

EUPALINOS O EL ARQUITECTO O LA POÉTICA DEL FANTASMA DE SÓCRATES

Eupalinos or the Architect or Socrates' Ghost Poetics

Anna María Brigante

Pontificia Universidad Javeriana Bogotá

anna.brigante@javeriana.edu.co

Resumen: Este artículo pretende exponer la posición de Valéry con respecto a la antigua enemistad entre la filosofía y el arte a partir de una atenta lectura del diálogo *Eupalinos o el arquitecto*. En esta obra, el autor francés, en franca contraposición con la tradición que él identifica como platónica, toma partido por los artistas. *Eupalinos* es una puesta en escena de la crítica a la condena platónica del arte, que Valéry utiliza para presentar su propio pensamiento poético. Para ello, Valéry acude al género dialógico inventado por Platón y hace de Sócrates muerto, en el Hades, su protagonista. *Eupalinos* presenta, entonces, el discurso poético de un Sócrates que sólo después de muerto recapacita y se arrepiente de no haber sido poeta. Dificilmente podría haber pensado Valéry un recurso más ingenioso para defender a los poetas expulsados de la polis y para exponer su propio pensamiento poético.

Palabras clave: **poética / “objeto ambiguo” / construcción**

Abstract: Based on a careful reading of the dialogue *Eupalinos or the Architect*, this article aims to present Valéry's position with respect to the ancient quarrel between philosophy and art. In sharp contrast with the tradition he identifies as Platonic, in this work, the French author sides with the artists. As a staging of the criticism of the Platonic condemnation of art, Valéry uses *Eupalinos* to present his own poetic thought. In order to achieve this, Valéry resorts to the dialogic genre invented by Plato and makes a Socrates dead in Hades his protagonist. Thus *Eupalinos* presents the poetic speech of a Socrates that just after dying thinks it over and regrets not having been a poet. Valéry could hardly have thought a more ingenious device to defend the poets expelled from the polis and to present his own poetic thought.

Key Words: **poetics / “ambiguous objet” / construction**

Metafísico –Hombre que habla demasiado rápido.
Esperen
eternamente saber un poco más.

Paul Valéry

A modo de introducción

Este artículo expone la posición de Valéry con respecto a la antigua enemistad entre la filosofía y el arte a partir de una atenta lectura del diálogo *Eupalinos o el arquitecto*. En esta obra, el autor francés, en franca contraposición con la tradición que él identifica como platónica, toma partido por los artistas. Es imprescindible anotar que el poeta no es un estudioso de Platón, él escribe con los elementos que le aporta una tradición en la que el filósofo griego es considerado el responsable de que la poesía tenga un lugar inferior al de la filosofía, por tanto, *Eupalinos* es una puesta en escena de la crítica a la condena platónica de la poesía, del arte, que Valéry utiliza para presentar su propio pensamiento poético.

Con el fin de exponer su tesis sobre el arte, Valéry se decide por la forma dialógica que le resulta apta para dar cuenta de la confrontación arriba mencionada; acude así al género inventado por Platón, más aún, hace de Sócrates su protagonista y el personaje que encarna la contradicción misma: ¿quién mejor que un Sócrates converso que habla desde el Hades para arremeter en contra de la tradición platónica? *Eupalinos* presenta, entonces, a un Sócrates que sólo después de muerto recapacita y se arrepiente de no haber sido poeta. Difícilmente podría pensarse en un recurso más ingenioso para defender a los poetas expulsados de la polis. Pero esta no es la única ocasión en la que Valéry usa este personaje para exponer su punto de vista, son varios los diálogos del poeta francés en los que el filósofo griego es el protagonista: *Eupalinos o el arquitecto*, *El alma y la danza* y un pequeño diálogo llamado *Sócrates y su médico*. El común denominador de los tres diálogos es la reflexión sobre el cuerpo que se desarrolla de forma diferente en cada uno, pues, en los dos primeros, *Eupalinos o el arquitecto* y *El alma y la danza*, se aborda el asunto del arte en relación con el cuerpo y el espíritu, mientras que en *Sócrates y su médico* es central el problema de la enfermedad. Este último es una puesta en escena de un Sócrates enfermo, que dialoga con su médico Erixímaco y que por su estado se ve obligado a poner atención a “su parte mortal”. Las palabras de admonición del médico son emblemáticas al respecto:

Tú te ignoras, Sócrates, en tanto que mortal, pues tu espíritu tan puro se ejercita en el tiempo en separar su esencia de toda condición pere-

cedera: si tú supieras todo lo que yo sé, tú no podrías saber todo lo que tú sabes... Adiós. Yo te dejo con tu demonio y tu cuerpo en las manos favorables de Asclepio.¹

Se podría decir que el Sócrates protagonista del diálogo *Eupalinos o el arquitecto*, recuerda estas palabras de su médico sólo después de su muerte y se arrepiente de no haber sido artista y de no haber puesto atención a su parte mortal.

La duda de Sócrates

A pesar de que Valéry confiesa, repetidas veces, no haber sido nunca un estudioso atento de Platón, *Eupalinos o el arquitecto*, escrito bajo encargo como prefacio para el gran álbum *Architectures*, nos evoca magistralmente la forma del diálogo platónico con el fin de renovar la antigua disputa entre los poetas y los filósofos, esta vez a favor de los primeros². El subtítulo del diálogo valériano es *Un diálogo de muertos*, porque los protagonistas hablan después de su muerte, habiendo adquirido un ventajoso punto de vista. Dentro de un estilo cargado de ironía, el personaje principal es Sócrates, héroe platónico que, en este nuevo contexto, es presentado en un escenario de ultratumba, sin tiempo y sin espacio, en una realidad inmóvil donde solo quedan los recuerdos y las nostalgias.

