

Belleza y mimesis en la estética platónica*

Alba Cecilia Gutiérrez

La verdadera realidad, según Platón, pertenece al mundo inteligible. La realidad pura es “lo que existe siempre y ni nace ni perece ni crece ni decrece” (*El banquete*, 210e), es decir, el mundo de las ideas, verdades eternas que son siempre idénticas a sí mismas y que no necesitan del cambio porque son perfectas; a ellas accedemos por la inteligencia.

Las ideas platónicas son figuras esenciales que están por encima del tiempo y del devenir y que existen independientemente de la actividad de la razón. Existían antes de la creación del mundo, se nos dice en el *Timeo*, y el *Demiurgo*, “productor y padre de este todo”, supremo arquitecto, se sirvió de ellas cual dechado o paradigma, con el fin de que su obra resultara bella y perfecta (28b).

Las ideas no tienen forma ni color. “Son pensadas mas no vistas” (*La república*, 507b). Para cada multiplicidad de cosas en la tierra existe una idea única; percibimos, por ejemplo, muchas cosas que nos parecen bellas, pero ellas no son bellas en realidad sino que solamente participan de la idea de belleza, lo bello en sí, la única belleza verdadera.

La dialéctica intenta, por medio de la razón, llegar a la contemplación de las ideas puras, lo que es cada cosa en sí. Los sentidos y la opinión (*doxa*) que se basa en ellos, nos permiten tomar contacto con las instancias particulares; sólo por la inteligencia (*nous*) podemos acceder a las cosas en sí, a ese nivel de superioridad ontológica que son las ideas platónicas: lo que es realmente (*to ónton on*), lo

* Este texto forma parte de la tesis de maestría: *Imagen y Conocimiento. La Mimesis en las Artes Plásticas*, presentada por la autora al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, en 1996.

que es plenamente (*to pantelos on*) la verdadera realidad o esencia (*ousia*).

En este universo platónico de las ideas como entidades metafísicas que sirven de modelo a todas las cosas, la idea del bien ocupa el lugar preponderante: es causa de la ciencia y la verdad, de todo movimiento y vida en el cosmos. La idea del bien, dice Sócrates, “es el objeto de estudio supremo a partir del cual las cosas justas y todas las demás se vuelven útiles y valiosas” (*La república*, 505a). Ningún conocimiento, ninguna acción humana, ninguna posesión sería de valor sin el bien.

No se trata, sin embargo, de una norma ni de un concepto de carácter exclusivamente moral, como lo asumiría más tarde el cristianismo; el bien es un saber: el saber supremo. En la escala del conocimiento racional, la aspiración máxima es llegar a captar por la inteligencia lo que es el bien mismo (532a). El poder dialéctico consiste en “elevar lo mejor que hay en el alma hasta la contemplación del mejor de todos los entes” (532c).

La idea del bien, aunque plena de contenido y con una posición metafísicamente privilegiada, no está claramente definida por Platón. En el libro VI de *La república*, Sócrates elude la explicación de lo que es el bien como tal, en sí, y pide que nos conformemos con su vástago; una analogía con el sol le sirve entonces para expresar sus argumentos: el bien es a la inteligencia lo que el sol es a la vista. El bien “aporta verdad a las cosas cognoscibles y otorga, al que conoce, el poder de conocer” (508e). La idea del bien provee a todas las ideas de su existir, de su inteligibilidad y comprensibilidad, aunque el bien no sea esencia sino “algo que se eleva más allá de la esencia en cuanto a dignidad y potencia” (509b).

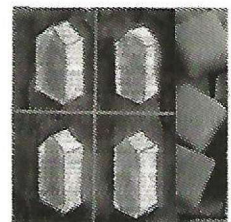
El bien da origen a la verdad y a todo conocimiento, pero es más bello que todos ellos; “es una belleza extraordinaria”, comenta en *La república*, y en la alegoría de la caverna, refiriéndose al ascenso en el conocimiento por medio de la dialéctica, Sócrates dice: “lo que dentro de lo cognoscible se ve

al final, y con dificultad, es la idea del bien. Una vez percibida ha de concluirse que es la causa de todas las cosas rectas y bellas” (517c).

Belleza y bien son dos conceptos completamente imbricados en Platón y en la cultura griega en general.¹ El bien es un valor supremo porque es bello, la belleza atrae y se justifica porque es buena. “El artífice del todo”, dice el *Timeo*, “como Dios bueno en grado superlativo no podía crear otra cosa que un mundo bellísimo” (30a).

Entre los muchos bienes posibles, la belleza es elegida por los griegos como ideal, meta última de toda existencia y del cosmos, finalidad de todas las teorías y todas las prácticas humanas. Bien y belleza se unen en una sola expresión (*KaloKagathía*) que rige e impregna toda la cultura y tiene que ver con el arte tanto como con la política, la educación, las ciencias y la filosofía. La amplitud y profundidad que tiene el concepto de belleza en Platón se puede apreciar en muchos de sus diálogos. Veamos algunos ejemplos, así sólo sea de un modo meramente enunciativo: “Si el mundo que el Demiurgo creó a imagen de las ideas perfectas es bello, todos los seres vivientes deben tender hacia la belleza; los seres humanos debemos modelar nuestro cuerpo con la gimnasia y a la vez proporcionar movimiento al alma con la música y la filosofía para ser bellos y estar en armonía con el universo” (*Timeo*, 88c).

La belleza es elemento fundamental en el proyecto de conformación del Estado ideal que constituye el libro de *La república*. Los jóvenes deben buscar la belleza y la gracia en todas partes: tanto en la pintura como en “toda artesanía análoga, como la de tejer o bordar o construir casas o fabricar toda clase de artefactos caseros” (401a) y también en los animales y en las plantas, porque en todas estas cosas hay gracia o falta de gracia. El Estado debe supervisar tanto a los poetas como



a todos los demás artesanos para impedirles representar en sus obras todo lo que se aleje de la belleza; así se logrará que los jóvenes crezcan entre imágenes de lo bello, para que el flujo de ellas excite sus ojos y sus oídos como una brisa fresca y los conduzca, insensiblemente, hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional. El que ha sido educado entre lo bello odiará las cosas feas, acogerá en su alma las cosas hermosas y podrá convertirse en un hombre de bien (401b-402a).

