

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE FILOSOFÍA

LA FUNCIÓN SOCIAL DE LAS ARTES MIMÉTICAS EN LA  
FILOSOFÍA DE PLATÓN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA  
PRESENTA:

MOISÉS CAMPOS ROMANO

AESORA: DRA. LETICIA FLORES FARFÁN

MÉXICO D.F.

SEPTIEMBRE DE 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**LA FUNCIÓN SOCIAL DE LAS ARTES MIMÉTICAS EN LA FILOSOFÍA DE  
PLATÓN**

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA REALIDAD SENSIBLE COMO IMITACIÓN DE LAS IDEAS</b> .....	6
1. La Teoría de las Ideas de Platón.....	7
2. La vía de la <i>episteme</i> como factor de reminiscencia en la segunda navegación:.....	24
3. Eros y la ascensión dialéctica.....	37
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>CONTEXTO METAFÍSICO, ÉTICO Y ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE BELLEZA</b> .....	41
4. El contexto de la belleza en la poesía de Homero.....	42
5. La Gran Teoría de la proporción de la belleza.....	50
6. La Belleza según la Teoría de las Ideas.....	55
7. La Belleza según las Teorías de la Reminiscencia y del Eros.....	62
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>EL ARTE MIMÉTICO Y SU RELACIÓN CON LA EDUCACIÓN</b> .....	66
8. El arte como mimesis.....	67
9. El carácter mimético de la naturaleza.....	73
10. El valor ontológico de las artes miméticas. La contraposición arte-verdad.....	78
11. La función social educativa del arte mimético.....	83
Conclusión final.....	102
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	109

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

## INTRODUCCIÓN

El propósito primordial de este trabajo es examinar cuál es la función social que cumplen las artes miméticas en la obra de Platón. El principal objetivo de semejante propósito es el de conocer a fondo la relación que existe para Platón entre el concepto de *alétheia*, es decir, lo Real-absoluto, lo Constante, la Totalidad -identificada con el mundo de las Ideas y emparentada no con un *logos* poético, sino con el *logos* filosófico de la dialéctica de Platón- y las producciones realizadas por las artes miméticas.

Para llevar a cabo esta indagación hemos de adentrarnos en los postulados metafísicos y epistemológicos en virtud de los cuales se conforma el pensamiento sistemático de Platón. Para ello, en el primer capítulo, en donde se trata la cuestión metafísica en el pensamiento de Platón, comenzaremos por abordar tres teorías del filósofo: la teoría de las Ideas, la teoría de la reminiscencia y la teoría del Eros. Ello será llevado a cabo respectivamente en tres apartados que nos permitirán entender a la "Idea" platónica como un fundamento metafísico que existe con independencia del mundo sensible y cuya vía de acceso se encuentra en la "reminiscencia" proporcionada por la instrucción de un *logos* dialéctico en conjunción con el Eros filosófico. Todo ello siempre en oposición al mundo confuso de lo sensible, del cambio perpetuo y de la opinión, que participa constantemente de las Ideas por imitación, razón por la cual se le considera inferior.

Lo que hace que este primer capítulo sea de gran importancia para nuestra investigación es tanto la revelación de *alétheia*, que Platón visualiza como la consumación a la cual debe dirigirse con todo su empeño el filósofo, como la

renuncia a perseguirla por medio del conocimiento sensible. Este capítulo nos permitirá descifrar el panorama desde el cual podemos más adelante interpretar tanto la concepción platónica de la belleza -en el segundo capítulo-, como su crítica de las artes miméticas -tema del tercer capítulo.

A continuación, el segundo capítulo aborda el tema de la belleza, tomando en consideración tanto su contexto dentro de la poesía de Homero [apartado 4] y su inicial formulación teórica a cargo de los pitagóricos [apartado 5], como su relación con la perspectiva platónica de una realidad concebida como imitación de las Ideas [apartado 6 y 7]. Hasta el momento la relevancia que los poemas homéricos tuvieron para la educación de los griegos ha sido indiscutible. Éstos, junto con las ideas pitagóricas sobre la armonía y la proporción, figuran entre las primeras nociones griegas con que nos encontramos sobre el tema de la belleza; es por esta razón que el analizar lo que en ellos se predica con relación a lo bello, se nos hace, en este trabajo, un imperativo, así como a su vez conforman ambos elementos un límite a la extensión de nuestra investigación.

La visión platónica de la belleza en cierta medida partirá de estas primeras nociones en torno a lo bello, pero el filósofo irá aún más lejos al establecer su relación con la teoría de las Ideas y con la Idea de Bien [y por lo tanto con *alétheia*], con lo cual hará de la belleza el objetivo de la búsqueda a la cual debe encomendarse todo filósofo en el ámbito de lo inteligible y no en el de lo sensible mimético, al que pertenecen los límites de la mera producción artística. De modo que el objetivo del segundo capítulo consiste en proveernos de las nociones cardinales sobre la belleza en torno a las cuales gira la crítica platónica a las artes miméticas, por lo que el rastreo de nuestra reflexión habrá

de ir entonces al compás de la metafísica, para descubrir la estructura y papel de la belleza, lo cual nos permitirá en el tercer capítulo desentrañar la esencia y la finalidad del arte mimético.

En el tercer capítulo, que constituye la pieza central de nuestra investigación, se comienza por aclarar [apartado 8] el significado de los conceptos “*téchne*” y “*mímesis*”, lo cual nos proporcionará, una vez que los hayamos insertado [apartado 9] dentro del registro imitativo que preside y gobierna la cosmovisión platónica, el contexto desde el cual se aborde [apartado 10] la crítica del filósofo hacia las artes miméticas. Justamente el décimo apartado aborda el valor ontológico de las artes miméticas desde la perspectiva del pensamiento platónico que ya habrá sido desglosada a lo largo de los dos primeros capítulos.

Una vez que hayamos entendido la posición de Platón con respecto a la categoría *mímesis* en un nivel cósmico, finalmente estaremos en condición de concebir, en el onceavo apartado, la crítica que formula el filósofo hacia la figura arcaica del poeta y hacia toda representación artística como algo que, por ser lejano a la Verdad del *logos* filosófico, tiene repercusiones negativas para el Estado en el ámbito educativo, y por ende, en el ámbito moral, al desviar al hombre de su tendencia natural hacia el bien y la belleza. Podemos decir que el objetivo central de nuestro trabajo se habrá cumplido si con todo lo anterior logramos apreciar por qué el hombre platónico no puede ver en el arte mimético más que un medio básico de formación.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

## **CAPÍTULO I**

### **LA REALIDAD SENSIBLE COMO IMITACIÓN DE LAS IDEAS**

## 1. La Teoría de las Ideas de Platón

Aunque la teoría de las Ideas se desarrolla principalmente en el *Menón*, el *Cratilo*, el *Fedón* y la *República*,<sup>1</sup> sin enunciarse aún en estos expresos términos está en germen [latente antes de ser patente] desde los primeros diálogos de Platón, es decir, desde los diálogos por excelencia socráticos. En ellos se presenta a Sócrates preguntando a su interlocutor qué es cada una de las virtudes o valores sobre los que versa el diálogo, lo que supone que alguna realidad, así sea puramente conceptual, es el correlato de la definición.

La originalidad de Sócrates, tal como nos lo muestra Platón en sus diálogos de juventud, reside en que, preguntándose acerca de ciertos valores, ya no se conforma con las respuestas mecánicas de índole tradicional, o con los ejemplos paradigmáticos que mantenidos por generaciones a través de la oralidad mimético-poética<sup>2</sup> contienen las obras de los poetas, sino que, más allá de esas descripciones variables, su investigación persigue lo que permanece, lo estable, el concepto de esos valores éticos.<sup>3</sup> Veamos lo que esto implica de fondo.

---

<sup>1</sup> Hay quienes consideran que en *Hippias Mayor* se encuentra ya la teoría de las Ideas en lo esencial y quienes piensan que constituye sólo un paso hacia ella. Sobre la existencia de un trasfondo ontológico en este diálogo de la talla del *Banquete*, el *Fedón* o la *República* véase W. K. C. Guthrie: *Historia de la filosofía griega*, Vol. IV, Gredos, Madrid, 1998, p. 185.

<sup>2</sup> En el Prólogo a su *Prefacio a Platón* [ed. A. Machado Libros, Madrid, 2002], Erick A. Havelock nos comenta que en tiempos de Homero la oralidad mimético-poética era el medio tradicional por el cual se conservaba y transmitía la cultura, y que en este medio predominaba lo sensible, el devenir, lo múltiple.

<sup>3</sup> Esta idea la afirma Francois Chatelet en *Una historia de la razón*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993, pp. 21-23. Según Abbagnano, no podemos asegurar que a Sócrates “[...] corresponda el título de descubridor del concepto, ya que sólo indagó conceptos ético-prácticos y éstos expresan no lo que realmente es, sino lo que *debe ser*: su obra científica no apuntaba al conocimiento, antes bien, era reflexión crítico normativa alrededor del obrar y el vivir del hombre.” Nicolás Abbagnano: *Historia de la filosofía*, Vol. I, Montaner y Simón, Barcelona, 1978 p.62.

Cuando la Palabra [*logos*], considerada en la Grecia arcaica de Homero como portadora de lo Real, del Ser, de la Verdad [*alétheia*]<sup>4</sup>, dejó de ser un privilegio de poetas, adivinos y reyes, es decir, una vez que se dio la posibilidad de una palabra profana, caracterizada por ser portadora de la persuasión,<sup>5</sup> la reflexión a propósito de ésta se vio dividida en dos senderos: por una parte el de la especulación retórica y sofística, que vio en la Palabra un instrumento de las relaciones sociales, y por otra, el de la reflexión filosófica, que vio en el *logos* el medio de conocimiento de una *alétheia* identificada como una correspondencia con lo Real.

Las primeras se dieron a la tarea de encontrar el dominio de las técnicas de persuasión en el ámbito de lo relativo, desembocando así en una devaluación de la Verdad al ligar el *logos* a la Astucia y al Engaño [*apaté*]. Los sofistas, al separar la Palabra de toda relación con la trascendencia de la cual afirmaban los poetas que provenía, pronto se dieron cuenta de que su potencia era inmensa puesto que trae el placer, se lleva las preocupaciones, fascina, persuade y transforma mediante el encantamiento.

Gorgias, por ejemplo, notó la función que desempeñaba la Palabra en la narración de mitos al influir sobre las emociones apuntando la importancia del carácter persuasivo del lenguaje en su *Encomio de Helena*. En este texto, que consiste en una defensa que hace Gorgias al personaje mítico de Helena contra todas aquellas condenas posibles debido a su marcha a Troya, Gorgias nos dice que:

---

<sup>4</sup> Nos referimos a una *Alétheia* que era identificada por los poetas con lo "memorable" más que con una correspondencia con lo real, como lo será más adelante para los filósofos. Sobre la relación entre *Alétheia* y *Mnemosyné* de los poetas ver: Marcel Detienne: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Sexto Piso, México, 2004, capítulo II, "La memoria del poeta", pp. 55-76.

<sup>5</sup> Proceso que, según Marcel Detienne [*Op. cit.*, capítulo V, "El proceso de secularización"], se lleva a cabo debido a las ideas de igualdad, primero mediante la "asamblea militar" y posteriormente mediante la "reforma hoplita".

La palabra es un poderoso soberano, que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas. En efecto, puede eliminar el temor, suprimir la tristeza, infundir alegría, aumentar la compasión. [...] Yo considero y defino toda poesía como palabra con metro. [...] Las sugerencias inspiradas mediante la palabra producen el placer y apartan el dolor. La fuerza de la sugestión adueñándose de la opinión del alma, la domina, la convence y la transforma como por una fascinación. [...] ¡Y cuántos han engañado y engañan a cuántos y en cuántas cosas con la exposición hábil de un razonamiento erróneo!<sup>6</sup>

En el *Encomio de Helena* Gorgias muestra en un brillante ejercicio retórico y literario la ambivalencia de la palabra, cómo puede ésta servir para una finalidad y/o para la contraria, para vituperar o para alabar. Pero, sobre todo, lo que Gorgias destaca es la fuerza de la palabra. Es decir, el uso de la palabra, del *logos*, en la retórica y en los distintos tipos de poesía mimética es capaz de arrastrar el juicio del oyente [espectador], produciendo en él las formas más variadas de ilusión. Al concebir en estos términos la autonomía de formas y palabras, los sofistas sacaban a la luz el carácter de ilusión, de apariencia, de ficción, de todo el universo de la imagen, formulando coherentemente la consecuencia lógica: en el terreno de la mimesis, la perfección se alcanza cuando el engaño, la ilusión de realidad, es más pleno.

La reflexión de los sofistas nos permite comprender las raíces culturales profundas de la gran expansión de la representación en el mundo griego. La autonomía expresiva de palabra y forma propicia el placer de los receptores, que a través de ellas, formas y palabras, reciben reelaborados estéticamente los ideales de cultura.

---

<sup>6</sup> Gorgias: *Encomio de Helena*, en *Fragmentos y testimonios*, Buenos Aires, Aguilar, 1974, fragmento 8.

Así la retórica pudo presentarse como el arte de justificarlo todo, de defender cualquier cosa, de mezclar las ideas entre sí, de convertir las palabras en dóciles sirvientes de cualquier egoísmo. Arte del adulador, del orador, la retórica se presentó como la técnica de la persuasión puesta al servicio de todos los oportunismos y de todos los intereses individuales que convierten al hombre en la medida de todas las cosas. Para los sofistas el *logos* no pretende, en este punto, decir la *alétheia*, pues ha perdido la relación trascendental con la palabra que tenía con el poeta y que tendrá nuevamente con el filósofo.

Por lo que respecta al sendero de la reflexión filosófica, poco a poco el *logos* de los presocráticos se fue desgajando del fondo de pensamiento mítico y fue organizando un campo conceptual en torno a la noción central de *alétheia* con la tentativa de describir objetiva y racionalmente tanto el funcionamiento del Universo natural como el de las acciones humanas; de modo que la reflexión filosófica se dio a la labor de la búsqueda racional del conocimiento de lo Real en el ámbito de lo absoluto. Con ello, afirma Giovanni Reale, “[...] los presocráticos crearon un nuevo modo de pensar y, en consecuencia, un nuevo lenguaje, nuevos términos y una nueva sintaxis: en definitiva, una oralidad en antítesis respecto de la poético mimética.”<sup>7</sup> Es debido a este hecho que la *alétheia* anhelada por el *logos* filosófico, al ser entendida como la correspondencia con lo Real, se convierte en un concepto contrapuesto a “lo falso”.

---

<sup>7</sup> Giovanni Reale: *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001, p. 91.

Acerca de las características que adopta la Verdad racional de los antiguos filósofos, Marcel Detienne<sup>8</sup> refiriéndose sobre todo a los presocráticos, pero también se aplica a Platón desde sus diálogos de juventud, nos dice:

*Alétheia* se vuelve una potencia más estrictamente definida y más abstractamente concebida [que la *alétheia* del poeta]: [que] simboliza [para la reflexión filosófica] aún un plano de lo real, pero un plano de lo real que adopta la forma de una realidad intemporal, que se afirma como el Ser inmutable y estable, en la misma medida en que *Alétheia* se opone radicalmente a otro plano de realidad, el que definen el Tiempo, la Muerte y la *Lethé* [olvido].

Poco a poco iremos cotejando estas nociones con las teorías de Platón, por el momento, en este punto, estamos en condiciones de entender mejor el significado que, para un intelecto como el de Sócrates, representaba la búsqueda racional de la definición desde el momento en que como respuesta a sus cuestionamientos no aceptaba una enumeración de ejemplos, ni siquiera una definición puramente causal del objeto investigado, sino que perseguía una definición esencial, es decir, una definición que permitiera exhibir la identidad dotada del mismo género del Ser en lugar de los fenómenos particulares que se encuentran bajo el universal de la definición.<sup>9</sup>

Diversos autores han llegado a la conclusión de que estas indagaciones sobre los conceptos a los que Sócrates había dedicado su reflexión filosófica son en buena medida el punto de partida de la teoría platónica de las Ideas.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Marcel Detienne: *Op. cit.*, p. 200; los corchetes son nuestros.

<sup>9</sup> Para Reale [*Op. cit.*], las bases del cambio de tecnología de la comunicación oral "mimético-poética" por la comunicación oral "dialéctica" se encuentran ya en los presocráticos, aunque esta transformación es llevada a cabo por completo con Sócrates al fundar la oralidad dialéctica "sobre el descubrimiento de la esencia del hombre como *anima*, es decir, como inteligencia, como capacidad de pensar y de querer el bien, concepción ésta que, en sinergia con el método refutatorio y mayéutico, removía *in toto* los fundamentos y los cánones de la oralidad mimético-poética".

<sup>10</sup> Sobre la relación que existe entre la búsqueda socrática de la definición y la formulación de la teoría platónica de las Ideas véase a Antonio Gómez Robledo: *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 123.

Se piensa que Platón acepta de Sócrates el método de la búsqueda del universal y de la definición. En su etapa de madurez Platón nos revela en diálogos como el *Fedón* o la *República* la convicción de que hay una realidad detrás y más consistente que el mero concepto: la realidad del mundo de las Ideas. Así que el método que Sócrates tan sólo había aplicado a la esfera ética es extendido por Platón con su teoría de las Ideas a la realidad en su totalidad.<sup>11</sup>

Según Antonio Gómez Robledo, lo que determinó a Platón a postular con creciente seguridad la teoría de las Ideas fue “[...] el escepticismo científico y moral prevaleciente [...] que hizo presa en la mentalidad ateniense del siglo V.” Gómez Robledo hace referencia específicamente a las doctrinas de Heráclito y de Protágoras, quienes “[...] respectivamente patrocinaban: el flujo universal y la tesis del hombre, cada uno, como medida o patrón de todas las cosas sin restricción alguna.”<sup>12</sup> Asumiremos nosotros que tanto la Idea como fundamento, generalizada desde la ética socrática hasta toda la realidad, como la búsqueda afanosa de una doctrina que lograra salvar del escepticismo simultáneamente a la ciencia y a la moralidad constituyen los factores que condujeron a Platón a la formulación de lo que ha llegado a ser, al menos en el plano de las doctrinas escritas, el centro de toda su filosofía: la teoría de las Ideas, que a continuación expondremos más detalladamente.

Aristóteles nos dice que Platón fue inducido desde joven por su maestro Crátilo a retomar la concepción heraclitea del mundo [*Metafísica*: I 6, 987a 32], que consiste en la convicción de que todas las cosas sensibles están en flujo

---

<sup>11</sup> Abbagnano: *Op. cit.*, p.62, afirma que “[...] el aspecto lógico de la investigación socrática es, pues, fundamento esencial de la obra entera de Sócrates y condición de la investigación ontológica de Platón”.

<sup>12</sup> Antonio Gómez Robledo: *Op. cit.*, p. 125.

continuo y que por ello no puede haber ciencia posible de ellas. Al observar que la naturaleza se encuentra en constante cambio Heráclito había concluido que el nuestro era un mundo en el que el nacimiento y la extinción [ser y no ser] consecutivo de todas y cada una de las cosas se llevaba a cabo de una forma continua. “Todo fluye”, decía Heráclito [Platón: *Cratilo* 402a], “nada permanece”, sino que todo cuanto existe está sometido a un proceso ininterrumpido de alteración. Por lo tanto concluía que nada “es” propiamente, puesto que el Ser, en cuanto que es y no puede devenir, no puede hallarse como distinto de sí mismo, no puede cesar de ser, porque en todo caso no sería precisamente un Ser lo que es.

