

IMAGEN Y CONOCIMIENTO, LA MÍMESIS COMO CATEGORÍA UNIVERSAL *

Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Contra la opinión generalizada de que la "mimesis" deja de ser un paradigma del arte a partir del siglo XVIII, este artículo, inspirado en una idea general de Gadamer, intenta mostrar su vigencia apoyándose para ello en una revisión de los textos griegos fundadores de la teoría y en otras fuentes que dan fe de la evolución del concepto en la estética occidental.*

Muy lejos de la desfiguración moderna, que lo redujo a la simple copia de apariencias sensibles, el concepto original de "mimesis" alude a un hacer paralelo con la naturaleza: se fundamenta, por un lado, en la noción pitagórica del orden universal presente en el movimiento de los cuerpos celestes, así como en el alma humana y en la belleza de las obras de arte, y, por otro, en la noción aristotélica de "reconocimiento" como un volver a conocer que deja de lado todo lo inesencial.

PALABRAS CLAVES. *Mimesis, conocimiento, imagen.*

SUMMARY. *There is a widespread opinion according to which since the XVIII century mimesis is no longer a paradigm of art. On the contrary, this article inspired on a basic idea of H. G. Gadamer, presents its prevalence starting from a review of the Greek text founding the theory of art and from other sources related to the evolution of mimesis as a concept in western aesthetics.*

Far from the modern distortion reducing mimesis to a mere replica of sensitive appearances, the original concept meant to make a parallel to nature. It is founded, on the one hand, on the pitagoric idea of universal order manifested in the movement of heavenly bodies as much as in the human soul and in the beauty of works of art, and on the other hand, on the aristotelean idea of "re-cognition" that sets aside what is non-essential.

KEY WORDS. *Mimesis, knowledge, image*

Se ha convertido en un lugar común afirmar que en la estética kantiana la mimesis deja de ser el paradigma del arte y que la caducidad de esta antigua teoría ha sido ratificada definitivamente tras el afianzamiento de la noción romántica del arte como expresión de la subjetividad. Las vanguardias de principios del siglo XX convertirán el ataque a la mimesis en un argumento central, que les permitirá desvalorizar indiscriminadamente toda la producción artística del pasado: sus consignas se repiten todavía, sin mucha reflexión.

Contra la corriente y las expectativas en curso, el filósofo Hans-Georg Gadamer ha mostrado la necesidad de repiantar la mimesis y ha invocado este antiguo concepto como una ayuda para la mejor comprensión del arte. El presente texto intenta desmontar los

* El presente texto es una sinopsis del trabajo de investigación titulado: *Imagen y Conocimiento. La mimesis en las Artes Plásticas*, realizado por la autora para optar al título de maestría en Estética y Filosofía del Arte. Las citas entre paréntesis se refieren a la *Poénica* de Aristóteles, en la versión de Aguilar, Madrid, 1973. Las referencias bibliográficas de los otros autores citados aparecen en las notas de pie de página.

equivocos acumulados en torno al tema de la mimesis –que ha tenido nefastas consecuencias para la valoración contemporánea de la tradición artística– examinando, a la luz de los planteamientos de Gadamer, los aspectos cognoscitivos y creativos de la vieja teoría.

Se impone entonces, para el cumplimiento de nuestros objetivos, remontarnos al origen pre-platónico del concepto en cuestión, y hacer un seguimiento de su evolución a través de la historia. Descubriremos, en primer lugar, que la palabra “mimesis” se aplicaba a la acción de los celebrantes en los rituales de las fiestas dionisiacas, y que, dado que de estas fiestas agrarias surgirá el teatro, el trabajo de los actores mantendrá el mismo carácter místico y ritual y recibirá también el mismo nombre. *Mimesis*, en su origen, no significa otra cosa que llevar a la representación el mundo suprasensible de los dioses.

La comunidad pitagórica aportará otra variante del concepto, consecuente con el carácter científico y religioso de su filosofía: mimesis, para los pitagóricos, es el modo en que las cosas se parecen al número. De acuerdo con sus ideas, las cosas son “imitación” de los números porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de números pares.

La mimesis pitagórica no alude por lo tanto a la imitación de las formas visibles, sino que hace presente la regularidad, el orden y la armonía que rige todo el universo y que se manifiesta en los distintos niveles de existencia; con el espíritu de este significado la mimesis pitagórica acuña la teoría musical griega del siglo V a.C., constituyéndose así en la fuente de la que beberá Platón.

En sus famosos *Diálogos*, Platón aplica por primera vez el término *mimesis* a todas las artes; su versión del concepto es la más rica en matices, pero es al mismo tiempo la que presenta mayor ambigüedad y mayores problemas para la interpretación.

Pese a que en el *Ion* Platón ha definido a los artistas como “seres alados y divinos” que sirven de mensajeros entre dioses y hombres, llamados en el *Banquete* seres inmortales que se engendran en el espíritu, a que en *El Sofista* ha reconocido la posibilidad de una imitación sabia frente a una “doxomimética”, y a que en las *Leyes* y en el libro III de la *República* ha reconocido el papel fundamental que tiene el arte en la educación, y recomendado específicamente “la imitación pura del hombre de bien” (397 d), en el libro X de la *República* plantea un ataque frontal a los artistas, que es al mismo tiempo una condena total de la mimesis (597 - 601 b).

Apoyado en una trivialización exagerada de la pintura, que no se sostiene como verdad histórica, Platón rechaza a los poetas precisamente por ser imitadores del mundo sensible que ya es imitación de las ideas, la verdadera realidad; su quehacer es simple

producción de apariencias y, por lo tanto, engaño, prestidigitación, embrujamiento, que está muy lejos de la verdad.

Tal contradicción entre la célebre condena a los poetas y el resto de la obra platónica, ha motivado muchas polémicas y especulaciones; el filósofo H. G. Gadamer, entre otros, ha interpretado este pasaje como una estrategia argumentativa que sirve a una vehemente defensa de la nascente filosofía frente al poder del mito en un debate sobre el Estado ideal; es preciso entenderlo así, y ubicarnos en el contexto del diálogo para no sumarnos a quienes han considerado a Platón “el enemigo del arte”, y poder reconocer el gran aporte que con sus ideas sobre la belleza, hizo a la reflexión estética de todos los tiempos.

La filosofía neoplatónica no solamente rectificará la degradación ontológica de la mimesis que aparece en el libro X de la *República*, sino que, mediante un desarrollo de la metafísica de lo bello y de la metafísica de la luz, logrará darle coherencia a las nociones estéticas que en Platón eran ambiguas y oscuras: por ejemplo, en el siglo III d.C., Plotino dirá que las artes “no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que se remontan a las razones de las cuales ha surgido la propia naturaleza” (*Eneadas* V,8,1); en su filosofía se reconoce que el arte pertenece al ámbito de la idealización y de lo espiritual, y se le atribuye la función ontológica que Platón había asignado a la belleza: ser mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible.

En la obra aristotélica se define al arte, de manera clara y explícita, como mimesis sin que quepa ya ninguna ambigüedad ni sentido peyorativo; ser “imitación” es el rasgo que permite diferenciar la poesía y las demás actividades que luego se llamarán “Arte”, de las otras *téchne* que se practicaban en la *polis* griega: “el poeta es imitador, exactamente igual que lo es el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes” (*Poética*, 1460 b). No hay imitación de hechos particulares, sino de lo genérico, lo modélico y lo universal; por eso, piensa Aristóteles, la poesía es más filosófica que la historia (1451 a).

Reconociendo la posibilidad de diferentes tipos de mimesis, Aristóteles le concede mayor importancia a la tragedia, imitación de acciones elevadas y que posee mayor ritmo y musicalidad. Esta mimesis idealizada, que es imitación de esencias y valores universales, es la mimesis auténticamente griega, y la que a través de la filosofía de Santo Tomás de Aquino llegará hasta el Renacimiento; allí surgirá de nuevo como una revelación y se convertirá en el concepto básico de la teoría del arte.

Ghiberti, Alberti, Leonardo, y en general, los artistas y teóricos del siglo XV, están de acuerdo en que no existe un camino más seguro hacia la belleza que la imitación de la naturaleza, entendida ahora como la necesidad que tiene el artista de estudiar, analizar, investigar el mundo visible, reconocer su racionalidad y descubrir las leyes matemáticas que están en la base de lo creado; arte y ciencia están indisolublemente unidos en la mimesis renacentista.

Pero también en el Renacimiento surge una nueva faceta de la mimesis, que configurará más adelante el mayor cambio en la historia del concepto: se trata de imitar, ya no directamente a la naturaleza, sino a aquellos que fueron sus mejores imitadores: los antiguos. Esta “mimesis vuelta sobre sí misma” que supone un amplio conocimiento del arte y de su función en la sociedad, será acogida con gran entusiasmo por las academias, instituciones oficiales encargadas de reglamentar la producción artística, que surgirán a partir del siglo XVII, y que impondrán cada vez con mayor rigor la interpretación literal de la imitación del lejano arte clásico, convirtiendo la mimesis en una estética normativa que se concentra en aspectos técnicos y formales, y a partir de la cual surgirán obras parecidas al admirado arte de la antigüedad griega, pero desprovistas de su sublimidad y su gracia.

A fines del siglo XVIII, cuando Kant escribe su *Crítica del Juicio* ya comienza a hacerse evidente la crisis de esa “gran teoría del arte” que fue la teoría de la mimesis. Frente a las estéticas doctrinarias de las academias, Kant asume la legitimación filosófica de la autonomía de lo estético; “no existe una ciencia de lo bello”,¹ dice categóricamente; lo estético no puede obedecer a normas o conceptos de la razón; el juicio estético es un juicio reflexionante, esto es, un juicio subjetivo, no lógico, no práctico, desinteresado por la existencia del objeto; se da en él un juego libre de todas las facultades cognitivas, comandado por una de ellas, la imaginación.