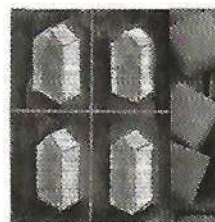
En *El banquete* se habla del “mar de lo bello” y de una ordenada y correcta sucesión ascendente de cosas bellas que el amor del hombre sabio debe escalar a manera de peldaños para llegar a la contemplación de la belleza absoluta: a partir del amor por la belleza de un cuerpo, debe pasar a la belleza de la forma, luego amar todos los cuerpos bellos, más tarde preferir la belleza de las almas, la belleza de las normas de conducta y las leyes, las bellas ciencias, la belleza de los discursos y los pensamientos bellos; este nivel corresponde al ilimitado amor por la sabiduría y es aquí donde repentinamente se descubre la belleza en sí, una experiencia por la cual, más que ninguna otra, vale la pena vivir (210a- 211d).

En el *Hipias mayor*, uno de los diálogos aporéticos de Platón, se da la confrontación permanente de dos maneras de entender la belleza. Mientras el sofista Hipias busca un objeto bello por antonomasia, un modelo superlativo en comparación con el cual las cosas puedan llamarse bellas, Sócrates pregunta por la esencia de lo bello, aquello que es bello para todos, por siempre, en todo momento y respecto a todo: busca la definición de lo bello en sí, ese absoluto eterno y omnipresente frente al cual todas las bellezas son relativas. El problema queda sin resolver y el diálogo termina reconociendo que “lo bello es difícil” (304e). Sin embargo en el forcejeo de las argumentaciones aparecen definiciones parciales de la belleza, que nos muestran otras tantas facetas de la interpretación del problema en cuestión, no solamente en Platón sino en la cultura grie-

ga en general. Veamos: “lo que es adecuado a cada cosa, eso la hace bella” (290c). “Lo bello es lo útil” (295e). “Lo bello es lo provechoso”, es decir, lo útil y potente para hacer el bien (296e-d). “Lo bello es lo que nos produce placer por medio del oído o de la vista” (298a).

Frente al vasto espectro de significación de la belleza en Platón, podemos diferenciar dos niveles básicos que nos servirán para analizar el tema del arte, sin olvidar que, más que conceptos estéticos, son nociones fundamentales de una cosmología y cobijan por tanto la totalidad de la existencia humana.

Encontramos por un lado una apreciación de la belleza en términos racionales, en la cual se hace patente la herencia pitagórica; lo bello tiene orden, forma, límite y medida, ritmo, simetría y proporción; está íntimamente relacionado con el número y es coherente con la noción de que las ideas y por tanto, la belleza absoluta y el bien supremo, son en última instancia leyes matemáticas que rigen el universo, puesto que sólo en ellas se realiza la total armonía: “en efecto, lo bueno es bello, mas lo bello no es desmesurado; así pues, viviente que haya de ser bello tiene que ser conmensurado”



(*Tímeo*, 87c). “Puesto pues a pensar (el Demiurgo) halló que de las cosas naturalmente visibles no resultaría nunca más bella una cosa irracional que una racional, tomadas todo a todo” (*Tímeo*, 30a). Este concepto racional de belleza está determinado por la medida, noción que implica no solamente ritmo y dimensiones armónicas desde el punto de vista de las matemáticas, sino que es también aplicable al campo de la ética, del hacer humano.

Pero encontramos también en Platón otra concepción que se articula a la anterior, aunque a veces parece oponerse, y que se relaciona con la pasión, la intuición y el entusiasmo; es la belleza como iluminación, resplandor, visión repentina: “sólo a la belle-

za le ha sido dado ser lo más deslumbrante y lo más amable” (*Fedro*, 250d). Está por encima de la razón (*Ion*, 534a), tiene que ver con el éxtasis, la “locura divina” y se transmite como una fuerza magnética; a ella se puede llegar por el ascenso en la escala del amor. Lo bello aquí no es mensurable y está más allá de toda forma, color o sonido: es contemplación intelectual.

La belleza en este caso posee un ser fronterizo; es la única cualidad de la divinidad que podemos percibir con los sentidos: pero al mismo tiempo la visión de la belleza terrenal nos hace recordar la belleza verdadera que conocimos antes de caer en la cárcel de nuestro cuerpo (*Fedro*, 250b) y nos hace “crecer las alas”. Lo bello en sí sale al encuentro del alma amante, del que ha ascendido por el camino de la sabiduría o está poseído por las Musas; permite la superación de la esfera de lo que se percibe por los sentidos para acceder a la esfera de lo inteligible.

En la búsqueda del bien, lo que se deja ver es lo bello. El aparecer, el representarse, no es sólo una característica de lo bello sino su misma esencia. A diferencia de lo bueno, lo bello se muestra por sí solo, tiene brillo propio, posee el modo de ser de la luz. El filósofo H. G. Gadamer señala que con este hacerse patente en su propio ser, lo bello “asume la función ontológica más importante que puede haber, la de la mediación entre la idea y el fenómeno”.² El abismo que se ha abierto entre lo ideal y lo real es cerrado por la belleza, que es manifestación visible del bien y de la verdad. Platón desarrolla una metafísica de lo bello, pero no una filosofía del arte; la belleza para él es algo trascendente, un valor supremo de carácter moral y cognoscitivo, no estético; es un concepto muy amplio que abarca objetos abstractos inaccesibles para la experiencia, y que a veces se opone a la belleza real del mundo sensible. Su teoría del arte no está en relación con su teoría de lo bello; no obstante, se considera a Platón el iniciador de la crítica del arte y su doctrina de la belleza ha sido y sigue siendo muy fecunda para la reflexión estética;

Gadamer la compara con una corriente subterránea que ha acompañado la historia de la filosofía emergiendo de vez en cuando, y de la que se sirve la actual hermenéutica del arte.³

Mímesis de la cultura y mímesis del arte

El mundo de las ideas perfectas y las formas eternas y absolutas es el modelo por excelencia de todo lo existente. De acuerdo con la cosmovisión platónica, el supremo artífice creó el mundo que conocemos “mirando a lo que es de idéntica manera y sirviéndose de ello como paradigma” (*Timeo*, 29a, ss.); lo construyó según el modelo de la razón, la sabiduría y la esencia inmutable. Como Dios bueno que era, quiso que todas las cosas fueran parecidas a él mismo: tomó entonces la materia informe (*jora*), “nodriza del mundo”, que se agitaba en un movimiento sin reglas y del desorden la hizo pasar al orden; con ella modeló el viviente único que contiene todos los vivientes y le dio forma esférica por ser ésta la más perfecta de las figuras y la más semejante a sí misma.