El interlocutor fantasmal de Sócrates es Fedro, que lo ha estado buscando largamente en esa “pálida morada”, pues la sombra del filósofo se ha alejado de otras sombras a meditar sobre sus propias ideas en vida. En ese espacio sin duración, Sócrates se sorprende de la fluidez del mundo que ha abandonado, simbolizado heraclíteamente por el río Iliso³ que muestra el “verdadero discurso de los seres” que se mueven conforme a la “verdadera velocidad de su esencia”; Sócrates, en cambio, durante su vida mortal, pensó los seres verdaderos sin su flujo, sin su velocidad, detenidos, en un

1. P. Valéry, “Socrate et son médecin”, en *Œuvres I*, París, Gallimard, 1957, p. 371. (La traducción es mía). Asclepio es el dios de los médicos. Vale la pena recordar que las últimas palabras, referidas en el *Fedón*, de Sócrates antes de su muerte son: “Oh Critón, debemos un gallo a Asclepio. Pagad la deuda, y no la paséis por alto” (Platón, *Fedón*, trad. L. Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 118a).

2. En una carta a Paul Souday, Valéry afirma: “Lo que intentaba era hacer ver que el pensamiento puro y la búsqueda de la verdad en sí jamás pueden aspirar a otra cosa que a descubrir o a construir alguna *forma*. No contrapongo el artista a todo filósofo, sino tan solo al que no alcanza a esa forma acabada, o a sospechar que *sólo ella* puede ser objeto de una búsqueda racional y consciente...”, en P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 2000. p. 121.

3. Este río, que en realidad es un arroyo, es el mismo que aparece en el *Fedro* de Platón, a orillas del que Sócrates y Fedro sostienen su diálogo.

mundo sin tiempo. Sabiduría eterna para pensar un mundo sin duración. ¡Insensato deseo comprender la vida deteniendo su flujo!

Es como si este lugar de sombras hubiese roto con el rol que a cada uno de los personajes se le había asignado en el acaecer histórico: en esta ausencia de posibilidad y en este vacío, en este hablar carente del pacto de moralidad con el mundo, cada personaje puede dibujar, en el discurso, el deseo de su imaginada identidad.⁴

De modo que Sócrates se reconstruye a sí mismo en el diálogo con Fedro, y en su deseo se imagina artista, confesando su arrepentimiento por su destino histórico en el que hizo de la filosofía la única manera para conocer, y de sí mismo, como es sabido, un filósofo, desechando sus otras posibilidades.

Ya te he dicho que nací varios y morí uno solo. El niño que viene es una multitud innumerable que la vida reduce pronto a un solo individuo, el que se manifiesta y muere. Conmigo nació una cantidad de Sócrates de la que poco a poco se desgajó el Sócrates destinado a los magistrados y a la cicuta.⁵

De una manera muy similar, Nietzsche se pregunta, en *El nacimiento de la tragedia*, si la experiencia de vida de Sócrates no dejaría entrever, junto a la potencia negativa del Sócrates personaje de Platón, también un Sócrates diferente, dispuesto a darle una voz a la música. El filósofo alemán duda de que Sócrates hubiera abandonado del todo el originario espíritu musical de los griegos; para sustentar su idea se sirve de una parte del *Fedón*⁶ en el que Sócrates narra haber recibido en su juventud, en sueños, la orden de dedicarse a la música. En consonancia con lo anterior, Sócrates cree, durante

4. P. Fulvio, *Filosofia e architettura*, Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida, Pavia, Ibis, 2000, p. 53.

5. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, trad. cit., p. 50.

6. Stella Ammataro en su artículo “‘Il Socrate architetto’ di Paul Valéry” establece una comparación entre el Sócrates del diálogo valeriano y el de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Asevera que no hay pruebas filológicas para sostener que a la base de la composición de *Eupalinos* haya, por parte de Valéry, la voluntad de confrontarse con las reflexiones de Nietzsche sobre el caso de Sócrates. Sin embargo, en su artículo muestra la pertinencia de la comparación entre los dos pensadores. Da cuenta de que el personaje Sócrates del diálogo *Fedón*, que recibe en sueños la orden de dedicarse a la música, es interpretado por Nietzsche de forma aporética: “a la visión de Sócrates como espectador de la muerte de la tragedia antigua, Nietzsche agrega la hipótesis de que, en aquella experiencia de vida, se pueda notar el germen de un Sócrates capaz de ir más allá de la prisión dialéctica preparada por su discípulo Platón”, en A. S. Ammataro, “‘Il Socrate architetto di Paul Valéry’”, en: *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 149. El diálogo de muertos de Valéry dará buena cuenta de esta posibilidad.

mucho tiempo, que la forma más alta de música era la filosofía dialéctica, que ya ejercitaba. Sólo al final de su vida, entiende que esa admonición demoníaca quería llevarlo, no a la dialéctica, sino por otros caminos⁷.

Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.⁸

En consonancia con la insinuación nietzscheana, Valéry inventa un episodio en que el joven Sócrates duda de su vocación y se debate entre ser un filósofo o un *constructor*. Valéry pone en escena esta renuncia identificando claramente el tiempo y el lugar en el que acaeció: un Sócrates de unos dieciocho años, a orillas del mar, que encuentra un objeto indeterminado, liso y blanco, un *objeto ambiguo*. El hallazgo provoca en el joven infinidad de reflexiones que lo habrían llevado en su juventud ora a ser el filósofo que fue, ora el artista que no ha sido⁹; según sus propias palabras, al dilema entre conocer y construir.

La presentación de este dilema en el que Sócrates se encuentra se da simbólicamente en un lugar liminar entre la tierra y el mar, espacio donde se hallan abandonados los objetos más diversos, dado que el mar arroja tanto productos de sus entrañas, como “elásticas matas arrancadas por las tempestades”, “monstruos deshinchados de colores fríos y mortecinos”¹⁰, como construcciones humanas tales como “espantosos navíos descuadrados”¹¹. La playa es un lugar emblemático en el que conviven los productos de la *physis* y de la *techné*. En este lugar limítrofe, Sócrates duda sobre la procedencia del objeto que tiene entre sus manos y se pregunta por la fabricación de la pieza, es decir, si es natural, producida por la naturaleza o bien artificial, producida por el hombre.

Este hallazgo, que es denominado por Valéry *objeto ambiguo*, no tiene, como bien lo dice Blumemberg¹², interpretación dentro de la ontología pla-

7. S. Ammaturo, “Il Socrate architetto di Paul Valéry”..., ed. cit. p. 149.

8. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 123.

9. Cfr. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*..., trad. cit., p. 51.

10. *Ibid*, p. 55.