La libertad de la imaginación es un concepto fundamental en la estética kantiana, que del “juicio de gusto puro” pasa a la recepción y a la producción del arte. La obra de arte expone conceptos del entendimiento, pero mantiene siempre en su apariencia el sentimiento de libertad respecto de todas las reglas. Kant se vale de su concepto del “genio” para salvaguardar esa libertad de la imaginación en la producción artística; el genio es el artista, el sujeto creador: “la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”.² La obra del genio debe ser fuente, comienzo, producción original. Kant opone estratégicamente la originalidad del genio al concepto académico de imitación: el genio debe confrontarse con los modelos, no para imitarlos sino para rivalizar con ellos y despertar en sí mismo el sentimiento de la propia originalidad.

La estética kantiana tiene un carácter fronterizo: aunque en términos generales se articula con los conceptos y valores del clasicismo de su época, surgen en ella ideas novedosas que permiten considerarla como el punto de partida de la estética romántica, que desencadena el comienzo de una revolución continua en el arte hasta nuestros días. En el énfasis kantiano de la libertad de la imaginación para la recepción y la producción del arte, en la conceptualización de lo sublime que conoce experiencias estéticas independientes de lo bello y lo perfecto, y en su noción de las “ideas estéticas” que van más allá de la experiencia, y que aunque no pueden ser agotadas por ningún lenguaje le deparan su

1 KANT, Manuel. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1973. § 44, p. 277.

2 *Ibidem*, § 46, p. 279.

espíritu a los lenguajes artísticos, los voceros del Romanticismo encontrarán la justificación filosófica del nuevo paradigma de la expresión que se opondrá en el futuro al paradigma de la mimesis, considerando el dominio de la representación de la belleza objetiva.

Aunque no faltan voces autorizadas que entiendan todavía el sentido original de la mimesis, como es el caso de Goethe y Schelling, la decadencia de la antigua teoría es palpable a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En la *Estética* de Hegel, la noción de que el arte es imitación de la naturaleza, es entendida como “un principio demasiado general y abstracto” que es inaceptable por cuanto solamente es aplicable a las artes figurativas, o se le confunde con la búsqueda de la “mera exactitud” [...] “Simple imitación de lo dado”.³ Capitalizada por el academicismo francés, hacia finales del siglo XIX la teoría clásica de la mimesis ha sufrido su máxima reducción; se la interpreta de la manera más obvia y literal y se la utiliza para justificar un arte comercial, naturalista y mediocre, que ha sido unánimemente rechazado por artistas, críticos e historiadores.

Las vanguardias de comienzos del siglo XX reaccionan airadamente contra el “arte burgués” patrocinado por las academias; como ese arte ha sido identificado con el principio de la imitación de la naturaleza, la mimesis adquiere a partir de entonces un sentido peyorativo, y se convierte en el blanco de todos los ataques. El manifiesto futurista, por ejemplo, propone “despreciar toda forma de imitación y exaltar toda forma de originalidad”.⁴ Apollinaire, por su parte, escribe en 1913 que “el cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación sino de pensamiento que tiende a elevarse hacia la creación”.⁵

La mimesis artística, que en su origen dio cuenta cabal del vínculo sagrado del hombre con el universo, que cobijó la inmensa riqueza de 24 siglos de producción artística, que pudo ser interpretada como representación del orden y la armonía de los cuerpos celestes, como manifestación de esencias universales y valores espirituales, como analogía, correspondencia o afinidad entre los diversos niveles del cosmos, como trabajo paralelo del artista humano y el creador del mundo, o como investigación de las estructuras y leyes de la naturaleza, ha sido reducida a un puñado de recetas para reproducir el parecido empírico de las cosas en la pintura y la escultura. Ahora se habla del arte “mimético” como un arte de ilusiones ópticas, que simplemente describe, narra anécdotas, o da cuenta de una habilidad artesanal, que de todas maneras ha sido superada por la cámara fotográfica.

Ante tal interpretación reductora de la mimesis, todo el arte del pasado, que fue creado bajo su tutela, queda completamente desvalorizado: no sorprende que artistas como

3 HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989. p. 36-37.

4 DE MICHELLE, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1985, p. 378.

5 *Ibidem*, p. 365. Véase también: G.A. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa) 1994, p. 30.

Marinethi hayan declarado que los museos son mausoleos y que todos ellos deberían desaparecer bajo las aguas.⁶

Pese al enfático rechazo del que es objeto la mimesis por parte de las vanguardias, el problema fundamental que dio origen a la antigua teoría, es decir, el problema de la relación entre el arte y la realidad, sigue siendo un asunto clave en el arte contemporáneo, y de ello dan fe los mas importantes artistas del siglo XX; Kandinsky considera que entre realismo y abstracción se puede trazar un signo de igualdad, y que la pintura que él defiende no excluye la unión con la naturaleza, sino que la hace más grande e intensa: "La pintura abstracta abandona la piel de la naturaleza, pero no sus leyes".⁷ En relación con el cubismo, Leger afirmará que "una pintura realista en el sentido más alto de la palabra empieza a nacer y no se detendrá tan pronto".⁸ Análogamente, Mondrian argumenta que la imagen abstracta es real "porque el contenido y la apariencia de las cosas han sido desvelados",⁹ su "nueva imagen" expresa la relación original que domina todas las relaciones de la naturaleza. Klee buscará la "imagen esencial" de la creación que se mueve hacia el pasado y hacia el futuro: él piensa que el artista moderno debe enfrentarse a la naturaleza con mirada penetrante, y llegar a las fuentes del todo: lo que surja de allí, llámese sueño, idea o fantasía, debe tomarse seriamente: "serán realidades".¹⁰

El arte del siglo XX se ha definido en buena parte por oposición a la mimesis. Se ha repetido insistentemente que el arte ya no es imitación, sino creación del artista, expresión de mundos subjetivos o construcción de realidades autónomas. Pues bien, examinar estos conceptos nos podrá servir para encarar -como propone Gadamer- la antigua teoría mimética desde una visión contemporánea; y podremos comenzar recurriendo al cuestionamiento que hace el mismo filósofo de las nociones de originalidad y creación, tan caras a nuestro tiempo: "el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre".¹¹ Gadamer argumenta que ni la elección del material ni la configuración de la materia elegida son producto de la libre arbitrariedad del artista, y que el mundo que éste representa en sus obras nunca es un mundo extraño, ajeno a los espectadores, porque él mismo se encuentra inmerso en una tradición cultural de la cual ni siquiera una conciencia enajenada logra liberarse: siempre se da una continuidad de sentido que reúne la obra de arte con el mundo de la existencia;

6 *Ibidem*, p. 374.

7 Cfr. JESS, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 108.

8 Cfr. DE MICHELLI, Mario. *Op. cit.*, p. 219.

9 MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Valencia, 1983, p. 29.

10 KLEE, Paul. *Sobre el arte moderno*. Publicación del Museo de Arte Moderno y de la UNAL de Colombia. Bogotá: CEMAV, divulgación cultural UNAL, 1988, p. 35.

11 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1991. p. 180.

la invención del artista es “representación de una verdad común” que vincula también al artista; en la mayoría de los casos, anota David Estrada, “la originalidad se muestra en la manera como se ha utilizado lo ya existente”.¹²

Con el auge de las tendencias expresionistas y neoexpresionistas, el concepto de expresión ha desempeñado un papel protagónico en el siglo XX. Se ha definido como la comunicación de sentimientos que hace el artista a través de su obra, y se considera como un rasgo característico del arte moderno. No obstante, aunque en la estética clásica predomina la búsqueda de lo racional, el elemento irracional-expresivo tiene una presencia constante en el pensamiento sobre el arte y en el arte mismo. Recordemos, a propósito, esa “fuerza magnética” que en el *Ion* de Platón se compara con la piedra de Heraclea, y que se transmite a través de una larga cadena, desde el poeta, pasando por el rapsoda, hasta el último de sus oyentes. Nociones como la de “la locura divina”, atribuida a los artistas, o la de la belleza como resplandor, iluminación repentina, tienen que ver tanto con el reconocimiento de la transmisión de emociones por parte del arte, como con el temor de Platón frente al poder de los artistas, el cual lo lleva a establecer en la *República* las normas más estrictas que pudieran imponerse a su actividad.

Ha sido unánimemente reconocido el carácter profundamente expresivo del arte de la Edad Media, y no otra cosa podría haber resultado, si lo que el artista se proponía era “imitar” las ideas que habitaban en su alma; también es evidente el predominio de lo emocional en el arte helenístico, en el manierismo y en la “imitación” de mundos celestiales que hace el barroco.

Aunque no se puede negar el énfasis que a partir de Kant y del Romanticismo ha tenido el elemento expresivo del arte, es necesario reconocer su presencia en las obras y en la estética regidos por el paradigma de la mimesis. Un aporte importante de Nietzsche a la teoría artística contemporánea, fue precisamente el hacernos ver que en la tragedia griega, y en todo arte verdadero, además del elemento racional “apolíneo”, existe otro componente irracional, emocional, la “fuerza desprovista de forma”, que él denominó “instinto dionisiaco”; la obra de arte, según Nietzsche, resulta de una alianza misteriosa y compleja de esos dos “instintos enemigos”.¹³

Si la expresión es manifestación del sentir subjetivo, la “construcción” ha sido concebida como la manera en que se hace presente la racionalidad en el arte. Para Dieter Jähni¹⁴ es “ordenación de mundo”, formación de estructuras intencionales que estatuyen espacio y tiempo, y establecen modos de proporcionalidad y ritmo, mientras Theodor

12 ESTRADA, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988. p. 293.

13 NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. p. 143.

14 JÄHNIG, Dieter. *Historia del mundo, historia del arte*. México: FCE, 1982. p. 18-55.

Adorno la define en su estética como “Reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior”,¹⁵ y la equipara con el concepto renacentista de composición. Gadamer, por su parte, denomina “transformación en una construcción” al giro por el cual el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte. La obra de arte es construcción, porque se ha elevado por encima de la realidad: “aquello que es fragmentado y desordenado se convierte, por la acción del arte, en la representación de un mundo íntegro”.¹⁶

¿Cómo no recordar, frente a todas estas reflexiones contemporáneas sobre el concepto estético de construcción, las premisas básicas de la mimesis griega? Lo primero que nos viene a la mente, es la noción de orden cósmico, de relación de todas las cosas con el número, que estaba a la base de la mimesis pitagórica; el carácter mimético de la música radicaba precisamente en que la regularidad de sus intervalos se podía asimilar a la regularidad de los movimientos de los cuerpos celestes. De la mimesis pitagórica surgen las nociones de armonía, límite, ritmo, proporción y simetría que dominan toda la estética griega, y surgen también los cánones de medidas para las artes plásticas.