En vista de estas características y dando la razón a Heráclito, Platón admite en el *Cratilo* que no podríamos decir con razón que hay conocimiento cuando todo está en estado de transición y nada permanece.<sup>13</sup> Es patente a primera vista que no puede haber para la ciencia ninguna proposición de validez universal y necesaria cuando se opera con una realidad absolutamente fluctuante, pues apenas intentáramos aprehenderla ésta dejaría de ser lo que había sido hace apenas unos instantes para devenir en algo distinto. Esto quiere decir que el mundo sensible no puede ser considerado como objeto de nuestro conocimiento. Dejaremos para el siguiente apartado las características que Platón otorga al proceso del conocimiento para centrarnos en este momento en su teoría de las Ideas.

Frente al escepticismo de Heráclito Platón señala que *este mundo es sólo una realidad derivada de otra realidad superior* [*Fedón*: 100c-e] sobre la cual sí es factible el saber, en el sentido más propio y riguroso del término [*episteme*],

---

<sup>13</sup> *Cratilo*: 440 a: “[...] es razonable sostener que ni siquiera existe el conocimiento, Crátilo, si todas las cosas cambian y nada permanece.”

debido a que se concibe dentro de la esfera de lo inalterable, de lo necesario, y por tanto de lo inteligible [*Fedón*: 65b-c; 66a; 79a]. En el *Timeo* [28a] Platón nos dice:

Pues bien, en mi opinión hay que diferenciar primero lo siguiente: ¿Qué es lo que es siempre y no deviene y qué, lo que deviene continuamente, pero nunca es? Uno puede ser comprendido por la inteligencia mediante el razonamiento, el ser siempre inmutable; el otro es opinable, por medio de la opinión unida a la percepción sensible no racional, nace y fenece, pero nunca es realmente.

Platón retoma así la tesis de Parménides sobre la imposibilidad, desde toda consideración racional, del cambio y el movimiento, aceptando que la posibilidad del conocimiento se presenta sólo si en lugar de pensar en el mundo que captan nuestros sentidos pensamos en entidades que no se alteran. En el *Fedón* [83a-b] nos dice que:

[...] reconocen los amantes del saber que, al hacerse cargo la filosofía de su alma, que está en esa condición [apresada y encadenada dentro del cuerpo], la exhorta suavemente e intenta liberarla, mostrándole que el examen a través de los ojos está lleno de engaño, y de engaño también el de los oídos y el de todos los sentidos, persuadiéndola a prescindir de ellos en cuanto no le sean de uso forzoso, aconsejándole que se concentre consigo misma y que se recoja, y que no confíe en ninguna otra cosa, sino tan sólo en sí misma, en lo que ella por sí misma capte de lo real como algo que es en sí. Y que no le observe a través de otras cosas que es distinto en seres distintos, nada juzgue como verdadero.

Y es justamente aquí donde Platón ubica a las Ideas [*eidos*] introduciéndolas como una causa no física para dar explicación precisamente del ser físico. Para el filósofo, la inmutabilidad y la necesidad son características que exclusivamente se encuentran en la forma inteligible y modelo de todas las cosas del mundo sensible, esto es, en el Ser de las Ideas

[Fedón: 78d]. Cabe aclarar que las Ideas no son únicamente arquetipos eternos de la naturaleza, sino también -y es probablemente lo que importa a Platón sobre todo- de la conducta y las instituciones humanas.

El término “*eidos*”, fundamental en la filosofía de Platón, significaba originalmente “ver”, y en la lengua griega anterior a Platón se utilizaba sobre todo para designar la *forma visible de las cosas*, es decir, la forma exterior y la figura que se capta con el ojo, por tanto, lo “visto” sensible. Posteriormente *idea* y *eidos* pasaron a significar en sentido figurado la *forma interior*, esto es, la *naturaleza específica* de la cosa, *la esencia de la cosa*. Este segundo uso, poco frecuente antes de Platón, pasa a ser el uso corriente en el lenguaje metafísico de nuestro filósofo. “Platón habla, pues, de *Idea* y de *Eidos* para indicar sobre todo esta *forma interior*, esta *estructura metafísica* o *esencia* de las cosas, de naturaleza puramente *inteligible*, y utiliza además como sinónimos los términos *ousía*, esto es, sustancia o esencia, y hasta *phísis*, en el sentido de la naturaleza de las cosas.”<sup>14</sup>

No debemos caer en la confusión entre el mundo de las ideas del pensamiento humano y el mundo de las Ideas de Platón. La Idea de Platón no es la del pensamiento del hombre. Aquélla existe independientemente de si es o no pensada, tiene una realidad propia, independiente de las cosas y separada de ellas, e incluso es más real que las cosas del mundo sensible. No es un concepto, un pensamiento, una representación mental; esto es, algo que relacionemos con el plano psicológico y mental. La Idea platónica es más bien el fundamento metafísico de todo lo que existe y es.

---

<sup>14</sup> Giovanni Reale: *Por una nueva interpretación de Platón*, Herder, Barcelona, 2003, p.266.

Platón entiende por “Idea” algo que constituye el objeto específico del pensamiento, es decir, aquello a lo que se dirige el pensamiento de manera pura, aquello sin lo cual el pensamiento no sería pensamiento. La Idea platónica no es en absoluto un puro ente de razón, sino que es un *ser*, es más, es aquel *ser que es absolutamente, el verdadero Ser*, es la estructura-esencia ontológica de todas las cosas. Las Ideas son esas eternas esencias del Bien, de lo Verdadero, de lo Bello, de lo Justo, etcétera, que el intelecto, cuando funciona al máximo de sus capacidades y se mueve en la pura dimensión de lo inteligible [mediante la dialéctica], consigue “fijar” y “guardar” en la Memoria [*mnemosyné*], ya que la Idea es trascendente a las cosas, pero es también inmanente al alma, como se verá más adelante.

De manera general, podemos decir que tras sus reflexiones Platón llegó a las siguientes conclusiones: los objetos sensibles están en continuo cambio y por lo tanto no pueden ser aquello a que se refieren la definición y el universal; por lo tanto, deben existir otras realidades, a las que se refieren las definiciones. Con base en estos pensamientos Platón sostiene que la pluralidad de las cosas sensibles que llevan el mismo nombre que las Ideas existen por “participación” [*mimesis*] de las Ideas mismas.<sup>15</sup> Es decir que si las Ideas son precisamente las realidades a las que la definición hace referencia, es necesario que todo lo que imperfectamente conocemos en este mundo se encuentre en coexistencia con ese otro mundo de Ideas, quedando relegado el estatus del primero al de un simple reflejo imitativo de la verdadera realidad, la del mundo de las Ideas, que es en donde reside la *alétheia* en pos de la cual vivirá el filósofo.

---

<sup>15</sup> En *Fedón*: 102a, Fedón dice que “[...] se reconocía que cada una de las ideas era algo, y que las cosas tenían sus calificativos por participar de ellas [...]”.

La importancia de postular la existencia del mundo de las Ideas no sólo debe entenderse en el sentido de la solución que representa para salvar la posibilidad del conocimiento de la Realidad del mundo de las Ideas frente a las apariencias del mundo del devenir, sino también en cuanto clave para comprender el orden y la racionalidad patentes del mundo sensible: las cosas de este mundo son como tienen que ser, esto es, como la Idea determina y condiciona que sean.<sup>16</sup> En este sentido las Ideas constituyen un parámetro, una medida cardinal.

Así concebida la realidad, la *alétheia*, es decir, lo Real-absoluto, lo Constante, la Totalidad, sería identificada con el mundo de las Ideas, manifestándose como un valor esencialmente separado de los demás planos de la realidad terrenal en la medida en que se define como Ser en oposición al mundo confuso de lo sensible y de la opinión [*doxa*].

Hemos dicho que para Platón la verdadera Realidad no es otra sino la de este mundo de Ideas, ahora es momento de aclarar cómo es que el hombre puede tener acceso a su conocimiento.

Para Platón una vía de acceso al mundo Real es mediante la vía del intelecto, no por la ruta de lo sensible [si bien más adelante tendremos oportunidad de ver cómo esta última constituye un primer peldaño en la ascensión erótica hacia el Ser]. Así lo expresa Sócrates en la *República* [VI, 507a-c; las cursivas son nuestras]:

-Para eso debo estar de acuerdo con vosotros y recordaros lo que he dicho antes y a menudo hemos hablado en otras oportunidades. -¿Sobre qué? -Que hay muchas cosas bellas,

---

<sup>16</sup> Este orden, nos dice Platón repetidamente en el *Timeo*, fue dado por el demiurgo, de modo que “[...] en las revoluciones mortales se produjera una imitación de la armonía divina [...]” [80b]. Podemos ver un ejemplo de ello con las “camas y mesas” del libro X de la *República*.

muchas buenas, y así, con cada multiplicidad, decimos que existe y la distinguimos con el lenguaje. -Lo decimos, en efecto. -También afirmamos que hay algo Bello en sí y Bueno en sí y, análogamente, respecto de todas aquellas cosas que postulábamos como múltiples; a la inversa, a su vez *postulamos cada multiplicidad como siendo una unidad, de acuerdo con una Idea única, y denominamos a cada una "lo que es"*. -Así es. -Y de aquellas cosas decimos que son vistas pero no pensadas, mientras que, por su parte, las Ideas son pensadas, pero no vistas. -Indudablemente.

En el siguiente pasaje del *Fedón* [65d-66a] Sócrates expresa la superioridad del intelecto como vía de conocimiento frente a los sentidos<sup>17</sup> [las cursivas son nuestras]:

-¿Afirmaremos, oh Simias, la existencia de algo que es por esencia justo, o la negaremos? - ¡Por Zeus, que la afirmaremos! -¿Y de lo que es por esencia bello, y de lo bueno? -¡Pues cómo no! -¿Pero has visto alguna vez algo de esto con tus ojos? -En absoluto. -Pero entonces, ¿no lo habrás captado con otro sentido distinto de aquellos que actúan por el cuerpo? Y otro tanto digo con respecto a la esencia de todas las demás cosas, como, por ejemplo, la magnitud, la salud, la fuerza, y en una palabra, de todo lo demás, cuya esencia es, para cada cosa, su ser precisamente. ¿Será por medio del cuerpo como pueda percibirse lo que hay en ellas de más verdadero?... *¿No será, por el contrario, por medio del pensamiento mismo, sin mezcla y en sí mismo, como podrá uno lanzarse a la captura de aquellas realidades que son también, cada una, sola, sin mezcla, y en sí misma? Y esto, en fin, después de haberse uno desembarazado, lo más que pueda ser, de sus ojos, de sus oídos, y aún podríamos decir que de su cuerpo por entero, por ser éste el que perturba al alma y le impide, mientras tenga comercio con él, adquirir verdad y pensamiento.*

Después de cuanto hemos dicho, resulta inevitable hablar de una concepción dualista de la realidad en Platón: las realidades empíricas son sensibles, mientras que las Ideas son inteligibles; las realidades físicas son una mezcla de no-ser, mientras que las Ideas son Ser en sentido puro y total; las realidades sensibles son corpóreas, mientras que las Ideas son incorpóreas;

---

<sup>17</sup> También en la *República*: VII, 532a Platón nos dice que mediante la dialéctica podemos "[...] llegar a lo que es en sí cada cosa, sin sensación alguna y por medio de la razón", es decir, podemos llegar "[...] al término de lo inteligible como aquél prisionero [del mito de la caverna] al término de lo visible."

las realidades sensibles son corruptibles, mientras que las Ideas son realidades estables y eternas; las cosas sensibles son relativas, mientras que las Ideas son absolutas; las cosas sensibles son múltiples, mientras que las Ideas son unidad. A continuación enumeramos las conclusiones que se desprenden de la teoría de las Ideas:

- 1) Nada en el mundo sensible es permanente, sino que siempre está sometido al flujo continuo.
- 2) Lo sensible es *mímesis* de lo inteligible porque lo imita, aunque nunca consigue igualarlo.
- 3) Lo sensible, en la medida en que realiza su propia esencia, *participa*, esto es, tiene parte de lo inteligible y, en concreto, precisamente por ese *tener parte* de la Idea, existe y es cognoscible.
- 4) Puede decirse que lo sensible tiene una comunidad, es decir, una tangencia con lo inteligible, puesto que ésta es causa y fundamento de aquélla: cuanto de ser y de cognoscibilidad tiene lo sensible lo obtiene de lo inteligible.
- 5) Por último, en cuanto a lo sensible se refiere, puede decirse también que lo inteligible está presente en lo sensible en la medida en que la causa está en lo causado.
- 6) Por su parte, las Ideas, lo que nosotros caracterizamos hoy con el nombre de “conceptos”, sólo son accesibles mediante la razón al ser esencias eternas, universales, intemporales e inespaciales y, por tanto, inmutables.

- 7) Las Ideas son independientes del pensamiento humano y de todas las cosas de este mundo; son en sí y por sí. Esto significa que las cosas del mundo sensible tienen una esencia que no es relativa al sujeto, que no está sujeta a manipulación según el capricho del sujeto. La esencia, naturaleza o Idea de las cosas es, pues, *absoluta*.
- 8) *El Ser de las Ideas es el fundamento metafísico del devenir*, de lo fenoménico, de la “apariencia”. Así consideradas, las Ideas se nos presentan como la respuesta platónica frente al desafío [por encontrar una base inmutable como fuente del saber] del escepticismo intelectual y moral de Heráclito, Parménides y Protágoras.

Desde esta perspectiva, Platón nos presenta la realidad del mundo sensible como una realidad indudablemente inferior por dos razones: 1) como ya se ha dicho, el mundo sensible es un simulacro conforme, en lo posible, a la Idea, *su ser es un ser derivado* del modelo de las Ideas eternas e inmutables; y 2) aunque el mundo del devenir participa de la realidad del Ser, no es el Ser [como concluíamos el análisis de las tesis de Heráclito]. Sin embargo Platón, lejos de reducir el mundo sensible a “no ser”, lo limita al grado de *mimesis*, noción que posee connotaciones generalmente peyorativas, pues lo imitado es considerado como una simple copia o sombra imperfecta del objeto.

En lo que se refiere a la búsqueda del verdadero conocimiento, es decir, el conocimiento de las Ideas, Platón nos habla de una “verdadera ascensión al ser” [*República*: VII, 521d], pues las Ideas constituyen una escala jerárquica que, procediendo de abajo arriba, asciende hacia Ideas cada vez más generales, del mismo modo que procediendo de arriba abajo desciende hacia

Ideas cada vez más particulares. Sin embargo Platón no nos dice de una forma sistemática cuáles son estas Ideas generales, sino que sólo nos ofrece tratamientos parciales de algunas de éstas. Es evidente, pues, que lo “múltiple” sensible se explica con Ideas, que son “unidad”, pero que a su vez forman en su conjunto un “múltiple” inteligible; por tanto éste, precisamente en cuanto “múltiple”, exige una explicación posterior; se impone, por consiguiente, la necesidad de remontarse a un segundo nivel de fundamentación metafísica.<sup>18</sup>

Del mismo modo que la esfera de lo múltiple sensible depende de la esfera de las Ideas, así también la esfera de la multiplicidad de las Ideas depende de una posterior esfera de realidad, de la que derivan las Ideas mismas, y ésta es la esfera suprema y primera en sentido absoluto.

Tan sólo en la *República* Platón habla más o menos claro de la Idea suprema, que es la Idea del Bien,<sup>19</sup> pero de ningún modo la presenta como una especie de suma de Ideas cuyas articulaciones serían las Ideas subyacentes; la presenta, en cambio, como por encima del Ser, y como causa del Ser mismo y de la esencia de las Ideas [esto es, la Idea de bien da Verdad y Realidad a las demás Ideas], pero sin precisar cómo ha de interpretarse este tipo de causalidad, esto es, sin explicar cómo y por qué la Idea de Bien fundamenta el Ser, el conocer y todos los valores morales:

---

<sup>18</sup> En este sentido, Giovanni Reale nos dice que “[...] la ontología de las Ideas y protología o teoría de los Principios constituyen *dos niveles distintos de fundamentación*, dos planos sucesivos de la investigación metafísica, es decir, dos etapas de la “segunda navegación [...]”, en donde la segunda nos lleva hacia el estudio de lo Uno y la Díada. Sobre la teoría de los Principios véase Giovanni Reale: *Por una nueva interpretación de Platón*, capítulos VII-IX.

<sup>19</sup> Según Giovanni Reale [apoyado con Werner Jaeger] las referencias al Bien -entendido como un principio ontológico anhipotético- se encuentran en “[...] todos los diálogos, de forma implícita o explícita, el Bien aparece justamente como el punto axial en torno al cual gira toda la problemática filosófica, comenzando incluso por los primeros escritos [...]”. Véase Giovanni Reale: *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, p. 228.

Entonces, lo que aporta la verdad a las cosas cognoscibles y otorga al que conoce el poder de conocer, puedes decir que es la Idea del Bien. [*República*, VI, 508e] [...] Y así dirás que a las cosas cognoscibles les viene del Bien no sólo el ser conocidas, sino también de él les llega el existir y la esencia, aunque el Bien no sea esencia, sino algo que se eleva más allá de la esencia en cuanto a dignidad y potencia. [*República*, VI, 509b]

Regresando al tema del conocimiento de las Ideas, Platón denominó a la búsqueda de éstas por parte del filósofo la “segunda navegación”, en comparación con una supuesta “primera navegación” que corresponde a la búsqueda infructuosa del verdadero conocimiento en el nivel de lo sensible. La segunda navegación más bien se corresponde con la búsqueda del Ser, de la *alétheia*, o en palabras del mismo filósofo, la “caza de la verdad”<sup>20</sup> basada en la reflexión intelectual capaz de alcanzar “[...] aquel ser que es siempre, y que no va errante entre generación y corrupción [...]”,<sup>21</sup> como es el caso de las cosas del mundo sensible.

Donde más radicalmente aparece expuesto este dualismo entre el mundo de las Ideas o mundo inteligible y el mundo material o sensible es en el *mito de la caverna* [*República*: VII, 514a-517c; 518b-d] y en el texto que le precede dentro de la *República* conocido como *alegoría de la línea* [*República*: VI, 509d-511b]. Enseguida, al exponer la teoría de la reminiscencia, tendremos la oportunidad de acercarnos con más detalle a estos relatos. Por ahora queda en pie la siguiente cuestión: ¿Cómo resuelve Platón el problema del conocimiento de las Ideas, ya que no son sensoriales y por lo tanto no podemos tener experiencia de ellas, aunque, como verdadero objeto del conocimiento, han de tener una realidad propia? O dicho de otro modo: ¿cómo llegamos al conocimiento de aquello que, en su determinación formal por lo menos, no nos ofrece por

---

<sup>20</sup> *Fedón*: 66c.