11. *Idem*.

12. H. Blumenberg, “Sokrates und das “objekt ambigü”. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes” (1964), en: Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp (comp.), *Blumenberg, Ästhetische und metaphorologische*

tónica, pues su carácter indefinido, su origen incierto, difumina la frontera entre la naturaleza y el arte.

¿Y quién era entonces el autor de aquello? ¿El mortal que obedeciendo a una idea persigue con sus propias manos un fin extraño a la materia que ataca, rae, recorta o pega, que se detiene y juzga, y que al cabo se aparta de su obra –pues algo le dice que está acabada?... ¿O sería obra de un cuerpo vivo, que sin saberlo trabaja su propia sustancia, y a ciegas forma órganos y armaduras...?¹³

Siguiendo el orden de esta idea imaginamos a un Sócrates que no logra establecer cuál sea el valor ontológico del pequeño objeto blanco y liso, y lo devuelve por ello al mar, negándose la posibilidad, simplemente, de contemplarlo sin ulteriores preguntas sobre su esencia. La duda de este joven Sócrates es consonante con la perplejidad de un, también joven Sócrates, representado por Platón en el diálogo *Parménides*. En este texto se pone de manifiesto un Parménides, ya entrado en años, que habla con un Sócrates fogoso que apenas se inicia en la filosofía (pero que ya está en posesión de la teoría de las ideas). No es intención de este texto adentrarse en un diálogo tan difícil y controvertido como el *Parménides*. Simplemente se quiere recordar una escena que resulta útil para la comprensión del *objeto ambiguo*.

La discusión del diálogo platónico, que gira en torno a las ideas, se detiene en un determinado momento en el interrogante de que si a todo aquello que vemos se le puede asignar una idea. El sagaz Parménides le pregunta a Sócrates si también hay ideas respecto a cosas que “pudieran parecer ridículas, como por ejemplo el cabello y el barro, la suciedad o cualquier otra cosa indigna de su valor”¹⁴, a lo que este responde con énfasis: “De ningún modo, afirmo la existencia para todo aquello que vemos, y reconozco que asignarle una forma sería demasiado extraño (*atopos*)”¹⁵. Utilizando la respuesta del joven Sócrates que habla con Parménides para comprender el *objeto ambiguo*, se podría decir que “sería demasiado extraño (*atopos*)”¹⁶ asignarle una forma, una idea, a este objeto que el mar ha lanzado a la

Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, pp. 74-111. Esta reflexión es retomada por H-R. Jauss en su texto *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. J. Siles y E. M. Fernández Palacios, Madrid, Taurus, Madrid, 1992, p. 108.

13. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 54.

14. Platón, “Parménides o de las ideas”, en *Obras completas*, trad. J. A. Miguez, Madrid, Aguilar, 1981, 130b/131d.

15. Platón, “Parménides”... trad. cit., 130b/131d.

16. José Antonio Miguez en su traducción del *Parménides* traduce la palabra griega *atopos* como ‘extraño’. Es interesante hacer alusión a la palabra griega que significa ‘sin lugar’, lo que, en últimas, alude a aquello a lo que no se le puede dar una definición.

playa, no por tener la indignidad de la suciedad y el barro sino por lo enigmático de su procedencia. Se trata de un objeto que, “aunque no recuerda a nada, [y] no carece sin embargo de forma”¹⁷, hace que quede sin respuesta la cuestión de su procedencia natural o artificial, tan decisiva siempre en la ontología antigua¹⁸. El *objeto ambiguo* es un acertijo que simboliza la variabilidad y la inestabilidad del mundo sensible y la dificultad que hay para aprehenderlo. Por tanto, el joven Sócrates, protagonista de los diálogos platónicos, no está dispuesto a resolverlo, pues para él el estatus ontológico de los objetos a los que se refiere el discurso filosófico determina el grado de estabilidad, universalidad y verdad; en definitiva, su estatus epistemológico. Así, el grado de verdad del discurso corresponde al grado de verdad, es decir, de estabilidad e identidad de las cosas descritas¹⁹.

La decisión del fantasma de Sócrates

Sólo sé lo que sé hacer

Paul Valéry

Si el Sócrates platónico eludió, en vida, la pregunta sobre su hallazgo a orillas del mar, fue porque no pudo catalogarlo dentro del orden ontológico del mundo. En cambio, en el más allá, en el Hades, el filósofo se enfrenta a la ambigüedad del encuentro llevando a cabo un desplazamiento epistemológico en el que se interesa ya no por la definición y catalogación sino por la factura del *objeto ambiguo*; su pregunta es por el *hacer*, por el estatus de la acción que hace el objeto. El fantasma de Sócrates expone su nueva visión de arquitecto, de constructor, luego de que Fedro lo obliga a continuar con sus razonamientos frente a su misterioso hallazgo:

FED. –¡Pero yo no me consuelo de la muerte de ese arquitecto que llevabas dentro, y que asesinaste por dar demasiadas vueltas a un pedazo de concha! [...] Pues en serio Sócrates ¿qué habrías hecho como arquitecto? SOC.– [...] Sólo veo más o menos por qué camino habría llevado mis pensamientos.²⁰

Habiendo perdido en vida la posibilidad de construir, Sócrates, después de muerto, opta por hablar *como si* hubiese sido un constructor; desde ese

17. H-R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria...*, trad. cit., p. 108.

18. *Idem.*

19. M. Vegetti, *Platón*, Madrid, Gredos, 2012, p. 175.

20. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 63.

punto de vista, elabora su pequeño discurso *poietico* en el que ilustra a Fedro sobre el camino que habrían llevado sus pensamientos en ese imaginario estado. Esta reflexión se sitúa desde el *hacer* y no desde el *ser*, porque tal como lo expresa Valéry mismo en uno de sus textos más filosóficos llamado *El hombre y la concha*, “la idea de *Hacer* es la primera y la más humana. “Explicar” no es otra cosa que describir una manera de *Hacer*: no es más que rehacer mediante el pensamiento”²¹. En este orden de ideas, el criterio epistemológico para conocer el objeto es haberlo hecho o poder rehacerlo en el pensamiento.