El mundo en que vivimos es entonces una copia. Copia imperfecta, sin embargo, por estar hecha de un material que tiende a la anarquía. Pero en cuanto procede de un Dios bueno está dotado de un impulso radical que lo arrastra a la perfección, una tendencia hacia el bien originario. El Demiurgo, artífice supremo del mundo, es el modelo de todo sabio y filósofo, por cuanto contempla directamente la verdad; de todo gobernante, por cuanto organiza la existencia de los vivientes mortales; y es también el primer artista y modelo de todos ellos, porque de la materia azarosa e indeterminada configura seres dotados de belleza.

La meta última de la existencia humana es liberarse de la materia imperfecta para acceder a la perfección de lo inteligible. El filósofo es quien está más cerca de esa perfección porque puede llegar, por

medio de la dialéctica, a la contemplación de la verdad; las ciencias se acercan a ella por el razonamiento y la demostración. Entre todas las ciencias, las matemáticas tienen un rango especial: están cerca de las ideas, participan del supremo orden y de la armonía del cosmos y constituyen una transición entre el mundo inteligible y el mundo sensible.

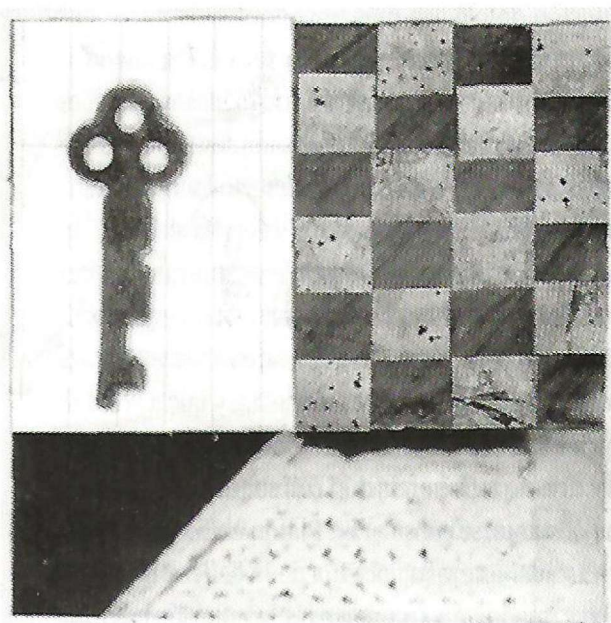
El ser humano es un cosmos en miniatura; debe reproducir en su organismo y en su hacer, el movimiento perfecto de las esferas celestes. La música y la gimnasia ocupan un lugar primordial en la educación infantil porque ayudan a instaurar en el cuerpo y en el alma la proporción y el ritmo del movimiento cósmico. En el mundo de Platón, el hombre imita algo en todos los niveles de su vida: pensamientos, lenguaje, sentimientos, acciones, producción de artefactos, conocimiento en general. Todo lo que existe en el universo encuentra la clave de su ser en la imitación de las ideas, modelos perfectos.

El carpintero que fabrica la cama reproduce la idea de cama (*La república*, 596b). El artesano hace la lanzadera mirando al *eidos* según el cual se fabrican todas las lanzaderas, de la misma manera que el legislador impone en las letras y en las sílabas los nombres de las cosas, mirando a “lo que es de suyo el nombre” (*Cratilo*, 389b-390a). Para que un Estado llegue a ser verdaderamente feliz, debe ser diseñado por los filósofos, quienes realizarán su labor con la mirada puesta en el mundo de las ideas y en lo que producen los hombres, hasta que logren configurar los rasgos humanos de manera que sean agradables a los dioses (*La república*, 501c).

La cosmovisión platónica es fundamentalmente imitativa: la estructura y el gobierno del universo debe repetirse en cada Estado y en cada individuo. Joaquín Lomba Fuentes lleva más allá esta

afirmación cuando dice que “toda la cultura y vida griega se funda y explica en y por la mimesis”⁴ y analiza cómo en la Grecia antigua, cosa que no es obvia ni sucede siempre en las culturas humanas, el mundo todo, su ser y su actuar, se explica solamente por registros imitativos de unos modelos que están afuera y que han sido puestos desde toda la eternidad para esa función. La razón de ser de cada cosa está separada de su materialidad; todo ente y toda acción, su forma y su materia, remiten a algo que está fuera de lo corpóreo: instancias superiores, anteriores y distintas. En esa particular concepción del mundo, la mimesis cumple una función dinámica, importante: es un puente que salva el abismo creado entre los diferentes niveles del cosmos.

Dentro de este universo mimético de la cultura, el arte griego ocupa una parcela de lo que corresponde a la acción y más concretamente, al hacer-fabricar. No hay que olvidar que el concepto “arte” no estaba delimitado tal como lo tenemos hoy. El arte era *techné*; la pintura, escultura y música estaban



incluidas allí, pero también la ganadería, agricultura, filosofía, medicina o carpintería.

Frente a su convicción de que a cada hombre le corresponde un solo oficio y a cada técnica un objeto, a Platón le inquietan particularmente esas artes que se ocupan de todo lo humano y lo divino y que parecen no tener un objeto definido (*Ion*, 536e, ss.). Sin embargo, sí existían rasgos comunes en todas esas técnicas que mucho tiempo después recibieron el nombre de arte; en una cultura regida por el ideal de la belleza, eran las técnicas que se ocupaban explícita y específicamente de la imitación de lo bello del universo: su objeto eran las bellas palabras, los movimientos, sonidos, artefactos o imágenes bellas. No se puede concebir en la Grecia antigua un arte que no sea bello, como tampoco se puede concebir un arte que no sea mimético.