<sup>21</sup> *República*: VI, 485b.

ninguna parte la experiencia? La respuesta a esta cuestión, que en parte ya hemos respondido al mencionar que es el intelecto el encargado de recibir este conocimiento -aunque lo que nos interesa ahora es más bien el “cómo” y el “por qué”, más que el “qué”-, se verá desplegada a continuación en la teoría platónica de la reminiscencia.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

## 2. La vía de la *episteme* como factor de reminiscencia en la segunda navegación

Basadas en una leyenda acerca del origen del hombre los órficos mantenían la creencia de que el alma se encuentra encerrada en el cuerpo. Pensaban que en el cuerpo radicaba el mal. Éste, con sus apetitos y pasiones, representaba un límite que el alma debía sobrepasar despertando al reconocimiento de su propia inmortalidad, alcanzando así una superior vida posterior a la vida terrenal. Para ello consideraban necesario elevar el alma a las alturas desde el mundo del devenir hasta el mundo del Ser, por ello es que Guthrie comenta <sup>1</sup> que “[...] si el orfismo fuera una filosofía diríamos que era una filosofía cuya ética dependía, naturalmente, de su metafísica.”

Platón siguió esta tradición órfica a su modo<sup>2</sup> al vincular la teoría de las Ideas con la teoría de la reminiscencia. Sobre la relación entre el orfismo y la teoría platónica de la reminiscencia que encontramos en el *Fedón* comenta Guthrie que

Algunas de las más bellas partes de los diálogos [platónicos] [...] dan la impresión, no de que despreciara el cuerpo, sino de que, si bien el alma es el principio más alto y debe mantener el dominio, alma y cuerpo pueden obrar juntos en armonía; pero ese antinatural dualismo de los órficos, que separa ambas cosas tan netamente y hace del cuerpo un mero impedimento, la fuente del mal, del cual el alma debe purificarse largamente, compenetra todo el *Fedón* [...] Llegaríamos incluso hasta a señalar a los órficos como uno por lo menos de los influjos que concurrieron a formar la parte más característica del platonismo: la rígida separación entre el mundo inferior de los sentidos y el mundo celestial de las ideas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> W. K. C. Guthrie: *Orfeo y la religión griega*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 123.

<sup>2</sup> *Fedón*: 62b; 69c.

<sup>3</sup> W. K. C. Guthrie: *Op. cit.*, p. 215.

Al igual que los órficos, para el filósofo que se expresa en el *Fedón* [64c] la muerte no es otra cosa sino la separación del alma con respecto al cuerpo, lo que significa una extensión de la realidad del hombre más allá de los confines de lo sensible concreto y conflictivo para su restitución en una originaria dimensión universal en la que éste encuentra su razón de ser. Según Carlos García Gual tenemos en Platón

[...] una admisión infundamentada de una cierta concepción de la *psyché* como lo espiritual, lo racional y lo vital, frente al cuerpo, *soma*, recipiente sensorial y perecedero del conjunto que es el ser humano vivo. Al cuerpo se le adjudican las torpezas del conocimiento sensible y, además, los apetitos y tensiones pasionales, mientras que el alma está concebida como la parte noble del organismo.<sup>4</sup>

Con la teoría de las Ideas Platón separa entonces primero a las Ideas de las cosas sensibles y las ubica en otro mundo, el mundo propio de las Ideas [como se vio arriba, más allá del mundo sensible y mutante existen esas Ideas eternas y modélicas, constituyendo, como una realidad en sí, los fundamentos de todo lo real]. Tras de lo cual tenemos que en las páginas centrales del *Fedón* -que constituyen una primera demostración que hace el filósofo de la existencia de estos seres suprasensibles y trascendentes que dan sentido al ente sensible en todas sus formas- aparecen las Ideas como causas de las cosas reales que se hallan en el mundo, relacionándose éstas mediante una cierta *mímesis* con aquellas, o visto de otro modo, vinculándose por la

---

<sup>4</sup> C. García Gual, en la introducción al *Fedón* en: Platón: *Diálogos*, Tomo III, Gredos, Madrid, 1992. Asimismo en esta introducción nos dice más adelante que “Hay, en esta concepción platónica, una cierta ‘transposición’ de las doctrinas de ciertos cultos místéricos, como los órficos, al terreno de lo filosófico [...], de lo religioso a lo intelectual; y ese idealismo de Platón pretende fundarse en un método puramente intelectual, ya que el método dialéctico es una construcción por entero racional”.

“presencia” de las Ideas en la realidad.<sup>5</sup> Dadas las características que como consecuencia de la teoría de las Ideas se le han imputado al mundo del devenir, Platón nos da a entender ahora que si tuviésemos que atenernos exclusivamente al conocimiento sensorial o a conocer únicamente los objetos sensibles nuestro conocimiento no sería ni completo, ni perfecto; por lo que tendríamos que conformarnos con el nivel de la simple opinión [*doxa*].

Ahora bien, la causa por la que el hombre puede adquirir el conocimiento de esta otra realidad de la cual la terrenal no es más que mimesis es el punto que ahora nos interesa destacar del *Fedón*. En *Fedón* [67a] Platón nos dice que es sólo después de la muerte cuando nuestra alma podrá contemplar en toda su pureza y sin ningún impedimento aquellos objetos que no pudieron dársele con absoluta patencia mientras estuvo aquella, en esta vida, cautiva del cuerpo “[...] porque entonces el alma estará consigo misma separada del cuerpo, pero antes no [...]”, es decir, sólo tras la muerte el alma podrá contemplar nuevamente el mundo de las Ideas,<sup>6</sup> debido a que este mundo de las Ideas, para Platón, es un mundo en donde ya estuvo nuestra alma en otra vida anterior; vida a la cual se debe regresar tras una previa preparación que favorezca la “reminiscencia” y en donde entran en juego tanto la “iniciación en los misterios de Eros” como la “instrucción dialéctica”.

Es por ello que la muerte para Platón no es ni más ni menos que una verdadera liberación del alma, razón por la cual se le debe encarar con un ánimo sereno. Durante su vida el filósofo se purifica con vistas a su destino en el más allá; la vida entera, dice Sócrates en *Fedón* [67e], es una preparación a la muerte, toda vez que filosofar es aprender a morir. Este ejercicio que ha de

---

<sup>5</sup> Ver nota 15.

<sup>6</sup> Ver *Fedón*: 66d-e.

llevar a cabo el filósofo para “retornar” el alma a su lugar de origen [Platón se refiere, por supuesto, a la contemplación intelectual de las Ideas] se lleva a cabo por obra del pensamiento puro [*noesis*].

Tenemos entonces que si los humanos contamos con una noción de *idea* de la justicia, de la belleza, del bien, de datos matemáticos, etcétera, es decir, si tenemos la noción del universal, de una realidad inmutable que obtenemos por la vía del intelecto [*Fedón*: 79a], entonces este último, concluye Platón, no debe pertenecer a la dimensión de lo sensible fenoménico, sino a la misma dimensión en donde se encuentran las Ideas. Así pues, al plantearse en el *Fedón* la continuidad del alma tras la muerte del cuerpo se restablece la supuesta relación originaria entre aquella y el mundo de las Ideas.

Al respecto Platón sólo nos indica la supremacía del intelecto frente al cuerpo [65b-c; 66a; 83a-b] y la preexistencia del alma, pero no aclara por completo cuál es el proceso de este acercamiento que tenemos desde el mundo del devenir al mundo de las Ideas,<sup>7</sup> que no vemos ni tocamos con nuestros sentidos pero que ya encontramos dentro de nosotros mismos. Veamos la respuesta que Platón proporciona a estas cuestiones en el *Fedro* y en la *República* respectivamente.

En conexión con su teoría de las Ideas Platón sostiene en el *Fedro* que lo que los hombres llaman conocer en esta vida no es sino un proceso de reminiscencia. Si las Ideas yacen en lo más hondo de nuestra alma, entonces las poseemos, al menos en potencia. Y si el Alma posee potencialmente el conocimiento, será entonces nuestro deber el procurar recordarlo. Esta es la

---

<sup>7</sup> En *Fedón*: 72e, Platón menciona –por boca de Cebes– que “[...] aprender no es otra cosa sino recordar [...]”, lo cual constituye la base de la teoría de la reminiscencia, pero su desarrollo se encuentra en *Menón*: 80d-86c y es recordada más adelante en *Fedro*: 249e-250c.

base de la teoría de la reminiscencia: *el conocimiento es anámnesis*<sup>8</sup> [recuerdo], dado que nuestra alma, que por naturaleza es inmortal y preexistente al cuerpo [*Fedro*: 249b-250c], ha morado en el mundo de las Ideas y las ha conocido antes de olvidarlas al ser cautivada en el cuerpo. La reencarnación en un cuerpo mortal, con sus imperfecciones y pasiones, le ha embotado la sensibilidad y hecho olvidar mucho de lo que sabe, pero necesita sólo que se lo recuerden. Por ello es que nuestra alma puede recordar un conocimiento que ya poseía [*Fedón*: 72e-77a] mediante la ayuda de los datos sensoriales de las cosas de este mundo, que son un reflejo del mundo de las Ideas.

Ahora bien, para Platón la *mnemosyné*, que es la contraparte al Olvido [*lethé*] de nuestro conocimiento original, no era considerada como un don de videncia, como lo era para el poeta,<sup>9</sup> sino como un medio de trascender el tiempo e imponerse a *lethé* [*Fedón*: 75d-76a]; un medio que permitía el acceso al mundo de las Ideas, aquello que era radicalmente distinto de lo visible, en otras palabras, la *alétheia*. *Mnemosyné*, de considerarse un poder sobrenatural concedido por los dioses al poeta, se interioriza en Platón para llegar a constituir en el hombre la misma facultad de conocer.

Al respecto Vernant nos aclara que en Platón el “recuerdo” ya no versa sobre el pasado primordial [como en los poetas], sino que tiene por objeto las verdades cuyo conjunto constituye lo real:

Instrumento en otro tiempo de ascesis mística, el esfuerzo de rememoración viene ahora a confundirse con la búsqueda de lo verdadero. [...] para Platón, saber no es otra cosa que

---

<sup>8</sup> Platón introduce este concepto en el *Menón* afirmando que investigar y aprender son, en definitiva, *anámnesis* [81c-d] y lo sigue mencionando en el *Fedón* [72e-77a] y en el *Fedro* [249b-250a].

<sup>9</sup> Hesíodo: *Teogonía*, en: *Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid, 2001, fragmento 30.

acordarse, es decir, escapar al tiempo de la vida presente, huir lejos de aquí abajo, retornar a la patria divina de nuestra alma, reunirse con el “mundo de las Ideas” que se contraponen al mundo terrestre como este más allá con el cual *Mnemosyné* establecía la comunicación.<sup>10</sup>

La *anámnesis* [reminiscencia] en Platón no tiene pues, por función, reconstruir y ordenar el pasado; no se ocupa de una cronología de los acontecimientos, sino que *revela el Ser* inmutable y eterno, por tanto manifiesta la *alétheia*.

Es esta revelación de la *alétheia* lo que Platón visualiza como la consumación a la que debe dirigirse con todo su empeño el *Eros* del filósofo, alejando su alma del mundo sensible, el mundo de las apariencias, de las representaciones, para retornar, con la ayuda de la dialéctica y de *mnemosyné*, hacia la reconquista de su naturaleza en su integridad primitiva.

No hay que extrañarse, pues, de que Platón considere la propia investigación hecha por el filósofo como un “deseo del ser”,<sup>11</sup> como un estudio capaz de mostrar “[...] la realidad siempre existente y que no deambula sometida a la generación y a la corrupción [...]”<sup>12</sup> y como “[...] un volverse del alma desde un día que es noche hasta un día verdadero [...]”,<sup>13</sup> esto es, “[...] un camino de ascenso al ser [...]”; e incluso que considere las ciencias que preparan el alma para la dialéctica como algo “[...] que arranque el alma desde el devenir al ser [...]”, por no decir de otras célebres imágenes de la *República* de las que hablaremos más abajo, como la “alegoría de la línea” y el “mito de la

---

<sup>10</sup> Jean-Pierre Vernant: *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 113. Más adelante [p.119] Vernant hace notar que esta nueva concepción de la memoria en Platón extiende su valor al tomar un doble carácter: “[...] en el plano individual es una *ascesis* que proporciona la salvación mediante la purificación del alma; en el plano de la ciudad, una *paideia* que forma a la juventud en la virtud, y que prepara a los más dignos en el ejercicio de una soberanía conforme a la justicia.”

<sup>11</sup> *Fedón*, 66c.

<sup>12</sup> *República*: VI, 485b.

<sup>13</sup> *República*: VII, 521c.

caverna”. Como hace notar Reale: “[...] la contemplación del ser y de la verdad es la fuerza que construye al hombre [...]”.<sup>14</sup>

Ahora bien, este develamiento se logra, según nos dice Platón en la *República* [VII, 533d],<sup>15</sup> mediante la dialéctica, la cual implica una conversión, una revolución total de la propia conciencia que se presenta con la llamada segunda navegación”,<sup>16</sup> que es el trayecto ideal que la mente humana debe recorrer si desea alcanzar el mundo de las Ideas, es decir, el conocimiento de la Verdad.

La segunda navegación lleva a Platón al descubrimiento de *la existencia de un plano del ser más allá de los fenómenos físicos* que conocemos mediante los sentidos, o sea, al descubrimiento del ser meta-fenoménico, del ser puramente inteligible, es decir, cognoscible sólo mediante la inteligencia. Con la segunda navegación, por tanto, tiene lugar el pasaje del mundo sensible al mundo suprasensible, llegándose de este modo al descubrimiento de la “verdadera causa” no física, la única capaz de explicar la generación y el ser de las cosas físicas, sin la cual lo sensible, abandonado a sí mismo, se encontraría en contradicciones insuperables.

Los factores materiales [agua, tierra, fuego y aire] de los que hablaban los filósofos, desde Tales hasta Anaxágoras, pueden ser vistos, según Platón, como condiciones para la operación causal de las cosas, pero no como causas

---

<sup>14</sup> Giovanni Reale: *Op. cit.*, p. 265. Reale cita la *República*: VI, 500d, donde Platón dice que “[...] el filósofo, teniendo familiaridad con lo que es divino y ordenado, se torna él mismo ordenado y divino, en la medida en que es posible a un hombre.”

<sup>15</sup> “Por consiguiente, el método dialéctico es el único que marcha, cancelando los supuestos, hasta el principio mismo, a fin de consolidarse allí. Y dicho método empuja poco a poco al ojo del alma, cuando está sumergido realmente en el fango de la ignorancia, y lo eleva a las alturas”.

<sup>16</sup> Sobre el significado de esta metáfora deducida del lenguaje marineró véase: Giovanni Reale: *La sabiduría antigua*, Herder, Barcelona, 2000, p. 227; y la nota 97 de Carlos García Gual en su traducción del *Fedón* en: Platón: *Diálogos*, Vol. III.

en sí mismos.<sup>17</sup> Por ello es que considera el filósofo que había que dejarlos de lado y buscar algo distinto como causa de las cosas en un resuelto “cambio de navegación”. Es decir, había que renunciar de una buena vez a perseguir la Verdad por medio del conocimiento sensible, cuyo continuado ejercicio acabaría por producir del todo la ceguera del alma. Había que ir, por el contrario, hacia lo inteligible, como sede única de la Verdad. Esto es lo que Sócrates enuncia al explicarnos:

Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego de alma al mirar directamente a las cosas con los ojos e intentar captarlas con todos mis sentidos. Opiné, pues, que era preciso refugiarme en los conceptos para examinar en ellos la verdad.<sup>18</sup>

Vemos presente así, en el pensamiento platónico, una aspiración a la trascendencia inspirada por el reconocimiento de la inquietud e insatisfacción que siente el hombre inmerso en la finitud de lo sensible.

En la *República* Platón simboliza la segunda navegación tanto con la alegoría de la línea como con el mito de la caverna. En ambos casos la dialéctica representa el eje de un proceso ascendente hacia el conocimiento de lo que es. Veamos la primera de ellas.

En la metáfora de la línea dividida de la *República* [509d-511b] la segunda navegación conduce al reconocimiento de dos planos del Ser, el uno inteligible, meta empírico, suprasensible, que sólo se capta con la mente noética; el otro de orden fenoménico, visible a los ojos sensoriales. El uno es el plano del Ser, el otro del devenir.<sup>19</sup> Ambos representan de cualquier modo distintos grados de

---

<sup>17</sup> *Fedón*: 99b-d.

<sup>18</sup> *Fedón*: 99e.

<sup>19</sup> Ver W. K. C. Guthrie, *Historia de la Filosofía griega*, Vol. IV, pp. 487-491. Ver también *Timeo*: 37b-c; 51d-52a.

manifestación de las Ideas que Platón reconoce en los posibles aspectos del aprendizaje haciendo hincapié sobre varios tipos de percepción cognoscitiva [Fig. 1]. Así, divide la opinión [*doxa*], por una parte en la mera conjetura o imaginación [*eikasía*], y por otra en la creencia-fe [*pístis*]; y del mismo modo el conocimiento lo divide por una parte en el conocimiento mediano o razonado [*dianoia*], y por otra en la intelección pura [*noesis*]. Estos tipos de aprendizaje corresponden a distintos grados de la verdad. La *eikasía* y la *pístis* se refieren al mundo sensible y corresponden, respectivamente, una a la percepción sensorial de las sombras y la otra a las cosas sensibles mismas, en cuanto que, a su vez, no son la realidad en sí, sino copias de la Idea. La *dianoia* y la *noesis*, en cambio, se refieren a dos grados de la esfera inteligible. La primera es conocimiento de aspectos matemáticos y geométricos; por lo tanto, hay en ella algo visible, que es posible representar, que actúa por medio de hipótesis. La *noesis* es, finalmente, captación inmediata, directa y pura de las Ideas [y del principio absoluto, que es el sumo Bien como veremos más adelante].

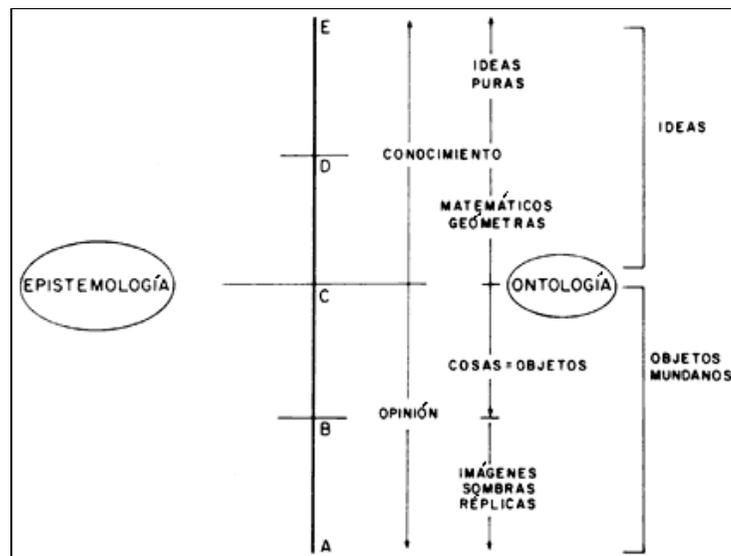


Fig. 1

Esta distinción de cuatro géneros de conocimiento nos muestra claramente que para Platón la apariencia no puede separarse de todo contexto inteligible, y que si el aparecer está vinculado al Ser, nos es necesario elevarnos desde aquél hacia éste. Tal distinción también pone de manifiesto que en la filosofía de Platón las matemáticas desempeñan un papel distinguido, sin embargo es puramente propedéutico, puesto que las matemáticas resultan para el filósofo sólo la ciencia de la medida que nos coloca en el camino de lo inteligible.