Pero es en la mimesis aristotélica donde se hace más evidente la relación de la antigua teoría con los conceptos estéticos contemporáneos. Partiendo de la base de que la música, la pintura, la escultura y la poesía, son “imitación”, Aristóteles dedica su *Poética* a señalar y delimitar las características de las artes que “imitan” por medio del lenguaje. Habla allí de la necesidad de “estructurar la tragedia según las reglas del arte” (14-50 a), considerar su entramado antes que los caracteres individuales; como lo hacen los pintores, dice, los poetas deben buscar una adecuada disposición de las partes, pensar en la imagen total antes que en un bello elemento (1450 a) para lograr la “unidad de imitación” (1451 a); la obra requiere de “comienzo, medio y fin” (1450 b) y de un límite conforme a la naturaleza de la cosa; debe “mantener la claridad de la elocución sin caer en la trivialidad” (1458 b). Los elementos de la obra deben estar siempre subordinados a una necesidad interna, y a una “verosimilitud convincente”, antes que a la simple exposición de los hechos reales. ¿No son todos éstos criterios constructivos en la acepción más contemporánea del concepto? ¿O en la finalidad de la forma, cuándo la misma forma es el objeto?.

Aunque la *Poética* resalta la mayor importancia de la construcción de la “fábula” o entramado de los hechos, tampoco es ajena a lo que modernamente hemos llamado “expresión”. Para cada arte, el estagirita pone en consideración unos sentimientos que le son propios, en el caso de la tragedia, la compasión y el temor (1453 a) que producen la purificación llamada “catarsis”. Pero además en la poética se tiene en cuenta la necesidad de lo maravilloso (1451 b), lo inesperado, lo que añade el poeta para producir agrado, que

15 ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis. 1983. p. 80.

16 Cf. GROOT, Ger. *Las promesas del arte*. Entrevista con H.G. Gadamer. En: *La balsa de la Medusa*. No 29. Madrid, 1994. p. 84.

se manifiesta de manera especial en el uso de las metáforas, algo que pertenece a los dones poéticos congénitos, y que “no se puede aprender de otro” (1459 a).

Una lectura cuidadosa de los textos estéticos griegos, nos permite ver nítidamente el contrasentido que originó la traducción del concepto griego *mimesis* por el término “imitación” en el sentido de copia o reproducción fidedigna. Se hace evidente el amplio y profundo sentido que pudo contener la antigua teoría, y resulta claro también que un filósofo contemporáneo como Gadamer haya invocado la *mimesis* como una categoría estética universal,¹⁷ que puede contener todas las nociones con las que el pensamiento estético ha abordado el fenómeno del arte, e iluminar, sin restricciones, el incierto panorama de hoy y del futuro.

Entender de nuevo la *mimesis* nos ayudará también a revalorar las grandes obras del pasado que las vanguardias rechazaron indiscriminadamente por ser “miméticas”; podremos entonces establecer un diálogo fecundo con la tradición, que como bien lo ha expresado Gadamer, no equivale a someterse a sus patrones o valores, ni mucho menos a repetir sus productos, sino a una “fusión de horizontes”. un ascenso a una generalidad superior que rebasa tanto nuestra particularidad como la de otro, acrecentando así nuestra comprensión de ese misterioso e inagotable quehacer humano que hemos llamado arte.

17 Cfr. GADAMER. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

PRAXIS FILOSÓFICA

Filosofía del arte

Departamento de Filosofía
Universidad del Valle
Ciudad Universitaria Meléndez
A.A. 25360 Cali - Colombia

ISSN 0120-4688 / Nueva serie, No. 7 / Noviembre de 1997

La experiencia estética

Paul Ricoeur

Artistas, expositores y críticos

Ben-Ami Scharfstein

Text Zum Spielen. La lógica dramática del estilo sonata

Marc Jean-Bernard

La estética y la experiencia del mirar

William Álvarez Ramírez

Siguiendo las trazas del artista

Cristina de Peretti

Idea y materia en Joan Miró

Pequeña semiótica del excremento

Pere Salabert

«Poetizar y Pensar», reflexiones a partir de Martin Heidegger

Juan Manuel Cuartas Restrepo

ESTUDIOS CRÍTICOS

Libertad e indiferencia

Jean Paul Margot

Aproximación al *Objeto y estructura de la teoría física* de Pierre Duhem

Luis Humberto Hernández M.

Epistemología empirista lógica

Germán Guerrero Pino



Universidad
del Valle

EIKÔS-LÓGOS KÓSMOS PHILOSOPHÍA

Por: Jairo Iván Escobar Moncada

Universidad de Antioquia

RESUMEN. El eikôs lógos es un concepto central del *Timeo*. Este ensayo se propone mostrar que con este concepto Platón recoge y resume sus reflexiones anteriores sobre el lógos, que se pueden sintetizar diciendo que al lógos en general le es inherente un momento de imagen y que la dialéctica platónica se realiza en la tensión entre imagen y concepto. Por esto, el eikôs lógos no es algo propio únicamente de la cosmología, sino principalmente de la filosofía. Eikôs señala a la dimensión finita, terrena, del lógos filosófico. Por último, se quiere mostrar que el eikôs lógos tiene sus raíces en el lenguaje y el número y que en las imágenes que nos hacemos del cosmos participan lenguaje y número.

PALABRAS CLAVE. Platón, *Timeo*, eikôs-lógos, lenguaje, número.

SUMMARY. The concept eikôs-lógos is central to *Timaeus*. In this essay it is intended to demonstrate that this concept summarizes Plato's previous considerations on lógos. It can be said basically that it is inherited to lógos lato sensu a moment of image, and that platonic dialectics is achieved within the tension between image and concept. Therefore, the eikôs-lógos is characteristic not only of cosmology but, mainly, of philosophy. Eikôs points out the finite, terrestrial dimension of the philosophical lógos. The article concludes remarking that the roots of eikôs-lógos are language and number, which participate as well in the images we conceive of cosmos.

KEY WORDS. Plato, *Timeo*, eikôs-lógos, language, number.

Sobre el cosmos, que por su belleza debería valer como paradigma para los hombres, sólo se puede hablar mediante un *eikôs lógos*. El discurso cosmológico de *Timeo* no eleva otra pretensión que la de ser un *eikôs lógos*. ¿Qué se mienta con ello? ¿Es este lógos un precursor del método científico cuantitativo moderno, que oprime momentos míticos y cualitativos en la contemplación de la naturaleza como opinan algunos intérpretes (Meyer Abich,¹ entre otros) o es el *Timeo*, como dice Cornford, "a poem no less than the *Rerum Natura* of Lucretius"?

¿Serían, entonces, el filósofo Platón y el astrónomo *Timeo poets*² que quieren descansar, recuperarse de los trabajos y esfuerzos del filosófico *órtos lógos* como *Timeo* mismo lo insinúa (*Timeo*, 59 d)? ¿O es una fábula como otros intérpretes lo han deducido de la expresión *eikôs mythos*? ¿Es el *eikôs lógos* un concepto que no está en relación alguna con la filosofía de Platón y que solamente tiene sentido dentro de un discurso sobre la naturaleza del todo, pero es sin sentido e inapropiado cuando se ocupa con lo que es eternamente, las ideas, de modo que el lógos o *mythos* cosmológico es *eikôs*, pero el lógos

1 MEYER-ABICH, K.M. *Eikos Logos: Platos Theorie der Naturwissenschaft*. En: E. Scheibe u. G. Süßmann, *Einheit und Vielheit*. Festsch. friftür C.F. v. Weizsäcker, Göttingen, 1973. p. 20 ss.

2 CORNFORD, F.M. *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato, translated with a running commentary*. London, 1977. p. 31.

sobre lo bueno, lo bello y lo justo es un *orthós* y *akribés lógos*? Para responder estas preguntas comienzo considerando el proemio del *Timeo* donde se introduce este concepto.

El tema que el pitagórico Timeo quiere tratar reflexivamente (*dianoûmai*, 27 d), como regalo compensatorio al discurso de Sócrates sobre el estado ideal, es el de la naturaleza del todo, la naturaleza de todo aquello que existe. A su discurso le pone Timeo como base la siguiente diferenciación:

“¿Qué es lo que es siempre y no deviene y qué es lo que deviene continuamente pero nunca es? Uno puede ser comprendido por la *Noêsis* mediante el *lógos* (la razón discursiva), pues es siempre igual a sí mismo; el otro es opinable por la *dóxa* unida a la percepción sensible incapaz de *lógos*, que deviene y fenece pero nunca es realmente” (27 d-28 a).³

Aquí se expresa la condición fundamental de la teoría platónica, a saber, la diferencia entre idea invariable y devenir, y las formas de conocimiento pertenecientes a ellas, *noêsis* y *dóxa*.⁴ Sin la afirmación de esta diferencia es imposible ejercer la cosmología, hablar racionalmente sobre el cosmos. El ámbito de las ideas, que está alejado del cambio y del devenir y que permanece siempre igual a sí mismo, es el ámbito de lo pensable (*noêtos*) y cognoscible (*gnôston*), como se dice en el símil de la línea, algo por lo tanto que sólo es captable mediante la *noêsis* en unión con el *lógos*. Lo que capta el *noûs* es mostrable en el discurso; *lógos* y *noêsis* se pertenecen mutuamente, aunque son distintos. Quien no es capaz, dice el ateniense en *Leyes*, de exponer y demostrar con palabras y frases lo que ha captado con la *noêsis*, se comporta como un esclavo, esto es, es despreciable e infame. (966 b).

