacia la interioridad que hacia la exterioridad, menos hacia las simetrías exteriores inmanentes y más hacia las medidas trascendentes en las que se ajusta la auténtica realidad.

Aunque todo tipo de arte mantiene una esencial relación con lo sensible imitación y producción dirigen al sistema plotiniano hacia una tercera clave de interpretación del arte: éste es un producto-imitación de imágenes en el que se halla, como en todo cuanto es —y todo lo que es es por participación—, el resplandor de lo inteligible. El arte, como acabamos de ver subsiste independientemente de lo sensible, permanece idéntico a sí mismo fuera de la materia en confluencia con lo «intuitivo» y lo «incognoscible»⁷² y ello porque en su origen está la potencialidad de la contemplación. La imitación en su esencia es algo más que la mera acción de copiar aquello que se aparece indiscriminadamente a los sentidos. De la imitación, tal como la entiende Plotino⁷³, vamos a llegar dialécticamente a la conclusión de que el arte es el resplandor del $\alpha\rho\chi\eta$ y, por tanto, un ejercicio eminente de purificación.

3. EL ARTE:

PROPEDÉUTICA DE LA FILOSOFÍA PRIMERA

Es en el tratado «Sobre la belleza inteligible» donde Plotino va a dedicar una especial reflexión al arte plástico⁷⁴ y donde va a poner de manifiesto no sólo una caracterización general de éste, sino que además va a abrir la posibilidad de ejercitar la contemplación desde lo sensible hacia lo inteligible y de ahí al Uno. En este texto el punto de partida que sirve para introducir la temática que en realidad se quiere abordar en el tratado —la belleza inteligible— es la consideración del

72 Camón Aznar, J., *El arte desde su esencia*, Madrid 1968, 162.

73 Cf. Rich, A. N. M., «Plotinus and the theory of artistic imitation», en *Mnemosyne* XIII (1960) 233-239.

74 Cf. Plotino, V, 8, 1.

arte desde sus estratos más inferiores. Es en el mundo sensible donde se perciben dos masas de piedra, dos cosas materiales. Sin embargo, es también en ese mundo sensible donde se distinguen ya esas percepciones de cosas: uno de los bloques de piedra se diferencia del otro porque está *preparado, transformado* en la estatua de un dios o de un hombre o incluso podría ser de una Gracia o de una Musa. Este bloque de materia que nos aparece es ya a nivel formal diferente del otro, radicalmente distintos, en el sentido en que es el arte el que ha hecho penetrar la belleza al conformar, al dar forma al bloque de materia amorfo.

Dicho esto tenemos que reconocer que lo que marca la diferencia más primitiva entre el bloque de piedra en bruto y la estatua es la presencia de una forma. Pero no se termina aquí la diferenciación, sino que además esa forma manifiesta una acción concreta —pues la forma es un acto⁷⁵—, un poder efectivo que el arte tiene con respecto a aquellos seres que existen. La estatua es el resultado y la consecuencia de una acción efectuada por un agente el artista.

Si decíamos que el arte es trascendente a la materialidad en la que se realiza, lo mismo también es aplicable a la forma como primer aspecto visible de la acción del arte. La presencia de la formalidad en lo sensible puede llegar a hacernos madurar el propio concepto de imitación⁷⁶. Imitar no significa sólo la plasmación de cosas eminentemente sensibles, con la imitación pueden llevarse a cabo acciones cuyo modelo sea algo que trascienda a los seres materiales concretos. La mimesis puede serlo de razones trascendentes a los modelos meramente sensibles, lo cual producirá acciones-artísticas más depuradas que aquellas que permanecen ancladas exclusivamente en cosas sensibles (Plotino nos presenta como paradigma de esa mimesis de razones trascendentes la obra de Fidias).

La trascendencia de la forma, la trascendencia de la imitación, la independencia de ambas con respecto a lo sensible

75 Cf. Plotino, III, 6, 41-43.

76 Cf. Plotino, II, 4, 8, 14-25. La presencia de la forma en las cosas sensibles introduce en ellas una determinada concreción, una definición, establece en ellas sus propias limitaciones.

parece un hecho evidente, pues si la materia es de suyo amorfa, las formas que la configuran han de encontrarse previamente en el sujeto que desempeña esa acción que en el medio que sirve de receptáculo a las consecuencias puntuales de esa acción. La forma es una condición de posibilidad de la obra de arte, como la belleza superior o inteligible es una condición de posibilidad del arte en sí. Para Plotino no hay duda: la acción concreta posee una condición anterior a ella misma, la capacidad del sujeto que la efectúa, del mismo modo que la concepción general del arte, aquello que el arte es no lo posee en sí mismo, sino que lo posee por participación en la Belleza.