Decir que el arte griego es mimético equivale a decir que es un lenguaje: conjunto de formas, colores, volúmenes, sonidos que remiten al conocimiento del modelo, la naturaleza. Se trata de un arte de carácter racional que hace referencia a unas claves por la vía del conocimiento, como reconocimiento. La mimesis, dice Lomba Fuentes, “supone una versión noética y lingüística del arte”:⁵ la obra es logos, razón, palabra, entendimiento. Lo cual no significa que un arte mimético como el griego carezca de elementos imaginativos o expresivos, sino que existe un claro predominio de lo cognoscitivo, racional y lingüístico. Cada elemento de un arte mimético dice y significa verdades de la cultura expresadas plásticamente y exige también una hermenéutica racional para ser interpretado. Cuando afirmamos que el arte griego es imitación de la naturaleza no ha de entenderse una imitación ingenua o excesivamente realista: la naturaleza tiene varios estratos imitables. Podríamos señalar aquí tres niveles básicos de imitación, entre los cuales se mueve el arte griego y que son válidos para analizar el arte de otras épocas y de otras culturas.

En primer lugar estaría la mimesis de las formas singulares y concretas, tal como se nos presen-

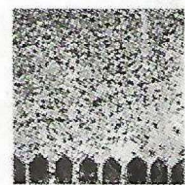
tan a los sentidos: se reproduce por ejemplo, la apariencia física de una persona, sus rasgos y gestos particulares o los sonidos y ruidos de la naturaleza, de una manera obvia y literal.

Un segundo nivel mimético se refiere a lo que es esencial. Se imita el modo de proceder de la naturaleza, su talante activo, la profundidad no sensible de los caracteres, la armonía y el ritmo de lo viviente. Se atiende a los valores universales.

El tercer nivel corresponde a los paradigmas de todo tipo de forma: lo que está más allá de lo sensible, llámese Demiurgo, Dios, Idea del Bien o Belleza: la unidad originaria.

Si observamos el arte griego de los siglos V y IV a. C., el mismo que conoció Platón, podemos constatar que los artistas plasmaban, en sus obras, lo que las formas singulares tienen de universal. Las esculturas de Sócrates y Demóstenes, por ejemplo, no son retratos físicos de personajes históricos sino materialización de la esencia del filósofo y el orador. Las estatuas de atletas y de dioses muestran los ideales más elevados de belleza, valor y serenidad, no tanto las formas físicas del joven que sirvió de modelo al escultor. La pintura representaba hechos históricos y legendarios, donde los dioses y héroes encarnaban las máximas aspiraciones de lucha y victoria de la comunidad; baste recordar las obras de Polignoto y el mural pompeyano llamado *El sacrificio de Ifigenia*, que se considera copia de un discípulo de Parrasio. En cuanto a la escultura, podrían servirnos de ejemplo, entre otros muchos, el *Doriforo* y el *Diadúmeno* de Policeto, y el *Hermes* de Praxiteles.

Muchos siglos más tarde, Hegel sustentará su famosa tesis sobre el carácter pretérito del arte en la convicción plena de que la escultura griega era la presencia visible de los dioses entre los hombres, lo



espiritual mismo en su adecuado ser ahí. Cuando el artista clásico se enfrenta a la configuración de la obra, dice en su *Estética*, “libera las apariencias externas de sus inapropiados añadidos”.⁶ Las estatuas de los dioses no se limitan a la unilateralidad del carácter, sino que representan la universalidad de lo divino: “el carácter divino en sí mismo determinado no es sólo espiritual, sino así mismo figura que aparece exteriormente en su corporeidad, visible para el ojo tanto como para el espíritu”.⁷

Las obras de arte griego que han llegado hasta nuestros días dan testimonio de que los artistas imitaban la naturaleza pero con una mimesis que atendía a las esencias, a lo universal, y que plasmaba a la vez en la materia los paradigmas de la cultura. ¿Por qué, entonces, Platón rechaza a los pintores y a los poetas justamente por ser imitadores y propone que sean expulsados de la polis? ¿Cómo entender ese bajo nivel óptico que le otorga Platón en *La república* al

arte y a los artistas? ¿Cómo conciliar esa ubicación de los poetas trágicos, encabezados por Homero, en un “tercer lugar a partir de la verdad” (597e) con esa bella imagen del *Fedro* en que los poetas son hombres inmortales, “fecundos en el espíri-

tu”? (209a); en este caso Homero y Hesíodo son el prototipo de los buenos artistas que conciben en las almas “el conocimiento y cualquier otra virtud”.

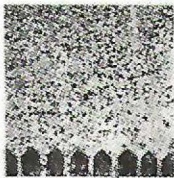
Sin pretender dar respuesta completa y definitiva al problema tan complejo y polémico que significa el arte en la obra de Platón, señalaremos aquí algunas facetas importantes que nos ayudarán a aclarar el problema de la mimesis.

En primer lugar, *La república*, es el diseño de un Estado ideal, que, tal como lo afirma Sócrates en el libro IX, “sólo existe en las palabras” (592b) y tiene

el propósito de convertirse en un paradigma o modelo de Estado al interior del individuo; se trata de un debate sobre el Estado justo, es decir, un experimento racional, no una doctrina efectiva. En este sentido, es necesario ubicarnos en el contexto de la obra y no interpretar lo que dice Platón de una manera demasiado literal. El arte es juzgado aquí desde el punto de vista del educador y del político: se pretende implantar, en ese supuesto Estado celeste, el proyecto platónico del Bien y a ese objetivo están subordinadas todas las acciones y técnicas humanas, entre ellas el arte.

El placer que puede producir el arte es considerado en *La república* algo secundario y aun a veces peligroso. Las obras se deben juzgar desde el punto de vista de la rectitud, es decir, de la utilidad para el bien; lo que conviene a la educación de los guardianes tal como los necesita el Estado está bien hecho. Sin embargo, en el libro III (387c) deja abierta la posibilidad de que lo que se rechaza aquí pueda ser aceptado bajo otro criterio.

Platón reconoce, por ejemplo en *Las leyes*, que el arte, en especial la música y la poesía, tienen una enorme influencia en la formación del carácter de los griegos: “cuando la voz llega hasta el alma, entonces, me parece, se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de música” (*Leyes*, 672e). La imitación artística debe ser minuciosamente reglamentada de acuerdo con sus efectos: se prohíben entonces los instrumentos de muchas cuerdas y sonidos agudos, como triángulos⁸ y arpas, y otros que producen música demasiado sensual, como la flauta. Quedan prohibidas también las armonías quejumbrosas, la lidia mixta, la lidia tensa y otras similares, y las danzas que contienen ritmos muy variados (396e, ss.). En el teatro se prohíbe la imitación de los esclavos, de los locos o los malvados, de las mujeres que injurian a sus maridos o desafían a los dioses, de hombres dominados por la risa, la gula, los deseos carnales y demás pasiones que atenten contra la moderación (389d-391d); se acepta solamente



un drama en el cual predomine la narración simple y que la imitación directa sea breve.