La intelección sin discurso expositivo, que obra con la palabra lo inteligido, es inhumana, pero un discurso sin ideas que lo orienten es mera charlatanería. En el caso del *Timeo* sería un discurso caprichoso e incoherente sobre el cosmos. El mundo de las ideas es sólo cognoscible por la *noêsis metá lógon*, mediante una *noêsis* realizada en el *lógos*, mediante una intelección vinculada con un discurso que lo muestra racionalmente.

Por el contrario, el ámbito del devenir está sujeto al permanente cambio. Las cosas de este mundo están sometidas a un proceso constante de nacimiento y perecimiento, de

3 *Tim.* 27d-28a: τί τὸ ἄν ἀεί, γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον, καὶ τί τὸ γιγνόμενον μὲν ἀεί, ὄν δὲ οὐδέποτε; τὸ μὲν δὴ νοήσει μετὰ λόγου περιληπτόν, ἀεί κατὰ ταῦτ' ὄν, τὸ δ' αὖ δόξη μετ' αἰσθήσεως ἀλόγου δοξαστόν, γιγνόμενον καὶ ἀπολλύμενον, ὄντως δὲ οὐδέποτε ὄν.

Aquí me apoyo en la traducción de PICHT, Georg. *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung*. Stuttgart, 1969. p. 38.

4 Más tarde experimentamos que esta división no es suficiente, y Timeo se ve obligado a introducir un tercer género.

surgimiento y desaparición: este mundo no es verdaderamente real, no es un ser verdaderamente existente, pues el ser real y completo sólo le puede ser atribuido al mundo persistente e invariable de las ideas. El ámbito del devenir se sustrae además al conocimiento; de él sólo puede tenerse *dóxa*, una aparente opinión. Aquí no se puede levantar ninguna pretensión de saber verdadero, seguro, pues está vinculado con una *aisthêsis álogos*, con una percepción que no puede dar cuenta y razón sobre lo percibido. Este mundo visible y en devenir de la percepción es sólo opinable, sobre él no puede sostenerse un discurso inteligible. Lo que se comporta de manera inestable, lo que se encuentra en proceso ininterrumpido de nacimiento y extinción no está en relación alguna con el *lógos*, a lo sumo, en la relación del ser inexpressable.⁵

Bajo esta suposición, que diferencia dos formas radicales de ser, cabe preguntar en cuál de estos dos géneros, *tó ón* o *tó gignómenon*, cae el cosmos. La respuesta de Timeo dice: “Él es generado, pues es visible y tangible y tiene un cuerpo; y todo aquello así constituido es sensible y lo sensible, captado por la opinión unida a la sensación, se mostró generado y engendrado (*gignómena kai gennêta*)” (28 b).

Lo que significa *gênesis* para Platón es aquí comprensible. *Gênesis* es aquello que deviene cuerpo, esto es, visible y tangible, lo que es accesible a la percepción. *Gignomenon* puede decirse de todo aquello que ha hecho aparición, y ciertamente en unión con uno o con todos los elementos, como el cosmos, cuyo cuerpo consiste en fuego, agua, aire y tierra. Nacer y perecer, devenir visible y desaparecer, venir al mundo y crecer, son procesos que presuponen la existencia de los elementos. *Gênesis* es el proceso en el que algo por su surgimiento hace su aparición y se vuelve perceptible gracias a su participación de los elementos y, a su vez, por la toma de una figura determinada, que posibilita su identificación y cognoscibilidad. No hay nada entre el cielo y la tierra que no participe de los elementos y que no aparezca con una forma o figura determinada.

Como surgido, el cosmos es también algo generado. *Gignomai* y *gennáo* significan no sólo nacer, surgir, venir al mundo, salir a la luz, sino también engendrar, procrear. En este sentido dice Timeo que toda *gênesis* procede de una causa (*aition*). Esta causa es el artesano divino quien con su *téchne*, arte, es culpable de que algo así como el cosmos haga su aparición. Pero no todo lo que es visible puede ser designado como cosmos, sino sólo aquello que muestra un orden perceptible. Este orden es una creación, *poiesis* del demiurgo quien “tomó todo cuanto es visible, que no tenía reposo alguno y se movía confusa y desordenadamente, y lo condujo del desorden al orden” (30 a).

5 Como se verá en el curso de esta reconstrucción de Platón, esta división inicial tiene más el carácter de un punto de partida de la investigación, que el de una expresión, como se interpreta normalmente, de convicciones ontológicas y gnosceológicas definitivas sobre dos mundos tajantemente separados. Estos nuevos caminos de interpretación han sido abiertos, ante todo, por Natorp, los admirables ensayos de Gadamer sobre filosofía griega y el excelente libro de Wolfgang Wieland.

La *génesis* del cosmos ocasionada por el demiurgo, no es una creación a partir de la nada, sino una introducción de orden y medida en un material predado que se mueve irregular y desordenadamente, a saber, la *anankê*.

Como todo artesano, el demiurgo cósmico tiene también una “idea” de la obra que desea hacer. En palabras de Timeo, él tiene un **paradigma**, un modelo por el que deja guiar su hacer ordenador. Dos posibilidades se le ofrecen: o contemplar algo que permanece siempre igual; o algo que pertenece al ámbito de lo generado y cambiante. En el primer caso será bella la figura creada, causada; en el segundo, no bella (28 a-b).

Pero si el cosmos es bello y el demiurgo bueno, entonces éste no ha visto otra cosa que aquello que permanece constante e incambiable y que sólo es captable por el *lógos* y la *phrónesis* (29 a). “Supuesto esto (*hyparchô*) es de total necesidad que este mundo sea imagen de algo (*eikóna tinós*)” (29 b), a saber, imagen del mundo noético, al cual dirigió el demiurgo su inteligencia.

La *génesis* del cosmos es, pues, la obra de un demiurgo que lleva, mediante su técnica, un material predado, visible, pero desordenado, al orden y la belleza. Este cosmos es caracterizado por Timeo como lo más hermoso de todo lo generado (*ho mén gar kállistos tón gegonótôn*) (29 a), esto es, como la más bella de las imágenes (*eikones*). Su belleza se fundamenta, entre otras, en que fue construido bajo consideración de las ideas.

El demiurgo divino es la razón realizadora de la participación del cosmos en las ideas. Éste [el cosmos] no es una mera duplicación, sino la más bella mimesis devenida del mundo de las ideas. Gracias al arte productor del demiurgo tiene el mundo sensible la marca (*typos*) del mundo de las ideas y sólo por su belleza deja traslucir las ideas, de acuerdo con las cuales fue creado.

La bella y vistosa figura del cosmos es producto de su participación en las ideas, pero es justamente su belleza la que deja aparecer tal participación. El llegar a aparecer del cosmos, su *génesis*, es, a la vez, un dejar llegar a aparecer del modelo noético, de acuerdo con el cual fue construido miméticamente.

El *eikôs lógos* quiere mostrar y decir por medio del lenguaje que este cosmos devenido es una imagen de las ideas, que el *lógos* del mundo sólo es decible y pensable en su relación con las ideas. El *eikôs lógos* es el discurso sobre un cosmos visible y generado por una técnica divina, que es una imagen bella y ordenada del *kósmos noëtos*. Esto podría expresarse de otra manera: si este cosmos no fuera visible y bello, y no fuera generado necesariamente por una causa divina y construido según una idea, entonces no sería posible un *eikôs lógos*. El espacio de exposición y representación del *eikôs lógos* está dado por la relación entre modelo e imagen (*paradigma-eikon*).

Dicho esto, se podría preguntar, ¿qué contenido de verdad hay en el *eikós lógos*?⁶ Al introducir este concepto dice Timeo lo siguiente: “Acercas de la imagen y su modelo hay que hacer la siguiente distinción, de que los discursos están emparentados (*syngeneís*) con aquello que explican: los concernientes a lo estable y firme (*mónimos* y *bebaion*) y evidente con la ayuda de la razón, son estables e infalibles y no deben carecer de nada de cuanto conviene que posean los discursos irrefutables e invulnerables; los que se refieren a lo que ha sido asemejado a lo inmutable, y dado que es una imagen, son verosímiles (*eikotas*) y están en esta relación con aquéllos (los *mónimoi logoi*): lo que el ser es a la generación, es la verdad a la creencia” (29 b-c).⁷ Algunas líneas después nos dice Timeo que dado que tenemos una naturaleza humana, deberíamos estar satisfechos si logramos realizar sobre estas cosas un discurso verosímil. Dos momentos hay que considerar aquí: el *eikós lógos* es primero un *lógos* sobre algo generado, una exposición de la génesis en tanto ésta es una imagen de las ideas; pero el *lógos* que expone algo que es un icono, una imagen, es, en segundo lugar, un *eikós lógos*, una exposición icónica⁸ del cosmos. El contexto etimológico entre *eikón* y *eikós* es acertadamente traducido al inglés con el juego de palabras *likeness* y *likely*.⁹

La palabra *eikós* no quiere decir, en primer lugar, que el discurso de Timeo sea una cadena de pensamientos expresados figuradamente, encadenados únicamente a imágenes, sino que quiere señalar su semejanza con el estado de cosas tratado. El discurso es semejante en tanto que quiere hacer visible claramente cuáles fuerzas determinan el cosmos, de qué materiales está hecho, cuáles son los seres vivos que lo habitan y cómo están constituidos, etc. En primer lugar, el discurso quiere exponer precisamente la estructura y constitución del cosmos. Pero lo que tal *lógos* sea, permanece aún en la oscuridad hasta que no aclare su pretensión de verdad. En segundo lugar, pretende exponer que a todo *lógos* le es inherente un momento de *eikón*, de imagen, por mínimo que sea. No hay un *lógos* humano puro,

6 Cfr. BÖHME, G. *Zeit und Zahl. Studien zur Zeittheorie bei Platon, Aristoteles, Leibniz und Kant*. Frankfurt a.M., 1974, p. 51 ss.