En el ejemplo de la comparación entre el bloque y la estatua esto que venimos señalando queda demostrado, y además podemos comprobar que lo que Plotino hace es aplicar una vez más el esquema de la participación⁷⁷ ahora a un ámbito más reducido que en el de la procesión. Pero es, si cabe, más plástico, puesto que en él las relaciones entre trascendencia e inmanencia están ejemplificadas no a nivel de lo puramente inteligible, sino desde lo más sensible, desde aquello que percibimos en nuestros sentidos⁷⁸. El arte es una forma que penetra en la materia y «la materia, ciertamente, no poseía esta forma, que se encontraba en el pensamiento del artista antes de haber llegado a la piedra. Y no se encontraba en él, no porque —el artista— dispusiese de ojos y de manos, sino por su misma participación en el arte. He aquí, pues, que esta belleza superior se daba como presupuesta en el arte, porque la belleza que vino a la piedra no es en modo alguno la que aparece en el arte, ya que ésta tiene carácter permanente y de ella proviene otra, que resulta inferior a la primera. Y aun esta última belleza no ha permanecido pura y tal como aspiraba a ser, sino en la medida en que la piedra hubo de ceder al arte. Si el arte produce su objeto de arreglo a lo que él es y posee —y lo hace bello según

77 Cf. Plotino, V, 9, 5, 16-21. Lo sensible no es lo primitivo, sino que es por participación en el sentido en que las formas —artísticas— en ese ámbito de lo sensible no son sino imágenes de la forma real.

78 Cf. Plotino, V, 9, 10, 1-4. Todo lo que es forma en el mundo sensible viene de lo alto y allá nada hay de contrario a la naturaleza, como en el arte nada hay de contrario al arte.

la idea de lo que crea—, no por esto deja de poseer una belleza superior y mucho más verdadera, porque la belleza del arte es realmente mucho mayor que la que se encuentra en el objeto exterior»⁷⁹.

La forma trascendente que habita en el arte es, sin duda, la belleza (καλλος), la belleza de la forma (ειδους καλλος), la forma (ειδος) en el sentido de aquello que posee capacidad suficiente como para ordenar un determinado ámbito. Esa formalidad establece en aquello sobre lo que recae una determinación y a la vez una relación con lo indeterminado —en cuanto vestigio de lo informe⁸⁰—. La belleza superior es un *a priori* del arte, lo cual incita a pensar que el arte es un escenario en el que se representa todo un espectáculo en su completitud y que el sentido de la representación que se efectúa es si no independiente, sí trascendente de los propios actores concretos. Efectivamente, en el arte podemos ver un microcosmos que se nutre de las reglas que Plotino ha advertido en el macrocosmos⁸¹. El sentido de la representación de ese conjunto de reglas mediante actividades concretas, mediante obras de arte, no es sino la invitación hacia la búsqueda de aquello que aglutina, coordina y determina a toda manifestación particular. El sentido de la obra de arte es la búsqueda de la unidad misma del cosmos, de la unidad que está presente por participación en todos los estratos y estructuras de la realidad. El sentido artístico que recibe la unidad de la que todo procede no es sino la búsqueda misma del Principio. Pero no ya a niveles teóricos o de segundo orden, sino desde la manifestación de lo que lo sensible nos ofrece.

Si realmente llegamos a descubrir ese trance⁸² por el que el sujeto actúa sobre la materia, operando una transformación tan radical como para convertirla en algo donde la belleza habi-

79 Plotino, V, 8, 1, 15-26.

80 Cf. Plotino, VI, 7, 33-30.

81 Cf. Plotino, V, 7, 3. En este capítulo se establece una comparación entre la generación animal y la producción de un artista (τεχνητης).

