

DOI: 10.25100/pfilosofica.v0i56.12852

ARTES DE IMITACIÓN E IMITACIÓN DEL ARTE EN PLATÓN

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle, Colombia.

Resumen

Arte cuya esencia es la mimêsis, la pintura no imita, de manera más o menos “realista”: el pintor imita lo real, no tal como es, sino tal como aparece, pinta un phantasma, un simulacro. La mimêsis plantea la cuestión central en la filosofía de Platón de los grados del ser: imitación de la apariencia, la pintura se aleja de lo real y de lo verdadero. Platón utiliza el concepto de imitación para estructurar el sistema de la esencia y de sus reproducciones.

Palabras clave: *filosofía del arte; mimêsis; ontología; pintura; técnicas imitativas.*

Cómo citar este artículo: Margot, J-P. (2023). Artes de imitación e imitación del arte en Platón. *Praxis Filosófica*, (56), 79-100. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i56.12852>

Recibido: 29 de septiembre de 2022. Aprobado: 24 de noviembre de 2022.

Praxis Filosófica, No. 56 enero - junio 2023: 79 - 100

ISSN (I): 0120-4688 / ISSN (D): 2389-9387

Imitation Arts and Imitation of Art in Plato

Jean-Paul Margot¹

Abstract

An art whose essence is mimêsis, painting does not imitate, in a more or less “realistic” manner: the painter imitates reality, not as it is, but as it appears, he paints a phantasma, a simulation. Mimêsis considers the central question in Plato’s philosophy of the degrees of being: an imitation of appearance, painting moves away from reality and truth. Plato uses the concept of imitation to structure the system of essence and its reproductions.

Keywords: *Philosophy of art; Mimêsis; Ontology; Painting; Imitative techniques.*

¹ Profesor jubilado del Departamento de filosofía de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Es Doctor en filosofía de la Universidad de Ottawa, Canadá. Miembro del grupo Ágora, diálogo entre antiguos y modernos del Departamento de filosofía de la Universidad del valle. Últimas publicaciones: Descartes y Spinoza, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Universidad del Valle, 2021. “Retratos de Spinoza”, Praxis Filosófica, Universidad del Valle, Nueva serie, No 53 julio – diciembre 2021: 85-108. “La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin”, Buenos Aires, Boletín de estética, 56: 7-48, 2021. “Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel”, Buenos Aires, Boletín de estética, Año XVIII / invierno 2022 / No. 60, pp. 29-74. “Descartes: semejanza y representación. Una analogía pictórica”, Santiago de Chile, Aporía, No 24 (2022) pp. 4-16.

ORCID: 0000-0002-6488-2183 **Email:** jpaulmargot@gmail.com

ARTES DE IMITACIÓN E IMITACIÓN DEL ARTE EN PLATÓN

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle, Colombia.

Así el hombre que se presenta como capaz, por un arte único, de producirlo todo, sabemos, en fin, que sólo producirá imitaciones y homónimos de las realidades (mimēmata kai homōnyma tōn ontōn). Con su técnica de pintor (tê graphikê technê), podrá, mostrando desde lejos sus dibujos a los más inocentes entre los jóvenes, darles la ilusión de que, sea lo que sea lo que quiera hacer, es perfectamente capaz de crear la verdadera realidad de ello (Sofista 234b, Platón, 1969).

Cabe preguntarse si el arte “imita” una belleza primera encontrada en la naturaleza, o si el arte humano imita las formas inmortales, o Ideas, que tenían según los Griegos una verdadera existencia en un mundo inalterable liberado del devenir (Darríulat, 2007a)². Para los antiguos Griegos, el artista no imita el fenómeno, la apariencia, sino la idea misma de la belleza. Así Sócrates, en una conversación con el pintor Parrasio:

² “[L]a belleza depende, no del orden de lo real –la simple observación material– sino del orden de lo simbólico. Lo real es lo que es, tal como se presenta; lo simbólico es, no lo que es, sino lo que significa, lo que señala (*ce vers quoi il fait signe*). [...] Sin embargo, hay que distinguir entre el signo, cuyo significado es simplemente arbitrario, y el símbolo, que significa por semejanza, y por consiguiente por una conexión necesaria, y no por pura convención. [...] El símbolo se parece a la idea que expresa. Parecerse, es imitar un modelo. Es por eso que la filosofía del arte, o teoría de la apariencia bella, fue primero, entre los filósofos griegos, una teoría de la imitación (en griego: “mimesis”)” (Darríulat, 2007a).

-Dime, Parrasio, ¿la pintura no es una representación de los objetos que se ven (*graphikê estin eikasia tôn horômenôn*)? Por ejemplo, vosotros imitáis, representándolo por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud.

-Tienes razón, dijo.

-Y, sin duda, si queréis representar formas perfectamente bellas (*kala eidê*), habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso.

-Así lo hacemos, dijo (Jenofonte, 1995, III, 10, 1-2).

82 El verdadero artista debe “seguir las huellas de lo bello (*toû kaloû*) y de la gracia (*euschêmonos*)” (*República* III, 401c), y cuando pinta un modelo del hombre más hermoso, tal imagen se refiere a un ideal en el que es irrelevante que ése se dé o no: “-¿Piensas, acaso, que un pintor que ha retratado como paradigma al hombre más hermoso, habiendo traducido en el cuadro todos sus rasgos adecuadamente, es menos bueno porque no puede demostrar que semejante hombre pueda existir? -Por Zeus que no” (*Republica* V, 472d)³.

En Platón la idea de lo bello está asociada con los conceptos de orden (*taxis*) y proporción (*symmetria*): “[S]i te fijas en los pintores, arquitectos, constructores de naves y en todos los demás artesanos, cualesquiera que sean, dice Sócrates en el *Gorgias*, observarás cómo cada uno coloca todo lo que coloca en un orden determinado y obliga a cada parte a que se ajuste a las otras, hasta que la obra entera resulta bien ordenada y proporcionada” (*Republica*, 503e-504a), es decir, hasta que la obra entera se dispone con belleza (*kalos*)⁴. Sócrates conserva estos dos términos esenciales para definir,

³ “[L]os antiguos biógrafos nos dicen que Platón, en su juventud, se ocupó no sólo de la poesía, sino también de la pintura” (Schuhl, 1952, p. 49, y Apéndice, pp. 88-93).

⁴ “[E]l *kalon*”, traducido generalmente como «lo bello» o «la belleza», [...] sugiere que su tema es puramente estético, pero en realidad es más amplio. Hasta la época de Platón, inclusive, la palabra se aplicaba no sólo a los hombres guapos, a las mujeres hermosas, a los ojos, a los tobillos, a los vestidos, a los edificios, etc., sino también a un puerto o a un campamento, a los presagios, reputación y hechos. [...] El adverbio *kalôs* se usaba siempre en el sentido no sensual de bien o correctamente, -vivir bien, hablar bien, estar bien, etc.-, siendo técnica o moral la rectitud del acto. Su relación con *agathon* era tan estrecha que para resumir su ideal de bondad y nobleza los griegos inventaron el sustantivo compuesto *kalokagathia*, pero se trataba de un caso de traslapo, no de sinonimia: *agathon* no tenía un contenido estético, y siempre parece haber conservado, incluso en una expresión tan general