De cualquier forma el ámbito del filósofo es el espacio comprendido entre C y E, pero, para alcanzarlo, primero deben recorrerse [en lo que sería llamado una primera navegación] las distancias de A-B y de B-C. Para pasar del espacio de las matemáticas y la geometría<sup>20</sup> al mundo perfecto de las Ideas [D-E] Platón presentó el método de la dialéctica, que consiste en la discusión racional de la definición de un concepto entre individuos versados en el asunto, hasta que finalmente se llega a un consenso [aunque esto puede decirse de varias maneras mucho más grandiosas y complicadas, en realidad eso es a lo que la dialéctica se reduce en última instancia]. Diremos, pues, que la dialéctica es el método que nos permite discernir lo que es de lo que *no* es. Es la dialéctica la que nos transporta por la vía de lo racional, en la segunda navegación, hacia el verdadero conocimiento. Y lo que ello implica nos lo recuerda el *Timeo*:

---

<sup>20</sup> Este espacio [C-D] siempre contó con el interés especial de Platón, pero al mismo tiempo postuló que no se trataba de un mundo perfecto, en vista de que sus deducciones provenían de postulados o axiomas primarios, o sea no justificados sino simplemente aceptados como verdades iniciales o incontestables. No importaba que los geómetras hicieran modelos casi perfectos de sus teoremas, o que los matemáticos presentaran pruebas casi inexpugnables de sus demostraciones; todas ellas estaban manchadas por el pecado original de la falta de justificación racional de sus orígenes.

Para el que se aplica al aprendizaje y a los pensamientos verdaderos y ejercita especialmente este aspecto en él, es de toda necesidad, creo yo, que piense lo inmortal y lo divino y, si realmente entra en contacto con la verdad, que lo logre, en tanto es posible a la naturaleza humana participar de la inmortalidad. Puesto que cuida siempre de su parte divina y tiene en buen orden al dios que habita en él, es necesario que sea sobremanera feliz.<sup>21</sup>

He aquí la nueva orilla alcanzada por Platón en su segunda navegación.

En lo referente al símil o alegoría de la caverna [*República*: VII, 514a-517c; 518b-d], probablemente la alegoría más famosa en toda la historia de la filosofía occidental, sólo diremos que fue introducida por Platón para ampliar sus conceptos sobre las distintas formas o etapas del conocimiento [que ya había ilustrado con el esquema de la línea resumido arriba]. No cabe duda que la caverna corresponde al segmento A-C de la línea, o sea, al mundo visible en general, el mundo de la *doxa*, que posee un nivel inferior del conocimiento, caracterizado por Platón no como ignorante, sino como inculto; en este segmento el hombre confunde a la realidad con sus sombras; en el nivel comprendido entre A y B, el nivel más bajo de la escala, las imágenes desempeñan en el seno del mundo percibido la misma nefasta función que entre las disciplinas educativas desempeña la poesía. Como veremos más adelante, tanto los reflejos naturales como la obra de los poetas son consideradas por Platón como imitaciones deformadoras fugaces, engañosas y diluyentes, que reproducen de mala manera los rasgos de los objetos por ellas imitados, por lo que Platón estaba en contra de quienes les otorgaban su confianza y pretendían dirigir su vida y su pensamiento basándose en ellas.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Timeo*: 90b-c.

<sup>22</sup> Podemos observar la crítica platónica a las artes miméticas sobre todo en el décimo libro de la *República*.

En cambio, el mundo exterior, al que finalmente llega el prisionero que logró evadirse de la cueva, es el equivalente al segmento C-E de la línea, o sea, del conocimiento pleno y absoluto, el mundo de las Ideas, el mundo del verdadero saber. Así visto el conocimiento, para Platón no es un proceso que discurre desde la absoluta ignorancia hacia el saber, sino sólo un tránsito entre la presencia de lo imperfecto del mundo cambiante de la sensación y la reminiscencia de lo perfecto del mundo de las Ideas. Como dice Marcel Detienne:<sup>23</sup>

En la teoría del conocimiento platónico la oposición de la *Llanura de Alétheia* [verdad] y la *Llanura del Lethé* [olvido] traduce en un plano mítico la oposición entre el acto de *anámnesis* [reminiscencia], [es decir] la evasión fuera del tiempo, la revelación del ser inmutable y eterno, y la carencia de *Lethé*, que es la ignorancia humana y el olvido de las verdades eternas [...]. En este plano de pensamiento, la Memoria ya no es solamente, como lo era para los poetas y adivinos, un don de videncia que permite la aprehensión total del pasado, del presente y del futuro; es ante todo el último término de la cadena de las reencarnaciones. Su valor es doble; en tanto que potencia religiosa, Memoria es el agua de Vida que señala el último término del ciclo de las reencarnaciones; en tanto facultad intelectual, es la disciplina de salvación que trae la victoria sobre el tiempo y sobre la muerte y permite adquirir el saber más completo.

Así es como las Ideas platónicas se nos presentan a manera de una respuesta redentora al desafío del escepticismo intelectual y moral, en esta vida, y como la esperanza en una vida más allá de la muerte.

Recapitulando lo que hasta aquí hemos considerado, se ha dicho que el alma al caer en la generación y corrupción de este mundo sensible pierde de vista su origen noético por el hecho de estacionarse y asimilarse a las cosas relativas, caducas y terrenales que le causan desconcierto y olvido de lo Divino. El hombre así considerado es como un alienado del mundo sensible, lo que

---

<sup>23</sup> Marcel Detienne: *Op. cit.*, pp.190 y 191. Los corchetes son nuestros.

implica su alejamiento de la esencia de su propia naturaleza. Mientras éste siga en pos de la armonía dentro del mundo de la dualidad de lo sensible [el mundo de la caverna] permanecerá en este estado. Así que es menester que levante su vista hacia lo luminoso, lo inteligible, hacia la filosofía y emprenda un cambio de ruta, es decir, una segunda navegación, guiado por la dialéctica hacia la reminiscencia de aquel pasado grandioso del cual proviene, en el cual se deleitaba con la contemplación de *alétheia*.

¿Cómo puede el hombre salir de esta enajenación? ¿Cómo puede liberarse de los impulsos corporales y pasionales psíquicos devolviéndole al alma las alas capaces de conducirlo de nuevo a lo divino? Hemos indicado ya que la dialéctica es la vía que le permite al hombre el regreso a su antigua morada en el mundo de las Ideas, pero la dialéctica no opera de manera independiente, como veremos a continuación.

### 3. Eros y la ascensión dialéctica

Para Platón el concepto de Eros [amor] está íntimamente ligado con el *logos*, por lo que mantiene una estrecha relación con el conocimiento. El Eros platónico, más que estar relacionado con la dialéctica, constituye la fuerza que vivifica a la dialéctica misma. “Es la escala del conocimiento que se nos describe en la *República*, con la ascensión del alma por todos sus peldaños, sólo que poniendo ahora el acento en la fuerza vital: la del amor, sin la cual sería inexplicable esta *anábasis* espiritual.”<sup>1</sup> Si comparamos la ascensión dialéctica hacia la Verdad con la ascensión erótica que se nos relata respectivamente tanto en la *República* [VI, 509d-511b] en la metáfora de la línea dividida, como en el *Banquete* [210a-212a] en la iniciación en los misterios de Eros, tenemos que la primera, en sus distintos grados, nos eleva al conocimiento supremo, y la segunda, igualmente en sus distintos grados como veremos enseguida, nos eleva a la Idea de lo Bello. Y así como la ascensión dialéctica conduce a la iniciación filosófica, la ascensión mediante Eros conduce a la iniciación amorosa.

El primer factor sobre el que Platón postula su visión sobre el Eros se tiende sobre el supuesto antropológico de que el hombre no es en su totalidad únicamente un cuerpo, sino que es además un alma desfallecida y aprisionada al mundo de lo sensible. El fondo epistemológico que se menciona en *Fedón* [75e] es igualmente importante: anteriormente, en una vida previa, nuestra alma poseía el conocimiento de las Ideas, pero debido precisamente a su nacimiento en este mundo y al contacto con la materia el hombre ha olvidado

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez Robledo: *Op. cit.*, p. 408. Más adelante, en la p. 411, hace notar Gómez Robledo que para Platón es “[...] la fuerza afectiva del amor, todo el calor de la vida, lo que nos hace alcanzar la suprema contemplación.”

aquello que él realmente es. Ahora bien, mientras que en el *Fedón* se nos asegura la riqueza del alma, mostrando lo eterno y la Idea en su profundidad, en el *Banquete* Platón nos indica la vía mediante la cual el hombre puede participar de la inmortalidad en la vida terrena,<sup>2</sup> de modo que, al ser descrito como deseo y búsqueda [reminiscencia] de aquél saber que según se nos dice en el *Fedón* ya antes había sido adquirido por el alma, el Eros platónico asume de entrada una orientación metafísica y epistemológica.

En el *Banquete* Eros es descrito como una fuerza que conduce a la búsqueda y a la adquisición de lo inmortal mediante un impulso hacia la eternidad.<sup>3</sup> Eros es un medio que en sí mismo no es ni ignorancia ni conocimiento,<sup>4</sup> que no es mortal pero tampoco inmortal, es, más bien, una senda, una vía ascendente que hay que recorrer porque nos conduce al término de un viaje descrito en el *Banquete* como la ascensión dialéctica en pos de la Belleza e identificada finalmente con la contemplación del Bien.

Esta búsqueda es identificada inicialmente [*Banquete*: 210a-212a] con un deseo desmesurado de placeres ligado a la belleza de los cuerpos. En un inicio, Eros, entendido como un puro estímulo de la belleza física, constituye sólo un primer peldaño de la escalera del amor. Nos dice Platón que muy pronto el amante trasciende este primer momento al darse cuenta de que la belleza no está contenida tan sólo en un cuerpo, sino difusa en todos, y que más bien debe amar, por consiguiente, la belleza corpórea en general. Esta primera etapa de la dialéctica erótica consiste pues en una especie de

---

<sup>2</sup> Ver Giovanni Reale: *Eros, Demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona, 2004, capítulo XII.

<sup>3</sup> Gómez Robledo nos explica que no existe ninguna incongruencia de pensamiento entre la doctrina platónica la inmortalidad del alma expuesta en otros diálogos y lo que se dice en el *Banquete* acerca de la fecundidad física y espiritual como el único modo de procurarnos la inmortalidad. Véase Antonio Gómez Robledo: *Op. cit.*, p. 406.

<sup>4</sup> *Banquete*: 203c-d.

educación estética que posteriormente da paso a una desindividuación del amor físico trascendiendo a una espiritualización del amor.<sup>5</sup>

Al Eros que tiene que ver con el cuerpo y lo sensible lo llama Platón, en boca de Pausanias, “Eros vulgar”, a diferencia del “Eros celeste”, que está en conexión con el arte de amar de manera filosófica y tiene más bien que ver con el alma y lo suprasensible. Desde este Eros vulgar, según Platón, se va ascendiendo gradualmente a un Eros moral, más que sexual, es decir, de la belleza de los cuerpos el amante vuelve su mirada hacia la belleza de las almas, la cual debe tenerse por mucho más preciosa, y a tal punto que debe preferirse un alma bella en un cuerpo feo, antes que lo contrario.

En seguida, la atracción se manifestará hacia las proyecciones del espíritu como son las leyes y las ciencias, es decir, los diversos conocimientos [espacio comprendido entre C y E en la metáfora de la línea], incluidos de manera principal los filosóficos [espacio comprendido entre D y E], que dan al amante la sabiduría y el poder de engendrar multitud de hermosos y magníficos pensamientos y discursos [*Banquete*: 210d].

El último peldaño de la ascensión erótica Platón lo identifica con la contemplación de la Belleza y relaciona ésta con la contemplación del Bien en sí. Este último, como veremos en otro capítulo, es para Platón causa de la ciencia, de la verdad y de lo bello. Esta es la misma escala que se describió en la metáfora de la línea y en el mito de la caverna de la *República* con la ascensión del alma por todos sus peldaños, sólo que poniendo ahora el acento en la fuerza vital del Eros.

---

<sup>5</sup> Antonio Gómez Robledo: *Op., cit.*, p. 407. Sobre esta “escalera del Eros” ver Giovanni Reale: *Op. cit.*, capítulo XIII.

Lo que Platón nos plantea es que al hombre le es posible recuperar el saber perdido, o más bien, olvidado, mediante la fuerza del Eros. Eros es una fuerza que impulsa al alma hacia la reminiscencia yendo a través de la multiplicidad de lo percibido por los sentidos hacia la unidad de la Idea. Así pues, para el filósofo es Eros el intermediario entre la multiplicidad de las apariencias y la unidad de la realidad trascendente. Como dice Gómez Robledo: “Por primera vez en la historia, en Grecia por lo menos, deja el Eros de ser una fuerza ciega y desquiciante de la naturaleza para tornarse un valor ético que actúa y promueve la unión entre los hombres, en vista de su perfección espiritual.”<sup>6</sup>

Eros, como mediador entre el mundo sensible e inteligible, es considerado como un vehículo de *paideia* [educación] al significar el amor a la Belleza y al Bien absolutos, siendo la sabiduría lo más bello<sup>7</sup> y bueno. El amor es siempre un deseo, mas no se confunde con la belleza: es el deseo de lo bello. Como nos lo dice Platón en el *Banquete* [203d], Eros siempre “[...] está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista.” Y más adelante [204b] nos dice: “La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante.”

---

<sup>6</sup> Antonio Gómez Robledo: *Op., cit.*, p. 418.

<sup>7</sup> *Hippias Mayor*: 296a.

## **CAPÍTULO II**

# **CONTEXTO METAFÍSICO, ÉTICO Y ESTÉTICO DEL CONCEPTO DE BELLEZA**

#### 4. El contexto de la belleza en la poesía de Homero

Ante todo, y en primer lugar, hay que hacer constar la ausencia de un tratamiento “estético” de la belleza en el sentido actual de “estética”. El rastreo de nuestra reflexión habrá de ir entonces al compás de la metafísica, para descubrir la estructura y papel de la belleza. Lo cual nos permitirá, más adelante, desentrañar la esencia, finalidad y estrategias del arte. En el presente capítulo nos ocuparemos del contexto metafísico, ético y estético de la belleza al interior de la cosmovisión griega y más específicamente en el pensamiento de Platón. Para ello comenzaremos con los registros sobre la belleza en la poesía de Homero.

En la antigüedad tanto la obra de Hesíodo como los poemas homéricos de la *Ilíada* y la *Odisea*<sup>1</sup> jugaron en la educación del pueblo heleno un papel de suma importancia. Según Heródoto [*Historia*, II, 53, 2] ambos *aedos* se encargaron de dar forma a la religión de los griegos. Por su parte Homero significó una indeleble huella en la vida de los griegos. Como señala Werner Jaeger, “[...] no deja de ser evidente que Homero [...] no debe ser considerado como simple objeto de la historia formal de la literatura, sino como el primero y el más grande creador y formador de la humanidad griega.”<sup>2</sup> En su obra les transmitió a los griegos distintas enseñanzas, su influencia abarca la literatura,

---

<sup>1</sup> Sobre la atribución de ambos poemas a Homero véase Hermann Fränkel: *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid, 1993, p. 25.

<sup>2</sup> Werner Jaeger: *Paideia, los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición en un volumen, Tercera reimpresión, México, 1978, p.49. Ver también Hermann Fränkel: *Op. cit.*, capítulo 1. Si bien estas consideraciones sobre la importancia de Homero para la formación del griego son acertadas, no hay que olvidar la deuda que Grecia tiene con las culturas orientales. “Debemos considerar diversos canales de transmisión: ritual, iconográfico, literario; estos canales, de hecho, no se excluyen entre ellos, sino que pudieron superponerse y reforzarse recíprocamente de modos varios. En cualquier caso, hay que concluir que la *Ilíada* de Homero [...] lleva las marcas de un impacto orientalizante.” Ver Walter Burkert: *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, El Acantilado, no. 53, Barcelona, 2002, p.52.

el arte, la educación, así como la configuración del firmamento, las genealogías de los héroes, los comportamientos razonables y ejemplares, la fragilidad de los humanos, la obediencia a los dioses, etcétera.<sup>3</sup> Si bien es cierto que Homero no dejó de retratar a los seres humanos provistos de todos sus connaturales defectos y flaquezas, también lo es que su obra nos muestra muchas de las cualidades humanas, como la virilidad en todas sus especies, la elocuencia, la fortaleza, la inteligencia, la agilidad, el sentimiento del honor y lo que más nos interesa en esta investigación, la belleza, tanto en su contexto plenamente estético como en su contexto ético, al hacer referencia a la virtud mortal.

Es en esa época arcaica, en la que la poesía organizó el alma y el pensamiento de Grecia antes que los razonamientos de los filósofos, en donde se hallan los primeros balbuceos de una estética [aunque aún no de una manera teórica] contenidos en los calificativos con los que los poetas pretenden designar lo que nosotros denominamos en castellano “belleza”.

En cuanto al calificativo de “bello” *-kalós-*, aparece frecuentemente en los poemas homéricos. La *Ilíada*, por ejemplo, además de ser una ininterrumpida serie de batallas y episodios bélicos entre aqueos y troyanos delante de Ilion, en la que destaca la idea de la debilidad del hombre -efímera criatura sometida a poderes superiores, pero capaz de alcanzar el renombre del heroísmo a fuerza de valor, coraje, sufrimientos y renunciaciones- es una muestra de la visión que tenían los griegos de la belleza tanto en su denotación física como moral. Igualmente la *Odisea* nos ofrece una serie de informes referentes a cosas que son calificadas como bellas.

---

<sup>3</sup> Según Platón [*Ion*: 531c], Homero trató magistralmente no sólo asuntos bélicos, sino también las relaciones de convivencia de los hombres con los dioses, los sucesos que acontecen en el cielo y en el Hades, y la generación de los héroes y de las divinidades.

Estas referencias varían a lo largo de ambos textos. Uno y otro predicen la belleza de cosas que van desde simples cosas naturales o no artificiales como los astros, caudales de ríos, forestas, etcétera, hasta la belleza predicada de los actos y conductas, pasando por la belleza de diversas prendas de vestir y objetos en los que interviene ya la mano del hombre, como velos, sandalias, armaduras etcétera.

Ligado a ideas de perfección, de fuerza y de potencia, el calificativo “bello” muchas veces se aplica a la hermosura puramente sensible; los calificativos que se atribuyen individualmente a los dioses o a las mujeres designan siempre detalles físicos. Con frecuencia tiene también *kalós* un sentido moral. El cobarde Paris es repugnante a los ojos de Héctor por la desarmonía entre su belleza física y su conducta [*Ilíada*: III, 39-55].