El hallazgo de Sócrates del *objeto ambiguo* sería entonces un recurso teórico, la escenificación de un momento epistemológico privilegiado: una suerte de fenomenología de la duda, del interrogante por el origen mismo del objeto extraño. Así, el fantasma del filósofo pregunta: “¿quién te ha hecho?”²². Para responder a este cuestionamiento, Sócrates expone una taxonomía de las cosas visibles basada en su procedencia: “todas las cosas visibles proceden de tres modos de *generación o producción* que por lo demás se mezclan y penetran”²³, uno es el *azar*; el otro, la *formación*; y el último, la *construcción*.

Del *azar* son hijas las formas fortuitas; en la obra de Valéry, y sobre todo en sus poesías, encontramos muchos ejemplos: un simple paisaje desnudo es accidental, un paisaje geológico, un caos de rocas, una región mineral. En general estas formas son fruto de la acción y la interacción de una cosa con otra, el mar y la piedra, el mar y la luz, las hojas y el viento. En *La idea fija*, uno de los personajes escoge su camino a través de uno de estos desordenados paisajes rocosos fruto del azar: “descendiendo furiosamente hacia la costa, que era de cantos rodados de todos los tamaños y de las más variadas fisionomías, me impuse la penosa tarea de avanzar entre el desorden *perfecto* de sus formas de ruptura y de sus caprichosos equilibrios”²⁴. Estos fenómenos ofrecen formas en constante movimiento que no podrán jamás repetirse, que no podrán jamás detenerse. Son producto del constante devenir del mundo.

La segunda manera de producción es la *formación*; en esta categoría el Sócrates de Valéry incluye no solamente lo orgánico, sino también los cristales, porque son formas ordenadas con una estructura identificable. Tanto el *azar* como la *formación* son modos de producción de la naturaleza y aparecen también en una combinación permanente: un ballet de insectos

21. P. Valéry, “El hombre y la concha”, en *Estudios filosóficos*, trad. C. Santos, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1993, p. 145.

22. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 54.

23. *Ibid.*, p. 63.

24. P. Valéry, *La idea fija*, trad. C. Santos, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1988, p. 19.

alrededor de una lámpara, la oscilación de los árboles en torno a un centro, la arena ordenada en listas paralelas por el viento, todo en un equilibrio estacionario, pero efímero²⁵.

Por último, tenemos el trabajo humano llamado por Valéry *construcción*, “las obras del hombre atraviesan esa naturaleza y ese azar haciéndoles violencia y padeciéndola”²⁶. La acción humana es consciente y voluntaria, supone una toma de decisión sobre los materiales, la forma y el tiempo de ejecución. De esta modalidad de producción son hijas las ciudades, los objetos, en fin, todo aquello que conforma el mundo que se habita.

Una vez concluida la taxonomía entre las diferentes maneras de producción, Sócrates se enfoca en la distinción entre la producción humana y la producción natural con el fin de concentrarse en la primera. Esta distinción, que había sido ya teorizada por Aristóteles bajo el rótulo de *techné* y *physis*, es desarrollada ampliamente por Valéry²⁷ y es indispensable para comprender su pensamiento poético que enfatiza la discontinuidad entre los dos ámbitos de producción. En correspondencia con lo anterior, el discurso del fantasma de Sócrates se centra en la diferencia entre *formar* y *construir*; de este modo, su decisión en el Hades por pensar como un constructor se consolida hasta el punto que él mismo se autodenominará “el Antisócrates”, es decir, aquel que después de la muerte se arrepiente de su decisión, en vida, de haber optado por la filosofía y no por la poesía.

El discurso del Antisócrates

Unas veces pienso y otras soy.

Paul Valéry

El objeto hallado a orillas del mar es el hilo conductor del que Valéry se vale para afianzar su teoría sobre la producción humana, sobre la *construcción*. El misterioso hallazgo, que resulta ser una concha marina, no es un objeto cualquiera, de hecho, junto con un cristal o una flor, las conchas marinas “destacan del desorden ordinario de las cosas sensibles. Nos resultan

25. Cfr. C. Crow, *Paul Valéry, Consciousness & Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

26. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...* trad. cit., p. 63.

27. Karl Löwith en su texto sobre Paul Valéry afirma que el poeta no tenía un conocimiento erudito de la física de Aristóteles pero dado que tenía ojos para ver, había conceptualizado la diferencia entre el producto de la naturaleza y el producto del hombre de modo muy parecido a la diferencia entre *techné* y *physis* propuesta por el Estagirita. Cfr. K. Löwith, *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, trad. G. Mársico, Buenos Aires, Katz, 2008, p. 243.

objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos para la reflexión”²⁸. La inteligibilidad de su forma hace pensar en que hubo una intención, una acción similar a la humana, en la elaboración del objeto; sin embargo, el procedimiento vital del molusco en la elaboración de la concha marina resulta “prohibido e impenetrable”²⁹ para la mente del hombre. De hecho, si bien la forma de la concha puede explicarse a partir de una ley matemática o geométrica, la *formación* sigue siendo un enigma. La forma de la concha puede ser entendida como generada alrededor de un eje fijo, de una curva cerrada que, manteniéndose siempre geoméricamente similar a sí misma, aumenta continuamente de dimensión³⁰. “De hecho, un cuerno o una concha son estructuras que crecen de tal modo que los incrementos sucesivos son todos de la misma forma no obstante el aumento de volumen. El ángulo que la tangente de la curva hace con el radio vector de la curva es constante”³¹. El enigma de la forma se resuelve con una ley matemática que hace de la estructura de la concha marina algo inteligible y comprensible. No obstante, la concha sigue siendo un enigma porque la *formación*, como proceso biológico, es impenetrable. La manera de producción del molusco es imposible de aprehender dado que es vivida y no hecha y la vida escapa al pensamiento. Así lo expresa Valéry en el poema *Psaume devant la bête*:

Oh Vida,
Entre más pienso, menos te rindes a mi pensamiento
Y la menor criatura juega
A ser, a dejar de ser, a renacer
Todo menos un pensamiento
Morir, no menos que nacer,
Escapa al pensamiento.³²

La vida no se rinde al pensamiento. Valéry explica esta imposibilidad a partir de lo que considera la relación que se da entre componentes propios de toda producción: la materia, la duración y la forma. Como se ha dicho, de la concha se tiene clara la forma, tanto que se puede explicar a través de

28. P. Valéry, “El hombre y la concha”..., trad. cit., p. 139.

29. *Ibid.* p. 140.