primero, el *bien* en general y, después, el *bien* del alma, y el conjunto del sistema aparece resumido en 506d: “[L]a cualidad propia (*arete*) de cada cosa, sea utensilio, cuerpo, alma o también cualquier animal, no se encuentra en él con perfección por azar, sino por el orden (*taxei*), la rectitud (*orthoteti*) y el arte (*technê*) que ha sido asignado a cada uno de ellos. [...] Así, pues, es algún concierto (*kosmos*) connatural a cada objeto y propio de él lo que, por su presencia (*parechei*), le hace bueno (*agathon*)” (506d-e)⁵. Platón trata el tema de “lo bello en sí mismo (*kalon kath'auto*)” y, con él, de los escollos de la imagen –*eikôn* / *eidôlon*/ *mimêma*–, en el *Hippias Mayor*. “¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas? Vamos, ¿podrías tú decir qué es lo bello?” (286c)⁶. Al no saber responder convenientemente, Sócrates acude al “sabio” Hippias⁷, pero el sofista confunde “lo bello en sí mismo” con “lo bello”, confunde el ejemplo con la definición. Hippias da tres respuestas: “lo bello es una doncella bella” (286c-289d), “lo bello es el oro” (289e-291c), “lo bello es una vida bella” (291d-292c). En estos tres intentos de definir lo bello, Hippias se queda en el nivel de la *doxa* y es incapaz de percibir la diferencia que hay entre las “realidades” concretas y la Idea misma, entre las cosas bellas y lo bello universal que las hace bellas,

como “un buen hombre”, algo de la noción relativa de bueno para algún trabajo o propósito, eficiente, como se transmite en “un buen carpintero”, “bueno en el tenis”, “bueno con sus manos”. *Kalon* tenía comúnmente un sentido absoluto, [...]”; “Ambos [bien y belleza] están unidos en las cualidades pitagóricas de medida y proporción” (Guthrie, 1986, pp. 177-178, 191). Leemos en el *Filebo*: “[...] la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello; en efecto, la medida y la proporción (*metron* y *symmetria*) coinciden en todas partes con belleza y perfección” (64e).

⁵ Modificamos ligeramente la traducción de Gredos: traducimos *arete* por “cualidad propia” en vez de “condición propia”, y añadimos “por su presencia”.

⁶ Los diálogos socráticos repiten la pregunta acerca de la “forma en sí misma”, de la “piedad” (*Eutifrón* 6c-e), y de la “valentía” (*Laques* 190e-192b), por ejemplo. “Parece probable que el *Eutifrón* sea el primer diálogo en el que aparece cualquiera de las palabras *idea* y *eidos*, en su especial sentido platónico; y ambas aparecen allí”; Ross cita dos pasajes: 5d 1-5, y 6d 9-6. (Ross, 1966, pp. 12-13). *Eidos* e *idea* vienen de *ideîn*, “ver”. El punto de vista platónico que encuentra la realidad no en la materia, sino en la forma, se remonta a los pitagóricos, y era conocido por Sócrates, aunque no fue formulado de una manera perfectamente clara hasta los días de la Academia.

⁷ Acerca de la caracterización de Hippias por parte de Platón, véase el *Hippias menor*, 368b-d. “Hippias, según nuestra mentalidad, debería ser un pintor, un escultor o alguien que estrictamente tenga a lo bello como asunto de su quehacer, pero no lo es. Sin embargo, resulta el más idóneo para el problema en cuestión al ser un sofista, puesto que en el planteamiento de la pregunta por lo *kalon* se pone de relieve la relación entre el ser y su apariencia. De este modo, la cuestión se convierte en un problema ontológico y no en una cuestión concerniente a la estética o a la teoría del arte” (de Bravo Delorme, 2018, p. 11).

es decir, es incapaz de separar la Forma de lo bello de las cosas bellas⁸. Sócrates, a su vez, propone tres definiciones de la belleza: lo “adecuado”, o conveniencia (*prepon*) (293e), lo “útil” (*khresimon*) y provechoso (295c), y el “placer” (*hêdonê*)” (298e)⁹, que conducirán a una conclusión negativa irónicamente resumida en un proverbio que dice: “Las cosas bellas son difíciles (*jalepa ta kala*)” (304e), “pero que de hecho presentan, comenta Lacoste, un verdadero cuadro de posibles definiciones de la belleza, si no incluso un sistema de lo bello” (Platón, 1985, p. 20). Por puros que sean, los placeres de la vista y del oído sólo se integran en la vida buena si se supera su sensorialidad: los “estetas” suelen deleitarse con los sonidos, los colores, las formas que dicen que son bellos, sin ser capaces de discernir mediante la reflexión la naturaleza de lo Bello en sí: ellos “sueñan” ante las apariencias; sólo el filósofo despierta a la contemplación de esta verdadera Belleza, que ve al mismo tiempo que las cosas que participan de ella, sin confundirlas mutuamente.

-Sócrates. Aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas, y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo Bello en sí y de deleitarse con ella.

-Así es, en efecto.

⁸ Platón compara a menudo la actividad del artista (*dêmiourgos*) con la del sofista. La polimatía y la politecnia de los sofistas –(*Hippias mayor*, 285c-286a)– se asemejan a la técnica del pintor que logra dar la ilusión de la realidad. “El artista para Platón pasa a estar en el mismo nivel que el sofista, pues para él ambos son los auténticos maestros, los grandes virtuosos de la subjetividad. Con perseverancia, Platón ha mantenido este paralelismo que comienza con *República* y que encuentra su fundamentación teórica en el gran ajuste de cuentas con la sofística que entraña su obra de vejez, el *Sofista*” (Cassirer, 2017, p. 26). “[H]ay un paralelismo exacto entre la técnica del pintor que alcanza a dar –desde lejos– la ilusión de la realidad, y la del sofista que sabe «que los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos, quedaran hechizados con argumentos que entran por los oídos, cuando se les mostraran imágenes sonoras de todas las cosas, de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo»” (Schuhl, 1952, p. 32, quien cita el *Sofista* 234c). Véase, también, Galí Oromí, 2005, pp. 14-15.

⁹ “Si decimos que es bello lo que nos produce satisfacción, no todos los placeres, sino los producidos por el oído y la vista, ¿cómo saldríamos adelante? Los seres humanos bellos, Hipias, los colores bellos y las pinturas y las esculturas que son bellas nos deleitan al verlos. Los sonidos bellos y toda la música y los discursos y las leyendas nos hacen el mismo efecto, de modo que si respondemos a nuestro atrevido hombre: «Lo bello, amigo, es lo que produce placer por medio del oído o de la vista», ¿no le contendríamos en su atrevimiento?” (*Hippias* 297e-298a).

-En cambio, aquellos que son capaces de avanzar hasta lo Bello en sí (*to kalon*) y contemplarlo por sí mismo, ¿no son raros?

-Ciertamente.

-Pues bien, el que cree que hay cosas bellas (*kala pragmata*), pero no cree en la Belleza en sí ni es capaz de seguir al que conduce hacia su conocimiento, ¿te parece que vive soñando o despierto? Examina. ¿No consiste el soñar en que, ya sea mientras se duerme o bien cuando se ha despertado, se toma lo semejante (*to homoion*) a algo, no por semejante, sino como aquello a lo cual se asemeja?

-En efecto, yo diría que soñar es algo de esa índole (*República* V, 476b-c).