No es entonces la imitación artística lo que rechaza aquí Platón: es la imitación elogiosa o neutral de la intemperancia, la cobardía, la pereza, el servilismo, la irritabilidad, la desmesura, es decir, los vicios que no deben adquirir los guardianes, apoyado en su convicción de que terminamos pareciéndonos a aquello que imitamos.

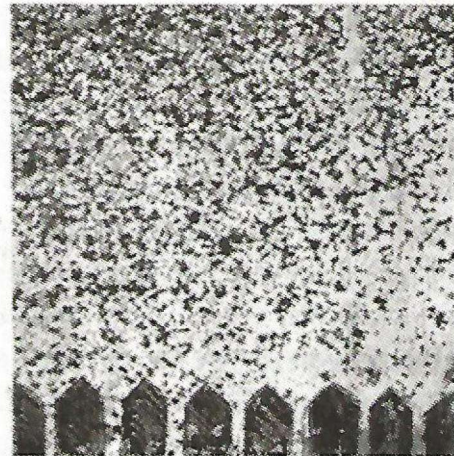
De acuerdo con las consideraciones anteriores, nos parece lícito pensar, tal como anota G. M. Grube,⁹ que existen por lo menos dos sentidos diferentes de la palabra mimesis en los diálogos de Platón, y que él los utiliza de manera indiscriminada, cosa que por demás sucede con otras palabras: habría un sentido general, quizás el uso corriente de la palabra, y un sentido particular. En el primero todos los artistas son imitadores y esto es absolutamente normal: la definición del arte como imitación pertenecía ya a la cultura griega: aparece en Jenofonte, como lo hemos anotado, y se puede constatar en varios de los *Diálogos*, sin que tenga ningún sentido peyorativo:¹⁰ encaja además perfectamente en esa cosmovisión en la cual todo el mundo físico imita las ideas metafísicas.

El segundo tipo de imitación, concepto que introduce Platón en el libro III de *La república*, es un caso específico de la mimesis que se ha traducido también como personificación; se trata de la imitación de los fenómenos sensibles relativos y transitorios; lo aparente, lo superficial: la risa, el llanto, gestos, gritos, ruidos de la naturaleza y voces de los animales; lo que produce placer a los sentidos pero no aporta verdadero conocimiento. Es éste justamente el tipo de mimesis que Platón desapruueba y considera que no debe ser admitido en el Estado. En

cambio “la imitación pura del hombre de bien” (*La república*, 397d) es aceptada y recomendada.

Una cita del *Sofista* nos confirma la existencia de niveles de la mimesis en Platón: “los que imitan lo hacen, unos conociendo el objeto que imitan, otros sin conocerlo” (267d). Habría, en consecuencia, una imitación sabia, más cercana a la verdad, y una *doxomimética*, dependiente de los sentidos, que privilegia el engaño, en tanto que sólo se apoya en la opinión.

Si exceptuamos el famoso ataque a los poetas del libro X de *La república*, al cual nos referiremos más adelante, podríamos deducir de las obras de Platón una alta valoración por el arte, entendido éste como conjunto de técnicas que se encargan de la



imitación de lo ideal en lo bello de la naturaleza, y que, por medio del placer de la vista y el oído, ayudan al alma, en otro proceso mimético, a ponerse en armonía con la belleza del universo. El pasaje ya citado, en que se señala la necesidad de que los jóvenes crezcan rodeados de toda clase de imágenes de la gracia y del buen carácter, “de los cuales están plenas la

pintura y otras artes análogas” (*La república*, 401 a-d) para que el contacto permanente con las obras bellas los conduzca insensiblemente hacia la afinidad con aquello que les sirve de modelo, constituye un reconocimiento explícito de la importancia que tiene el arte en la educación. Olvidarse de las musas, dice en el libro VII, es el origen de la discordia en los Estados (*La república*, 546d).

Platón contra los artistas

En vista del gran influjo que tiene el arte en los jóvenes, y teniendo en cuenta que las obras de los poetas no son siempre edificantes, los legisladores del Estado ideal deben vigilar que su contenido esté exclusivamente orientado hacia lo justo, lo bueno y lo bello. Este control parece en principio coherente con la ética de la doctrina platónica, pero en el libro X se agudiza a tal punto la crítica a los poetas, que se hace difícil no interpretarlo como una condena total al arte. Y nos sorprende, no solamente porque los mismos diálogos son considerados una de las más grandes obras poéticas de todos los tiempos, sino además porque no logramos conciliar esa desvalorización del arte y de los artistas con lo que percibimos en otras partes de la obra.

Ya hemos visto cómo en *Las leyes* y en el libro III de *La república*, se puede constatar el papel fundamental que el arte y los artistas ocupan en el proyecto educativo de Platón, y que en *El banquete* los poetas son ejemplo de los seres inmortales que engendran conocimientos y virtudes en las almas (209c); en *Ion*, a su vez, nos encontramos con el artista como un ser leve y alado, que puede transportarse a los jardines de las Musas, “las regiones de la armonía y el ritmo” y extraer de allí las mieles y la ambrosía para llevarlas al mundo de los humanos; el artista es el mensajero de los dioses: lo que dice es verdad porque es la palabra divina (534e). El *Fedro* nos permite pensar también en un artista cercano a la divinidad, que contempla directamente la belleza en sí y logra

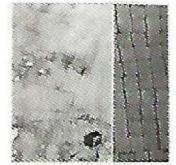
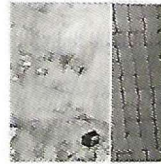
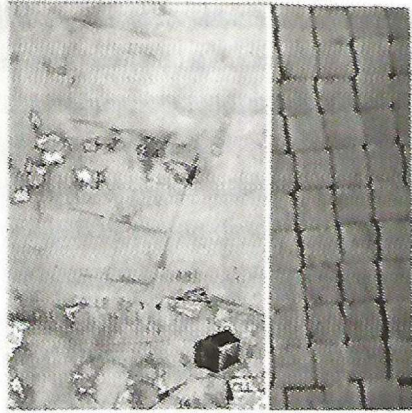
plasmarla en sus obras, noción ésta que nos parece más concordante con la grandeza de ese arte que ha traspasado los siglos y con el rango especial que, según nos dice la historia, tenía el artista en la polis griega.