7 *Tim.* 29b-c: ὡς οὖν περὶ τε ἰκόνος καὶ περὶ τοῦ παραδείγματος αὐτῆς διοριστέον, ὡς ἄρα τοὺς λόγους, ὡν πέρ εἰσιν ἐξεγηταί, τούτων αὐτῶν καὶ συγγενεῖς ὄντας· τοῦ μὲν οὖν μονίμου καὶ βεβαίου καὶ μετὰ νοῦ καταφανοῦς μονίμους καὶ ἀμεταπτώτους ἀκαθ’ ὅσον οἶόν τε καὶ ἀνελέγκτις προσήκει λόγους εἶναι καὶ ἀνικῆτοις, τούτων δὲ μῆδεν ἐλλείπει αὐτοῦς δὲ τοῦ πρὸς μὲν ἐκεῖνο ἀπεικασθέντος, ὄντος δὲ εἰκόνος εἰκότας ἀνὰ λόγον τε ἐκείνων ὄντας· ὅτι περ πρὸς γένεσιν οὐσία, τοῦτο πρὸς πίστιν ἀλήθεια.

8 No hay, creo, una mejor palabra para traducir lo que Timeo trata de decir aquí. “Icono” viene de *eikón* que significa imagen, figura, retrato, representación; comparación (Cfr. LIDDEL, H. y SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Jones and McKenzie, Ed., Oxford, 1976). La relación entre idea y cosa sensible entre imagen y modelo es de *mimesis*, de representación, y no de copia, imitación esclava como ha supuesto fatalmente la doctrina ortodoxa de los dos mundos (Cfr. *Crat.* 423 b, 430 a ss. *Tim.* 52 c, entre otros). La expresión alemana “bildhafte Rede”, “bildlicher Logos” expresa, no sin problemas lo que Platón piensa aquí, y que yo trato de expresar con “discurso icónico”, “Logos icónico”. Espero que el desarrollo de esta investigación ayude a precisar el sentido de esta expresión.

9 CORNFORD, F.M. *Op. cit.*, p. 23.

libre de imagen, y menos un *noûs*, una razón pura, que necesariamente esté encadenada al *lógos*.

Timeo nos da una indicación: el *eikôs lógos* está en la misma relación con los *mónimoi logoi* como el cosmos con su modelo noético. Así como el mundo sensible tiene persistencia y realidad en tanto participa del mundo inteligible, así el discurso sobre el mundo es verosímil, en tanto está en relación con los *logoi* permanentes y persistentes. El *eikôs lógos* es un discurso verosímil sobre el mundo, pero no en el sentido de que sea una mera suposición, sino que él quiere ser semejante a la verdad, a los verdaderos *logoi* y lo es en tanto esté en relación con los *lógoi* persistentes y permanentes. Dicho más precisamente, la pretensión de verdad del *eikôs lógos* se basa en que él contempla el todo cósmico a la luz de las ideas y deja regular su marcha por éstas. Así como el *eikôn* generado no es un fenómeno caótico, sino uno bien ordenado y conformado, así es el *eikôs lógos*, un *lógos* a través del cual se trasluce la verdad gracias a su relación con las ideas, un *lógos* que quiere asemejarse a la verdad tan exactamente como sea posible.

El cosmos platónico no es ni el mundo fijo del eleatismo, ni el inquieto, en permanente flujo del heraclitismo, sino un mundo que en su devenir y perecer, en sus permanentes cambios y transformaciones, deja conocer huellas de quietud y permanencia que hablan de las relaciones entre mundo sensible e inteligible. Relación significa aquí ser semejante el uno al otro. La semejanza es lo que relaciona ambos mundos. Esto se aclarará luego.

La producción del alma del cosmos, orientada por relaciones numéricas, es una de las acciones del demiurgo, mediante las cuales pone en relación *génesis* y *ón*, mundo sensible y mundo inteligible. Con la creación del alma constituye él una relación de semejanza entre ambos, y otros pasos en este proceso de asemejamiento son la generación del tiempo y la estereometrización de los elementos. La actividad del demiurgo vincula el mundo de las ideas y el mundo de lo sensible, los pone en relación, pero cada uno conserva su peculiaridad: nunca deviene uno en el otro, nunca desaparecen, se diluye el uno en el otro (51 c). Relación significa aquí: estar en similitud el uno con el otro. Así constituye él un *eikôn* accesible al *lógos* humano.

La actividad asemejadora del demiurgo crea las condiciones en las que puede suceder un *eikôs lógos*. Si no hubiera semejanza alguna entre modelo e imagen, el *eikôs lógos* carecería de piso alguno sobre el cual pudiera apoyar las pretensiones de verosimilitud de su discurso sobre el mundo. Por eso es posible concederle a su discurso algo de credibilidad, un discurso que uno puede considerar semejante a la verdad, porque tiene su apoyo en ideas inmutables, permanentes.

El *eikôs lógos* no dice la verdad total y redonda, pero tampoco medias verdades o meras sospechas, o probabilidades, sino que es un *lógos* que tiene la pretensión de dejar

aparecer la verdad del cosmos, de ser justo con su estructura. Seguramente no es una ocupación con cosas eternas (*peri tōn ontōn aei*), pero tampoco únicamente con cosas devenidas y percederas, que están desnudas de toda medida y verdad. El *eikōs lógos* es una moderada (*métrion*) y prudente diversión (*phrónimon paidiōn*) (59 c), pero no es un juego infantil (*paidiá*)¹⁰ y sin sentido, sino un discurso que contiene medida y verdad.

En algunos lugares se puede probar que el *eikōs lógos* participa de la verdad o intenta participar de ella –y no es una fábula o una historia poética (*mythos*) para el descanso de cansados filósofos–. En la asignación de los cuatro cuerpos geométricos a los cuatro elementos, dice Timeo que según el *orthós* y el *eikōs lógos*, la pirámide es el *stoicheion* y *spérma* (elemento y semilla) del fuego (56 b); y antes quiere él mediante el *eikōs lógos* exponer la verdad (*alêtheia*) sobre la génesis del fuego, la tierra y los otros elementos. En este lugar coinciden *eikōs* y *orthós lógos*. La matemática le garantiza su rectitud, su exactitud. El *eikōs lógos* tiene pues un momento de verdad. En este sentido es distinto de la *dóxa mei' aisthêseos alógou*, y del *noûs metá lógou* (28 a).

Al *eikōs lógos* se le podría señalar un lugar intermedio entre el ámbito de la *dóxa* y el del *noûs*. No es un contemplar puro, libre de toda percepción, pero tampoco una consideración dóxica del mundo que está encadenada únicamente a percepciones e imágenes. El *eikōs lógos* es una consideración del mundo sensible en relación con el *kósmos noêtos*. Lo inteligible sirve como punto de orientación, desde el cual se contempla lo sensible.¹¹

Tiene algo dóxico, pues su objeto es uno perceptible, pero no permanece en las imágenes de la percepción, sino que investiga sus objetos en su relación con las ideas invisibles pero visibles para el *noûs*. Es un *lógos* que está a la búsqueda de las causas de orden y belleza del cosmos y que trata a su vez de exponerlas discursiva, lingüísticamente.

El *eikōs lógos* como *lógos peri physeos* (57 d) es un discurso prudente y racional que quiere poner al descubierto, de manera narrativa, matemática y conceptual, las razones y causas de la generación y fugacidad de los fenómenos naturales, de su aparición en figura y configuración ordenada. El *eikōs lógos* pretende ser una explicación verosímil de la naturaleza, que tiene en cuenta a las ideas como la causa de su ser así. Los acontecimientos empíricos bajo el cielo no son simplemente constatados, sino que actúan “como ejemplos visibles de relaciones inteligibles no visibles”.¹² Sobra decir que lo narrativo está al servicio de lo matemático y conceptual, y no al revés.

10 Para la conexión entre *paideiá* y divinidad, *eikōs* y *theória*, cf.: WITTE, B. *Der eikos logos in Platons Timaios. Ein Beitrag zur Wissenschaftsmethode und Erkenntnistheorie des späten Platon*. En: *Archivf. Geschich. der Philosophie* 46. 1964. p. 12 ss.

11 WIELAND, W. *Platon und die Formen des Wissens*. Göttingen, 1982. p. 211 ss.

12 *Ibidem*.

Timeo satisface finalmente la esperanza que Sócrates abrigó durante su desilusionada lectura de Anaxágoras, a saber, la esperanza de una explicación de la naturaleza a partir de la razón como instancia ordenadora. Esta forma de explicación es expuesta así por Sócrates: “Así que si uno quisiera hallar respecto de cualquier cosa la causa (*aitía*) de por qué algo nace o perece o existe, le sería preciso hallar respecto a ella en qué modo le es mejor ser, o hacer o padecer cualquier cosa” (*Fedón*, 97 c).

Sócrates opina que permanece sentado en la cárcel, no porque su cuerpo esté construido de huesos y músculos, sino porque tiene razones para querer hacerlo. Ni el fuego, ni el agua, ni el aire, ni la tierra de que consta su cuerpo son las causas verdaderas (*tas hōs alēthōs aítias*, *Fedón*, 98 e) de su acción, sino la razón. Naturalmente, sin huesos y sin músculos no estaría él en condiciones de hacer lo que le parezca bien, pero su acción únicamente podrá entenderla quien conozca el motivo racional de ella. En el conocimiento de algo debe distinguirse entre aquello que es causa del ente y aquello sin lo cual la causa no puede ser causa (99 b). El amante del *noús* y del saber (*tón dé nou kai epistēmes erastēn*) debería primero, según Timeo, investigar las causas de la naturaleza inteligente y, en segundo lugar, las que pertenecen a los seres que son movidos por otros y a su vez mueven necesariamente a otros (*Timeo*, 46 d).