Podemos decir que en los textos homéricos una primera forma de atribuir la belleza a algo es aquella que toca sólo a la apariencia de las cosas o de los fenómenos físicos externos. A esta forma sólo le interesa hacer explícita la cualidad o las cualidades de una determinada cosa. El griego observó que el mundo está formado por múltiples objetos y observó que de entre esos múltiples objetos que lo rodeaban había algunos que compartían una característica que los diferenciaba de los demás objetos. Esa característica distintiva era el “gusto” o “placer” que le despertaban dichos objetos. En ambos textos Homero nos habla de este placer cuando nos manifiesta la belleza de ciertos fenómenos naturales como pueden ser un amanecer, el campo, la corriente de un río, una laguna o incluso una isla entera: “De las rocas librados al fin, de la horrenda Caribdis y de la Escila, llegamos a ver la hermosísima isla del dios Sol [...]” [*Odisea*: XII, 260-263]. Dentro de esta clasificación también

tenemos descripciones de seres físicamente bellos o de sólo ciertas partes del cuerpo que sorprenden por su belleza, como la piel, los ojos, la cintura o el cabello:

[Ulises a Nausícaa] Ser mortal como tú nunca he visto hasta aquí con mis ojos, ni mujer ni varón: el asombro me embarga al mirarte; una vez sólo en Delos, al lado del arca de Apolo, una joven palmera advertí que en tal modo se erguía. Cuando allí vine a dar, larga hueste escoltaba mis pasos, en jornada que había de traerme dolor y desgracias; y al hallar aquel tronco gran rato quedé sorprendido entre mí, porque nunca otro igual se elevó de la tierra. Con el mismo estupor, ¡oh mujer!, contemplándote estoy y un gran miedo me impide abrazarme a tus pies. [*Odisea*: VI, 149-169].

En esta forma de predicar la belleza tenemos entonces lo correspondiente a los fenómenos naturales, incluido el cuerpo humano. Existe una segunda forma de atribuir la belleza a cosas igualmente externas y, al igual que la anterior, hace referencia al aspecto físico, pero la diferencia es que ahora el objeto en cuestión no es ya un objeto totalmente natural, sino que es un objeto en el que ha intervenido el trabajo del hombre. Así, en la *Ilíada* se nos dice de Agamenón que “[...] incorporándose, se puso la suave túnica, bella y recién fabricada, y alrededor se echó el gran manto [...]” y también que “[...] en los lustrosos pies se calzó unas bellas sandalias y se colgó a hombros la espada, tachonada con clavos de plata.” [*Ilíada*: II, 42-45] Y también tenemos en la *Odisea* [VII, 233-235] que Areta, esposa de Alcinoo “[...] había conocido al mirarlos el manto y vestido de Ulises, las dos prendas hermosas labradas por ella y sus siervas.” Además de ciertas prendas de vestir abundan entre este tipo de objetos bellos las referencias a objetos que eran considerados valiosos, como tronos, cráteras, copas, joyas, cestillos, instrumentos musicales, propiedades, animales y armamento.

Como podemos ver aquí lo que se admira son objetos elaborados por el hombre, a diferencia de los ejemplos anteriores en los que lo admirado era producto de la creación natural.<sup>4</sup> En el siguiente ejemplo tenemos ambas formas de atribuir la belleza:

[Hera] Con él [graso aceite] se ungió la bella piel, y luego se peinó la melena y la trenzó con sus propias manos en relucientes bucles que pendían, bellos y divinos, de su inmortal cabeza. [...] La divina entre las diosas se tocó por encima con un velo bello, recién hecho, de un blanco brillante como el sol. En los lustrosos pies se calzó unas hermosas sandalias. [*Ilíada*: XIV, 175-186].

Una tercera forma de predicar la belleza no tiene ya un referente necesariamente físico; más que aludir a algo palpable, sensible, alude a la conducta, al temple, al temperamento de ciertos personajes que van desde los simples mortales hasta los grandiosos dioses. Ahora tenemos que la belleza se predica de una manera distinta a las anteriores. Las formas descritas se entienden como un simple agrado al gusto, relacionado únicamente con la

---

<sup>4</sup> Ver Raymond Bayer: *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 23-25. La principal diferencia entre la primera y la segunda forma de predicar la belleza de los objetos ya mencionados consiste en la importancia de la capacidad que la segunda forma atribuye al hombre para tocar de alguna manera mediante su actividad el orden divino, al ser productor de cosas bellas, cosas que agradan. De ser esto así, entonces ¿no sólo los dioses se pueden encargar de otorgar belleza [en este caso Afrodita] como dice Paris a Héctor en el canto III de la *Ilíada* sino que el hombre puede producir cosas que despiertan el agrado y por ende el juicio de belleza?

Hay que aclarar que el orden de las cosas que el ser humano puede embellecer no es el mismo orden en el que se ubica la belleza divina. La diferencia radica en que la belleza que rodea al ser humano es una belleza temporal, es decir, tiene una existencia temporal, y por lo tanto su duración no es eterna. Tarde o temprano ha de consumirse, ha de agotarse. Y no así en el orden divino, pues los poderes, las cualidades y las virtudes activas de un dios escapan a la aniquilación del tiempo. Recordemos las palabras de Calipso en la *Odisea* [V, 211], cuando refiriéndose a Penélope dice a Ulises: "Comparada con ella, de cierto, inferior no me hallo ni en presencia ni en cuerpo, que nunca mujeres mortales en belleza ni en talla han podido igualarse a las diosas." Y la respuesta de éste: "[...] yo bien conozco cuán por bajo de ti la discreta Penélope queda a la vista en belleza y en noble estatura. Mi esposa es mujer y mortal, mientras tú ni envejeces ni mueres." No podría el griego imaginar que al paso del tiempo el bello velo con el cual cubre su cuerpo la diosa Hera terminase despedazado, y lo mismo podría decirse de sus sandalias.

capacidad sensitiva y no como un agrado que repercute más allá del simple gusto por una forma o una textura. Ahora nos referimos a un agrado que más que afectar a los sentidos [si bien éstos constituyen su punto de partida], afecta a una parte del hombre que al griego le parecía de mucho más valor: su carácter.

En el canto III, 39-55 de la *Ilíada* tenemos un ejemplo de la importancia que el griego confería a esta tercera forma de belleza sobre las dos anteriores:

¡Ojalá no hubieras llegado a nacer o hubieras muerto célibe! ¡Incluso eso habría preferido -y mucho más habría valido-, antes que volverte así afrenta y oprobio de los demás! A carcajadas seguro que ríen los aqueos, de melenuda cabeza, que creían que eras paladín y campeón, porque es bella tu apariencia; pero en tus mientes no hay fuerza ni coraje. [...]¿No quieres aguardar a pie firme a Menelao, caro a Ares? [...] No te socorrerán ni la cítara ni los dones de Afrodita, ni la melena ni la galanura, cuando te revuelques en el polvo.

En este pasaje Héctor recrimina el temor que Paris tuvo en el campo de batalla ante el aqueo Menelao, aludiendo a lo insignificante de su bella apariencia frente a una situación en la que podemos suponer se requería de una belleza superior. Una belleza que habría sido manifestada mediante la deseada actitud de valor, fuerza y coraje de Paris frente a Menelao antes que mediante su excelencia meramente física.

En el pasaje VIII, entre 166-180 tenemos otro caso del cual podríamos sacar una conclusión semejante a la anterior:

[Ulises a Euríalo] 'Mal hablaste, mi huésped: pareces persona sin seso; bien se ve que los dioses no dieron a todos los hombres por entero sus gracias, talento, facundia y belleza. Es el uno de aspecto mezquino y en cambio le colma de perfecta hermosura algún dios sus discursos; los otros arrobados le observan y él habla seguro en la plaza con modesta dulzura; distínguese así en la asamblea y le miran como a una deidad cuando pasa entre el pueblo. Hay tal otro que iguala en belleza a los dioses sin muerte, mas sus dichos están desprovistos de

gracia: tú muestras ciertamente notable hermosura, ni un dios la plasmara superior, mas del todo eres vano de mente. La ira has venido a mover en mi pecho lanzando palabras sin medida y sin tino: no soy tal novato en los juegos como tú te supones [...].

En este pasaje se muestra claramente la diferencia entre las distintas formas de atribuir el predicado de belleza a dos hechos distintos. Por un lado tenemos la belleza física de Euríalo, de la cual ironiza Ulises debido a su inferioridad frente al otro tipo de belleza, que para nosotros es un ejemplo de la tercera forma: la belleza de la palabra, de los discursos públicos. Y tal es el valor de este tipo de belleza que afirma Ulises que aquél que la posea será distinguido en la asamblea y se le mirará como una deidad al pasar entre el pueblo.

Ejemplo parecido al de la *Ilíada*: XXIV, 624-632, en donde Aquiles admira a Príamo debido a su “noble aspecto” y a sus “palabras”. La belleza de Príamo es deducida de la percepción de su aspecto. Pero en este caso, contamos con dos nuevas referencias: la primera de ellas es el calificativo de “noble” que se da al aspecto de Príamo. Y es que podemos imaginar el aspecto o la apariencia de quien sea, pero ¿cómo entender que dicha apariencia nos resulte noble sin que ello implique un estado anímico? Aquí podría no quedarnos claro aún si lo admirable de Príamo es su apariencia física o precisamente ésta resulta grata debido a su afección por un determinado estado anímico. La segunda referencia consiste en que se incluye como parte de la admiración de Príamo el hecho de “oír sus palabras”. Lo que se nos quiere dar a entender es que lo que resulta agradable de las palabras de Príamo es lo que éstas implican, es decir, su contenido, su sentido. Y de nuevo tenemos aquí una indicación que nos permite suponer que la belleza, la atracción por algo que

resulta agradable, no es algo que acontece simplemente en el ámbito de lo sensible, sino también en el de lo metasensible.

## 5. La Gran Teoría de la proporción de la belleza

Las primeras nociones teóricas en torno a la belleza se remontan, al igual que las consideraciones poéticas, hasta la antigüedad, pero en este caso surgen en torno a la concepción pitagórica del Cosmos. Los pitagóricos consideraban a la belleza como un atributo del mundo natural, del cual estaban totalmente sorprendidos por su perfección. Para estos pensadores el Cosmos podía considerarse como bello al poseer las cualidades del orden y la armonía. Afirmaban que la belleza consiste en las proporciones de las partes, o para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones.<sup>1</sup> Tatarkiewicz calificó como “la Gran Teoría de la estética europea” a esta idea debido a que “[...] han existido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se hayan mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande.”<sup>2</sup>

La Gran Teoría hunde sus cimientos en la observación de la armonía de los sonidos. Los pitagóricos descubrieron que la altura de un sonido depende del número, en cuanto depende de las longitudes de las cuerdas, y que es posible

---

<sup>1</sup> Los griegos denominaron como *kalós* lo que en castellano moderno se denomina como “bello”, pero en un principio las expresiones que utilizaron para designar la belleza significaban etimológicamente la disposición o proporción de las partes: para la belleza visible, para las obras de arquitectura y escultura, el término principal era el de “simetría”, esto es, la conmensurabilidad; para la belleza auditiva, para las obras musicales era el de “consonancia”. Las palabras “armonía” y “simetría” estaban estrechamente relacionadas con la aplicación de la teoría a los ámbitos del oído y la vista, respectivamente. Que pasara del primer ámbito al segundo, o que se desarrollara independientemente de este último, es algo que no es seguro; lo seguro es que durante el período clásico en Grecia dominó en ambos. Ver: Wladyslaw Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 157.

<sup>2</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz: *Op.cit.*, p.157. Para Juan Plazaola, la “primera y verdadera estética griega” surge en el siglo de Pericles con el análisis que los sofistas hacen del texto poético “[...] procurando descubrir lo que hoy llamaríamos la intención del autor, confirmando así una actitud que veía en la poesía un valor autónomo y fundamental.” Ver: Juan Plazaola: *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1999, p. 9. Plazaola menciona como ejemplo a Gorgias, quien nos habla del engaño poético vinculado al encanto de la poesía, despojándolo de toda significación moral y atribuyéndole un poder soberano y valorando la persuasión y la aptitud para emocionar. Para el autor, Gorgias es el primero en sugerir la existencia de una especie de endopatía, observando que la tragedia nos hace sentir el éxito y el fracaso de sus héroes como si fueran nuestros propios sentimientos.

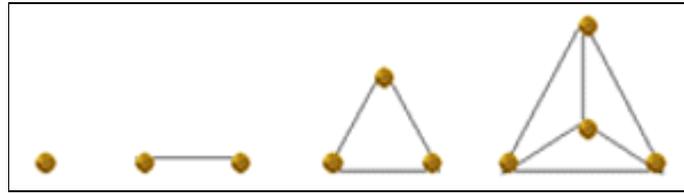
representar los intervalos de la escala con razones numéricas. Así, según Pitágoras, el cielo, la tierra y el ser humano están sometidos a la misma ley: el número. Según Aristóteles [*Metafísica*: 985b-986a], como los pitagóricos vieron que los atributos y las relaciones de las escalas musicales se podían expresar en números, desde entonces todas las demás cosas les parecieron modeladas en toda su naturaleza según los números y juzgaron que “[...] los elementos de los números son elementos de todas las cosas que son, y que el firmamento entero es armonía y número.”

Al estar convencidos de que los números jugaban un papel preponderante en la conformación del universo, esto es, al descubrir las propiedades y las relaciones de la armonía en los números, los pitagóricos dedujeron que sus leyes dominaban todas las cosas, que eran los números la esencia misma de ellas, pensaban que todo funciona según número, de acuerdo con estructuras matemáticas, aritméticas o geométricas.

Inicialmente los pitagóricos consideraron a los números como entidades geométricas, físicas y aritméticas, dotados de cualidades como el amor y el odio, lo masculino y femenino. Pero también pensaron a los números espacialmente: la unidad es el punto, el dos es la línea, el tres la superficie, el cuatro el volumen. Por la yuxtaposición de puntos se engendra la línea, la superficie es engendrada por la yuxtaposición de varias líneas y el cuerpo por la combinación de superficies,<sup>3</sup> como se muestra en la siguiente figura, en donde el 1 es un punto, 2 una línea, 3 una superficie y 4 un sólido:

---

<sup>3</sup> Ver Frederick Copleston: *Historia de la filosofía*, Vol. I, Grecia y Roma, Ariel, Barcelona, 1986, p. 47.



Para los pitagóricos, pues, los números poseían no sólo un tamaño cuantitativo, sino, además, una figura geométrica, siendo en este sentido en el que consideraban que los números eran las formas e imágenes de los objetos naturales.

Puntos, líneas y superficies son, por lo tanto, las unidades reales que componen todos los cuerpos de la naturaleza, y, en este sentido, todos los cuerpos deben ser considerados como números. [...] Cada cuerpo material es una expresión del número cuatro, puesto que resulta como un cuarto término de tres clases de elementos constitutivos [puntos, líneas y superficies].<sup>4</sup>

Decir que todas las cosas son números significaría que todos los cuerpos constan de puntos o unidades en el espacio, los cuales, cuando se los toma en conjunto, constituyen un número. Esta costumbre de representar los números o relacionarlos con la geometría ayuda a comprender por qué los pitagóricos consideraban las cosas como números y no sólo como numerables al transferir sus concepciones matemáticas al orden de la realidad material.

Al suponer que así como la armonía musical depende de un número se podía pensar que la armonía del universo depende también del número, para estos pensadores la música se convirtió en el símbolo de la armonía del cosmos y en un medio para lograr el equilibrio interno en el espíritu mismo del

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 58. La anterior es una cita que Copleston hace de Stöckl.

hombre. Los pitagóricos creían pues, que habían encontrado en la música el principio que subyace a toda la estructura del mundo, y afirmaron, por tanto, que el orden y la proporción son bellos y adecuados, y que gracias a los números todo parece bello.

Este argumento pitagórico, nos dice Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas*, defendía la idea de una objetividad estética al mantener que entre las propiedades de las cosas existe una que constituye la belleza:

Se trata de la armonía, y la armonía se deriva del orden, el orden de la proporción, la proporción de la medida y la medida del número. Armonía, proporción y número constituyen la base objetiva de la belleza. “El orden y la proporción”, decían, “son bellos y útiles, mientras que el desorden y la falta de proporción son feos e inútiles.” La estética de los pitagóricos era *cosmocéntrica*: afirmaban que la belleza es una propiedad del universo; el hombre no la inventa, sino que la descubre en el universo; la belleza del universo es la medida de toda la belleza realizada por-el-hombre.<sup>5</sup>

Es por ello que los artistas [utilizando el sentido actual del término] griegos pensaron que su tarea consistía en descubrir las proporciones perfectas. En música, ciertas melodías se consideraban como leyes o normas, asimismo en las artes visuales ciertas proporciones se aceptaron universalmente y se consideraron como canon. Los griegos consideraron entonces que no existe arte sin proporción. Todo arte surge, así, por medio del número. La proporción existe, por consiguiente, tanto en la música como en la danza, la escultura, la arquitectura y la pintura. Hablando generalmente, todo arte es un sistema de percepciones, y un sistema implica cierto número; por tanto, puede decirse con toda justicia lo siguiente: las cosas parecen bellas en virtud de su número.

---

<sup>5</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz: *Op. cit.*, p. 232.

Este mismo concepto fue retomado más tarde por Platón al aceptar la opinión de los pitagóricos de que “[...] hay cosas que han sido siempre bellas por su misma naturaleza [...]” [*Filebo*: 51b] y que “[...] nada que sea bello lo es sin proporción [...]” [*Sofista*: 288a]. En suma, la influencia estética del pitagorismo en el platonismo fue ejercida en forma cuádruple: por el formalismo, el número y la medida, las figuras y la perfección geométrica; por la teoría del alma-armonía que, en Platón, adopta la forma moral de un temperamento y una medida de las virtudes; por la teoría de las Ideas; y, finalmente, por la participación e imitación de los números por parte de las cosas. Además de estas ideas de origen pitagórico, Platón, influenciado tanto por la teoría de las Ideas como por las teorías de la reminiscencia y del *Eros*, interpretó la belleza desde su particular punto de vista como veremos a continuación.

## 6. La Belleza según la Teoría de las Ideas

Según la opinión de Raymond Bayer, “Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética.”<sup>1</sup> En los siguientes apartados podremos ir aclarando esta sentencia. Por el momento digamos que el fundamento de la concepción platónica de la belleza está conformado de manera general por las tres teorías que fueron examinadas en el primer capítulo: la teoría de las Ideas, la teoría de la reminiscencia y la teoría del Eros. Con respecto a la primera de ellas, que postula la existencia de un mundo de Ideas del cual depende substancialmente nuestro mundo, Platón afirma que *la Belleza en sí es una Idea*, y que las cosas bellas del mundo, desde las cualidades físicas de las cosas hasta las cualidades de los cuerpos [*Hippias Mayor*: 287e-288e] y las normas de conducta que guían a las almas virtuosas, las leyes y las ciencias [*Banquete*: 210b-c], constituyen tan sólo una participación de ella. Desde esta perspectiva para Platón es precisamente la participación de la Idea de Belleza lo que hace que las cosas sean calificadas como bellas.

En el diálogo *Hippias Mayor* Platón da testimonio de lo anterior al tratar el tema de la Belleza e intentar hacer entender a Hippias la diferencia entre el contexto ontológico de las Ideas y la realidad mimética en la que nos desplegamos los humanos para poder responder a la pregunta “qué es lo bello en sí mismo”.<sup>2</sup>

El concepto griego de belleza era más amplio que el nuestro, y comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los

---

<sup>1</sup> Raymond Bayer: *Op. cit.*, p.34.