La pregunta no es “¿qué es bello, sino qué es lo bello?”; no es *Ti esti kalon*, sino *Ti esti to kalon*: no una doncella, una yegua, una lira, una olla, que “sólo son bellas si existe lo bello en sí mismo” (288a), es decir, por la *presencia* (*parousia*) de lo bello¹⁰. Platón define las artes no por la Belleza,

¹⁰ Acerca de la educación por lo bello, véase *República* III, 401a-402c. Sobre el valor del arte para la educación, véase: *República* II, 376c-e; *Leyes* II, 653a-654b, 659d-660a; VII, 798d-799a, 802c-d, 811d-e; Bozal, 1987, pp. 74-81. Platón “se muestra partidario de un arte hierático, inmutable como aquel cuyas obras había admirado en los templos del valle del Nilo: [...]” (Schuhl, 1952, p. XV): véase *Leyes* II, 656d-657a. “Nada es más ajeno a Platón que una teoría del arte para el arte y nada le parece más sospechoso; la función del arte es, para él, externa al arte, así como la de la palabra está en otra parte que en la palabra y debe ser buscada del lado de la educación. Por lo tanto, no hay lugar, en Platón, para una estética, sino solo para una teoría de las bellas artes, orientada por una pedagogía de la virtud” (Joly, 1974, p. 40). “[E]n Platón, el arte no debe ser un fin en sí mismo. [...] el arte solo vale por el efecto psicológico que produce, y las virtudes que suscita. El arte no tiene dignidad estética; solo tiene una utilidad moral. [...] El arte, en efecto, solo es importante en la medida en que es capaz de transformar a los hombres, de formarlos o de deformarlos. Ahora bien, Platón solo le reconoce tal poder porque nunca concibe el arte sino como una *imitación*, ni la imitación sino como la adaptación de una materia a una forma, una asimilación del Otro a lo Mismo, una identificación por alteración o desnaturalización” (Grimaldi, 1980, pp. 32-33). Si el arte puede ser una escuela del vicio, también puede ser una escuela de la virtud. Platón condena las artes –sobre todo la música y la literatura, condena de la que se salva la arquitectura (*Filebo* 56b), porque sería justo decir que “el arquitecto es partícipe de la ciencia teórica” (*El político*, 260a)– no por su vacío ontológico, es decir, por su incapacidad de alcanzar la verdad, sino, en primer lugar, por su capacidad de transmitir opiniones y hábitos contrarios al Bien del Estado. Y, sin embargo, depurado de su contenido nocivo, el arte se vuelve una herramienta que sirve para crear en los jóvenes buenos hábitos intelectuales y afectivos. En segundo lugar, Platón condena las “artes figurativas (*technai eikastikai*) que producen imitaciones de las cosas” (*Leyes* II, 667d) porque “el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego (*paidian*) que no debe ser tomado en serio; [...]” (*República* X, 602b). Platón critica la opinión común

sino por la *mimêsis*. En el contexto de una discusión relativa a la índole del lenguaje, y valiéndose del ejemplo que provee la pintura, el *Crátilo* reflexiona sobre el tipo de *semejanza* que caracteriza la imagen –“Lo mismo que ellos [los pintores] componían una pintura con el arte pictórica, así nosotros un discurso con el arte onomástica, retórica o como quiera que sea” (425a)–. La imitación no debe ser perfecta porque anularía la imagen y llevaría a la identidad:

[P]uede que no haya que reproducir absolutamente todo lo imitado, tal cual es, dice Sócrates, si queremos que sea una imagen (*eikôn*). Mira si tiene algún sentido lo que digo: ¿es que habría dos objetos tales como Crátilo y la imagen (*eikôn*) de Crátilo, si un dios reprodujera como los pintores (*zôgraphoi*) no sólo tu color y forma, sino que formara todas las entrañas tal como son las tuyas, y reprodujera tu blandura y color y les infundiera movimiento, alma y pensamiento como los que tú tienes? [...] ¿No ves, entonces, amigo mío, que hay que buscar en la imagen una exactitud distinta de las que señalábamos ahora mismo?, ¿qué no hay que admitir a la fuerza que si le falta o le sobra algo ya no es una imagen? ¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?” (Crátilo 432b-d)¹¹.

86

en la Grecia de su época de que el arte participa de la ciencia. Los artistas no son ni pueden ser unos educadores, porque para enseñar algo hay que conocerlo, y los artistas no saben nada. Acerca de Homero, véase *República* X, 599b-e. Según Cassirer, “El sistema de Platón no quiere saber nada de la Estética filosófica como tal, ni siquiera de su posibilidad” (2017, p. 41). Con todo, sin haber llevado todavía el nombre que le dará Baumgarten en el siglo XVIII, existe en Platón una reflexión acerca del arte que podemos llamar “estética”. “Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética. [...] Los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación o por participación de las Ideas: el mundo es creado por modelos y paradigmas. El demiurgo se representa, de esta manera, como un artista que dispone de modelos impecables y que todo lo esculpe” (Bayer, 2017, p. 34).

¹¹ “Por consiguiente, la exactitud que se ha de exigir de la imagen no ha de ser la que se exige al número, esto es, no es una exactitud cuantitativa, sino que en el caso de las imágenes se trata de una corrección cualitativa (432b1-2). [...] la corrección cualitativa debe consistir, entonces, en la adecuación con que una imagen representa los elementos *esenciales* del objeto original. Esto aparece aquí como el requisito tipológico que debe ser recogido en la imagen, lo cual significa que, para que esta sea correcta, ha de reunir no todas las propiedades del objeto que pretende imitar sino específicamente los rasgos fundamentales y definitorios del mismo o, como dice el texto, es necesario que ‘subsista el bosquejo’ (*typos*) de la cosa (432e6-433a1)” (Delgado, 2016, p. 141). “La semejanza mimética no excluye la desemejanza, es igualdad en el seno de la diferencia” (Darriulat, 2007b). En el Discurso cuarto de la *Dióptrica* –“Sobre los sentidos (*Des sens en général*)–, el primero y el más antiguo de los tres ensayos que acompañan el *Discurso del método*, Descartes escribe: “Y si, para alejarnos lo menos posible de las opiniones ya recibidas, preferimos afirmar que los objetos que sentimos envían en realidad sus imágenes hasta el interior de nuestro cerebro,

Un texto de la *República* (X, 596^c-597^b) permite entender qué es la imitación en la producción –en el sentido del griego *poieîn*– de la belleza. Cualquier actividad productiva humana es necesariamente imitativa de alguna forma contemplada. Hay dos imitaciones humanas: la primera produce unas imágenes artificiales de las formas reales; la segunda tan solo produce unas imágenes aparentes de estas imágenes¹². Es la obra de los ilusionistas, autores de engaños¹³, por medio de las palabras, los colores y las formas. “¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? [...] Otra, la que hace el carpintero. [...] Y la tercera, la que hace el pintor (*zôgraphos*)” (597a). Es preciso, por lo tanto, distinguir la imitación artesanal y la imitación pictórica: el artesano fabrica algo que es semejante a lo real, mas no es real; el pintor “imita” las obras de los artesanos: él no produce las cosas en su verdad (*ta onta tê alêtheia*), sino las cosas “en su apariencia” (*onta phainomena*), como la cama pintada por Van Gogh en Saint-Rémy-de-Provence (Lacoste, 1981, p. 13). Arte cuya esencia

entonces es preciso, al menos, hacer constar que no hay imágenes que deban ser semejantes en todo a los objetos que representan, pues en tal caso no habría distinción entre el objeto y su imagen: pero es suficiente que se asemejen en pocas cosas; frecuentemente, la perfección de las imágenes depende de que no llegan a parecerse tanto como podrían. Así vemos que los grabados calcográficos (*les tailles-douces*), hechos sólo con un poco de tinta esparcida aquí y allá sobre papel, nos representan bosques, ciudades, hombres e incluso batallas y tormentas, aunque, de una infinidad de cualidades diversas que nos hacen concebir en estos objetos, no hay otra que la sola figura a la que propiamente se asemejan; e incluso esto es una semejanza muy imperfecta, ya que, sobre una superficie muy plana, nos representan cuerpos diversamente elevados y hundidos, e incluso, siguiendo las reglas de la perspectiva, a menudo representan mejor los círculos por óvalos que por otros círculos; y los cuadrados por rombos que por otros cuadrados; y así de todas las demás figuras; de modo que a menudo, para ser más perfectos en tanto que imágenes, y representar mejor un objeto, *no deben parecerse a él*; [...] (AT VI, 112, 27-113, 25). Las cursivas son nuestras). Usamos las iniciales AT, y señalamos el número del volumen (en caracteres romanos), seguido del número de la página y del número de la primera y la última línea (en caracteres arábigos).