82 Cf. Plotino, I, 4, 14, 14-31. El arte en este sentido tiene un componente ascético como elemento que el sabio-artista incorpora a la filosofía, del mismo modo que da al cuerpo los bienes que le convienen.

ta, habremos revelado la esencia misma de la búsqueda del $\alpha\sigma\chi\eta$. La operatividad artística es algo que parte de la interioridad⁸³ del sujeto hacia su exterioridad para luego apropiarse la realidad de una determinada manera. El arte es expresión de un sentimiento, pero también exploración, recreación y apropiación de la realidad⁸⁴. En esa apropiación de la realidad que constituye la actividad del artista, lo fundamental no es incorporar al fuero interno del artista un bloque determinado de tal o cual material o de determinadas dimensiones, sino sentir dentro de sí la posibilidad de recrear la propia naturaleza en la realidad —en cuanto que es artista es capaz de «hacerlo todo»⁸⁵— para descifrar la naturaleza propia de la realidad⁸⁶.

La actividad que plasma esta posibilidad de recreación es la $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ y también representa el puente efectivo entre la actividad y la materia sobre la que se ejerce es esa $\kappa\alpha\lambda\lambda\omicron\varsigma$ $\epsilon\iota\delta\omicron\upsilon\varsigma$ que llega a ser la esencia misma de la obra de arte, porque ella, a su vez, no es otra cosa que la manifestación o el reflejo de esa belleza superior que es forma trascendente. Si la belleza que acontece a los sentidos en lo sensible es tal debido a la acción conformadora del alma y no es más que reflejo de ésta, la belleza del arte lo convierte en un resplandor de lo inteligible.

El arte, pues, no hace sino evidenciar una similitud estructural cósmica⁸⁷. Gracias a él *lo sensible puede ser interpretado inequívocamente como un camino de vuelta*, como la posibilidad de un regreso hacia el Principio de la realidad. Si ésta no se agota en la consideración de los particulares, como el arte no recibe su esencia de lo amorfo, es porque tras toda acti-

83 Cf. Seidl, H., «A proposito della via filosofica all'unità interiore secondo Plotino», en *Proteus* 3 (1972) 3-9.

84 Bardsley, M. C., Hospers, J., *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid 1982, 157.

85 Sánchez Ortiz de Urbina, R., «La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte», en *El Basilisco* 1 (1989) 38.

86 Cf. Plotino, I, 4, 14, 13-14. El hombre verdadero es el hombre que se reconoce como diferente de las cosas exteriores. La connaturalidad que constituye la realidad no supone nunca una confusión ni una mezcla entre la exterioridad como receptáculo de lo sensible y la interioridad como esfera de lo inteligible hacia lo inteligible.

87 Cf. Plotino, III, 4, 1, 8-12. El arte, como toda forma y todas las cosas engendradas, nace de su conversión hacia su generador.

vidad, de la índole que sea la presencia de la contemplación, se hace patente como su misma posibilidad. A la acción-artística, como a toda acción la precede la contemplación y ésta es la carta de identidad, la carta que nos recuerda incesantemente nuestro origen y nuestro destino. Todo cuanto es fruto de la contemplación y el propio producir del arte quiere ser, desde los primeros momentos, una acción de unificación que supere la disgregación por el debilitamiento procesional que la contemplación ha sufrido. Así pues, la acción conformadora quiere llegar a la contemplación uniformadora⁸⁸. Sin embargo, la efectividad del arte y de sus intenciones están limitados al mundo sensible. No así la Belleza, que debido a su ser Forma habita en lo inteligible.

No obstante, tanto la caracterización del arte como su consideración como reflejo de lo inteligible⁸⁹ hacen de él una especial propedéutica para el ejercicio de la filosofía primera. Si el punto más descendente de la procesión termina con una disgregación importante y con la presencia de la materia⁹⁰, ello hace que reconozcamos la importancia de la tarea que el arte desarrolla. Esto se corrobora aún más si tenemos en cuenta que «el hombre es un ser contradictorio, una mezcla de fuerza y debilidad, grandeza y miseria. Vive en un mundo que, como él mismo, se compone de contradicciones, de fuerzas antagónicas, que luchan entre sí, sin esperanza de tregua o victoria, de elementos que son complementarios (...). La grandeza del hombre trágico consiste en que ve y reconoce estas contradicciones y estos elementos enemigos, a la clara luz de la verdad absoluta, y, con todo, nunca se resigna a aceptar que esto deba ser así. Si lo aceptara, destruiría la paradoja, renunciaría a su grandeza y tendría que ir pasando con su pobreza y su miseria. Por suerte, permanece el hombre, hasta su fin (...) y confronta la ambigüedad radical e irremediable del mundo con su propio anhelo contradictorio de claridad»⁹¹.