No de otra manera quiere proceder el *eikōs lógos*: dar las mejores razones para el ser así del cosmos y cada uno de los entes que en él se encuentran. Timeo también diferencia entre las razones principales, las inteligentes, y las secundarias, los elementos. El cosmos es el resultado del concurso de ambas. Ninguna de las causas por sí sola alcanza a explicar la génesis del cosmos como un todo ordenado.

A la explicación naturalista de algunos presocráticos, sobre todo los atomistas, opone Platón el hacer organizador del demiurgo como la razón que ordena todo hacia un fin racional. Sin la posición de la razón que ordena todo teleológicamente con relación a un fin, es apenas cognoscible la naturaleza del cosmos. Pero sin las causas secundarias o auxiliares le faltarían, al principio inlegible, los medios teleológicos para realizar sus fines.

Un momento importante del *eikōs lógos* es por lo tanto su contemplación teleológica de la naturaleza y de aquello que tiene un lugar bajo el cielo. Sin la razón como causa ordenadora no habría solamente un cosmos, sino que cada parte del mismo sería incomprensible. En *Leyes* dice Platón que cada parte “por pequeña que sea (*kaíper pánsmikron ón*) (903 c) está ahí en relación con el todo; cada parte fue creada *por mor* del todo y no el todo *por mor* de las partes” (*ibidem*). Partir de la razón para contemplar y explicar el mundo posibilita su consideración como un todo ordenado y no como un montón de partes que no guardan relación alguna entre sí. El lazo unificante que enlaza todas las partes y hace del todo algo más que una suma de partes, es el alma racional y unificante que todo lo rodea y mantiene unido. Cada objeto del cosmos, a su vez, es un todo ordenado

según medidas y no un mero agregado de elementos casualmente pegados. Cada cosa tiene un *lógos* por medio del cual participa del *lógos* del cosmos.

Este proceder del *eikós lógos*, la consideración del mundo en relación con la razón y sus ideas, dificulta cualquier comparación del *eikós lógos* con la ciencia moderna, y el intento de tenerlo como un precursor de ella. El proceder del *eikós lógos* no es un tratamiento experimental de los fenómenos ni una aproximación “científico-natural” a la verdad de la naturaleza, sino que parte de la suposición simple, pero insuperable, de que sin la suposición de las ideas es imposible decir algo sobre el cosmos que sea semejante a la verdad. Ciertamente es la matemática un momento esencial del *eikós lógos*, pero esto no lo transforma totalmente en un *lógos* científico en el sentido moderno.

Lo matemático en la exposición y representación del cosmos quiere hacer visible su configuración noética, su *methéxis* (participación) en las ideas, esto es, su momento de regularidad y orden. La utilización de la matemática quiere hacer más claro, como se mencionó antes, que el *eikós lógos* toma lugar intermedio entre *noëta* y *aisthêta*. Pero la expresión “lugar intermedio” no quiere decir que hay algo así como un ámbito de objetos matemáticos que oscilan como espíritus entre lo sensible y lo inteligible y al cual se dirige el *eikós lógos*. Dice, simple y llanamente, que el *eikós lógos* se dirige por igual a lo sensible y a lo inteligible, que él quiere ante todo ilustrar lo inteligible de lo sensible.¹³ La matemática traza la frontera donde *noûs* y *gênesis* se tocan, donde el lenguaje de lo sensible es traducido, por así decirlo, en lenguaje noético y hace claro el punto de contacto entre ambos. Este punto es marcado por la estereometrización de los elementos. La formación estereométrica de los elementos es caracterizada por Timeo como un *lógos* inusual, poco común (*aêthei lôgoi*, 55 e), pero solamente para aquellos, añade, que no tienen ninguna instrucción matemática ni geométrica. Aquí el *eikós lógos* saca su fuerza de la matemática para decir algo semejante a la verdad sobre la génesis de los elementos (*alêtheian geneseôs pèri gês KH.*, 53 e).

Pero esta verdad vale con dos limitaciones: a. otro hombre podría saberlo y exponerlo mejor; b. únicamente un dios, o un ser humano que sea amado por él, podría conocer los principios anteriores (*archai*) que están detrás (53 d).

Conocimientos matemáticos así como la suposición de ideas son presupuestos necesarios que le otorgan al discurso sobre el cosmos su contenido de verdad. Necesarios, pero no suficientes, pues esta verdad permanece a pesar de todo *eikós*, pues es un discurso sobre un *eikôn* y es expuesto por un *eikôn*, justamente el hombre, que no es ningún dios, pero que puede participar de la verdad porque está dotado con una razón lingüística, discursiva.

¹³ *Ibidem*, p. 212. Cfr. WITTE, B. *Op. cit.*, p. 11.

La razón humana no puede más que partir de fundamentos, razones últimas (*archai*) en la contemplación sobre la naturaleza, pero el conocimiento de tales fundamentos le permanece oculto. Ningún arte, ni siquiera la matemática, puede inquirir el principio de génesis de los fenómenos naturales.

Pero, ¿es el *eikós lógos* un género del *lógos* competente para los discursos cosmológicos y su carácter de *eikón* descansa solamente sobre el hecho de que se relaciona con un *eikón*, justamente el cosmos, de modo que podría prescindir de toda iconidad si hablara sobre algo que no es imagen? ¿O es el carácter icónico una propiedad esencial del *lógos* humano, independiente de si habla sobre *aisthêta* o *nôeta*? Quiero demostrar lo último, a saber, que él tiene un núcleo imprescindible de *eikós*. Y más: cuando Timeo le añade al *lógos* el predicado *eikós*, es meramente algo que Platón ha dicho siempre, a saber, que el *lógos* humano es *eikón* y que él sólo puede exponer de manera *eikós*.

El *eikós lógos* no es exclusivamente discurso cosmológico, sino el *lógos* de la filosofía misma. Filosofía significa pensar con conciencia de la iconicidad del *lógos*, pues éste no es la cosa misma, sino aquello mediante lo cual buscamos la cosa misma, y la exponemos. El hombre no tiene otro *órganon* que el *lógos* para llevar al lenguaje los fenómenos y cosas del mundo y explicar lo que piensa sobre ellos.

Para aclarar esto quiero considerar brevemente el diálogo el *Cratilo*, que tematiza las relaciones entre cosa y nombre (*prágma* y *ónoma*), lenguaje y mundo (*lógos* y *cósmos*).¹⁴ La verdad o falsedad de una expresión parece depender de si sus partes más pequeñas (*onómata* y *rêmata*) son verdaderas o falsas, esto es, si estos expresan correctamente la esencia verdadera de las cosas (*Cratilo*, 385 d ss). ¿Es el lenguaje una construcción humana que le impone nombres a las cosas, despreocupado de si éstos le pasan a las cosas, o de si los hombres hacen hablar, exponen realmente la naturaleza de las cosas? ¿Se determina la denominación por *nomoi* o *physei*? Ambas posibilidades no ofrecen, como es sabido, salida alguna, sino que desembocan en una aporía, aunque Platón, según mi opinión sostiene antes bien una teoría convencionalista del lenguaje.

La aporía tiene lugar porque Hermógenes y Cratilo representan posiciones caprichosas y extremas que, mejor dicho, se establecen más acá o más allá de los límites del lenguaje. Ambos ponen fuera de juego la capacidad intersubjetiva, comunicativa, pública del lenguaje.

Si estuviera la palabra determinada por mera instauración privada, entonces toda denominación caprichosa sería verdadera y se le quitaría así el piso a la posibilidad de

14 Cf. WYLLER, E.A. *Der Späte Platon. Tübinger Vorlesungen 1963*. Hamburg, 1970. p. 29 ss.; GUTHRIE, W.K.C. *A History of Greek Philosophy*. Vol. IV: *Plato, The Man and his Dialogues: Earlier Period*. Cambridge, 1975. Vol. V: *The later Plato and the Academy*. Cambridge, 1978. p. 6 ss.; WIELAND, W. *Op. cit.*, p. 98 ss.

acuerdo mutuo y de conocimiento. El hombre podría, por ejemplo, llamarse caballo y el caballo, hombre (385 a). Cada uno poseería su propio lenguaje y podría red denominar las cosas a capricho, como se hace con los esclavos (384 d, 385 d). La verdad dependería de lo que cada uno considerara como verdadero (386 c).

El punto a resaltar aquí es que no puede haber un lenguaje privado, en el sentido de que cada persona podría nombrar los objetos del mundo como mejor le parezca. Pero el lenguaje tiene algo público (*dêmosía*, 385 a), intersubjetivo. La denominación privada y caprichosa impide la comunicación, destruye la fuerza comunicativa del lenguaje orientada a la comprensión. Hablar y nombrar son para Platón acciones (*práxeis*, 387 c) con las cuales nos enseñamos mutuamente y diferenciamos los objetos unos de otros (388 b). El lenguaje es un instrumento (*órganon*) con el cual hacemos algo, a saber, hablar sobre las cosas del mundo y en el mundo y comprendernos mutuamente.

Mediante costumbre (*éthos*) y convención (*xúnthêke*) entendemos mutuamente lo que decimos cuando pronunciamos una palabra determinada (434 a). Hermógenes y Cratilo entienden lo que Sócrates dice cuando dice “dureza”, “caballo”, “hombre”, “mujer”, porque ellos, por costumbre, han aprendido lo que tales palabras significan. Quien comprende lo que una palabra significa, se está relacionando ahí mismo con un lenguaje común.

Hermógenes y Cratilo toman un lugar fuera del lenguaje. Hermógenes mediante su fijación privada y caprichosa del significado de las palabras. Si cada persona actuara lingüísticamente, como Hermógenes supone, entonces se transformaría el lenguaje común en una torre de Babel. En pequeños grupos (304 personas) sería aun posible que una persona aprendiera las denominaciones privadas de los otros, pero en una polis de 10.000 o 20.000 habitantes sería el infierno.