¹² El pintor, como el poeta, es un imitador, *mimêtes*, y su arte una imitación, *mimêsis* (*República* X, 597c-605c). Aristóteles retoma esta teoría en su *Poética* (I-VI). Acerca de la inferioridad de la imagen, véase *Crátilo* 439a-b: “[S]i es posible conocer las cosas principalmente a través de los nombres, pero también por sí mismas, ¿cuál será el más bello y claro conocimiento: conocer a partir de la imagen si ella misma tiene un cierto parecido con la realidad de la que sería imagen, o partiendo de la realidad, conocer la realidad misma y si su imagen está convenientemente lograda?”.

¹³ “Ciertamente hay también ejemplos de imitación perfectamente engañosa. Desde la antigüedad los racimos de uva de Zeuxis han pasado por el triunfo del arte y, al mismo tiempo, por el triunfo del principio de la imitación, por el hecho de que las palomas vivas las hayan picoteado” (Hegel, 1989, p. 35).

es la *mímēsis*¹⁴, la pintura no imita, de manera más o menos “realista”: el *zôgraphos* imita lo real, no tal como es, sino tal como aparece, pinta un *phantasma* (598b). La *mímēsis* plantea la cuestión central en la filosofía del arte de Platón de los grados del ser: imitación de la apariencia, la pintura se aleja de lo real y de lo verdadero: “¿Llamas consiguientemente ‘imitador (*mimeten*)’ al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza (*apo tēs phuseos*)?” (597e)¹⁵. Platón utiliza, así, el concepto de imitación para estructurar el sistema de la esencia y de sus “reproducciones”¹⁶. Otro texto del *Sofista* (235d-236c) permite distinguir dos “formas de técnicas imitativas (*eide tēs mimetikēs*)”: “una técnica figurativa” (*eikastikē technē*), que produce imágenes que tienen la pretensión de ser tan “reales” como los objetos sensibles –que son imágenes de las ideas– que les sirven de modelos, y “la técnica simulativa” (*phantastikē technē*), que “no produce imágenes (*eikona*), sino apariencias (*phantasmata*)”, o simulacros¹⁷: “¿Y esta parte no es la mayor, no sólo de la pintura (*zôgraphian*), sino también

¹⁴ Sobre el arte como *mímēsis*, véase *República* III, 393c, 394b y 394d, 397a; *República* X, 595a, 597e, 599a, 601b; *Leyes* II, 655d, 670e; VII, 812c, 814e, 815a, 816a y 816d: citado en Grimaldi, 1980, p. 33, nota 11.

¹⁵ Véase, también, *República* X, 599a, donde dice que las obras de las bellas-artes “están alejadas en tres veces de lo real (*tritta apechonta tou ontos*)”. Jenofonte, en sus *Memorabilia* (III, 1-8), relata dos conversaciones mantenidas por Sócrates con el pintor Parrasio y el escultor Clitón. Les pregunta si, además de representar “los objetos que sí ven”, también imitan “el carácter del alma (*tēs psychēs êthos*) (3) y los “sentimientos (*pathe*) de los cuerpos que tienen alguna actividad” (8). “Tanto *êthos* como *páthos* aluden a determinados rasgos expresivos susceptibles de ser plasmados en una pintura o en una escultura. Como concepto aplicado a las artes plásticas, el *êthos* se refiere a rasgos caracteriológicos intrínsecos, en tanto que con *páthos* se alude a características, por así decirlo, extrínsecas y conyunturales” (Galí Oromí, 2005, p. 12). Ambos contestan afirmativamente, evidenciando que quienes se dedican a las *technai* figurativas ignoran lo que hacen desde un punto de vista teórico. Es indudable que para el Sócrates de Jenofonte las posibilidades expresivas del arte se expresan en las dos conversaciones en términos miméticos, sin que, como en Platón, la apariencia esté sujeta a crítica (Galí Oromí, 2005, *passim*). De acuerdo con este recuerdo de Jenofonte, “[Sócrates] no es, pues, partidario de la mera belleza formal, sino que a su juicio el arte debe expresar también un contenido” (Bayer, 2017, p. 32).

¹⁶ “Cabe preguntarse si [...] no es la teoría del arte la que resulta esclarecedora para la teoría del conocimiento y que le aporta las nociones centrales de “ejemplo”, de “modelo” y de “tipo” al conferirle el sentido de esta función “plástica” tan necesaria para descifrar las exigencias del conocimiento y de la acción. En este caso, sería una “estética” muy organizada y muy completa de la imitación que trabajaría silenciosamente en el corazón de la metafísica y que la constituiría como metafísica de la representación” (Joly, 1974, p. 45).

¹⁷ “Hemos dividido el arte que fabrica les imágenes (*tēs eidôlopoiikēs*) en dos formas: la una produce la copia (*eikastikēn*), la otra produce el simulacro (*phantastikēn*)” (Platón, 1969, 264c). “Platón divide el dominio de las imágenes-ídolos en dos: por un lado, las *copias-íconos*, por otro, los *simulacros-fantasmas*. [...] La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (Deleuze, 1969, pp. 296-297).

de la técnica imitativa (*mimetikên*) en general?”. Hay técnica figurativa “cuando alguien, teniendo en cuenta las proporciones del modelo en largo, ancho, y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden”¹⁸. Pero no todos aquellos que imitan intentan hacer lo mismo, “al menos no los que tienen que modelar o pintar (*graphousin*) alguna obra de gran envergadura. Si reprodujeran, en efecto, estas bellezas en sus verdaderas proporciones, sabes que las partes superiores nos parecerían demasiado pequeñas, y las inferiores demasiado grandes, ya que vemos las unas de cerca, y las otras de lejos”. Para mostrar la distancia que existe entre las artes de imitación y la verdad, Platón se refiere a las ilusiones de la vista cuando la distancia varía, a la deformación de los objetos sumergidos en el agua, o a las pinturas sombreadas¹⁹.

La última intervención de Hippias nos permite entender lo que está en juego en este diálogo de juventud: la retórica:

Pero lo bello y digno de estimación es ser capaz de ofrecer un discurso adecuado y bello ante un tribunal, o ante el Consejo o cualquier otra magistratura en la que se produzca el debate, *convencer* y retirarse llevando no estas nimiedades, sino el mayor premio, la salvación de uno mismo, la de sus propios bienes y la de los amigos. A esto hay que consagrarse, mandando a paseo todas estas insignificancias, a fin de no parecer muy necio, al estar metido, como ahora, en tonterías y vaciedades (Hippias 304a-b. La cursiva es nuestra).

En el camino de la promoción ontológica de la Idea, *El Lisis* o de la amistad llega técnicamente a una aporía. Termina con una pregunta que el diálogo no puede responder: ¿a qué está emparentado el Bien? ¿A todo, o solamente al bien? Sólo una teoría de la *imitación* mostrará cómo aquello que no es del todo bien puede llegar a asemejarse al Bien. Es en torno a este problema del Bien que se inicia el período de la madurez de Platón. Y se inicia en el *Gorgias* con una *declaración de guerra contra la retórica*²⁰.