En el libro X de *La república*, Platón añade a sus razones ético-políticas una apreciación del arte desde una perspectiva ontológica; surgen entonces nuevos argumentos, que refuerzan la crítica hecha anteriormente a la tragedia y a la comedia, pero que parecen destruir a su vez a todas las demás artes. La pintura, en cuanto producción de imágenes, se asume aquí como el prototipo de lo falso, el engaño, la prestidigitación, el embrujamiento.

La imagen pictórica es imitación de los seres y objetos de la naturaleza, que son ya copia imperfecta de las ideas, la verdadera realidad. Platón ejemplifica este argumento de manera precisa: en primer lugar está la idea de cama, única cama verdaderamente existente; en segundo lugar la cama que hace el carpintero, algo apenas semejante a la verdad; y en tercer lugar la imitación que hace el pintor, que reproduce sólo un aspecto de la obra del artesano, y es por tanto apariencia, o mejor, imitación de la apariencia (597a-598b): la imagen artística está, en consecuencia, lejos de la verdad.

Los poetas trágicos imitan, igual que los pintores, el aspecto de las cosas; se dedican a la “artesanía de las imágenes”, producen cosas irreales e ilusorias, nada que sea efectivo o útil para el Estado, como lo es por ejemplo crear leyes, dirigir ejércitos, o administrar el gobierno (598e-601a).

A la primera jerarquización ontológica: idea, objeto artesanal, imitación artística, Platón añade, en su matematizante estilo característico, otra trilogía que tiene que ver con el conocimiento de las cosas: uso, fabricación, imitación. El jinete, por ejemplo, es el usuario de las riendas y del freno, y por tanto es el “entendido”, el que sabe de ellos. El fabricante no “sabe” realmente pero puede tener una receta opinión, si consulta al jinete. En cambio, el pintor o el poeta que representan en sus obras las riendas y el



freno no tienen conocimiento ni recta opinión: sólo imitan la apariencia, “sin tener nunca acceso a la verdad” (600e-602c).

Platón considera que los pintores y los poetas no tienen verdadero conocimiento de lo que hacen, porque imitan todo lo humano y lo divino, y nadie puede tener conocimiento de tantas cosas a la vez: “el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es, sino en lo que parece” (601b).

Lo que sí parece evidenciarse en los *Diálogos*, y vale la pena examinarlo un poco, es un disgusto de Platón por las nuevas corrientes que, justamente en su momento histórico, estaban apareciendo en el arte. Cuando Platón escribe *La república*¹¹ a principios del siglo IV a. C., ya había transcurrido más de medio siglo de aquella época gloriosa en que se construyó el Partenón, bajo las órdenes de Pericles, en la que las esculturas de Fidias logran plasmar el máximo ideal de equilibrio, fuerza y majestad de una Atenas triunfante y segura.¹²

Si bien las premisas fundamentales del arte clásico no desaparecen por completo, y de ello dan testimonio las grandes obras y los maestros del arte posteriores a la época a que hacemos referencia¹³, a Platón le toca ser testigo de un momento de diversi-

ficación, de una mezcla de estilos que amenazan con destruir la pureza de lo tradicional e inequívocamente logrado.

Las fórmulas características del estilo de Fidias empiezan a aplicarse con exceso: se exagera el movimiento de los cuerpos y los pliegues de los vestidos se vuelven virtuosistas y artificiosos. Como ejemplos de este arte manierista podemos citar las *Victorias* del templo de Atenea Nike, construido en el 420 a. C. y el ciclo de las *Ménades orgiásticas*, de las cuales se encuentran copias romanas en los Museos Capitolinos.

Aparecen también a comienzos del siglo IV algunas esculturas que, aunque se ajustan en sus proporciones al canon de Policleto, muestran la búsqueda de un realismo, por cuanto sus gestos no son ya abstractos e intemporales, sino relacionados con el acto inminente.¹⁴ Los efectos exagerados y artificiosos y las búsquedas realistas en la escultura no logran imponerse. Con Praxiteles, que comienza su carrera hacia 370 a. C., la escultura ática retorna a su característica sobriedad, dignidad y espiritualidad, aunque más humanizada y sensual, si la comparamos con las obras del Partenón.

En la pintura, que antes era prácticamente un dibujo coloreado, se logra a partir de la segunda mi-

tad del siglo v un realismo inusitado. La necesidad de pintar escenografías para las tragedias de Sófocles obliga a los pintores a plantearse la representación del espacio tridimensional; se inventa entonces la perspectiva:¹⁵ Agatarco de Samos parece haber sido el primero en utilizarla. Apolodoro, el Esquiágrafo, introduce juegos de sombras y colores que se perciben, a la distancia, como imágenes muy cercanas a la realidad. La pintura comienza a utilizar la ilusión óptica que más tarde se llamará “claroscuro” y que consiste en dar a lo que es plano la apariencia de volumen por medio de la luz, la sombra y la variación de las tonalidades del color: Zeuxis y Parrasio experimentan con estos métodos. Es famosa desde la antigüedad la anécdota de las uvas pintadas por Zeuxis, tan “reales” que los pájaros venían a picotear.¹⁶ Pero también es famosa, y esto nos habla ya de otro tipo de imitación, la anécdota según la cual el mismo pintor, para responder al encargo de pintar a Helena en la ciudad de Crotona, toma como modelos a las cinco vírgenes más bellas, y, con los mejores rasgos de cada una de ellas, logra plasmar el ideal de belleza femenina.

En la segunda mitad del siglo v se localiza la pintura de Polignoto, uno de los artistas más célebres de la antigüedad. Pausanias nos habla de sus grandes murales, cuyos temas principales fueron la toma de Troya por los griegos, y la estancia de Ulises en los infiernos. A partir de Polignoto la pintura mural adquiere cada vez mayor soltura rítmica, la gama tonal se hace cada vez más compleja, los rostros comienzan a mostrar expresiones variadas, y el espacio adquiere mayor realismo. La pintura griega evoluciona hacia una representación más naturalista, pero nunca será, como lo sugiere Platón, simple ilusionismo, reproducción de apariencias. El pintor Nicias solía insistir en que el artista debía escoger temas importantes porque “la grandeza surge de los grandes asuntos”¹⁷ y Galeno recuerda que los artistas “pintan y modelan” lo más hermoso dentro de cada especie (Galeno, *De temper Y, Helm* 42, 26; frag. A 3- Diels).