<sup>2</sup> *Hippias Mayor*: 286d.

pensamientos y costumbres bellas. En primera instancia, en las palabras de Hipias, Platón nos presenta a la belleza tal y como es entendida en el mundo del devenir. Esta belleza es descrita como un conjunto de cualidades que las cosas -como por ejemplo una doncella, una yegua, una olla y una lira [287e-290b]- poseen, siendo muchas de estas cualidades de índole utilitaria [290c-291b]:

-Luego también, siguiendo de este modo, decimos que todo el cuerpo es bello bien para la carrera, bien para la lucha, y lo mismo, todos los animales, un caballo, un gallo, una codorniz; los enseres y todos los vehículos, de tierra, en mar, los barcos y las trirremes, y todos los instrumentos, los de música y los de las otras artes, y, si quieres, las costumbres y las leyes; en suma, *llamamos bellas a todas estas cosas por la misma razón, porque consideramos en cada una de ellas para qué han nacido, para qué han sido hechas, para qué están determinadas, y afirmamos que lo útil es bello teniendo en cuenta en qué es útil, con respecto a qué es útil; lo inútil para todo esto lo llamamos feo.*<sup>3</sup>

Sin embargo, la pregunta por “lo Bello” que se hace Platón en este diálogo es una pregunta de orden ontológico. De manera acentuadamente irónica lo expresa Sócrates [*Hipias Mayor*: 292d]:

[...] ¿Es que no eres capaz de acordarte de que yo te preguntaba qué es lo bello en sí mismo, aquello que añadido a cualquier cosa hace que ésta sea bella: piedra, madera, hombre, dios, una acción o un conocimiento cualquiera? Yo, amigo, pregunto qué es la belleza en sí, y no puedo con mis gritos llegar a ti más que si tuviera a mi lado una piedra, una rueda de molinos sin oídos ni cerebro.

La belleza que tiene en mente el filósofo no es, pues, una belleza relativa y graduable, ni a nivel cualitativo ni cuantitativo. Platón piensa más bien en la Belleza absoluta, esto es, en la Idea de Belleza: la Belleza en sí. En el

---

<sup>3</sup> *Hipias Mayor*: 295d. Las cursivas son nuestras.

*Banquete* [210e-211c] Platón describe en boca de la sacerdotisa Diotima las características de esta Belleza:

[La belleza en sí] existe siempre y ni nace ni perece, ni crece ni decrece; en segundo lugar, no es bello en un aspecto y feo en otro, ni unas veces bello y otras no, ni bello respecto a una cosa y feo respecto a otra, ni aquí bello y allí feo, como si fuera para unos bello y para otros feo. Ni tampoco se le aparecerá esta belleza bajo la forma de un rostro no de unas manos ni de cualquier otra cosa de las que participa un cuerpo, ni como un razonamiento, ni como una ciencia, ni como existente en otra cosa, por ejemplo, en un ser vivo, en la tierra, en el cielo o en algún otro, sino la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de una manera tal que el nacimiento y muerte de éstas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada.

Esta Belleza es para Platón sumamente importante, al grado de destinar al hombre a su búsqueda y afirmar que para su contemplación “[...] le merece la pena al hombre vivir [...]”.<sup>4</sup> Con la iniciación en los misterios de Eros que Sócrates recibe de la sacerdotisa Diotima en el diálogo *Banquete* [210a-212a], Platón nos plantea que *el hombre debe orientar su vida hacia la búsqueda de la Belleza en el ámbito de lo inteligible y no en el de lo sensible mimético*, pero ¿cuál es el motivo de esta consigna?

El primero de ellos lo encontramos al momento de considerar que en el caso de la Belleza Platón no sólo establece una relación con la Idea del mismo modo como se relacionan las demás cosas del mundo sensible con las Ideas, sino que, de un modo más significativo aún, establece una estrecha relación entre la Idea de Belleza y la Idea del Bien, siendo ésta última tanto “[...] causa de la ciencia y de la verdad [...]” [*República*: 508e-509b] como de “[...] todas las

---

<sup>4</sup> *Banquete*: 211d.

cosas bellas [...]” [*República*: 517c].<sup>5</sup> Bien, Belleza y Verdad son tres valores que Platón clasificó juntos [*Fedro*: 246 e] y han persistido desde entonces.

El Bien se nos muestra como el punto en torno al cual gira toda la problemática filosófica en Platón, puesto que la Idea primera con que Platón encabeza su mundo de las Ideas modelo es la del Bien.

Ello quiere decir que todas las demás Ideas, así como el mundo sensible hecho a imitación de las mismas, participarán esencialmente de ese Bien. O dicho de otro modo, todo cuanto existe tendrá como fin último y absoluto el Bien, hacia el cual tenderán metafísicamente en su ser y actuar. Esta necesidad fundamental de todo ente a ser bueno, ya no será, pues, una mera condición moral sino su estatuto y requisito ontológico originarios: su no consecución será algo más que un pecado moral: constituirá un fracaso y derrumbamiento ontológico de la existencia misma.<sup>6</sup>

Cuanto se ha dicho del Bien hay que aplicarlo igualmente a la Belleza en cuanto ideal y meta última de todo ser. Lo bello [*kalón*] se identifica con lo Bueno [*agathón*] en el concepto *kalokagathía*. Platón concibe este término en sentido de una virtud interna. En la *República* llama *kaloskagathos* al filósofo, “el hombre bello y bueno”, que es amante del saber y la cultura.<sup>7</sup> De esta manera, la *kalokagathía* y, concretamente la belleza, rebasan por completo los límites específicos de esa parcela de actuación humana que hoy llamamos “arte”. La belleza es el ideal de toda sabiduría, ciencia, moral o producción técnica. Ambas ideas, Belleza y Bien, conforman así la cúspide del mundo ideal que Platón pretende conocer revelando la armonía, la proporción y el orden

---

<sup>5</sup> En *Filebo*: 65a Platón confirma precisamente la coincidencia del Bien con lo Bello.

<sup>6</sup> Joaquín Lomba Fuentes: *Principios de Filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987, p. 18.

<sup>7</sup> En el *Timeo*: 87c, lo concibe como el ideal de perfección individual. Sobre la aspiración del hombre a la *eudemonía* ver: *Banquete*: 204d-205a.

subyacentes del cosmos con los que debe asimilarse el alma erótica del filósofo con la ayuda de la dialéctica [*República*: VII, 531d-535<sup>a</sup>].

Lo que Platón nos dice es que el Bien como Uno y Medida suprema de todas las cosas, mostrándose como Bello en las relaciones de proporción, orden y armonía en distintos niveles, desde los corpóreos hasta los inteligibles, nos atrae hacia sí mediante el Eros, que, en la visión y contemplación de aquél, encuentra la paz y el fin de su viaje, pues la posesión de las cosas buenas procura la felicidad al hombre.

Para Platón, la búsqueda que se da en las reiteradas tentativas de alcanzar en forma gradual y sucesiva la cumbre, o sea, la satisfacción de lo Bello absoluto que nos revela el Bien absoluto es precisamente *Eros*. *Eros* es esta búsqueda continua del Bien a través del conocimiento de lo Bello.

El recorrido que nos plantea el filósofo consiste así en “[...] la búsqueda, junto con el amado, de aquel todo del ser que se configura en el Bien absoluto. Nuestra naturaleza se reconoce y se realiza a sí misma sólo en la búsqueda y la posesión del Bien supremo [...]”<sup>8</sup> y por lo tanto de la Belleza. Es por ello que la Idea de Belleza [y no los reflejos de belleza que encontramos en este mundo, si bien éstos constituyen un tránsito hacia aquella] adquiere una especial importancia en el pensamiento de este filósofo.

Junto a ese concepto de belleza metafísica Platón presenta otro matemático y cuantitativo de origen pitagórico, como mencionamos antes. En el *Timeo* se nos ofrece una visión musical de la naturaleza, cuya hermosura consiste en “conmensuración” y “armonía”. El espacio cósmico, dotado de un alma universal, está compuesto de elementos puestos de acuerdo entre sí. En los

---

<sup>8</sup> Giovanni Reale: *Op. cit.*, p. 200.

elementos mismos, el número y la proporción juegan un papel decisivo. Por tanto, lo mismo en su estructura microcósmica que en la macrocósmica, el mundo es una especie de vasta sinfonía cuyo resultado es la belleza. En el *Sofista* [228 a-d] se define la fealdad como discordia y disonancia; en el *Político* [284] se vuelve a insistir sobre la necesidad de guardar la medida para producir lo bueno y lo bello: las artes sólo son posibles cuando se da una relación con la medida justa; en el *Filebo* reaparece la belleza cuantitativa [la naturaleza del ser viviente es una mezcla de lo ilimitado con lo limitado conforme a una armonía], pero también la belleza cualitativa, es decir, la belleza de las formas puras y abstractas.

Lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas; yo me refiero [...] a las líneas rectas y a las líneas circulares, a las superficies o a los sonidos engendrados por aquéllas, hechos con tornos, o reglas, o escuadras. Esas formas afirmo que son bellas, no relativamente, como otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza [...] Bellos son también los colores de este tipo [...] Entre los sonidos, los que son dulces y claros, los que dan una nota única y pura, éstos son bellos, no en relación con otros, sino en sí mismos. [*Filebo*: 51c-d]

El principio platónico universal de la armonía como valor absoluto y trascendente es una ley ontológica que alcanza la praxis humana en todos sus aspectos. En la *República* [III, 402d] se nos dice que “El hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades [...] constituye el espectáculo más bello que puede admirarse.”

Para lograr esta conformidad entre la belleza interna y externa Platón nos muestra la vía del Eros celeste. Es bajo su guía que el hombre consigue aproximarse a esta integridad al ser encauzado por gracia de Eros en el camino de la dialéctica [segunda navegación]. La belleza sensible que el hombre consigue a efectos de esta segunda navegación no es sino el reflejo externo de aquella belleza interna anhelada, como veremos ahora.

## 7. La Belleza según las Teorías de la Reminiscencia y del Eros

En capítulo pasado hablamos de un Eros celeste que la sacerdotisa Diotima caracterizaba en el *Banquete* [210a-212a] como una exploración constante en pos de la Belleza en sí, explicando la iniciación amorosa como una conducción progresiva del alma a la más elevada iniciación en los misterios. Se dijo que el hombre, guiado por Eros, había de iniciarse en un camino de aprendizaje cuyo primer momento se halla en la atracción hacia las cosas del ámbito de lo sensible, esto es, en el mundo de las representaciones miméticas referidas a las Ideas. Tanto el conocedor como el amante han de buscar la belleza, ante todo, en el mundo de lo sensible, de las sombras, de lo efímero, hasta que, agotados por no haber encontrado lo que buscan, dirigen su atención a otra parte y recorriendo por una escala erótica ascendente son conducidos finalmente hacia la contemplación de la Idea de Belleza en el mundo de lo inteligible, en donde hallan el conocimiento y el amor, que pueden, el primero, descubrir lo conocido y el segundo, recobrar a su amado.

Se expresaba así la diferencia que existe entre vislumbrar por una parte la simple apariencia de la Belleza dentro del mundo sensible y por otra parte el contemplar la misma Idea de lo Bello en el mundo suprasensible mediante la asistencia del Eros filosófico, siendo en el plano de lo eterno donde el conocimiento y el amor se integran y fusionan. De modo que lo que nos plantea el filósofo en su análisis de la Belleza es el estrecho contacto que existe entre lo humano y lo divino inteligible concedido por la gracia de Eros celeste.

Por otra parte, como se vio en la teoría de la reminiscencia, Platón consideraba que la raíz última del conocimiento se encuentra en la

“*anámnesis*”, o sea, en un “recuerdo” de las Ideas que, antes de nacer en el cuerpo, el alma había visto y contemplado en el “prado de la verdad”. Asimismo se asentaba que la reminiscencia constituía la fuerza espiritual que hace posible el momento de la dialéctica que consiste en el proceder de lo particular a lo universal y, por tanto, de las cosas sensibles a las Ideas. Pues bien, para Platón la reminiscencia no sólo mantenía una conexión con la problemática gnoseológica. En el *Fedro* Platón nos expresa esta misma reminiscencia pero en conexión con el Eros.

La reminiscencia que conduce en ascensión hacia el ser verdadero en el *Fedro* es, sobre todo, producto de la actividad del Eros, que devuelve las alas al alma [251b-d] y la hace retornar al lugar supraceleste. En este diálogo Platón nos presenta la Belleza como el incentivo que despierta la reminiscencia, el amor a lo suprasensible que despliega las alas del alma caída en la esclavitud del deseo de lo sensible [249c-253c] o, dicho de otro modo, Eros celeste en pos de la Belleza es presentado como el principio de la filosofía. “A la vista de la belleza de aquí abajo, y acordándose de aquella otra que es la verdadera, el alma toma alas” [*Fedro*: 249d], nos dice Platón.

De la larga alegoría del carro y el auriga [*Fedro*: 246a-249d] que llevan el alma en pos de los dioses nos es importante recordar el privilegio otorgado al alma: haber podido recibir directamente con la vista la *alétheia* en el curso de sus evoluciones extracelestes. Y es el delirio amoroso quien nos proporciona el instrumento de ese camino filosófico en forma de reminiscencia hacia la *alétheia*.

Al aprehender con la vista la belleza de este mundo el filósofo es incitado por el recuerdo de la Verdad, y embargado por el delirio erótico emprende el

vuelo hacia ella. Pero, ¿por qué el amor como vía de acceso a la filosofía? Porque, al ponernos en contacto con los dioses, la locura amorosa se muestra como la más adecuada de las posesiones divinas. Pero también porque la Belleza es lo que se ofrece de forma más clara al más agudo de nuestros sentidos, la vista. La visión humana de la Belleza, con el transporte erótico que provoca, tiene una gran afinidad con la contemplación que realiza el alma de la realidad trascendente.<sup>1</sup>

Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo este discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que le tenga por loco. Así que de todas las formas de “entusiasmo”, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado. [*Fedro*: 249d-e]

Asimismo Eros asume una orientación moral al intervenir en la relación institucional de la homofilia para incitar al alma del joven amado a seguir el ejemplo del amante y elevarse hacia las realidades supracelestes. No olvidemos la atracción física y, más aún, la seducción de orden espiritual en que se basaba el modelo de educación griega: el amor entre maestro y discípulo.

Hay que tener en cuenta que “[...] en Platón, la enseñanza establecida en la relación entre maestro y discípulo requiere del diálogo, y que el diálogo está

---

<sup>1</sup> Como nos dice Gómez Robledo, en el *Fedro* la Idea de lo Bello “[...] se delata en sus imitaciones con mayor claridad que las demás Ideas [...]”. Antonio Gómez Robledo: *Op. cit.*, p.427.

dominado por la amistad y ésta a su vez está dominada por el amor.”<sup>2</sup> Tal como se percibe tanto en el *Banquete* como en el *Fedro* Platón “[...] veía en la amistad, como la expresión del amor sublimado, el verdadero fundamento de la educación.”<sup>3</sup> Así se nos muestra, por citar un ejemplo, en la enseñanza que Sócrates procura en su diálogo con Alcibíades al final del *Banquete*.<sup>4</sup>

Lo que todo esto quiere decir en términos filosóficos y pedagógicos es que la educación estética es la vía de acceso insustituible a la educación propiamente filosófica. Por la belleza ha de desprenderse en nosotros, de ordinario por lo menos, el amor a las cosas suprasensibles. Es la Idea luminosa entre todas, y por su reminiscencia llegamos a la reminiscencia de las demás. No concibe Platón de qué otro modo que por la impresión de la belleza pueda tener lugar, inicialmente, el primer *éx-tasis* del alma, su salida de sí misma y de lo inmediato hacia lo superior y trascendente.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ver Sergio Pérez Cortés: *Palabras de filósofos. Oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*, Siglo Veintiuno, México, 2004; p. 119. En este libro, específicamente en el tercer capítulo, el autor nos habla del ambiente espiritual-fraternal en que se llevaba a cabo la enseñanza de la filosofía en las escuelas antiguas.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>4</sup> Al respecto ver el capítulo decimocuarto de Giovanni Reale: *Op. cit.*

<sup>5</sup> Antonio Gómez Robledo: *Op. cit.*, p.427.

## **CAPITULO III**

### **EL ARTE MIMÉTICO Y SU RELACIÓN CON LA EDUCACIÓN**

## 8. El arte como *mímesis*

Como ya se habrá notado el tema de la belleza se sitúa en un nivel mucho más amplio, más profundo, más radical, de la existencia humana y cósmica que lo que pueda suponer los límites de la mera producción artística. Mientras que la belleza, como hemos visto, pertenece al centro mismo de toda finalidad humana y cósmica, teórica y práctica, la creación artística no pasa de ser una de las maneras de actuar del hombre, y no precisamente la más noble. Si bien la escultura, la pintura o la arquitectura concretas que contemplamos habrán de ser inexcusablemente bellas, desde la perspectiva de Platón esos productos plásticos no debieran ser más que un simple medio, puente o excusa que nos orientaran hacia el contacto con el fin último del cosmos y del hombre: la Belleza absoluta, la Belleza en sí. Así pues, entre la materialidad de la obra de arte singular y el fin último de la existencia [la belleza] se sitúan una serie de niveles ontológicos de la realidad y de la obra de arte y una escala de registros cognoscitivos que habrán de ser desmenuzados a lo largo de estas páginas. Comenzaremos por aclarar el significado de los términos arte y *mímesis*.

Nuestro término “arte” proviene de la palabra latina “ars”, que a su vez traduce la palabra griega “*téchne*”. Entre los antiguos griegos, el campo semántico de *téchne* era, sin embargo, mucho más amplio que el de nuestra palabra “arte”. Originalmente arte o *téchne* se aplicaba a cualquier tipo de habilidad humana capaz de producir cosas siempre que se tratase de una producción regular basada en reglas. Designaba una destreza empírica, tanto mental como manual, y abarcaba actividades tan diversas como la artesanía, la

medicina, la navegación, la pesca o la estrategia militar. Quien desempeñaba tales actividades poseía, pensaban los griegos, una *téchne* específica.

La palabra “*téchne*” podría traducirse hoy de un modo mucho más adecuado como “maestría”, según indica Wladyslaw Tatarkiewicz. Quien, en otro lugar, hace notar también que “de hecho nuestro término “técnica” se ajusta más a la idea que antiguamente se tenía de arte de lo que hace nuestro término “arte”, utilizado actualmente como abreviatura de “bellas artes”. Bastante tiempo atrás, otro de los grandes expertos en la cuestión, el historiador de las ideas Paul Oskar Kristeller, había ya señalado que el término griego, así como su equivalente en latín, “no denotan específicamente las “bellas artes” en el sentido moderno, sino que se aplicaron a todos los géneros de actividades humanas que hoy llamaríamos oficios o ciencias”.<sup>1</sup>

La idea clásica difería de la nuestra al menos en dos aspectos: En primer lugar era algo que concernía no a los productos del arte, sino al acto de producirlos y especialmente a la habilidad de producirlos. Segundo, no comprendía sólo la habilidad artística, sino cualquier tipo de habilidad humana capaz de producir cosas siempre que se tratase de una producción regular basada en reglas. El arte consistía en un sistema de métodos regulares para fabricar o hacer algo. Por lo tanto, el arte era racional por definición e implicaba un conocimiento: no dependía de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía.

Nosotros utilizaremos desde este momento el término “arte” haciendo referencia exclusivamente al sentido actual de la palabra, aplicándola pues a la escultura, la pintura, la música, la poesía, etcétera.

Por otra parte, si resulta en todo caso excesivo identificar a quienes los griegos llamaban *technítes* con quienes hoy llamamos “artistas”, parece estar fuera de duda que los griegos de la época Clásica veían una similitud, un nexo

---

<sup>1</sup> José Jiménez: *Teoría del arte*, Tecnos-Alianza, Colección Neo Metrópolis, Madrid, 2003; p. 54.

común, en la *téchne* que cualificaba a quienes se dedicaban a actividades a primera vista tan diversas como la poesía, la música, la danza, el teatro, la pintura, la escultura y, hasta cierto punto, la retórica y la arquitectura.