¹⁸ Quien quiere imitar debe conocer el objeto imitado: “¿Y qué si uno ignora con respecto a ellas [las representaciones] cual es la naturaleza de cada uno de los cuerpos representados? ¿Podría reconocer la rectitud con que están trabajadas? Me refiero a si se guardan las proporciones de cada una de las partes del cuerpo, sus posiciones, su número y el modo en que respectivamente han de colocarse conforme al orden debido, como también sus actitudes y colores, o si todo está producido en confusión. ¿Te parece que puede juzgar sobre ello quien desconozca en absoluto cuál es la naturaleza del animal representado?” (*Leyes* II, 668d-e).

¹⁹ Véase, sobre todo, *República* X, 602b-d, *Teeteto* 208e, *Filebo* 41e.

²⁰ Platón definirá después, en el *Fedro*, las condiciones de una retórica que no produzca la persuasión mediante la apariencia, sino que esté unida a la verdad, es decir, que sea capaz de conducir las almas –*Fedro* 271c-272b– mediante discursos no sólo en el dominio de los

Platón sabe que la tiranía no es posible sin una falsificación de la palabra, sin violentar la palabra, en su uso retórico²¹. Siguiendo el *Protágoras* donde se muestra al sofista explicando que enseña la *virtud política*, la que consiste en administrar su casa y en dirigir los asuntos de la ciudad por medio de la palabra, el *Gorgias* introduce los temas propiamente platónicos que señalan el paso de la crítica negativa de Sócrates a la constitución positiva del sistema platónico. El *Gorgias* señala la declaración de guerra contra los oradores que invitan a supeditar la vida a las artes del placer cuando la verdadera vida debe estar enteramente supeditada al Bien. “Si lo supieras todo Sócrates, verías que, por así decirlo, [la retórica] abraza y tiene bajo su dominio la potencia de todas las artes” dice Gorgias (456a-b). Platón sabe muy bien que la retórica se está convirtiendo en el vehículo de los cambios radicales que sufre la polis ateniense: sólo le hace falta producir los medios adecuados para llevar a cabo su reforma del estado y “alabar la verdadera filosofía” para que “coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, [...]” (*República* V, 473d). El descubrimiento de Pitágoras de una organización numérica en la naturaleza del sonido mismo sirvió de principio a la imposición del límite (*peras*) a lo ilimitado (*apeiron*) para producir lo limitado (*peperasmēnon*). “Esta es la fórmula general pitagórica para la formación del mundo y de todo lo que contiene, e iba a la par con el corolario moral y estético de que lo limitado era bueno y lo ilimitado malo, de suerte que la imposición del límite y la formación de un *kosmos*, que ellos decían advertir en el mundo como un todo, era la prueba de la bondad y la belleza del mundo y un ejemplo que debían seguir los hombres”²². El ateniense llegó a pensar que las matemáticas ofrecían el modelo perfecto que, aplicado a la política, iba a permitir la convivencia (*koinōnia*) tan buscada²³. Sabemos

asuntos políticos, sino que sea también capaz de situar al hombre –al filósofo– en el asombro que lo hace abierto a su origen. Acerca del retrato del filósofo que Platón contrasta con el del orador, véase el *Teeteto* 172c-177c.

²¹ “Atenas, dice Sócrates, [es] el lugar de Grecia donde hay mayor libertad para hablar” (*Gorgias*, 461e), de ahí que la educación retórica sea lo que caracteriza a los sofistas: ¿acaso Protágoras no es “un entendido en el hacer hablar hábilmente?” (*Protágoras*, 312d). Véase de Romilly, 1988, pp. 78-116.

²² Guthrie, 1972, 39. “[...] doctrina pitagórica según la cual la realidad de las cosas no radica en el principio desordenado e indefinido de la materia [lo ilimitado], sino en el opuesto principio limitativo de la forma y la medida, de la proporción y el número. Todas las cosas que vemos y tocamos representan o encarnan el número. Desde este aspecto de la cantidad mensurable puede conocerse y comprenderse el mundo de la naturaleza” (Cornford, 1964, pp. 58-59).

²³ Cabe notar aquí que si bien las matemáticas desempeñan un papel de gran valor en la revolución intelectual realizada por los griegos –como Kant lo señala en el prefacio de la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*–, no dejan de ser una propedéutica para

que después del *Alcibiades*, el *Eutifrón* opone al saber puramente formal de la sofística la forma (*idea*, *eídos*) o el modelo (*paradeigma*), gracias a los cuales las cosas pías son pías. La sofística no supedita la vida al *logos* (razón-armonía), sino a una moral del instinto ligado al ejercicio del poder. Se trata, por lo tanto, de dos géneros de vida cuya elección compromete la vida en un plano filosófico y ontológico: *solo merece el título de arte el género de vida filosófico*. Platón invita a Calicles a que cambie de opinión y que, en vez de “una vida de insaciedad y desenfreno”, prefiera “una vida ordenada que tenga suficiente y se dé por satisfecha siempre con lo que tiene” (*Gorgias* 493c), sabiendo que lo que nos hace buenos o malos no es el placer o el dolor sino la presencia (*parousia*) en nosotros del bien o del mal. Según Platón, es el orden y la proporción que hacen que una cosa sea buena en su género. Y ocurre lo mismo para el alma, tesis que cobrará toda su fuerza con la justicia en la *República*. Cuando un artesano construye algo, él toma una materia cualquiera y le impone una forma determinada haciéndola de esta manera buena en su género. Lo que quiere decir Platón es que en el mundo tanto material como anímico, todo tiene una función (*ergon*) propia –hacerse mejor– y que esta función depende del fin de cada cosa. La estructura que debe tener cualquier cosa depende del fin, a saber, su forma, y la armonía universal no es más que la subordinación de cada cosa a su fin, y de las partes al todo, el Bien. Así las cosas, para vivir en comunidad –y el sofista no puede– hay que respetar el orden en cada cosa.

Dicen los sabios (*sophoi*), Calicles, que al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden (*kosmioteta*), la moderación y la justicia, y por esta razón, amigo, llaman a este conjunto «cosmos» (orden) y no desorden y desenfreno. Me parece que tú no fijas la atención en estas cosas, aunque eres sabio. *No adviertes que la igualdad geométrica tiene mucha importancia entre los dioses y entre los hombres*; piensas, por el contrario, que es preciso fomentar la ambición, porque descuidas la geometría (*Gorgias* 507e-508a. Las cursivas son nuestras).

el Platón de la madurez (*República* VII, 536d), porque solamente el “poder dialéctico” es capaz de conducir a “una visión sinóptica de las afinidades de los estudios entre sí y de la naturaleza de lo que es” y de “prescindir de los ojos y de los demás sentidos y marchar, acompañado de la verdad, hacia lo que es en sí” (*República* 537c-d). La determinación del privilegio ontológico de las Ideas no es obra del matemático como tal, incapaz de elevarse hasta el principio del todo, lo anhipotético: “[E]l método dialéctico es el único que marcha, cancelando los supuestos, hacia el principio mismo, a fin de consolidarse allí” (*República* VII, 533c-d; véase, también, VI, 511b-d). La matemática no tiene valor por sí misma, puesto que sólo es el “preludio a la melodía que se debe aprender” (*República* VII, 531d): y esta melodía será ejecutada por la dialéctica.