Fue también muy comentado en la antigüedad el caso de Demetrio de Alópeca,¹⁸ a quien despectivamente se le llamó “hacedor de hombres” y que mereció la desaprobación general por excederse en fidelidad a lo real y darle prelación al parecido frente a la belleza. Igual suerte corrió un artista llamado Calímaco, al que Plinio el viejo se refiere como el *Katatexitechnos*, esto es, “el técnico o experto en la precisión dispositiva” y de cuyas obras afirma que carecían de toda gracia emotiva porque sólo buscaban la exacta imitación.¹⁹

Es importante recordar que la gran pintura griega a que hemos hecho referencia sólo se conoce por las fuentes literarias de la antigüedad y que de ella apenas podemos tener una idea por las copias romanas de Pompeya y Herculano. La decoración sobre los vasos de cerámica muestra, según los entendidos, una clara influencia de lo que debió ser la pintura; pero es necesario tener en cuenta, por una parte, las simplificaciones a que obliga el traspaso de una técnica a otra²⁰ y además el deterioro progresivo que con la comercialización sufrió este arte, hasta desaparecer en Atenas a finales del siglo v. La trivialización, la caricaturización, y aun el mal gusto que se encuentran a veces en la decoración cerámica del último período no se pueden atribuir a la pintura mural o de caballete.

Además de las críticas al ilusionismo propio de la pintura, Platón parece referirse también despectivamente a las deformaciones que hacían los escultores y arquitectos para lograr una mejor apariencia desde la distancia. Los artistas de hoy, dice en *El Sofista*, “mandan a paseo la verdad y otorgan a sus obras, no ya las proporciones que son bellas, sino las que aparentan serlo” (*Sofista*, 235d); en efecto, ya Fidias había acentuado de manera exagerada los rasgos del rostro de su Atenea, teniendo en cuenta que su destino era ser colocada sobre una alta columna; los autores de las estatuas de colosos, Eufanor entre ellos, aumentaban las dimensiones relativas de las partes que estarían más lejanas a los ojos de los espectado-

res, y los arquitectos, a su vez, hacían ligeras deformaciones en algunas horizontales y verticales de los templos, para que, mirados desde lejos, parecieran perfectos.²¹

Recordar los cambios o las condiciones específicas de las artes plásticas en la época en que se escriben los *Diálogos* nos ayuda a comprender un poco las dudas que una personalidad conservadora como la de Platón podía tener contra los nuevos artificios, pero no nos aclara completamente el problema, pues la crítica a las artes figurativas es sólo un argumento secundario que sirve de apoyo para su condena a la poesía.

Platón no está rechazando, en estos célebres pasajes de *La república*, a unos supuestos poetas mediocres contemporáneos suyos, sino justamente a Homero, Hesíodo, los grandes trágicos, es decir, lo más sagrado de la cultura griega. Y precisamente el hecho de que la crítica vaya dirigida contra los más grandes maestros nos da a entender que no se trata propiamente aquí de un juicio de carácter estético, sino de algo que va más allá. Se trata, como dice el filósofo H. G. Gadamer, de un cuestionamiento total al orden existente;²² Platón está rechazando toda la cultura de sus antecesores, que cifraba su saber en los mitos y concedía a los poetas la máxima autoridad moral e intelectual; habla desde el entusiasmo de una ilustración naciente, que cree que la razón puede solucionar todos los problemas humanos, y quiere proponer un nuevo orden apoyado en valores fundamentales, que sólo puede descubrir el preguntar filosófico. Con base en su proyecto, que se sabe irrealizable, la filosofía debe reemplazar la poesía en el papel formador del Estado.

De acuerdo con las enfáticas acusaciones del libro x, el arte parece condenado por Platón a ser simple copia de los objetos particulares. ¿Qué le impediría, aun dentro de su propia doctrina, conceder que el arte imitara directamente la idea, sin la intermediación total del mundo físico? ¿Cómo podría pensar Platón que la estatua del padre de los

dioses, creada por Fidias, por ejemplo, era la reproducción fidedigna de algún imperfecto ser humano? Los *Diálogos*, en realidad, eluden respuestas claras para este tipo de objeciones. En una forma vaga, algunos pasajes de *La república* sugieren la posibilidad de un artista que está en el nivel mimético de las esencias y los paradigmas; en el libro vi se habla metafóricamente de un pintor que mira alternativamente al mundo de las ideas y al de los hombres, para producir su obra: los filósofos-legisladores deben diseñar el Estado ideal de igual manera, para que su resultado sea una “pintura maravillosa” (501c). Se menciona también en el libro v a “un pintor que ha retratado como paradigma al hombre más hermoso”, aunque no pueda demostrar que ese hombre existe (472d); estamos muy lejos aquí de la visión de la pintura como simple simulacro de los muebles que hace el artesano.

Reconocer que el artista puede imitar directamente las ideas, aunque sus imágenes vayan a ser tomadas de la vida real, señala Grube, no hubiera estado en contra de la filosofía platónica, y además le habría ayudado a justificar su convicción respecto al valor educativo del arte; la crisis del arte en la época de la sofística no puede, según él, considerarse razón suficiente para explicar la incoherencia del pensamiento estético en Platón. ¿Tal vez habría que buscar el motivo en el desarrollo de la personalidad del filósofo?²³

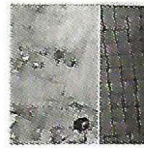
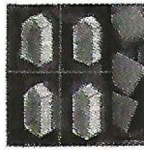
Platón no juzga de manera ecuánime ni coherente la actividad artística; su visión particular del problema estético se mueve en una dualidad; por una parte concibe la mimesis tal como se la entendía en su origen, es decir, como expresión o encarnación de algo que no pertenece al mundo sensible, y por otro lado ataca la mimesis por ser simple copia de los objetos particulares.

En el primer caso nos encontramos por ejemplo con el poeta que se menciona en *Ion*, ese ser leve y alado, a través del cual los dioses dan sus mensajes a los hombres; y corresponde también a la mimesis

ascendente de la música ordenada y moderada, aquella que reproduce la armonía del universo y que, como se manifiesta por ejemplo en *Timeo* (47d) y en *La república* (401d), ayuda a restablecer esa misma armonía en el alma humana.