Lo que confería unidad a ese conjunto de prácticas, diferentes en sus soportes materiales y en sus procedimientos expresivos, era que en todos los casos se implicaba una producción de imágenes, en el sentido de simulacro, de ficción, es decir, todas recurrían a la imitación, por lo que se pueden agrupar en torno a la categoría “*mímesis*”, que traducimos como “imitación”.<sup>2</sup>

En cuanto al significado del término “*mímesis*”, su sentido original se refleja mucho mejor con la idea de “representación”, entendida como un acto preformativo, como actuación. Su significado primario remite a la representación a través de la danza, y de ahí su parentesco con la mímica y la gesticulación.

El origen del grupo *mimeisai* reside en la palabra mimo, que aparece primero en la esfera dórica de influencia en Sicilia. Designa tanto una recitación con varias partes pronunciadas por una persona, como una representación dramática por dos o más personas. El mimo probablemente apareció no en festivales religiosos, sino más bien en banquetes dados por hombres ricos.

Pero parece que la etimología de *mímesis* en estratos culturales más antiguos alude a las representaciones rituales en los misterios, en los cuales los participantes en las ceremonias “representaban” o “actuaban” algunos momentos culminantes del relato sagrado, del mito.<sup>3</sup>

Hacia el siglo V, con el florecimiento de la época Clásica, todos los procedimientos arquitectónicos o escultóricos apuntaban ante todo a alcanzar

---

<sup>2</sup> Si bien este hecho no se presentaba todavía con los rasgos estructurales de un “sistema” [algo que no sucederá sino hasta los tiempos modernos] es preciso subrayar que “[...] en la Grecia Clásica se produjo por vez primera la idea de la similitud formal de todas las prácticas de la representación sensible, independientemente de sus diferencias expresivas o semióticas”. Ver José Jiménez: *Op. cit.*, p. 82.

<sup>3</sup> Cita de Gebauer y Wulf tomada de José Jiménez: *Op. cit.*, p.68.

un objetivo mimético. La *téchne* se pone así al servicio del simulacro, la apariencia, la imagen: “La escultura de frontón como tal se remonta al siglo VI [...]”, pero “[...] al igual que todas las demás cosas, las ideas al respecto se modificaron radicalmente durante el siglo V a fin de encausarse en los principios del arte mimético.”<sup>4</sup>

En cualquier caso, en cuanto a su relación con la *téchne*, el campo de referencias del término “*mímesis*” va experimentando con el tiempo un giro laico, y ya desde el siglo IV a. de C., y sobre todo con las elaboraciones teóricas de Platón, la categoría *mímesis* se aplica de forma restringida al universo de las artes visuales y de la poesía en sus distintos géneros incluyendo la música y la danza. En último término lo que la palabra *mímesis* expresa en su sentido más profundo es la idea de “representación”, a la vez dinámica y objetiva o material, razón por la cual se puede traducir el término como una “producción de imágenes”.

Platón estableció de modo explícito esa identificación de la *mímesis* con la producción de imágenes. Casi al final del *Sofista* Platón escribe que *mímesis* es producción o realización, no de entidades materiales, sino de apariencias, de imágenes, “[...] pues la *mímesis* es una cierta producción, si bien de imágenes, decíamos, y no de cosas individualizadas.”<sup>5</sup> En la *República* [X, 599a] vuelve a insistir en que la *mímesis* no supone producir objetos reales, sino tan sólo sus imágenes.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Cita a Kidson de José Jiménez: *Ibidem*, p. 78.

<sup>5</sup> *Sofista*: 265b.

<sup>6</sup> Debemos aclarar que estas representaciones correspondían tanto al mundo natural como al mundo de las acciones humanas [representaciones narrativas]. En cuanto a las primeras, se hallaban reflejadas en la pintura, la música, la danza y la escultura; mientras que las segundas se manifestaban en la poesía. Como podemos notar, todas estas artes recurren a la imitación: los pintores por medio de formas y colores, los bailarines por medio de movimientos rítmicos y actitudes corporales, los rapsodas por medio de la melodía y el ritmo [*República*: II, 373b; 398c.

Tenemos pues, que al menos desde el siglo V a. de C. se distinguía dentro de las técnicas a un grupo especial formado por aquellas que implicaban el saber o la destreza para producir imágenes: el grupo de las artes miméticas [*téchne mimetiké*], las cuales, a través del concepto de *mímesis*, lograron que los griegos advirtieran como una destreza similar la del poeta, el pintor, el escultor, el arquitecto, el músico, y el danzante.<sup>7</sup>

A diferencia de la imitación mediata de la arquitectura, la escultura y la pintura, que requieren de materiales externos al artista, la imitación inmediata se lleva a cabo con el mismo cuerpo, alma y conciencia del artista, como la música, la danza, el canto y la poesía.<sup>8</sup> En este orden de imitación sin mediaciones se distingue también entre la imitación narrativa y la propiamente mimética: es distinto el acto de imitar en prosa o en verso un acontecimiento, reproduciéndolo y haciendo incluso hablar a sus personajes [pero en tercera persona] a imitar el propio artista las voces, sonidos, actitudes que intenta comunicar. El primer caso pertenece a la tragedia, mientras que el segundo se refiere a la épica. Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que los griegos atribuyeron un papel educativo de primer orden a todo este tipo de artes imitativas inmediatas, mientras que nunca, o casi nunca lo asignaron a las artes plásticas visuales, las cuales, por lo mismo, se les designó como algo superficial, de adorno sobreañadido estrictamente ornamental o manifestativo

---

*Leyes*: 816a]. Según Platón el teatro imitaba más claramente que la pintura o cualquier otra arte [*Político* 227; *Filebo*: 48-50; *Fedro*: 275d-e 276a-e].

<sup>7</sup> Si bien en un principio este término excluía a la poesía, pues se creía que ella no se regía por reglas sino que se trataba de una cuestión de inspiración divina. No obstante Platón vinculó la poesía a las artes visuales en el libro décimo de la *República* [X, 605a], donde habla de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que incluye a la poesía y a la pintura, como tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado.

<sup>8</sup> Platón nota que la imitación inmediata tiene la virtud de conformar más directa y eficazmente nuestro carácter, con lo cual nos pone, en principio, más cerca de la vida virtuosa y, en consecuencia, más próximos al ideal humano de la contemplación teórica. Que de hecho sea así en el tiempo del filósofo es otra cuestión. Precisamente a este respecto dedicará su crítica al arte mimético, como tendremos ocasión de ver más adelante.

de la grandeza y poder [como son las obras de arte promovidas en Atenas por Pericles].<sup>9</sup> De momento, quede asentado el principio de que la imitación inmediata tiene una conexión especial y más directa [no necesariamente inmediata] con la Verdad y la Belleza en sí, y, por consiguiente, su valor educativo y conformador del carácter.

Ahora bien, siendo la imitación una nota determinante y necesaria para el arte, ni es suficiente ni, por tanto, privativa del arte. La interpretación de la *mímesis* del arte griego nos exige ahora reflexionar sobre el enclave de la misma en la visión total del cosmos. Si el arte es una imitación de la naturaleza, habrá por lo tanto que considerar la índole de esa misma naturaleza que, en el caso de Platón, resulta ser, asimismo, mimética. Para ello, en el siguiente apartado abordaremos la interpretación platónica comenzando con algunas observaciones del *Timeo*, ya que es en este diálogo en donde Platón nos descubre la estructura mimética del cosmos.

---

<sup>9</sup> Véase Aristóteles: *Política*, libro VIII.

## 9. El carácter mimético de la naturaleza

Platón, hay que reconocerlo, es uno de los primeros grandes teóricos de la *téchne*. Pero más allá del ámbito restringido de la *téchne*, en su filosofía “*mímesis*” implica una noción que se mantiene en estrecha relación con toda una concepción ontológica y epistemológica de la realidad. Nos referimos, por supuesto, a la perspectiva que se nos plantea desde las teorías de las Ideas y de la reminiscencia. Su doctrina sobre el arte resulta ser una consecuencia lógica de la teoría de las Ideas. Por ello es que resulta apremiante hacer una consideración metafísica de la *mímesis* en cuanto estructura misma del ser.

Empezando por el cosmos, en cuanto tal y en su totalidad, su ser y su actuar no se explican sino por registros imitativos de aquellos modelos ideales [mundo de las Ideas] de los que nos dice Platón que están puestos exclusivamente para eso, para dar cuenta del ser y devenir del universo. En consecuencia, todo cuanto se halla dentro del cosmos, encuentra la clave de su ser y hacer en esa misma imitación, como veremos ahora.

Muy brevemente, la historia que Platón nos cuenta en el *Timeo*<sup>1</sup> es la siguiente: hay un mundo de Ideas en sí, de modelos perfectos, absolutos y eternos de todo cuanto puede haber: ante todo la Idea de Belleza-Bien y luego todas las demás [justicia, virtud, unidad, animal, hombre, etcétera]. Tales Ideas carecen de forma, color, medida, peso, y son absolutamente subsistentes en sí, eternas, simples e inmutables. En el polo opuesto se halla la materia amorfa, indeterminada, azarosa y puramente mecánica, el espacio-lleño pero sin configurar todavía en forma de seres concretos o de elementos primordiales de

---

<sup>1</sup> Véase Joaquín Lomba Fuentes: *Principios de Filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987, capítulo III.

los cuerpos. Vendría a ser la corporalidad previa, la materialidad previa, la extensión y movimientos puros y anteriores a cualquier determinación, forma o concreción. En una palabra, es la materia prima indeterminada de que se hará todo el mundo material.

En medio de ambos extremos [el del puro orden de las Ideas y el del puro desorden e indeterminación de la materia] pero habitando el mundo de las Ideas, se halla el Demiurgo. Ser eterno, inmutable, perfecto que, como tal, es “bueno” y desea lo bueno para la materia. Por eso decide modelarla y configurarla de acuerdo con los modelos y a “imitación” de las Ideas. Por eso aparece el Demiurgo como el prototipo y modelo de todo futuro sabio [contempla directamente las Ideas modélicas], gobernante [maneja el mundo desde la sabiduría de las Ideas que contempla] y artista [plasma en la materia amorfa unas formas que son bellas y perfectas, a imitación de las Ideas del mundo superior].

Como dice Alain Besancon, para Platón:

El mundo es una obra de arte, ha sido moldeado por una sustancia inteligente, ordenadora. Este Dios es como un buen obrero y lo hace todo con cuidado [...]. El Demiurgo es el verdadero artista el artista por excelencia, pero no puede ser imitado por el artista humano, prisionero del mundo sensible. En última instancia, su belleza no pertenece al orden sensible. Es de orden intelectual. Es la aprehensión intelectual de la justa medida, de la armonía.<sup>2</sup>

Hasta aquí se ha dado un salto en apariencia abismal e infranqueable: el que va de las Ideas absolutas y en sí, carentes de espacio, forma, color y figura, al de los cuerpos extensos, medibles y perceptibles por los sentidos. ¿Cómo le ha sido posible llevar a cabo esta creación al Demiurgo? La exposición que en el

---

<sup>2</sup> Alain Besancon: *Op. cit.*, p. 51.

*Timeo* entero hace Platón del cosmos nos ofrece una estructura arquitectónica del mismo en forma matemática, con una figura geométrica y perfectamente mensurada aritméticamente en sus dimensiones y proporciones, al modo pitagórico. Todo funciona según número, de acuerdo con estructuras matemáticas, aritméticas o geométricas. Y ello, desde el pitagorismo, que se encargó de levantar un mundo en forma de cosmos, es decir, en orden y en virtud del número y figuras que lo fundamentan y articulan. La vía que Platón encontró para realizar este tránsito fue, pues, la matemática. Se trata de un espacio-cuerpo con magnitudes medidas numéricamente. Más aún, la matematización del cosmos material afecta por igual a éste y al alma cósmica que lo rige: la matemática es un principio ordenador tanto de lo espacial material anárquico y caótico como de lo inmaterial espiritual aún sin delimitar ni definir. El ritmo, la armonía, la simetría, las medidas, vistos como principios matemáticos inalterables, serán la traducción en extensión del modelo inextenso de las Ideas.

Esta es la tarea que ha llevado a cabo el primer artista, el Demiurgo, así como lo será de cualquier otro artista según el parecer de Platón. “El resultado es un mundo *bello*, precisamente por la imitación a que ha procedido el Demiurgo, introduciendo formas lo más bellas posibles en la anarquía de la materia originaria, inaugurando así el agonismo del arte que se enfrenta con la materia informe.”<sup>3</sup>

Como quiera que sea, la copia mundana de las Ideas ha de ser radicalmente defectuosa, imperfecta, por cuanto está hecha de un material que tiende a la anarquía, irracionalidad, desorden y destrucción, cual es la materia.

---

<sup>3</sup> Joaquín Lomba Fuentes: *Op. cit.*, p. 51.

Resta añadir que la Idea primera con que Platón encabeza su mundo de las Ideas modelo es la del Bien, por lo que todo cuanto existe tendrá como fin último y absoluto el Bien, y esta pulsión y tendencia radicales hacia el Bien, tiene un nombre: Eros, que no es un simple impulso sentimental humano sino un auténtico instinto o estructura cósmicos del ser hacia su fin originario, el Bien. Si el Bien se entiende como aquello que se acopla, acomoda, conviene, y el Eros como tendencia a ello, ambos, Eros y Bien, serán los responsables de la marcha normal del cosmos y de sus elementos en forma de funcionamiento acoplado y constante de los astros, de los hombres, individual y colectivamente considerados, y de todos cuantos elementos integran el cosmos. Si cosmos significa orden y constancia de los eventos, el Bien y el Eros son los encargados de su realización. Gracias al Bien y al amor el mundo ya no será una yuxtaposición de seres dispersos, inconexos, sino exactamente eso: un orden total y estructural, en que todo tiene relación con todo.

Es por un impulso del Bien y del Eros que el mundo está dotado de una atracción radical y originaria que le arrastra hacia los modelos, las Ideas, tanto en su ser como en su actuar. Es decir, que hay como un anhelo cósmico hacia la perfección en la cual está el fin de todo cuanto hay y existe, siendo ésta la causa de que la tarea que se plantee el filósofo consista en evadirse de la imperfección material para elevarse a la perfección inmaterial mediante un procedimiento mimético ascendente redentor de la imitación descendente y degradante de la constitución del mundo.

En este sentido para Platón la dialéctica, la filosofía, el conocimiento, el amor, el comportamiento moral [individual y colectivo], se articulan en principio necesariamente en torno a la *mímesis* de lo perfecto y modélico. Y, por

supuesto, de igual forma el arte, puesto que su función explícita y específica es, según el filósofo, la de la imitación, y porque todo actuar humano debe conformarse al actuar del Demiurgo, que no es ni más ni menos que el artista por excelencia.<sup>4</sup> Con esta noción del registro imitativo que preside y gobierna la cosmovisión platónica basta para que emprendamos ahora una recta aproximación a su crítica de la función social que desempeñaban las artes miméticas en su tiempo.

---

<sup>4</sup> Así lo llama Alain Besancon en: *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid, 2003, p. 51.

## 10. El valor ontológico de las artes miméticas

La terminante crítica de Platón a la categoría *mímesis* fluye en paralelo a la crítica de la figura arcaica del poeta [ligada al carácter ambiguo de la palabra mítica] y de toda representación artística como algo que, por ser lejano a la Verdad [*República*: X, 603a], tiene repercusiones negativas en el ámbito de la moral al desviar al hombre de su tendencia natural hacia el bien. Digamos que Platón agrupa en dos todas las acciones y tendencias tanto cósmicas como humanas: por una parte el Bien, la Belleza en sí, la Virtud y el Conocimiento quedan bajo el gobierno del alma; por otra, la pasión, la destrucción, el desorden, el mal, cuyo responsable es el cuerpo y la materia en general.<sup>1</sup> Esta concepción del universo cósmico y humano es la que sirve de fundamento para una descalificación general hacia el arte en Platón. Lógicamente, desde esta perspectiva, el arte, a nivel ontológico, es anterior a la naturaleza, puesto que ésta se constituye en cuanto tal gracias a la acción artística e imitativa del Demiurgo. Una reduplicación de la producción imitativa por parte del artista, en principio y en general, es inútil, puesto que la tarea del hombre es, como hemos venido mencionando, la de contemplar los modelos de que se sirvió el Demiurgo.

En efecto: si el mundo en que vivimos es ya una imagen, una copia o reproducción imperfecta, degradada, de las Ideas modélicas perfectas, y si la tarea del hombre es librarse espiritualmente de la materia defectuosa para llegar a lo eterno, entonces el arte mimético, cuya misión es imitar a la naturaleza, se reducirá a realizar imágenes de imágenes, copias de copias, con

---

<sup>1</sup> Esta dicotomía entra de lleno tanto en la consideración de la producción de obras miméticas [de arte] como en la contemplación de la belleza, según se vio en la teoría del Eros.

la consiguiente prolongación del proceso degenerativo de los modelos ideales. De ahí el escaso valor ontológico que en primera instancia le otorga Platón al arte mimético.

En el libro X de la *República* Platón reprocha a las artes miméticas el alejarnos “doblemente” de la Verdad, puesto que se considera a estas artes como meras representaciones miméticas de una realidad [sensible] que, por sí misma, no es más que *mímesis* de otra realidad superior, la del mundo de las Ideas: si el ser de las cosas consiste en la Idea o forma inteligible, y tanto los objetos naturales como los producidos por el hombre [incluyendo la representación narrativa de la poesía] no eran más que imágenes de las Ideas, entonces todas las cosas presentadas por las distintas artes no podían ser más que copias, pero no de las Ideas inteligibles, sino de las imitaciones que conforman todas las cosas físicas.

En el siguiente pasaje Platón expone cómo es que las obras de los poetas, al igual que las de los pintores y los escultores, “[...] están alejadas tres veces de lo real [...]”,<sup>2</sup> motivo por el cual sólo “[...] componen cosas aparentes e irreales [...]”<sup>3</sup>:

-¿Quieres ahora que, en base a estos ejemplos, investiguemos qué cosa es la imitación? –Si te parece. –¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido? –Por nadie más, creo. –Otra, la que hace el carpintero. –Sí. –Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así? –Sea. –Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas. –Tres efectivamente. –En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios. [...] – ¿Y en cuanto

---

<sup>2</sup> *República*: X, 598e.

<sup>3</sup> *República*: X, 599a.

al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama? –Si. – ¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama? –De ninguna manera. –Pero, ¿qué dirías de éste en relación con la cama? –A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es “imitador” de aquello de lo cual los otros son artesanos. –Sea; ¿llamas consiguientemente “imitador” al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza? –De acuerdo. – Entonces también el poeta trágico, si es imitador, será el tercer contando a partir de rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores. –Así parece.<sup>4</sup>

Retornando a las *téchne mimetiké*, si todo arte mimético lo único que pretende es reproducir las formas y modos de actuar de la naturaleza sensible mimetizándola, es decir, si lo artificial tiene que reproducir el modo de ser de lo natural aproximándose lo más posible a ello, y por su parte lo natural sensible no es a su vez más que una *mímesis* de otra realidad más elevada [según la teoría de las Ideas], entonces las obras que el arte produce corren el riesgo de alejarnos de la Verdad al mantenernos desviados de ella. En tal caso, lo único que hace el artista es retardar el andar humano hacia la Verdad absoluta y eterna, quedando las formas artísticas como “[...] un tercero con respecto a la verdad [...]” [*República*: X, 602b]. Es decir, un tercer paso atrás que nos aleja de las Ideas, siendo el segundo de los seres materiales hechos directamente a imitación de aquellas.