La definición que se busca en el *Hippias mayor* es la de lo bello en sí, es decir, la idea genérica de la belleza. Ahora, ningún objeto del mundo sensible es lo bello: existe “lo bello en sí, eso con lo que todas las demás cosas se adornan y aparecen bellas cuando se les une esta Idea (*eîdos*), [...]” (*Hippias mayor* 289d)²⁴. Es preciso advertir que esta Idea debe entenderse aquí en el sentido –moral– socrático, y no como una entidad superior e independiente a la manera platónica. A partir del *Fedón*, con la representación geográfica del mundo sensible y del cielo inteligible, la esencia de las cosas pasa del plano inmanente –*parousia*: la forma inteligible, o idea –que es “siempre de igual modo en idéntica condición” (*Fedón* 78d)– nunca explícitamente definida, presente en la cosa sensible, de la que es el modelo– al plano transcendente –*methexis*, participación–: “Me parece, pues, que si hay algo bello al margen de lo bello en sí, no será por ningún otro motivo, sino porque participa (*metechei*) de aquella belleza” (*Fedón* 100c). Entre las realidades inmutables, y universales, y las cosas sensibles cuya existencia explican y que hacen cognoscibles y decibles, debe existir una “relación” (*methexis*), que traducimos por participación, algo así como la relación que hace que un modelo y sus copias se parezcan. La participación, solución técnica al *chôrismos*, jamás fue solucionada de manera satisfactoria y, como bien lo señala Cornford, “La relación llamada *methexis* no soportará un análisis racional” (1980, p. 255): de ahí la necesidad de recurrir al mito en el *Fedro* y en el *Timeo*²⁵. Conviene recordar el testimonio de Aristóteles quien descubre el origen de la “participación” platónica en la imitación pitagórica e interpreta la teoría de las Ideas, por más de que denuncie sus innumerables dificultades y su carácter finalmente ilusorio, como una teoría de los *modelos*²⁶.

²⁴ “La Idea de lo Bello es en Platón el principio de todas las obras bellas, el principio de los cuerpos bellos, de las figuras bellas, de las almas bellas, de las acciones bellas, de las leyes bellas, de las ciencias bellas, pero no es el principio de lo que llamamos las bellas artes, excepto quizás de la arquitectura, porque las bellas artes no engendran producciones que tengan una verdadera realidad y su esencia consiste únicamente en la imitación” (Lachîze-Rey, 1938, p. 152).

²⁵ “El mundo suprasensible es una jerarquía inmutable de Ideas, o Tipos, que arroja su imagen sobre la corriente siempre fluyente del tiempo. O, es un cielo de almas divinas, que se imparten a los grupos de cosas transitorias que llevan sus nombres. Toda la concepción es manifestamente mítica, pero pertenece a la esencia de la teoría” (Cornford, 1980, p. 257).

²⁶ “[P]latón llamó a tales entes Ideas (*ideas*), añadiendo que las cosas sensibles están fuera de éstas [de las Ideas], pero según éstas se denominan todas [las cosas sensibles]; pues por participación (*kata methexin*) tienen todas las cosas que son muchas el mismo nombre que las Ideas (*eidesin*). Y, en cuanto a la participación, no hizo más que cambiar el nombre; pues los pitagóricos dicen que los entes son por imitación (*mimêsei*) de los números, y Platón, que son por participación (*methexei*), habiendo cambiado el nombre. Pero ni aquéllos [los Pitagóricos] ni éste [Platón] se ocuparon de indagar qué era la participación (*methexin*) o la

¿Qué es *Justo*? ¿Qué es *Bello*? Nunca vemos lo Justo, ni lo Bello, pero nos limitamos siempre a nombrar cosas particulares bellas o justas. ¿De dónde sacamos estos conceptos? No de la experiencia. Más bien, nosotros los incorporamos primero a la experiencia y los aplicamos a ella. Los tenemos *en nosotros*; se trata de algo que no está primero *in sensu* y después *in intellectu*²⁷. Nadie ha visto lo Bello, lo Idéntico, etc; ¿cómo llegamos a saber algo sobre ellos? Se plantea la pregunta cardinal por el *origen de los conceptos*. Hay que pensar que Platón partió de abstracciones tales como las de lo Bueno, lo Bello, lo Justo, y no de un concepto como el de caballo. Él negaba que la abstracción sea el producto de una operación de *abstracción*. ¿Cómo podría abstraerse lo que permanece siempre idéntico a sí mismo de lo que cambia siempre? (Nietzsche, 1991, 40-41).

¿Cómo hacemos nosotros, quienes vivimos en el mundo empírico, para saber algo de las Ideas? ¿Cómo llegamos a lo Bello y al Bien que no encontramos en la realidad efectiva?²⁸ ¿De dónde afirmamos la semejanza de las cosas con la Idea? La respuesta es doble. En primer lugar, es preciso entender que “el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia (*anamnêsis*)” (*Menón* 81d)²⁹. En un célebre pasaje del *Menón* (82^a-85^b), Sócrates interroga a un joven esclavo ignorante, y le hace encontrar el principio pitagórico de la duplicación del cuadrado³⁰. Concluye que “siempre la verdad de las cosas está en nuestra alma” (86^b): lo que permite, en el *Fedón* (72e-78a), un argumento –pitagórico– en favor de la inmortalidad del alma. El ejemplo que utiliza Platón en el *Menón* para explicar la unidad del concepto de virtud es tomado de las matemáticas:

imitación (*mimêsin*) de las Ideas (*eidôn*)” (*Metafísica*, A6, 987b 7-14). “Y afirmar que las Ideas son paradigmas (*paradeigmata*) y que participan (*metechein*) de ellas las demás cosas son palabras vacías y metáforas poéticas” (*Metafísica*, A9, 991a 20-22).

²⁷ A diferencia de Platón, para Aristóteles “el alma nunca entiende sin el concurso de una imagen (*phantasmatos*)” –*Acerca del alma* III, 431a, 17-18–, lo que se puede traducir por el adagio escolástico: “Nada hay en el intelecto que no esté previamente en la sensación (*Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*)” –la nota es nuestra–.

²⁸ “– ¿Qué hay ahora respecto de lo siguiente, Simmias? ¿Afirmamos que existe algo justo en sí o nada?

– Lo afirmamos, desde luego, ¡por Zeus!

– ¿Y, a su vez, algo bello y bueno?

– ¿Cómo no?

– ¿Es que ya has visto alguna de tales cosas con tus ojos nunca?

– De ninguna manera –dijo él” (*Fedón* 65d).

²⁹ Véase también el *Fedón* 72e: “el aprender no es realmente otra cosa sino recordar”, y el *Fedro* 249e-250c.

³⁰ Descartes menciona esta escena en la *Epistola ad Voetium* (Descartes AT VIII-2, 166-167).