30. D'A. W. Thompson, *Crescita e forma*, trad. it. J. T. Bonner, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 192.

31. M. Mazzocut-Mis, “Estetica animale”, en M. Mazzocut-Mis (comp.), *Genio e creatività nella natura e nell'arte. Percorso antologico-critico*, Milano, CUEM, 2002, p. 287.

32. P. Valéry, “Psaume devant la bête”, en *Ouvres I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 357: “Ô VIE,/ Plus je pense, moins tu te rends à la pensée/Et la moindre bestiole se joue/A être, à ne plus être, à renaître/Tout autrement qu'une pensée.../... Mourir, non moins que naître,/Échappe à la pensée”.

una fórmula matemática. Sin embargo, es un enigma el procedimiento por el cual el molusco la configura, toda vez que, a diferencia de lo que sucede en una obra humana, en el proceso del molusco el hacedor y lo hecho son uno y el mismo porque la Naturaleza no separa el proyecto de su ejecución, lo que implica que el proceso de formación tenga una duración continua e inmodificable. Contrariamente, el hombre, al crear, tiene un proyecto y sus acciones son extrínsecas al objeto mismo, puede, por tanto, detenerse, abandonar su obra durante años o incluso no terminarla: la duración de su hacer no es continua. Por otra parte, la concha no ha podido escoger el material para hacerse, ella emana de un molusco que toma de su medio líquido sales de calcio que serán la materia prima para formar su casa sólida, el animalillo no puede decidir, de pronto, ser de cristal. El hombre, en cambio, tiene a su disposición un gran número de materiales para transformar en objetos. Hay, pues, un desfase entre los procesos fijos y necesarios de formación de la conchita y los procesos variables y contingentes de construcción del hombre.

Ahora bien, nuestro cuerpo está tejido de actos de la misma especie de los que *forman* la conchita. El hombre no tiene que comprender cómo digiere para hacerlo, ni cómo sus tejidos se renuevan constantemente. Más aún, sería inconveniente que la mente se ocupara permanentemente del funcionamiento de la mecánica vital³³; los procesos orgánicos acaecen sin que nos apercibamos de ellos porque, como bellamente lo dice Valéry, “unas veces pienso y otras soy”³⁴. Estos procesos que el hombre no comprende, y que se dan a pesar de él, son llamados por Valéry *reflejos* y se contraponen a los *reflexivos*, en los que tiene parte la conciencia. En la producción humana la presencia de la conciencia es indispensable: sin ella no hay proyecto y por lo tanto no hay obra: “se construya una casa o un barco, se forje un utensilio o un arma [...], es preciso que una ‘idea’ coordine lo que quiere, lo que ve, lo que toca y acomete y lo organice expresamente”³⁵.

La comprensión parcial de los procesos *reflejos*, e incluso del funcionamiento orgánico de los procesos *reflexivos*, supone que la vida no es transparente a la conciencia. Frente a esta opacidad, Sócrates concluye que hay una irreductibilidad, una heterogeneidad, entre ser y conocer. Eso supone aceptar una ignorancia acerca del funcionamiento de la vida, una ignorancia *funcional* de los procesos vitales³⁶, tanto del propio cuerpo, como de los demás seres vivos. Bajo estos presupuestos hay que entender el interrogante que formula el poeta en los *Cahiers* en relación con la vida: se pregunta si

33. P. Valéry, “Discurso a los cirujanos”, en *Estudios filosóficos...*, trad. cit., p. 174.

34. P. Valéry, “Discurso a los cirujanos”, en *Estudios filosóficos...*, trad. cit., p. 174.

35. P. Valéry, “El hombre y la concha”, en *Estudios filosóficos...*, trad. cit., p. 149.

36. P. Valéry, “Discurso a los cirujanos”, en *Estudios filosóficos...*, trad. cit., p. 173.

tal vez un día, en el momento en el que el hombre logre manejar la materia viviente con la misma habilidad con la que maneja la materia ordinaria sería capaz de comprender perfectamente la *formación*, o, tal vez, ni siquiera entonces. Así, el desfase entre una forma de producción y otra simboliza el límite de la comprensión y con él la discontinuidad entre el producir de la naturaleza y el producir humano.

Este tipo de escepticismo no es absoluto sino operativo, el conocimiento es directamente proporcional al hacer; tiene una dimensión restrictiva: no podemos conocer sino lo que podemos hacer; sin embargo, dado que el hacer humano no es una realidad fija, aquello que se puede conocer irá en aumento. En ese sentido, la pregunta sería: ¿qué podemos *hacer*? Este interrogante remite al que se plantea uno de los más representativos personajes valérianos, Monsieur Teste³⁷. Se trata en su caso de un personaje que encarna las mil posibilidades no cumplidas de un ser humano, lo que lo lleva precisamente a preguntarse: “¿qué puede un hombre?”³⁸. Uno de los grandes intereses de Valéry está encaminado a responder la pregunta sobre el poder, sobre lo posible y sus condiciones y límites: “porque la fuerza del espíritu humano se mide por el conocimiento de su ineficiencia, inestabilidad y debilidad”³⁹. Así, la especie humana en su precariedad tiene un abanico de posibilidades que deben convertirse en acciones a partir del contexto y el momento. La caducidad e inestabilidad es lo que mueve al hombre al hacer porque, para Valéry, un ser perfectamente adaptado no pensaría jamás. Se cesaría de pensar cuando el automatismo estuviera cumplido. Así, una adaptación completa sería causa de inactividad, no habría un impulso para transformar el entorno o transformarse a sí mismo. Por tanto, para Valéry pensar y actuar están íntimamente ligados, su relación podría simbolizarse con una cinta de Moebius en la que no hay una cara interna y una externa, una interior y una exterior, como en las superficies ordinarias, sino que se da una continuidad que recorre toda la cinta y permite pasar de un lado a otro sin solución de continuidad. Esta unión entre pensar y actuar se lleva a cabo en el intercambio entre el cuerpo, el espíritu y el mundo; toda vez que el hombre no es espíritu puro, este continuo intercambio se manifiesta en todas las esferas de la acción.