88 Cf. Plotino, III, 8, 6, 1-2.

89 Cf. Keyser, E. de, *op. cit.*, 39-52.

90 Cf. Plotino, IV, 4, 38, 17-22. Recordemos que la materia es considerada expresamente como causa de fealdad.

91 Goldmann, L., *The Hidden Gog*, citado por Read, H., «El arte como segunda realidad», en *Convivium* 26 (1968) 86.

Es por eso por lo que el punto final de la procesión no puede ser la aceptación irreflexiva de lo contradictorio sin más. Antes bien la constatación de la diversidad y la oposición han de ser entendidas y encajadas como un momento del despliegue total de la realidad, un momento que no está cerrado ni estructural ni constitutivamente a otros momentos ⁹². Ese momento, formando parte del despliegue, conserva en sí mismo una tensionalidad hacia la raíz que lo fundamenta y que trasciende toda disgregación y toda escisión. Cualquier determinación en cuanto diversidad o contradicción están excluidas del Principio. Mientras tanto, la materia es plena pasividad ⁹³, y, por tanto, total ausencia de contemplación. Es mero receptáculo de la acción del arte que conformándola la embellece y la envuelve «en unas hermosas cadenas, cual ciertos cautivos en cadenas de oro, y se esconde en ellas para que los dioses no vean cosas indecorosas y para que los hombres no tengan que estar siempre mirando al mal, sino que, incluso cuando lo miran, convivan con imágenes de la Belleza que susciten su reminiscencia» ⁹⁴.

Este texto nos recuerda las imágenes de Sófocles en *Electra* o incluso de Homero en la *Ilíada*, pero va más allá de apuntar que somos esclavos encadenados con hermosos grilletes de oro. Reconociendo una posición o mejor un posicionamiento puntual del ser del hombre advierte la capacidad de superación ⁹⁵ de ese momento o de esa condena. El anclarse en la materia no es la realización de un destino según el cumplimiento de la naturaleza del hombre, sino un momento más dentro del proceso en el que éste desarrolla su vida y sus actividades hacia la exterioridad. Este es un momento irrenunciable en el que la propia realidad en conjunción con su actividad va a presentar al sujeto la posibilidad de la superación de ese momento. La superación conlleva consecuencias ontológicas y

92 Cf. Plotino, III, 6, 13, 46-55. Esto es la expresión dinámica y dialéctica de la esencia de la procesión que abarca desde la razón universal hasta la materia.

93 Cf. Plotino, III, 6, 7, 2-3. La materia es impasible (*απαθεῖς*), lo que revela que es un no ser.

94 Plotino, I, 8, 15, 25-28.

95 Cf. Plotino, V, 9, 1, 16-22. Éste es el paso de la potencia al acto, del hombre preso al hombre divino que se eleva hacia lo inteligible.

gnoseológicas considerables. Ontológicas porque superado el mundo sensible lo que aparece estructuralmente es el mundo inteligible, el mundo del $\eta\theta\omicron\varsigma$, de la casa donde el ser habita, allí donde hay luz por encima de las sombras. Y gnoseológicas porque con la salida de lo sensible el método de conocimiento sufre una cualificación importante, pues no es lo mismo tener en cuenta las imágenes sensibles que los modelos inteligibles que conforman esas imágenes.

Así pues, el arte enseña a ponerse en camino de regreso a lo anterior que nos constituye y orienta hacia lo primordial de la realidad, superando la imitación material y las contradicciones que aparecen en lo sensible. El arte es otro elemento que desvela la participación efectiva entre el mundo inteligible y la especificidad de la obra de arte. Plotino presenta el arte y la capacidad de éste como un método de búsqueda próximo, más por sus objetivos que por sus contenidos, al propio filosofar. Nos equivocáramos —de acuerdo con la interpretación del Prof. Cadiou— si no viésemos en ese recuperar el camino de regreso, en esa conversión por el arte un episodio vivido por Plotino, porque su consideración de las ideas, la forma y la belleza es un testimonio, «a pesar de todo, de fidelidad a la investigación intelectual»⁹⁶ y no un abandono de la misma hacia otras disciplinas extra filosóficas.