La teoría *θεωρία* de Cratilo desfigura también la fuerza comunicativa del lenguaje. Su teoría está construida sobre los conceptos *eikôn* y *mimesis*. Cada palabra es un *eikôn*, una imagen que reproduce fielmente la cosa. Sócrates pone al descubierto el absurdo de la teoría en tanto muestra que ella conduce a una duplicación innecesaria de las cosas y que las cosas padecerían afecciones mediante su denominación. Una palabra que poseyera todas las características de Cratilo, sería un segundo Cratilo, con movimiento, pensamientos, respiración, etc. No se podría diferenciar la cosa particular de su denominación (432 d). Nosotros no seríamos hablantes sino creadores en el sentido estricto de la palabra. Pero entre palabra y cosa no existe ninguna concordancia estructural: la palabra no es un *mimêma tou pragmatos*, entendiendo *mimêma* como copia. Entre ambos hay una ruptura que ni Cratilo ni Hermógenes parecen salvar. Sólo la corriente del lenguaje puede hacerlo.

La teoría *eikôn* de Cratilo permanece amarrada a las palabras individuales. Lo mismo valdría para Hermógenes. Ambos representan teorías atómicas del lenguaje en el

sentido de que reducen la fuerza del lenguaje a la denominación por palabras aisladas. Ya aquí Platón trabaja con el presupuesto que desarrollará en el *Sofista*, a saber, que la unidad lingüística más pequeña portadora de significado es la frase y no la palabra aislada. No hay ni palabras aisladas ni cosas aisladas. Una palabra y una cosa surgen de una red de palabras o de cosas. Cada palabra o cada cosa está encausada esencialmente en un río de palabras o de cosas, y sólo en este río pueden ellas ser lo que hacen y son: la palabra, nombrar y las cosas, siguiendo a Heidegger, “cosear” (*dingen*). Cada palabra presupone el horizonte del lenguaje y cada cosa el mundo todo de las cosas. La praxis lingüística no se basa en la denominación individual de las cosas, sino en el uso de frases, con las cuales nos referimos a personas, cosas y acontecimientos en el mundo. Las cosas del mundo sólo pueden ser mostradas por un tejido de frases. De lo que se trata es de que el rasgo fundamental (*typos*) de la cosa encuentre su expresión en el lenguaje y a través de él.

Ni la teoría de Hermógenes, que reduce el proceso de significación a denominación privada, ni la de Cratilo, que entiende la palabra como una imagen copiadora de la cosa, hacen justicia a la fuerza diferenciadora, instructiva, mostradora, comunicativa y pública del lenguaje. La sola idea de ser humano o de la mesa, por no hablar de la de cosmos, no puede dar la impronta (*typos*) de la mesa, el ser humano o el cosmos. Únicamente entretrejida con otras ideas (palabras) puede la idea de una cosa expresar la esencia, ayudarla a ver correctamente. La idea de una cosa debe dirigir el discurso sobre la cosa, ella garantiza, por ejemplo, que hablamos sobre lo mismo, que la frase se dirige al objeto común del que se habla, etc. La idea del cosmos es el centro alrededor del cual giran, como planetas, las frases del *Timeo*.

Los participantes del diálogo han logrado por lo menos un acuerdo: que las palabras quieren mostrar las cosas como ellas son, y que de algún modo debería existir una semejanza entre ambas; para indicar dicha semejanza está el concepto de mimesis. Platón toma el concepto presumiblemente de la teoría musical de Damon. La palabra es una mimesis de la cosa con la voz, aunque no toda mimesis es una denominación, pues entonces serían aquéllos que imitan a las ovejas, balando, dadores de nombre, denominadores (423 b-c, 430 a). La palabra sería la más pequeña unidad mimética del lenguaje, esto es, representadora y señaladora, pero una palabra sola no puede, como se dijo, representar la esencia de la cosa. Como mimesis la palabra es *eikōn*, una imagen de la cosa. Pero a la esencia de la cosa le pertenece que ella no da la constitución completa de la cosa, pues de lo contrario tendría lugar una reduplicación. *Eikōn* mienta algo que señala a otra cosa y lo representa, pero que no lo reproduce o copia completamente. El momento de diferencia con lo imitado es lo que destaca Platón, y no el de la igualdad como dice Cratilo, quien parece defender la correspondencia uno a uno entre los elementos del nombre y de la cosa.

A la imagen le es inherente una desigualdad esencial con la cosa. Aquella no es igual con ésta, sino semejante. La semejanza señala a una diferencia. La imagen puede representar, figurar lo imitado por ella gracias solamente a su diferencia con él. La imagen

es semejante a la cosa, pero esta semejanza llega a expresarse solamente porque a la imagen le es propio un momento de desemejanza (435 a). Es este momento de desemejanza lo que distingue a la imagen como imagen, a la palabra como palabra. En el *Sofista* lo expresa Teeteto así: “¿Qué podríamos decir que es una imagen, extranjero, sino algo asemejado a lo verdadero, pero otra cosa tal?”¹⁵ La imagen es semejante a lo verdadero, pero no lo verdadero mismo. Su otredad con respecto a lo verdadero le da a la imagen un rasgo de irrealidad. Es real pero a su vez no lo es como lo verdaderamente real. No es realmente real, pero de alguna manera es real, existe. Dicho, paradójicamente, “¿no sería acaso lo que llamamos imagen realmente lo que no es realmente?” (240 b).

La imagen no es realmente algo totalmente no existente, pero su momento de no realidad es relativo a lo existente, verdadero, que imita y figura. Por ello Platón prefiere llamar a lo no existente lo otro o la otredad (*tó hetheron*) (257 b ss). En la imagen se intrincan ser y no ser, verdad y no verdad de una manera harto extraña (*átopa*). Es esta participación de la imagen en ambos, lo que condiciona y limita su pretensión de verdad, su posibilidad de representar la verdad de la cosa.

El lenguaje como medio mimético no es una reproducción copiadora del mundo y sus cosas, sino un medio de representación. A pesar de la crítica de estructura que Platón hace de la palabra “mímesis”, mejor, de la teoría mimética naturalista de Cratilo, él conserva la palabra pues quiere, empero, conservar un momento de semejanza: el lenguaje dice de hecho algo sobre el mundo. Pero esta semejanza es únicamente posible mediante la frase, pues solamente la frase puede decir algo que sea el caso. Por ello dice Sócrates, llevando hasta el extremo la teoría de Cratilo, que el lenguaje es una mímesis por convención y uso, que también el uso y el acuerdo contribuyen necesariamente a la representación de la cosa. La mímesis quiere mostrar (*dêloô*) dos rasgos básicos de la cosa. La mímesis es un representar que quiere sacar a la luz los rasgos fundamentales (*typos*) del fenómeno, bien sea mediante la música, el lenguaje, la pintura (423 d). Así como el pintor debe utilizar una multiplicidad de colores y el músico una multiplicidad de tonos para poder imitar, para poder representar lo más precisamente posible, el color o el tono de cosa (423 d, 423 e), así también debe, quien usa el lenguaje, emplear una multiplicidad de frases para exponer lingüísticamente el *typos* de la cosa.

Mímesis no quiere decir que la representación imita servilmente al fenómeno, sino que intenta expresar tan exactamente como sea posible, mediante el medio mimético, la forma de ser del mismo, y se relaciona con el fenómeno de tal manera que intenta hacerlo aparecer en el medio de la representación respectiva (piedra, imagen, palabra, música, color) de la manera más expresiva y justa posible. A partir de aquí, debería entenderse la

15 Es éste uno de los lugares más difíciles del *Sofista*, tanto sintáctica como semánticamente. Espero contar aquí con la benevolencia del lector, pues, sin mayores pretensiones, quiero, con ayuda de este lugar, precisar la diferencia entre imagen e idea.

expresión *akribēs lógos* (52 c) (pero también la expresión *eikós lógos*). Es el discurso que quiere exponer y explicar al objeto llamado cosmos de la manera más exacta y justa posible.¹⁶

El *lógos* tiene, como dice Sócrates en el *Cratilo*, una naturaleza anfibólica (437 a).¹⁷ Él participa simultáneamente de mismidad y otredad, del ser y el no ser, del mundo inteligible y del mundo sensible. Es esta constitución doble lo que constituye el carácter *eikós* del *lógos*. El *lógos* es, como todo *eikôn*, imagen, no es lo que representa, expone y figura, pero puede dejar aparecer lo representado, expuesto y figurado en su semejanza con la verdad. *Eikós* en la expresión *eikós lógos* expresa la doble mundanidad del *lógos*, su estar *entre*¹⁸ lo sensible y lo inteligible. *Eikós* expresa, para utilizar una acertada observación de Herman Hesse sobre el lenguaje, “el resto de tierra” (*Erdenrest*),¹⁹ esto es, la contingencia, materialidad, finitud y anclamiento temporal y espacial del *lógos*, de la praxis lingüística; en una palabra, expresa la impronta de la *ananké*, la limitación que ella introduce en el *lógos*, la finitud y el sabor a tierra y ceniza de toda frase que utilizamos.

La naturaleza anfibólica del *lógos* es expresada por Timeo en 75 d-e, donde describe la naturaleza doble de la boca terrena: los dioses auxiliares crearon (*hoidiokosmoúntes*) la capacidad de la boca (*dynamín tou stómatos*) con una entrada para las cosas necesarias y con una salida para las más hermosas cosas. La entrada está determinada para la alimentación y la salida para la más bella y mejor de las corrientes, justamente la del *lógos* que está al servicio de la *phrónesis*. Para Platón se cruzan en la boca necesidad y razón, el impulso más originario, el de alimento y conservación y aquello que hace a la humanidad del ser humano, el *lógos* creador de imágenes y discursos, gracias a las cuales nos instalamos y creamos un mundo humano en un mundo en el que sólo parece regir la *ananké*.