Para Valéry, entre todos los tipos de acción existe una que es superior a todas las demás: la acción poética, la construcción. Esta es “la acción hu-

37. Teste es una puesta en escena de los excesos de la conciencia, es el ser de las posibilidades, sin embargo, precisamente estos excesos, lo hacen un personaje imposible porque, encerrado en su autoconsciencia, quiere olvidar el cuerpo y el mundo hasta el punto en que su acción se hace imposible. Es una crítica a la inteligencia sin cuerpo.

38. P. Valéry, *Monsieur Teste*, trad. J. L. Arántegui, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1999, p. 24.

39. K. Löwith, *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico...*, trad. cit., p. 140.

mana más completa, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas, hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos⁴⁰. Se trata de la acción poética que él denominará *poiética*, evocando la *poiesis* griega, que designa la actividad del producir puro, tanto del artesano como del artista, que Valéry retomará en su diálogo *Eupalinos*. Esta actividad poética deviene conocimiento, el mejor de todos. Este es uno de los grandes aprendizajes de Sócrates en el Hades y es la razón de la presencia en el diálogo de dos personajes que representan todo aquello que Sócrates habría deseado ser: Tridón y Eupalinos. Ellos son los que llevan a cabo la acción más alta, la del constructor.

La poiética de Eupalinos, alter ego del fantasma de Sócrates

El pintor aporta su cuerpo.

Paul Valéry

Tridón y Eupalinos representan a los constructores por excelencia. Ellos trabajan con la materia, creando, mediante principios separados, formas nuevas antes inexistentes en la naturaleza. Invirtiendo el orden de aparición en el diálogo, en este texto se expondrá en primera instancia a Tridón, el constructor de barcos y, en segunda instancia, a Eupalinos, el arquitecto de templos. El primero representa a “las gentes con oficios”⁴¹ y el segundo, a los arquitectos como artistas.

Fedro recuerda con admiración a Tridón, según sus propias palabras, un hombre de múltiples oficios, un pulpo por la multiplicidad de sus habilidades, pero que era fundamentalmente un constructor de naves en el que estaba “obrando continuamente el océano”⁴². Conocía los vientos y las aguas, sus mudanzas y misterios y creaba sus barcos a partir de ellos, sin basarse en nociones ya pensadas. Tridón es como un “pequeño” Leonardo da Vinci para quien la *acción* recíproca entre el hombre y la naturaleza, llevada a cabo a través de la construcción, es un modo de conocer e interpretar el mundo: hacer un barco es posible porque se observan el viento y el mar en su mudar. Tridón habría pronunciado las mismas palabras de Leonardo:

Observa cómo el movimiento de la superficie del agua se asemeja al de los cabellos, los cuales tienen dos movimientos; de ellos, uno depende

40. P. Valéry, “Discurso sobre la estética”, en *Teoría poética y estética*, trad. C. Santos, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1990, p. 65.

41. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 69.

42. *Ibid.*, p. 71.

del peso del pelo; el otro, de la dirección de los bucles. Así también forma el agua sus torbellinos, de los cuales una parte atiende al ímpetu del curso principal; la otra, al movimiento incidente o reflejo.⁴³

La nave debe ser creada a “hechura de la misma onda”, eso significa trasponer el mar de nuestras observaciones y razonamientos, es decir, comprender sus fuerzas y movimientos en la construcción. Para dicho fin, Tridón buscaba entre los peces las formas favorables para desafiar las aguas, entendiendo la relación que éstos establecen con ella, pero sin imitarlos, sin plagiar la naturaleza, pues, como explica Fedro, imitar a la marsopa sería imposible, no existe un material adecuado para aumentar proporcionalmente su tamaño hasta hacer una nave. Blumenberg presenta esta situación en los siguientes términos:

Aparece aquí la antítesis entre imitación y construcción: la imitación adopta la forma de la naturaleza como tal; preserva sus rasgos dados desde fuera y cree poder alcanzar su rendimiento a través de la repetición. La construcción, en cambio, es el desarrollo de la forma desde dentro; su producción surge de la fórmula de la ley que regula la relación entre las fuerzas y las formas, entre las circunstancias y los rendimientos.⁴⁴

Se trata, entonces, de un sustitución de la naturaleza, en otras palabras, de la creación de una *segunda naturaleza* que resulta de una interpretación de la “primera”, pues, reiterando la pregunta que formula Nietzsche, aquí tan pertinente, “¿cómo se podría forzar a la naturaleza a entregar sus secretos a no ser oponiéndole una resistencia victoriosa, es decir, mediante lo innatural?”⁴⁵. Se está al frente así de una verdadera anti-natura de inspiración prometeica. El hilo conductor de una construcción de estas características no es la imitación que presupone un original, sino el que da cuenta de cómo se organiza el todo con las partes, de la técnica y sus leyes, que en el caso del barco funcionará si este no se hunde: hablamos de un saber empírico y pragmático que el hacedor de navíos debe poseer. La porción de conocimiento a la que este artesano aspira es la concerniente a su oficio; en este sentido la acción de Tridón sería lo contrario al deseo de conocimiento totalizante de Sócrates. Parafraseando a Valéry, podemos agregar que, en contraposición al hombre, que no necesita de toda la naturaleza para obrar,

43. L. Da Vinci, *Tratado de pintura*, ed. Á. Gonzáles García, Madrid, Akal, 2004, p. 308.

44. H. Blumenberg, “Sokrates und das ‘objet ambigu’. Paul Valéry’s Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes”..., trad. cit., pp. 98-99.

45. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. cit., p. 90.

sino tan solo de una parte de ella, el Filósofo es quien tiene necesidad de *todo*, no en tanto hombre, sino en tanto que inteligencia⁴⁶.