“¿Qué hay en lo redondo, lo recto, y en las otras cosas que llamas figuras, que es lo mismo en todas? Trata de decirlo, para que te sirva, además, como ejercicio para responder sobre la virtud” (*Menón* 75a). El método que emplea Platón para “investigar si la virtud es enseñable” es el que consiste en “partir de una hipótesis. [...] tal como lo hacen frecuentemente los geómetras al investigar, cuando alguien les pregunta, supongamos, a propósito de una superficie, si, por ejemplo, es posible inscribir como un triángulo esta superficie en este círculo” (*Menón* 86e). A diferencia del método argumentativo socrático de la refutación (*elenchos*), en el *Menón*, y después de él, Platón utiliza el método matemático que consiste en partir de proposiciones consideradas verdaderas de entrada y en deducir un cierto número de otras proposiciones verdaderas aplicando un conjunto de reglas bien definidas y conocidas por todos. Consideremos, además, unas figuras trazadas por un geómetra sobre una superficie plana. Estas figuras, como el cuadrado o el triángulo, son del dominio de lo sensible, al igual que la obra de arte. Pero, mientras que el triángulo o el cuadrado trazados por el geómetra sugieren la forma inmutable del triángulo o del cuadrado, la cual es única y es la única verdadera, la obra de arte es una falsa semejanza, un *phantasma*, que nos ata al mundo sensible³¹. La actividad “poiética” en general queda atrapada en el mundo sensible, nos fija a la inmediatez de los sentidos, de las pasiones, de las emociones y de los afectos, porque se dirige a la parte inferior de nuestra alma: “aquel principio por el que el alma ama, tiene hambre y sed y está excitado por todos los demás apetitos es el irracional y apetitivo (*alogiston kai epithymêtichon*), amigo de algunas satisfacciones sensuales y de los placeres en general” (*República* IV, 439d)³². En segundo lugar, un largo pasaje del *Fedón* (96a-102a) en el que Sócrates narra la génesis de Platón nos permite responder la pregunta que hace Nietzsche acerca del “origen de los conceptos”. Tres son los períodos de esta génesis. El primero corresponde al estudio de los físicos presocráticos. El segundo,

³¹ “Sabes, por consiguiente, que [los geómetras] se sirven de figuras visibles y hacen discursos acerca de ellas, aunque no pensando en éstas sino en aquellas cosas a las cuales éstas se parecen, discuriendo en vista al Cuadrado en sí y a la Diagonal en sí, y no en vista de la que dibujan, y así con lo demás” (*República* VI, 510d-e).

³² “[L]a pintura y en general todo arte mimético (*hê graphikê kai holôs hê mimêtikê*) realiza su obra lejos de la verdad, y [que] se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano y verdadero” (*República* X, 603a-b). Acerca de la división tripartita del alma en Platón, véase *República* IV, 439a ss.; *Fedro* 246a ss. y 253c; *Timeo* 69c. “Desde Platón hasta Tolstoi se ha acusado al arte de excitar nuestras emociones y de perturbar así el orden y la armonía de nuestra vida moral. La imaginación poética, según Platón, riega nuestra experiencia de placer y de cólera, de deseo y de pena y los hace prosperar; cuando lo que convenía era que se marchitaran en sequedad (Platón, *República*, 600d)” (Cassirer, 1981, p. 219).

tan insatisfactorio como el primero, y también abandonado por el filósofo, corresponde al pensamiento fundamental de Anaxágoras para quien es el intelecto (*nous*) que es el ordenador de todas las cosas y su causa. El tercero es el que el filósofo llama *deuteros ploûs*, una “segunda navegación” que lo lleva a refugiarse en los *logoi*, los conceptos.

Me pareció entonces, después de eso, una vez que hube dejado de examinar las cosas, que debía precaverme para no sufrir lo que los que observan el sol durante un eclipse sufren en su observación. Pues algunos se echan a perder los ojos, a no ser que en el agua o en algún otro medio semejante contemplen la imagen del sol³³. Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego de alma al mirar directamente a las cosas con los ojos e intentar captarlas con todos mis sentidos. Opiné, pues, que era preciso refugiarme en los conceptos (*eis tous logous kata-phugonta*) para examinar en ellos la verdad real. Ahora bien, quizás eso a lo que lo comparo no es apropiado en cierto sentido. Porque no estoy muy de acuerdo en que el que examina la realidad en los conceptos (*logois*) la contemple más en imágenes (*eikosi*), que el que la examina en los hechos. En fin, el caso es que por ahí me lancé, y tomando como base cada vez el concepto (*hypothemenos logon*) que juzgo más incommovible, afirmo lo que me parece concordar con él como si fuera verdadero, tanto respecto de la causa como de todos los demás objetos, y lo que no, como no verdadero (*Fedón* 99d-100a).

95

Es yendo del mundo sensible a los conceptos³⁴, de las cosas sensibles a los *logoi*, como Platón “caza la verdad” (*Fedón* 66c)³⁵, es decir, mediante la “purificación (*katharsis*)” órfica – adoptada por los pitagóricos –, libera el alma del cuerpo, y “usando sólo de la inteligencia pura por sí misma (*meta toû logismoû*)” (66a), logra atrapar la esencia de cada cosa –su *ousia*, dice *República* VII, 534b–.

El artista no imita el fenómeno, sino la Idea misma de la belleza: su mirada está siempre orientada hacia lo inteligible, hacia “las formas perfectamente bellas”. Pero, nosotros que vivimos en el mundo sensible, no podemos prescindir del fenómeno, que hace visible en la imagen un inteligible invisible. Hemos visto que Platón distingue en “el arte que fabrica imágenes (*eidôlopoiikê technê*)” dos formas de “técnicas imitativas”. Por un lado, “el arte de la copia (*eikastikê technê*)” que imita el modelo y hace

³³ Véase el símil de *República* VII, 515e-516b: la nota es nuestra.

³⁴ “[E]l concepto no es en sí mismo la Idea: la Idea es el objeto que es conocido por el concepto” (Nietzsche, 1991, p. 36).

³⁵ La “caza de la verdad” se opone a la “caza” lucrativa del sofista (*Sofista* 222e).

olvidar lo sensible. Por otro, “el arte del simulacro (*phantastikê technê*)” que invoca el modelo al tiempo que lo oculta. Mientras que el “arte de la copia” orienta el pensamiento hacia lo inteligible, “el arte del simulacro” obstaculiza el pensamiento, y “aumenta la confusión en nuestra alma” (Panofsky, 2021, p. 26): disfraza y disimula lo inteligible que, sin embargo, representa en lo sensible. “El arte del simulacro” corta el contacto que asegura la comunicación entre la copia y el modelo, entre lo sensible y lo inteligible. A falta de la Idea misma, produce la ilusión de ésta: pretende hacer presente la Idea, cuando sólo convoca su fantasma. La obra de arte es, pues, una obra jerarquizada: el *phantasma*, simulacro, apariencia, es una copia degradada con respecto a un modelo supuesto de verdad-bien³⁶.

³⁶ En la última nota 37 de su artículo “*Eídos y Eídon*”, publicado en 1924, Cassirer remite a “un destacado trabajo de Erwin Panofsky, que en asociación a los problemas aquí tratados, estudia la repercusión de las principales nociones platónicas en la estética y la teoría del arte: *Idea. Una contribución a la historia del concepto de la teoría del arte antigua* [...]” (Cassirer, 2017, p. 45). En el Prólogo de su libro, publicado también en 1924, Panofsky escribe: “El presente estudio está en estrecha relación con una conferencia pronunciada por el profesor E. Cassirer en la Biblioteca Warburg, que trataba de «La Idea de lo Bello en los Diálogos de Platón» y que aparecerá en el segundo volumen de las Conferencias de la Biblioteca Warburg” (Panofsky, 2021, p. 17). No podemos hacer aquí el seguimiento del modo como Panofsky se aparta de Cassirer –Sobre la relación entre Cassirer y Panofsky, véase Levine, 2013, pp. 173-175– y nos limitaremos a transcribir un aparte de la Introducción de Panofsky a su libro: “Platón que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar estas ecuánimemente. Ciertamente, sería ir demasiado lejos querer definir la filosofía platónica como absolutamente «antiartística» y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las Ideas; porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana –y también, o incluso especialmente en el ámbito de la dedicación a la filosofía–, entre un modo verdadero de ejercitarla y uno falso, entre uno recto y uno no recto, del mismo modo, cuando habla de las artes figurativas, contraponen ocasionalmente a los representantes –tan frecuentemente criticados– de la *mimetikê technê* [arte mimética] que solo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, con aquellos artistas que –en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la realidad empírica– tratan de hacer valer la Idea en sus obras, y cuyo trabajo incluso puede servir de “paradigma” para el legislador: [...] Sin embargo, a pesar de tales consideraciones y otras parecidas, la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores –sobre todo Plotino– hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes “miméticas” una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad cognitiva, es decir, de un acuerdo con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis* (pues de hecho la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada en principio antes del siglo XVIII)” (Panofsky, 2021, pp. 23-25). Véase, supra, nuestra nota 10.