En los libros II y VII de *Las leyes*, Platón resalta el carácter imitativo de la música y la danza (655a, ss. y 812c, ss.). Pero, ¿qué podría copiar la música? La mimesis musical, que según Platón tiene tanta importancia en la formación del buen carácter, no es una reproducción de formas sensibles; no existe aquí, no puede existir ningún parecido empírico. Se trata, según la expresión de V. Bozal, de “la existencia de rasgos comunes entre dos motivos semejantes, la parte más noble de nuestra alma y la estructura matemática de la composición musical. No hay imitación pero sí un punto común de contacto, afinidad según su naturaleza”.²⁴ Existe una clara semejanza entre las revoluciones del universo, los movimientos de la música y las revoluciones del pensamiento; la mimesis artística permite establecer la comunicación, el contacto entre los diferentes niveles; en este sentido la música puede ayudarnos a ascender a la verdad.

En la visión negativa de la mimesis artística, esta vez refiriéndose a la pintura y al teatro, Platón sostiene precisamente el argumento opuesto: la mimesis obstaculiza el ascenso del alma a la verdad, porque nos retiene en lo sensible de la imagen, la apariencia, lo singular. Definitivamente, en ese proyecto de Estado ideal que es *La república*, el problema no es estético sino ético-político; la condena ontológica del arte obedece a una estrategia argumentativa: en su defensa del Estado ilustrado, Platón necesitaba rebajar el nivel del arte que se apoyaba en el saber mítico; no importaba si para conseguir este ob-



jetivo tenía que recurrir a simplificaciones, tergiversaciones o exageraciones, y un ejemplo de ello es presentar como prototipo de la pintura, en un sentido universal y atemporal, un caso específico de ella, que no tenía aceptación en la cultura y que correspondía más a la excepción que a la regla general. En medio de la seducción que ejerce esa prosa amena, fluida y brillante, fácilmente nos pasa desapercibida la sutil perversidad de Platón.

La visión platónica del arte permanece en la ambigüedad. Sin embargo, pese a que, por las razones ya mencionadas, Platón ha merecido el título “enemigo del arte”, se le considera al mismo tiempo uno de los “pontífices de la teoría artística”.²⁵ Panofsky sostiene que fue este filósofo quien “fundamentó el sentido metafísico de la belleza de una forma válida para todos los tiempos”²⁶ y que su teoría de las ideas cobra cada vez mayor importancia en la estética de las artes figurativas. Gadamer, por su parte, reivindica el carácter cognoscitivo del arte, apoyándose en la noción platónica de que la experiencia de lo bello implica comprensión, y en ella experiencia de verdad.²⁷

Notas

- 1 Ante la dificultad de separar los conceptos de bien y belleza en el pensamiento griego, podemos señalar por lo menos una distinción clara: la belleza es siempre objeto de contemplación y el bien es objeto de acción encaminada a un fin determinado.
- 2 Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. I. Salamanca, Sígueme, 1991, p. 575.
- 3 *Ibid.*, p. 581.
- 4 J. Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987. p. 47.
- 5 *Ibid.*, p. 49.
- 6 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989. p. 234.

- 7 *Ibid.*, p. 355.
- 8 Este "triángulo" no es el instrumento que conocemos hoy, sino una especie de cítara triangular con muchas cuerdas y sonidos semejante al arpa lidia. Cfr. Platón, *Diálogos*, vol IV, Madrid, Gredos, 1988, p. 171.
- 9 G. M. A. Grube, *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1984, p. 307.
- 10 Cfr. *Leyes* II-668; *Fedro*, 248e; *Político*, 288c; *Sofista*, 234b; *Cratilo*, 429.
- 11 La composición de *La república* parece haberse realizado en un período de quince a veinte años, aproximadamente 390 a 370 a. C. Se cree que hubo una difusión inicial de los libros I a IV y que, basado en las reacciones que ellos provocaron, Platón escribió los libros siguientes, aunque no en el orden en que los leemos hoy. Cfr. Introducción de Conrado Eggers a "La república", en: *Diálogos IV*, *Op. cit.*, pp. 13-17.
- 12 Después del período de florecimiento cultural que se ha llamado "Siglo de Pericles", tiene lugar, en 431 a. C., la guerra del Peloponeso, en la que finalmente Atenas es derrotada por Esparta. Es época de crisis, transición y búsqueda de formas nuevas en el arte. Cfr. A.A.V.V. *Historia del arte*, Tomo II. Barcelona, Salvat, 1976. pp. 91 ss.
- 13 Baste recordar obras como el *Hermes* y la *Afrodita de Cnido* de Praxiteles (Siglo IV a. C.), y obras aún más tardías como la *Venus de Milo*, la *Victoria alada de Samotracia*, el *Laocoonte*, el *Altar de Pérgamo*, que pertenecen al siglo II a. C.
- 14 Cfr. Jean Charbonneaux y otros, *Grecia clásica*, Madrid, Aguilar, 1967 (Col. El universo de las formas), p. 194.
- 15 Cfr. José Milicua, *Historia universal del arte*, vol. II, Barcelona, Planeta, 1992, p. 179.
- 16 Cfr. P. M. Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 37.
- 17 Cfr. W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, vol. I, Madrid, Akal, 1987 p. 85.
- 18 Cfr. P. M. Schuhl, *Op. cit.*, p. 95. Véase también E. Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 20.
- 19 Plinio. "Historia Naturalis". Lib. 34, cap. 19 y 30, ed. de Littré. Cit. en David Estrada, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, p. 270.
- 20 La técnica de decoración con engobes a base de arcillas, que utilizaban los griegos, no permite difuminación, ni transparencias, ni variación tonal, ni texturas, que son efectos propios de la pintura; el color se aplica plano como en las técnicas gráficas y estas condiciones impedían hacer una copia literal de los murales o la pintura de caballete.
- 21 J. Lomba Fuentes, *Op. cit.* p. 81.
- 22 H. G. Gadamer, "Platón y los poetas", en: *Estudios de filosofía*, N.º 3, traductor Jorge Mario Mejía, Medellín: Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia, 1991, p. 92.
- 23 G. M. Grube, *Op. cit.* p. 314.
- 24 Valeriano Bozal, *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, p. 76.
- 25 *Ibid.* p. 77.
- 26 E. Panofsky, *Op. cit.* p. 13.
- 27 H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 52.