Ahora bien, Tridón es un artesano, ello significa que posee un cierto conocimiento en un campo específico que se expresa a través de *actos y obras* que tienen una utilidad para la comunidad. Por tanto, no tiene sentido la pretensión de una técnica que tenga por objeto, no *una* totalidad, la que le es específica a su campo de acción, sino *la* totalidad, precisamente *la* totalidad a la que Sócrates aspiraba en vida. En este punto, estamos nuevamente frente al conflicto del joven Sócrates de Valéry, cuando en la playa halla el objeto ambiguo y lo devuelve al mar porque no encuentra la forma de clasificarlo, ni de inscribirlo en *la* totalidad del mundo. Al obrar así, se convierte en filósofo.

En el escenario de ultratumba, el fantasma de Sócrates, arrepentido de su elección, quiere pensar como constructor. Como ya se ha dicho, Tridón y Eupalinos son los personajes que ostentan este título en el diálogo. Tridón en representación de los artesanos y Eupalinos en representación de los arquitectos, de los artistas; si bien tanto el uno como el otro merecen un gran respeto tanto por parte del fantasma de Sócrates como del de Fedro, no tienen en el diálogo el mismo papel ni la misma importancia.

Eupalinos es quien le da el nombre a la obra y aquel que podría considerarse como el *alter ego* de Sócrates en el Hades. Si Tridón representa el oficio del constructor, aquel que es capaz del “maridaje entre la práctica y la teoría”⁴⁷, Eupalinos es el constructor por excelencia, el arquitecto, aquel que es capaz de hacer sólidos edificios que además cantan por su belleza: utilidad, belleza y solidez se unen en sus creaciones. Valéry encontró el nombre de Eupalinos en la *Grande Encyclopédie* de Berthelot y solo tiempo después sabrá que Eupalinos, en realidad, es un ingeniero y que, más que construir templos, excava canales. Hará patente su error en una carta de 1934 a Donteville, Inspector de la Academia. Pero la equivocación resulta irrelevante para la comprensión del diálogo. El hecho es que en la ficción de Valéry, Eupalinos es el arquitecto que se convierte en el verdadero *alter ego* de Sócrates en el Hades, el constructor que la sombra de Sócrates deseó haber sido.

Eupalinos no aparece como un interlocutor de Sócrates en sentido estricto. Empleando el mismo recurso literario de Platón, que en el diálogo *Fedro* pone en boca del personaje Fedro el discurso de Lisias⁴⁸, Valéry hace

46. En *Eupalinos*, Sócrates le dice a Fedro a propósito de su vacilación entre construir y conocer: “hay que escoger entre ser un hombre o una inteligencia [en el original *esprit*]. El hombre sólo puede actuar porque puede ignorar, y contentarse con una parte de ese conocimiento que es su rareza particular”, en P. Valéry, *Eupalinos...* trad. cit., p. 62.

47. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 71.

48. Platón, *Fedro...* trad. cit., 230e, 231 a.

de Fedro el vocero de Eupalinos. Así Fedro pronuncia el discurso completo del arquitecto griego sobre la construcción, el cuerpo y la belleza. En sus palabras se hace patente que él es un verdadero “poeta” de las formas en el espacio⁴⁹ y no un simple constructor de edificios:

Pero todas esas delicadezas con miras a la duración del edificio eran poca cosa comparadas con las que gastaba en elaborar las emociones y las vibraciones del alma de los futuros contempladores de su obra. Preparaba para la luz un instrumento incomparable que la difundiera, afectando formas inteligibles y propiedades casi musicales, por el espacio en que los mortales se mueven.⁵⁰

Eupalinos proyecta sus edificios anticipando las emociones que producirán. Son formas sensibles capaces de dar lugar a los estados más elevados. Vincula estas emociones supremas a la perfección y belleza de los objetos creados por él y, sin aspirar a explicar la belleza en sí misma, se concentra en la construcción y en el estado que producirá al contemplador. Para un personaje de estas características, la presencia del *objeto ambiguo* adquiere un nuevo sentido. La concha es una verdad de la geometría animal bien solidificada, por lo tanto “clara y distinta”, ostenta una inteligibilidad⁵¹ que simboliza la perfección de la producción. El arquitecto, por su parte, se interesa por lograr una perfección formal análoga a la de la concha marina:

Tal vez, lo que llamamos la *perfección* en el arte [...] no es otra cosa que el sentimiento de desear o de encontrar, en una obra humana, esa certeza en la ejecución, esa necesidad de origen interior, y esa relación indiscutible y recíproca de la figura con la materia que la concha más pequeña me hace ver.⁵²

Eupalinos busca la certeza de la ejecución, pero, a diferencia del animalillo, produce *formas* no a través de la *formación*, sino de la *construcción*; él, al igual que todo constructor, es exterior a su obra y, para realizarla, debe antes pensarla, proyectarla, de modo que su obra sea una en la mente y otra en la ejecución. El animal, por el contrario, no se separa jamás de su propio producido:

49. Tal vez habría que aclarar que Eupalinos es un artista en el sentido moderno del término.

50. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 22.

51. G. Bachelard, *La poética del espacio*, trad. E. Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 141. Nos suscribimos a la opinión del autor sólo hasta un cierto punto, a saber en que la forma se torna cognoscible pues, más adelante Bachelard afirmará que finalmente Valéry llegará al misterio de la vida formadora con eso no acordamos: a través de la forma no se llega al misterio de la formación.

52. P. Valéry, “El hombre y la concha”, en *Estudios filosóficos*, trad. cit., p. 160.

La araña no sabe nada de la mosca, no puede tomarle las medidas como hace un sastre antes de hacer un traje: sin embargo la araña determina la amplitud del tejido de su tela según las dimensiones del cuerpo de la mosca y calcula la resistencia de los hilos en proporción exacta a la fuerza de impacto de la mosca en vuelo.⁵³

Así, aunque el mundo de la mosca esté completamente separado del de la araña, hay una secreta coordinación entre ellos y, se podría decir, parafraseando a Agamben, que la partitura original de la mosca actúa sobre la de la araña de modo tal que la tela de la araña se puede llamar “moscaria”. De manera diferente, el arquitecto no dispone de esa secreta y espontánea compenetración entre los materiales, las formas, los tiempos y los usos de su edificio; no obstante, su esfuerzo debe llevarlo precisamente al punto de que al concluir su obra, ésta debe aparecer como si la hubiera habido. La arquitectura es una práctica de una inteligencia sistemática que organiza una construcción en la difícil relación entre el cuerpo y el mundo, los materiales y sus leyes.