En la conceptografía del *Timeo* es el *lógos* algo devenido, generado, en el que se da un entrelazamiento de razón y necesidad, de idea y sensibilidad. El momento de materialidad sale a la luz en la vinculación del *lógos* con el elemento aire. El aire es el elemento que posibilita la representación sensible del *lógos*. De esta manera participa del devenir y del perecer. En la corriente de aire que sale de la boca, como se dice en el *Teeteto*, hacemos visibles (*emphanē*) nuestros pensamientos (*dianoia*) mediante la voz y los sustantivos y verbos. Esta corriente se compara con un espejo o el agua, en la cual

16 Sobre *akribēs* dice WIELAND, W. *Op. cit.*, p. 162: “la palabra surge del ámbito artesanal y significa, primero, la exactitud con que los pedazos de una obra se ajustan entre sí. Desde aquí es comprensible su uso en el lenguaje griego. Es utilizada justamente en aquellos contextos, donde se quiere afirmara que una acción o una actividad es justa en la situación concreta [...]. Acribia es, por lo tanto, algo que se acredita principalmente en aquellos casos donde se considera un caso singular concreto y se trata de ser justo con él”.

17 Cfr. WYLLER, E.A. *Op. cit.*, 1970. p. 32.

18 “Entre” entendido aquí como su participación de ambos.

19 HESSE, Hermann. *Gesammelte Werke*. Bd. 11, Frankfurt a.M., 1970.

imprimimos nuestras opiniones (206 d). Esto puede parecer banal, pero con estas banalidades, que cada uno puede comprender, quiere Platón hacer patente la anfibia del *lógos*, su iconidad, su atadura temporal y espacial.

Y él insiste obstinadamente en ello porque quiere destruir la apariencia, como quieren hacer creer algunos sofistas, de que el *lógos* puede disponer inmediatamente de la verdad. Si el *lógos* estuviera libre de devenir, otredad y necesidad, no sería el *lógos eikón* y podría entonces ser verdadera toda proposición; la filosofía sería prescindible, y quizá esto no fuera lo peor. Significaría simplemente que nos tendríamos a nosotros mismos por dioses y como tales podríamos renunciar a la filosofía: los dioses son sencillamente los *sophoi*. La proposición falsa o el discurso falso son por lo tanto posibles, porque el *lógos* es anfibólico.

Sobre esta naturaleza anfibólica del *lógos* se fundamenta la convicción expresada por Platón en la carta séptima sobre la debilidad de los *logoi* (*asthenés tón logôn*. 343 a), a la que está sometida toda imagen: 1. ella no es lo que representa; 2. participa de la materialidad y de la temporalidad. Su debilidad no quiere decir que el *eikós lógos* "sea responsable de la decadencia del ideal de ciencia", como interpreta Karen Gloy.²⁰ Solamente quiere decir, que el *lógos* humano está limitado por la necesidad y con necesidad. A pesar de su fragilidad y finitud, la vida sin el *lógos*, como dice Sócrates, carece de valor. Su fragilidad no es una razón para odiarlo e injurarlo, sino una razón para protegerlo y tratarlo cuidadosamente.

Superar el débil *eikós lógos* no es otra cosa que el *lógos* de la filosofía. En el *Sofista* es caracterizado el *lógos* como un género del ente, en el que todos los géneros, sean grandes o pequeños, están encrustados (260 a). En el *lógos* surgen y perecen las ideas, y no en un lugar fantasmagórico en el que yerran como espíritus.²¹ Pero este gran género, que abarca a todos los otros, esta entretejido con devenir y perecer. Esto es lo que constituye su iconidad, su naturaleza anfibólica.

La anfibia del *lógos*, su iconidad, es lo que mueve a la dialéctica: mediante el *lógos* el embrujamiento icónico del entendimiento y abrirse un camino a través de las imágenes hacia la verdad.

La dialéctica es la expresión del anhelo del cognoscente de no darse por satisfecho con las imágenes de la verdad. No la apariencia de justicia, no la apariencia de lo bueno, sino la justicia y lo bueno mismo es lo que quiere conocer y experimentar el dialéctico, en un diálogo común con los otros. La dialéctica está a la búsqueda de la verdad, consciente de la debilidad de los *logoi*, de la naturaleza anfibólica del lenguaje, de la ruptura entre

20 GLOY, Karen. *Studien zur platonischen Naturphilosophie im Timaios*. Würzburg, 1986. p. 36.

21 Cfr. WYLLER, E.A. *Op. cit.*, p. 71.

cosa y palabra, de la tensión entre lenguaje y mundo. Esto distingue al dialéctico del sofista, del falso político. Éstos buscan en su discurso sobre lo probable (*tó eikós*), despreocupados de la verdad, sea en el lenguaje, sea en la realidad, sea en las relaciones entre ambos, sea en las relaciones con los otros (*Fedro*, 272 d). Por esto el *eikós lógos* es el *lógos* de la filosofía.

Para decirlo con Held: el discurso del *Timeo* no utiliza ingenuamente la iconicidad del lenguaje, sino reflexivamente, pues él quiere dejar ver cómo la imagen participa de la idea, i.e., cómo el uso correcto del lenguaje se orienta por las ideas consciente de su iconicidad. Pues sin relación con las ideas no podría uno conocer ni interpretar el todo ni tampoco la más pequeña de sus partes. Timeo supone las ideas y les prueba en su fuerza para desvelar la verdad de los fenómenos. El presta atención a sus semejanzas y diferencias, a sus entrelazamientos con otros, a sus límites: por esto se ve obligado a introducir un tercer género, por los dos primeros, con los que inició el discurso no bastaron para la exposición del cosmos, y dar cuenta de él y sus cosas. Timeo no se vale de una sola idea para hacer manifiestos los rasgos fundamentales del cosmos, sino de una constelación de conceptos, que gira alrededor del enigma del cosmos.

El *eikós lógos* del *Timeo* es semejante al del matemático en la *República*: se sirve de la figura visible del cosmos y habla sobre él, pero no por causa de aquella, sino que intenta conocer aquello que sólo se deja conocer por la *diánoia* (*República*, 510 d, 529 d). Su investigación se dirige a la verdad, quiere conocer los números verdaderos (*alēthinōi arithmōi*), y llevarlos al concepto (*ibidem*). Pero Timeo también imita al dialéctico: realiza su investigación de manera tal que no oculta su comienzo: la bondad del demiurgo (*Teeteto*, *Op. cit.*, 511 b, 533 c). Y deja que su discurso sea conducido por esta idea. Esto constituye la forma de exposición filosófica del *eikós lógos*. Dos lugares del *Timeo* señalan esto.

Con Platón comienza la filosofía como ella en general comenzó: con la contemplación de los fenómenos celestes. Platón permanece fiel a la tradición que Tales inauguró (*Teeteto*, 174 a). Lo que sorprende al astrónomo y filósofo Timeo en la contemplación del cielo visible es la belleza, medida y armonía de sus movimientos. Pero esta belleza visible no se deja representar y comprender sin otros cosmos igualmente sorprendentes, el del *lógos*, el lugar de nacimiento de los números y las ideas. El invisible *kósmos noētos*, expuesto por el *kósmos aisthētos* y con el cual esta mediado, es el paradigma por el cual los hombres deberían orientar su conocimiento y su praxis. Platón no pretende crear otra cosmogonía, como algunas veces se ha dicho, como si en el cielo estuvieran escritas las leyes y normas del discurso y la acción. Una mera imitación del cosmos, sin el *lógos*, no sería otra cosa que una imitación de la *ananké*, lo que sería un sinsentido. El cosmos a imitar es ya uno interpretado por el *lógos*; Platón parte de un cosmos ya comprendido normativamente.²² La mimesis del cosmos esta mediada por el *lógos* y es sólo posible a través del *lógos*. El *lógos* y la *ananké* representan distintas exigencias y

22 MARTENS, E. *Platon*. en: BÖHME, G. (Hg.). *Klassiker der Naturphilosophie*. München, 1989. p. 42.

tienen ritmos distintos. El paradigma es una naturaleza ya interpretada por el *lógos*, una naturaleza que es más que *ananké*, que posee ya huellas que pueden transformar el *lógos*. Son las ideas que nacen y aparecen en el *lógos*, las que deberían dar la medida de la acción humana, pero el *lógos* sólo se actualiza plenamente en el diálogo con los otros y consigo mismo. Esto es lo que le importa a Platón. Pues sería una disposición ridícula, como dice Protarco en el *Filebo*, poseer solamente conocimientos divinos y no saber nada de los asuntos humanos (*tá anthropina*), pues así nunca encontraríamos el camino a casa (62 b). Pero la casa donde los hombres y mujeres tratan sus asuntos, es la polis. Pues en comparación con el cosmos sensible y con el cosmos inteligible, es bastante sorprendente cómo los hombres y mujeres actuantes en la polis se equivocan sin medida y sin orden, como si su acción fuera regida solamente por la *planóméné aitia*, por la causa errante, por la dura necesidad, que en el *lógos* se expresa mediante clichés lingüísticos, prejuicios, desprecio por lo otro. Pues lo que a Platón le preocupa no es tanto que Tales se haya caído en la fuente y que la bella muchacha tracia se haya reído, sino la caída de la polis en el pantano de la violencia de acuerdo con la consigna: “lo justo es aquello que uno puede imponer con violencia” (*Leyes*, 890 a). Y es en la polis y a través de la polis como los hombres y mujeres se enfrentan con una naturaleza marcada por la *ananké*, la necesidad, y con sus propias necesidades y este enfrentamiento está mediado e iluminado por el *lógos*.

El *eikós lógos* de Timeo no sólo es el regalo al *lógos politikós* de Sócrates, sino su fundamentación y preparación. Él quiere inducir a ver correctamente la naturaleza de las cosas, para también motivarnos a realizar nuestras acciones en la polis según el *lógos*. Pues no todo en la naturaleza es violencia, ya que los hombres y las mujeres han recibido un hermoso regalo que los obliga al *logon didonai*, a dar cuenta y razón, un *noús* atado al *lógos*, una razón encarnada en el lenguaje, una razón lingüística.