Ahora, mientras que la apariencia es un “fenómeno ilusorio, que tiene un estatuto ontológico deficitario que presenta la capacidad de hacerse pasar por el original que refleja” (Delgado, 2016, p. 136), la imagen (*eidôlon*) es una copia semejante al original³⁷, y, en la medida en que “copia no es copia servil” (Verdenius, 1996, p. 12)³⁸, la imagen es capaz de activar el conocimiento. Dado que existen diversos grados de la *mimêsis*, se plantea, entonces, al filósofo la cuestión de determinar cuál es la más favorable para el conocimiento. Así las cosas, como escribe Joly:

[L]ejos de que el arte sea simplemente y en sus formas filosóficamente corregidas y expurgadas la imitación de la idea, es, por lo demás, la imitación del arte y el arte de imitación que permiten comprender, en sus estructuras profundas, la teoría de la Idea y captar el sentido de la función eidética en su doble relación paradigmática y mimética. [...] la teoría platónica del arte se explica menos por una «metafísica» de la Idea que por el hecho de que ésta se entiende y se constituye por referencia a las artes de imitación (Joly, 1974, pp. 48-51).

Referencias bibliográficas

- Aristote. (2002). *Poétique*. Les belles lettres.
 Aristóteles. (1970). *Metafísica de Aristóteles* (V. García Yebra, Trad.). Gredos.
 Aristóteles. (1978). *Acerca del alma* (T. Calvo Martínez, Trad.). Gredos.
 Bayer, R. (2017). *Historia de la estética*. Fondo de cultura económica.
 Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor.
 Cassirer, E. (1981). *Antropología filosófica*. Fondo de cultura económica.

³⁷ “Qué diremos que es la imagen, Extranjero, sino algo así como un segundo objeto del mismo estilo de lo verdadero, y hecho semejante a este” (Sofista 240a: la traducción es de Delgado). “La imagen tiene un modo propio y particular de ser real; este modo, si se determina por comparación con el original, resulta en *Soph.* como en *Rep.* una debilitación, pero, si se lo considera independientemente del modelo, manifiesta que es real teniendo precisamente la realidad propia de ser imagen” (Delgado, 2016, p. 139).

³⁸ “El término “imagen” muestra que la doctrina platónica de la imitación está estrechamente relacionada con su concepción jerárquica de la realidad. De hecho, “la idea de imitación está en el centro de su filosofía” (Diès, 1927, p. 594). Nuestros pensamientos y argumentos son imitaciones de la realidad (*Timeo* 47b-c, *Critias* 107b-c), las palabras son imitaciones de las cosas (*Crátilo* 423e, 424b), los sonidos son la imitación de la armonía divina (*Timeo* 80b), el tiempo imita a la eternidad (*Timeo* 38a), las leyes imitan la verdad (*Político* 300c), los gobiernos humanos son imitaciones del gobierno verdadero (*Político* 243e, 297c), los hombres devotos tratan de imitar a sus dioses (*Fedro* 252c-d, 253b; *Leyes* 713e), las figuras visibles son imitaciones de las eternas. Esto es prueba suficiente de que la imitación platónica está ligada a la idea de aproximación, y no significa una copia fiel” (Verdenius, 1996, pp. 19-20).

- Cassirer, E. (2017). *Eídos y Eidolon. El problema de lo bello y del arte en los Diálogos de Platón* (M. Salmerón, Trad.). *Revista de Occidente*, (431), 9-45.
- Cornford, F. M. (1964). *Sócrates y el pensamiento griego*. Norte y Sur.
- Cornford, F. M. (1980). *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*. Humanities Press.
- Darriulat, J. (29 de octubre de 2007a). *Introduction générale à la Philosophie de l'Art*. Introduction a la Philosophie Esthetique. <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/index.html>
- Darriulat, J. (29 de octubre de 2007b). *Platon : art et philosophie*. Introduction a la Philosophie Esthetique. <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Platon/PlatonArtPhilo.html>
- de Bravo Delorme, C. (2018). «Difíciles son las cosas bellas». Una interpretación del diálogo *Hippias Mayor*. *Veritas*, (40), 67-91. <https://doi.org/10.4067/S0718-92732018000200067>
- de Romilly, J. (1988). *Les grands sophistes dans l'Athènes de Péricles*. Éditions de Fallois.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit.
- Delgado, C. (2016). Apariencia e imagen: examen a partir de algunos diálogos platónicos. *Estudios de filosofía*, (54), 131-149. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n54.a08>
- Descartes, R. (1974-1983). *Oeuvres de Descartes*. Vrin. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.39750>
- Diès, A. (1927). *Autour de Platon*. Beauchesne.
- Galí Oromí, N. (2005). La mimesis de la pintura y la escritura en el pensamiento de Jenofonte. *Synthesis*, 12, 37-57. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.26/pr.26.pdf
- Grimaldi, N. (1980). Le Statut de l'art chez Platon. *Revue des Études grecques*, 93(440-441), 25-41. <https://doi.org/10.3406/reg.1980.4257>
- Guthrie, W.K.C. (1972). *The Greek Philosophers. From Thales to Aristotle*. Methuen & Co.
- Guthrie, W.K.C. (1986). *A History of Greek Philosophy* (Volumen IV). Cambridge University Press.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotóns Muñoz, Trad.). Akal.
- Jenofonte. (1995). *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología de Sócrates* (J. Zaragoza, Trad.). Planeta DeAgostini.
- Joly, H. (1974). *Le renversement platonicien. Logos, episteme, polis*. Vrin.
- Lachièze-Rey, P. (1938). *Les idées sociales, morales et politiques de Platon*. Boivin & Cie.
- Lacoste, J. (1981). *La philosophie de l'art*. Presses Universitaires de France.
- Levine, E. J. (2013). *Dreamland of humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226061719.001.0001>
- Nietzsche, F. (1991). *Introduction à la lecture des dialogues de Platon* (O. Berrichon-Sedeyn, Trad.). L'éclat.

- Panofsky, E. (2021). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (M. T. Pumarega, Trad.). Cátedra.
- Platón. (1955). *El político* (A. González Laso, Trad.). Instituto de estudios políticos.
- Platón. (1969). *Le sophiste* (A. Diès, Trad.). Les belles lettres.
- Platón. (1982). *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras* (J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Trad.). Gredos.
- Platón. (1983a). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo* (J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo, Trans.). Gredos.
- Platón. (1983b). *Las leyes* (J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Trans.). Centro de Estudios Constitucionales.
- Platon. (1985). *Hippias majeur* (V. Cousin, Trad.). Hatier.
- Platón. (1986). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro* (C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Trans.). Gredos.
- Platón. (1988). *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político* (M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Trans.). Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias* (M. A. Durán y F. Lisi, Trans.). Gredos.
- Platón. (2006). *Diálogos IV. República* (C. Eggers Lan, Trad.). Gredos.
- Ross, Sir. D. (1966). *Plato's Theory of Ideas*. Clarendon Press.
- Schuhl, P.-M. (1952). *Platon et l'art de son temps*. Presses universitaires de France.
- Verdenius, W. J. (1996). La doctrina platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros. *Estudios de filosofía*, (14), 11-42.