Valéry nunca ve, a lo largo del texto, el oficio del arquitecto en la complejidad de su quehacer, “para él, la ‘arquitectura’, más que la arquitectura (como distingue Vittorio Ugo) es, más bien, una forma simbólica de la racionalidad”⁵⁴ capaz de llevar la fuerza intelectual de la sintaxis matemática a la fluidez orgánica de la materia; no hay ninguna alusión a la relación de la obra con el orden de la ciudad, en una época que, como observa agudamente Papi, la crítica a la metrópolis moderna era casi un lugar común, baste recordar a Baudelaire o de Nietzsche.

El diálogo es un elogio a la arquitectura como el arte más completo, síntesis de *utilidad, belleza, solidez y duración*. Al igual que la música, la arquitectura

nos hace pensar en lo distinto de sí; [ambas] están en medio de este mundo como monumentos de otro; o como ejemplos, esparcidos aquí o allá, de una duración o una estructura que no son de los seres sino de las formas y leyes. Parecen destinadas a recordarnos directamente una, la formación del universo, y la otra, su orden y estabilidad; evocan las construcciones del espíritu y su libertad, que busca ese orden y lo reconstruye de mil modos.⁵⁵

53. G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 47.

54. F. Papi, *Filosofía e arquitectura. Kant, Hegel, Heidegger, Derrida...* ed.cit., p. 44. Papi hace alusión a la distinción que hace el arquitecto italiano Vittorio Ugo entre la arquitectura como teoría y la arquitectura como quehacer.

55. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 42.

Música y arquitectura toman prestado lo mínimo de las formas naturales y se yerguen ora en construcciones de piedra, ora en construcciones de sonidos, crean objetos que participan de la vista, del oído y del tacto, pero también de la razón y el número, al igual que los seres del universo.

Al igual que el hacedor universal, que al encontrarse frente al caos donde todo está mezclado, le da orden y forma, cada artista es un constructor, un verdadero demiurgo que multiplica los mundos utilizando la piedra, los sonidos, las palabras. El artista no imita, pues, las cosas creadas por el demiurgo sino que, poniéndose a su mismo nivel, completa su creación. Eso explica por qué el poeta insistirá sobre el hecho de que la naturaleza deja vacíos que el hombre llena con sus construcciones, componiendo un mundo nuevo:

Pero el constructor que yo hago entrar en escena ahora encuentra ante sí, como Caos y materia primitiva, precisamente el orden del mundo que el Demiurgo sacó del desorden del principio. La Naturaleza está formada, y separados los elementos; pero algo le ordena considerar inacabada esa obra, como cosa que ha de ser remodelada y puesta de nuevo en movimiento.⁵⁶

Sócrates en su discurso *poietico* asevera que el constructor pone en movimiento y completa el cosmos del Demiurgo; el artista interpreta y transforma la naturaleza primera en obra humana y ese acto es también de conocimiento.

Si, por un lado, nos encontramos frente a un escepticismo con respecto a la posibilidad de conocer una Verdad absoluta⁵⁷, por el otro, se da la certeza de que a través del arte se devela la secreta relación entre el cuerpo, el espíritu y el mundo y ello se da de una forma no conceptual. El misterio del cuerpo, de sus procesos *formadores* que nos son desconocidos se pone en obra en el arte. Para Valéry el artista “aporta su cuerpo” y lo convierte en obra gracias al trabajo con sensaciones y sentimientos, técnicas y materiales.

En este sentido hay que entender la confesión de Eupalinos de que el templo que construyó para Hermes, que a la gente que pasa no le parece

56. P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto...*, trad. cit., p. 80.

57. Valéry pone en cuestión cualquier verdad absoluta y cualquier idea de totalidad, de Entero, al respecto Löwith dirá lo siguiente: “¿qué es para Valéry el todo sistemático, *le tout o l'ensemble*? No es un dios que cree y mantenga al mundo y al ser humano. Tampoco es el cosmos que existe naturalmente, sino la relación y la diferencia, la proporción y la desproporción de CORPS, ESPRIT y MONDE, que en los *Cahiers* él designa con la fórmula CEM y la llama *su* todo. Un equilibrio absoluto de estos tres aspectos sería un descanso perfecto”, en. K. Löwith, *Paul Valéry...* trad. cit., p. 124.

más que una capilla elegante, para él es la *metamorfosis* del recuerdo de un día luminoso de su vida: ese templo es la imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amó dichosamente. El arte no es, afirma Valéry, “metamorfosis de lamentos”, composición desordenada o fruto exclusivamente de un atormentado sentimiento, sino la unión entre la pasión, el cálculo y la técnica porque lo que el arquitecto proyecta, debe ser posible y para que eso suceda, lo que hace debe remitirse siempre a lo inteligible.

En su última morada, el fantasma de Sócrates es capaz de pronunciar un discurso poético en el que razón y pasión se conjugan; deja así de pensar como filósofo y por ello abandona la idea, que tenía en vida, de que el arte es mimesis. En este lugar sin espacio y sin tiempo, la sombra del filósofo se arrepiente de su vida pasada y decide ser artista y atender la dimensión *poietica* del arte, toda vez que se concentra en la acción que hace la obra sin ulteriores preguntas sobre su esencia. Ahora bien, siguiendo la lógica de la ficción valeriana, se puede asumir que en el Hades la acción como tal no es posible ya que es un sitio sin duración y sin materia; por tanto, en esa pálido lugar de sombras, Sócrates no llega a ser más que, como dice Fedro, “un arquitecto muerto”, sin posibilidades de ejercer su oficio. A pesar de lo dicho, el diálogo termina siendo un verdadero texto de formación en el que Sócrates, luego de la vida de filósofo que llevó, sufre una transformación que lo hace alcanzar un renovado punto de vista: el del constructor. La gran paradoja del diálogo es que la transformación del fantasma del filósofo acaece cuando, en apariencia, ya no hay nada que hacer, sólo edificios imaginados, sin embargo, el diálogo es la misma muestra del cambio del discurso de Sócrates.