La importancia que Plotino atribuye al arte hace que éste pueda ser entendido como uno de los factores que revelan la relación entre la belleza sensible y la belleza inteligible, entre el mundo sensible y el mundo inteligible. El filósofo se acerca al arte solamente como medio que le permite comparar el mundo inteligible con su reflejo, el mundo sensible, en la medida en que es el tipo de hombre llamado a elevarse ejemplarmente para testimoniar la doctrina de la continuidad y la unidad de la vida⁹⁷. El mundo sensible es reflejo del inteligible y el arte no sólo reproduce la imagen de los fenómenos —de lo que apare-

96 Cadiou, R., «Esthétique et sensibilité au début du néo-platonisme», en *Revue philosophique de la France et de l'Étranger* CLVII (1967) 74.

97 Cf. Raschini, M., *Interpretazioni socratiche*, Milán 1970, 157.

ce—, sino que es capaz de reproducir su formalidad⁹⁸, aquello que hace que los fenómenos lleguen a ser existentes. El arte, por tanto, posee la facultad, él mismo es la facultad de reproducción de la presencia concreta e inmanente del Principio en lo sensible. Ahora bien, esa capacidad de reproducción es de una índole diferente a la objetivación propia del conocimiento discursivo: es diferente a la capacidad de organización y determinación de la ciencia (επιστημη) —como ya había constatado el propio Platón⁹⁹—, en cuanto conocimiento racional cierto.

Hacer del arte esta capacidad no es atribuirle una mera facultad de evocar, copiar o mostrar de manera plástica imágenes o conjuntos de imágenes mediante colores, sonidos, espacios, líneas, simetrías o proporcionalidades, sino supone concebirlo como un estadio previo a la objetivación filosófica. Este tipo de objetivación artística trabaja con otros mecanismos¹⁰⁰, pero tiende a los mismos resultados. Además, posee en sí mismo, al menos, tanta capacidad heurística como la propia racionalidad, como la propia reflexión filosófica empeñada en descubrir o establecer las reglas que permiten un desarrollo dinámico de la realidad¹⁰¹.

Para Plotino, el arte, todo tipo de arte, plástico, imitativo, figurativo, es una disposición del alma y, por tanto, una disposición intermedia, una disposición que ocupa una μεση ταξις, que experimenta una doble tensionalidad. Todo aquello que el arte sea pertenece al alma: el arte es forma, como el alma es forma que subsiste en el mundo inteligible. El arte es cualidad y a un tiempo cualificación de lo sensible, como el alma lo es

98 Cf. Plotino, VI, 3, 3, 15. El arte, en cuanto expresión y reproducción de esa formalidad, puede también ser considerado como causa productora de la sustancia sensible.

99 Cf. Bortolotti, A., «Le arti nel pensiero di Platone», en *Rivista Critica di Storia della Filosofia* (1970) 367.

100 Estos mecanismos son fundamentalmente la intuición y la conversión que examinaremos más adelante y que aparecen implícitamente en el estudio de la estética plotiniana de Balthasar, H. U. von, *Gloria. Una estética teológica*, Madrid 1987, vol. IV, 271.

101 Con la objetivación artística se logra lo que algunos críticos han denominado «cognitio aesthetica», en la que se entrelazan aspectos tan relevantes como la concentración y las ideas. Cf. Tatarkiewicz, W., *op. cit.*, pp. 348-352.

porque es ella quien específicamente lo configura sin anclarse en la materia.

Esa misma tensionalidad y esa misma posición intermedia experimenta la belleza presente en el arte y en las acciones concretas. La belleza que hay en la obra de arte, e incluso en aquellas cosas que no siendo fruto de la actividad-artística decimos que son bellas, vive de igual modo esa tensionalidad. «La belleza que encontramos en los cuerpos es una belleza incorpórea, mas, como la percibimos sensiblemente, la incluimos entre las cosas del cuerpo y en todo lo que se da en él»¹⁰². Podemos decir que *el arte es la disciplina, la disposición y la capacidad en la que se lleva a cabo una ordenación de la realidad por la cualidad sensible*. Esta tarea es aprovechada, o al menos debe serlo, por la filosofía, que considera esas configuraciones «como si se tratase de acciones del alma orientadas hacia lo inteligible»¹⁰³.

Esta es la razón principal por la que defendemos que en Plotino el arte es propedéutica de la filosofía primera. Aún más, arte y belleza son desde la orientación de las *Enéadas* un anuncio dialéctico —que al mismo tiempo oculta y desvela— de la existencia de un principio de fundamentación único para todo lo que es. Arte y Belleza son mensajeros de un principio radicalmente trascendente que, dialécticamente —ya sea por la dialéctica específica de la racionalidad y del conocimiento o por la dialéctica de la *επιστροφή*, de la conversión—, puede ser rastreado desde la inmanencia.

«Desde el principio de los tiempos —afirma Burckhardt— encontramos a los artistas y poetas en una relación solemne y grandiosa con la religión y la cultura...¹⁰⁴ sólo ellos pueden interpretar el misterio de la belleza y darle forma imperecedera. Todo lo que en la vida pasa ante nosotros tan rápida, singular y desigualmente, es aquí reunido en un mundo de poemas,

102 Plotino, VI, 3, 16, 18-20.

103 Plotino, VI, 3, 16, 25-26.

104 Esta relación entre religión y cultura ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias por Svenaeus, G., *Methodologie et Speculation esthétique*, Lund 1961, cuando llega a afirmar que «el arte, la religión y la filosofía tienen el mismo contenido. Lo que les separa es la forma» (9).

pinturas y grandes ciclos plásticos, en color, piedra y sonido, para formar una *segunda realidad* sobre la Tierra. De hecho (...) sin el arte no podríamos saber que existe la belleza»¹⁰⁵. Tal vez pueda parecer exagerado afirmar que sin arte no sabríamos que existe belleza. Seguramente, sin el arte habría belleza, la belleza propia del cosmos permanecería aunque no existiera el arte, pero *¿podríamos saber* lo que era la belleza?

Más que pretender agotar la respuesta a este interrogante —lo que nos alejaría de los objetivos concretos que este trabajo persigue—, es preciso señalar que en Plotino el arte aporta, como propedéutica filosófica que es, un tipo específico de conocimiento en la medida en que siendo *actividad* se nutre de contemplación. Además el arte la practica no de manera discursiva o dialéctica, sino de un modo más intuitivo, hasta el punto que es posible hablar de intuición estética¹⁰⁶. En cualquier caso, este acercamiento a la caracterización plotiniana del arte ha puesto de relieve la necesaria implicación entre el mundo sensible y el inteligible, entre la belleza sensible y la belleza inteligible. Y en esa misma implicación el arte ejerce como mediación —en virtud de su posición intermedia-intermediaria como actividad-producto del alma que es—, sirve como filtro y prueba de una conexión total¹⁰⁷. Revela así, hasta donde su capacidad le posibilita, la estructuración de la realidad y las relaciones que rigen las configuraciones sensibles. Su horizonte y su empeño no es otro que el intentar esclarecer la unidad vital que es la realidad misma y llegar a las puertas del enigma que es el Primer Principio¹⁰⁸.

RICARDO PIÑERO MORAL
Universidad de Salamanca

105 Este texto aparece citado en Read, H., *op. cit.*, 88. El autor no sólo defiende que el arte es el vehículo a través del cual experimentamos la belleza, sino que llega a afirmar que «sin el arte no sabríamos que existe la verdad, pues la verdad sólo a través del arte se hace visible, apreciable y perceptible» (89).

106 Como queda reflejado en el trabajo de Oribe, E., «La intuición estética en Plotino», en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* 20 (1962) 5-39. Éste es un aspecto que afecta directamente a la composición de la teoría de la Belleza y que debería ser objeto de un estudio específico.

107 Cf. Plotino, II, 7, 1-2.

108 Plotino nos señala que de éste se puede decir lo mismo que de un jeroglífico grabado en un templo egipcio: acceder a él es en sí mismo una ciencia (V, 8, 6).