Ahora bien, si el arte es imitación de la naturaleza y ésta tiene muchos niveles imitables y, esos niveles, a su vez, son imitables de muchas maneras, entonces las nociones del artista ya no podrán ser las únicas que dirijan sus operaciones artesanales y meramente manuales sino que exigirán otro punto de partida mucho más profundo, marcado, según Platón, por la filosofía y la dialéctica: aquello que hay que imitar y cómo hay que imitarlo. “Y a los fundadores de un Estado [es decir, a los filósofos] corresponde conocer las

---

<sup>4</sup> *República*: X, 597b-e.

pautas según las cuales los poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartarse sus creaciones [...]”.<sup>5</sup> Pues el mundo, tal y como lo ve el filósofo, es decir, miméticamente concebido, reconoce al arte como un lenguaje, como un conjunto de formas, colores, volúmenes, sonidos, que nos deben remitir al conocimiento de las Ideas.

Ciertamente, la imitación no es un simple reproducir de imágenes como en un espejo, sino algo mucho más radical que nos pondrá en el nivel no del producir, sino del obrar prudencial y humano. Sería un error interpretar el arte mimético como un simple procedimiento reproductor de formas tal cual éstas se presentan a la realidad sensible. Esta lectura de la mimesis nos llevaría a una interpretación del arte griego como esencial y únicamente realista, con el agravante de que nos dejaría muchas zonas de este arte sin explicación alguna. Lo imitado por el arte debe ser la armonía del mundo Ideal. Pero es obvio que esta armonía no es perceptible por los sentidos habituales y que exige, por tanto, la intervención del pensamiento.

Con todo esto, la forma sensible artística se nos ha abierto a otros horizontes miméticos más profundos, más de la conciencia, para llegar al estrato de la imitación de las esencias. Desde la concepción platónica de la naturaleza y del arte se desprende, obviamente, que éste haya de dirigirse fundamentalmente más a las esencias que a lo singular: el mismo mundo de las Ideas modelo que toma el Demiurgo será un modelo del proceder de todo arte imitativo humano.

El valor de una creación artística no se determina, por lo tanto, de distinta forma que el valor de una investigación científica, sino según la medida en que

---

<sup>5</sup> *República*: II, 379a. Los corchetes son nuestros.

ha sido aplicado en ella el conocimiento teórico, y especialmente el matemático.

[...] la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte. [...] Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis*.<sup>6</sup>

Es decir, para Platón la mayoría de las obras que se consideran artísticas entran bajo el concepto de la *téchne mimetiké*, contra la cual lanza en la *República* [X, 602] sus juicios condenatorios: o el artista crea copias exactas que reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y por lo tanto se contenta con una inútil duplicación del mundo fenoménico que sólo imita las Ideas, o bien crea simulacros inexactos y engañosos que empequeñecen lo grande y agrandan lo pequeño, para engañar a nuestra vista imperfecta, y entonces su obra aumenta la confusión en nuestra alma, y está, en honor de la verdad, en un nivel inferior al del mundo sensible. Así pues, para el filósofo las artes miméticas debían, por amor a la verdad, ser desterradas del Estado.

---

<sup>6</sup> Erwin Panofski: *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 14.

## 11. La función social educativa del arte mimético. La contraposición arte-verdad

Para tener una mejor comprensión de la crítica que dirige Platón hacia el arte mimético, debemos ubicarla dentro del contexto total de sus intenciones. Hemos de partir de la idea de que para entender filosóficamente esta manera de producción humana, cual es el arte, y comprender el salto que Platón pretende que se produzca desde este último escalón hasta la Belleza absoluta -que es el objeto de las reflexiones siguientes- necesitamos tener siempre en cuenta y no perder de vista el lugar exacto que, tanto la belleza como el arte, ocupan en la escala total de la vida cósmica y humana.

En nuestro análisis sobre el arte nos hemos encontrado entre dos extremos casi polares. Por un lado tenemos a la Belleza en sí, identificada con el Bien, como condición primera y absoluta de todo ser y actuar cósmicos [*República*: X, 509a-b]; y por otro tenemos al arte, casi en el escalón último de los seres y de las acciones [*República*: X, 603a-b]. Paradójicamente Platón considerará a este último como una base desde la cual se puede acceder gradualmente a la Belleza absoluta e ideal.

Si para Platón el arte constituye un primer medio hacia la contemplación de la Belleza y el Bien supremo,<sup>1</sup> si en verdad el arte que asume apearse a la Verdad compone una vía que nos prepara en el camino hacia la felicidad humana y, por eso mismo, en tanto medio, a pesar de estar ubicado a una

---

<sup>1</sup> Justo como vimos cuando tratamos el tema de la ascensión erótica en el *Banquete* [210a-212a]. Se dijo que de un cuerpo bello se ha de pasar a la consideración de dos y “[...] de dos a todos los demás; yendo de los bellos cuerpos a las bellas actividades, a las bellas ciencias, hasta que de las ciencias se llega a esa ciencia que no es otra que de lo bello y en que se logra conocer en fin la belleza tal como es en sí.” Ahí es donde está el fin último del hombre: “[...] si la vida vale la pena ser vivida [terminaba Diotima] es para contemplar esta belleza absoluta.”

distancia bastante considerable del Ser, juega un papel de incuestionable importancia para el alcance de dicho objetivo, entonces no nos queda más que preguntarnos cuál es realmente el sentido de la crítica que formula Platón hacia el arte: ¿es que se limita ésta a la condición mimética en segundo grado del arte con respecto a la realidad de las Ideas?; ¿o es que existe aún algo más en la experiencia griega del arte que esté obstaculizando la perspectiva dentro del panorama filosófico de Platón, y, de ser así, cuál es este obstáculo al que nos referimos y hacia dónde entonces apunta exactamente la crítica al arte que hace el filósofo?

Veamos, si los actos humanos deben orientarse hacia el Bien, como supone Platón, el camino hacia él no podría menos que significar una lucha contra las pasiones y las circunstancias adversas para el logro de dicha finalidad. Platón manifestó este choque de la apetencia radical hacia la búsqueda de la Verdad y los obstáculos internos y externos que lo impiden. En este contexto cabe decir que el hombre platónico, que tiende por naturaleza a la imitación y, por ella, al conocimiento, humanizándose y divinizándose por medio de esta imitación, no podrá ver en el arte más que un medio básico de acceso a esta forma de vida, y en este sentido, el arte, en principio, constituirá para él un elemento fundamental, puesto que implica la base de todo un ideal de educación que busca librarse de los obstáculos antes dichos.

Sin embargo, al preguntarnos si realmente el arte de la Grecia antigua cumplía con este papel educativo develado por el filósofo, o si por el contrario todo esto no sucedía más que en la teoría, nos enfrentamos a una respuesta tanto en sentido afirmativo como negativo. Para el primer caso, y en primer lugar, hay que tener en cuenta el papel que ya desde tiempo atrás el arte venía

desempeñando en la formación de la *paideia* griega.<sup>2</sup> Comencemos por explicar la fuerza de penetración cultural de la palabra poética: lo que se abre aquí es la pregunta acerca del papel de la poesía y de la figura del poeta en el mundo griego más antiguo, a partir del cual se había levantado la figura de Homero, cuando el prestigio y la importancia de la palabra poética en el mundo griego derivaba del espacio sacro que cubría en los tiempos más remotos.

En tiempos antiguos, la palabra no había alcanzado aún una autonomía. En ese contexto, el papel de la palabra se deriva de la función que cumple en un contexto simbólico. La palabra poética es solidaria de dos importantes figuras míticas: la Musa y la Memoria, en cuyo entramado de correspondencias encuentra su espacio la *alétheia*.<sup>3</sup> La *alétheia*, la Verdad, es una figura mítico-religiosa, relacionada con la retención de todo aquello que, con el fluir del tiempo, escaparía a los hombres. En los contextos más arcaicos de la cultura oral la idea de verdad está muy lejos de tener el sentido fijo y unívoco que alcanzará después con la filosofía. La palabra se configura, en un mundo sin escritura, como una vía de penetración en el pasado y en el futuro, en cuya estela queda fijado el sentido del presente, el espacio de la Verdad.

La palabra del poeta no era considerada pues como un producto humano, sino como un don de la divinidad. El carácter divino de los *aedos* radicaba en que eran considerados como servidores de las musas.<sup>4</sup> Como leemos en Hesíodo, las musas entregan al poeta un “canto hermoso” [*Teogonía*: 22], una

---

<sup>2</sup> Término griego que, aunque etimológicamente significa educación de los niños, engloba un significado más amplio que abarca todo proceso de educación o formación, y se funde con las nociones de cultura o de civilización.

<sup>3</sup> Ver Marcel Detienne: *Op. cit.*, capítulo II, “La memoria del poeta”.

<sup>4</sup> Ver el capítulo I, “Las musas, esencia y origen”, de Walter F. Otto: *Las musas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

“voz divina” [*Teogonía*: 32].<sup>5</sup> La Verdad que *mnemosyné* y las musas entregan al poeta arcaico es, como señala Vernant, “[...] un desciframiento de lo invisible, una geografía de lo sobrenatural.”<sup>6</sup> Por ello es que la función del poeta cae dentro del universo de lo sagrado.

En el espacio simbólico, sólo la Memoria divinizada permite el conocimiento de la Verdad. En una cultura eminentemente oral, todo aquello que no queda fijado en la memoria de la colectividad desaparece: sólo la palabra permite que los hechos memorables de dioses y hombres superen los confines del tiempo. Por eso, en este contexto, la Verdad, *alétheia*, supone evitar el Olvido, *Lethé*.

Más adelante, al ponerse por escrito y después de un largo proceso de circulación oral, la escritura se convierte en el depósito de la memoria mítica, ancestral, y la refuerza. La tradición oral cobra así un nuevo impulso por medio de la escritura. Sin embargo en la raíz de la autonomía del *logos*, la *areté* del mundo homérico y la *alétheia* mítica juegan el papel principal. Y es que toda la tradición cultural de los griegos tiene su eje de gravedad en la palabra.

Como ejemplo de lo anterior tenemos a la *Ilíada* y la *Odisea*, que constituían los elementos fundacionales de la tradición cultural de los griegos.<sup>7</sup> Su función se centraba en la fijación y transmisión, verbal y luego literaria, de unas pautas de cultura. Tanto la *Ilíada* como la *Odisea* fijaron en el terreno de lo simbólico, en la estilización estética de la figura del guerrero, unos ideales antropológicos que constituyen la raíz más profunda de la cultura griega. El propósito del aedo, del poeta de la Grecia arcaica, no es otro que fijar en la memoria, utilizando el

---

<sup>5</sup> Esa entrega, que suponía el despliegue religioso de la palabra poética entre los hombres, permitía establecer una significativa correspondencia con la función de la palabra en el ejercicio de la soberanía: la relación de los *aedos* con las musas era equivalente a la de los reyes divinizados con Zeus [*Teogonía*: 81-96].

<sup>6</sup> Jean-Pierre Vernant: *Op. cit.*, p. 96.

<sup>7</sup> *República*: X, 606e.

soporte de la palabra poética, las gestas o hazañas de los hombres y los dioses [cfr., por ejemplo, *Odisea*: I, 338].

Desde un punto de vista antropológico, los poemas homéricos sirven como expresión y soporte ideológicos de una sociedad “guerrera” o “heroica”. Son los nuevos valores de un modo de vida que vienen a sustituir, entre los siglos X y IX a. de C., a la cultura micénica y sus valores, centrados en la idea de la “realeza divina”. El canto de las gestas deja ver un tipo humano asediado por el desencadenamiento de un destino implacable. El héroe de los poemas homéricos no sólo debe mostrar siempre su potencia viril y su inteligencia práctica, sino evitar todo deslizamiento hacia la desmesura en sus acciones, como muestra el dramático despliegue de la cólera de Aquiles en la *Ilíada*.

En los poemas homéricos, ese “ideal de comportamiento” se expresa con el concepto de *areté* [virtud]<sup>8</sup>. Esta *areté* es una virtud colectiva, lo que significa abrir un horizonte moral en el que un conjunto de individuos diferentes se sienten sin embargo partes de una misma unidad, poseedores de una misma *areté*. Frente al anterior estadio histórico de la sociedad micénica, centrado en la figura del “rey divino”, ahora encontramos otro estadio caracterizado por las figuras aristocráticas de los héroes.

La importancia de Homero como “educador de los griegos”, reconocida y combatida al mismo tiempo por Platón [*República*: 606e], la prolongada presencia de sus “mitos” en la cultura griega, hunde aquí sus raíces. Los poemas homéricos, cuyos textos quedan fijados en un proceso de transición de una cultura oral a una cultura escrita, tienen como soporte *la palabra* y su transmisión: el nervio de toda la cultura griega. Utilizando la palabra, Homero construye un *espejo simbólico* donde quedan fijados los límites del mundo y de la vida, donde los hombres de su presente y su mañana pudieran encontrar la nitidez de una *imagen de lo humano* a la que poder ajustar su comportamiento.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ver Werner Jaeger: *Op.cit.*, pp. 19-29.

<sup>9</sup> José Jiménez: *Op. cit.*, p. 61.

Cuando la tradición oral circula por el cauce de la poesía supone siempre una estilización de la palabra, quedando ésta así más intensamente fijada en la memoria colectiva, lo que permite evitar el desgaste del tiempo y del olvido. Las “palabras aladas” llegan directamente al corazón de los hombres, sirviendo de soportes para la transmisión de las figuras de los dioses, de los valores y creencias de los griegos. Y es justamente por este hecho, por la extraordinaria relevancia de la figura del poeta que Platón critica el arte de su tiempo.<sup>10</sup>

Platón distinguió dos tipos de poesía:<sup>11</sup> la poesía maniática y la poesía imitativa. La primera, valorada como conocimiento de la Verdad, era el resultado de un frenesí descrito como un arrebató de inspiración de las musas [*Ion*: 533e-534e]. Esta poesía no tenía nada en común con el arte ni con la ciencia, y por lo tanto tampoco podía aprenderse ni enseñarse. Para Platón sólo ésta podía ser considerada como verdadera poesía. Aunque Platón reconoce el carácter “inspirado” del lenguaje poético dado que la poesía es un don de los dioses a los hombres, podría parecer contradictorio con su afirmación de la necesidad de expulsar a los poetas de la ciudad. Pero es que el rango del poeta inspirado estaba por debajo del filósofo, porque como se dijo más arriba, aunque al poeta enloquecido por la divinidad se le concibiera como un portador de la Verdad, éste carecía del conocimiento o la comprensión de sus propias actividades [*República*: II, 377a-c].

---

<sup>10</sup> “El lugar central de las epopeyas homéricas en la cultura griega ha suscitado críticas desde finales del siglo VI. Así, el filósofo Jenófanes de Colofón ironiza sobre el antropomorfismo de los dioses homéricos. Platón [...] le reprocha su inmoralidad y su impiedad.” Ver Pierre Carlier: *Homero*, Akal, Madrid, 2005, p.7.

<sup>11</sup> En el *Fedro*: 248d se presenta una jerarquía de las almas y de las profesiones humanas y el poeta aparece en ella dos veces: una, en sexto lugar, colindando con los artesanos y los agricultores, y otra, clasificada bajo otro nombre, como “músicos” ocupando el primer lugar junto a los filósofos, pues el “[...] músico” no es otro que el poeta -el elegido de las musas, el inspirado por ellas y el creador.”

Por su parte, la poesía imitativa, considerada como un producto de la destreza literaria, reflejada en la tragedia y la comedia, fue rechazada por Platón desde el punto de vista pedagógico y ético<sup>12</sup> por tener una gran fuerza de corrupción intelectual y moral.

“Porque, más que en cualquier otro momento [cuando se es joven y tierno], es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno [...]” [*República*: II, 377a-b], y más adelante [II, 378d-e] nos dice Platón que:

El niño no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas. Por ese motivo debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los niños oyen, de modo que escuchen los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia.<sup>13</sup>

Hay que tomar en cuenta que Platón restringe la poesía “aceptable” a los cantos en honor de los dioses, pero en tanto que *mímesis*, como producción de imágenes, la poesía es tan rechazable como la pintura, o cualquier otro tipo de *mímesis*, tanto desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, como desde el punto de vista moral.

Ahora bien, justamente en esta correspondencia entre la actividad del poeta y sus consecuencias educativas nos encontramos frente a un aspecto negativo con relación a los ideales filosóficos educativos de Platón y la realidad del arte de su tiempo. En el proceso de consolidación de las ciudades-Estado<sup>14</sup> y de

---

<sup>12</sup> *República*: 595a-597e.

<sup>13</sup> Ver también *República*: 395d y 401b-e. La función desempeñada por la narración de mitos como influencia sobre las emociones también fue notada por sofistas como Gorgias, quien apuntaba la importancia del carácter persuasivo del lenguaje al hablar del poder del *logos*. Véase su *Encomio de Helena*.

<sup>14</sup> En la transición del siglo VIII al VII a. de C. la figura arcaica del rey soberano y administrador de justicia fue poco a poco sustituida por las magistraturas o instituciones de la sociedad, que igualmente se fue dotando de leyes, de normas públicas fijadas por escrito, dando así paso a

desarrollo de una cultura basada en la competencia para leer y escribir adquirida desde niños se producen dos acontecimientos decisivos. Por un lado, la aparición de unos especialistas en la transmisión de los conocimientos lingüísticos y educativos para poder actuar como ciudadanos, a los que conocemos con el nombre de “sofistas”; por otro, el desarrollo y asentamiento del pensamiento filosófico. El dominio de la palabra, del lenguaje, había dejado de ser en ese proceso, un regalo, una donación de los dioses, para convertirse en una *téchne*, en una destreza o habilidad que podía aprenderse, de tal modo que la figura impregnada de religiosidad del poeta arcaico, del *aedo*, deja paso en la época Clásica a la del poeta que domina su instrumento, en la lírica o en la tragedia. Convertida ya en práctica alfabética, la poesía habría de perder definitivamente su rango como vía de conocimiento “desvelado” por los dioses, para dar un paso al conocimiento teórico y laico de la filosofía. Si, como dice José Jiménez,<sup>15</sup> en los tiempos antiguos la palabra oral, ligada, según hemos visto, a la Memoria y a la Verdad, ocupa el centro de las representaciones ideológicas, en el nuevo clima social y político de las ciudades-Estado la palabra escrita se convertirá en el elemento básico para el despliegue de la *paideia*.

El proceso que va de la época Arcaica a la época Clásica en Grecia permite advertir *la fuerza configuradora del lenguaje* en la forma general de las culturas humanas. La plena alfabetización del mundo griego en la época Clásica está en la raíz del desarrollo de la *paideia* como instrumento de la *democracia*, el ideal cultural del “gobierno del pueblo”. A la vez, el uso

---

una idea racional de la justicia, de los deberes y derechos de los ciudadanos iniciándose un proceso social y político que supondrá una auténtica revolución cultural y el debilitamiento progresivo de la figura arcaica del poeta, así como de las categorías míticas y religiosas que sustentaban su preeminencia social. Es el momento histórico en que pueden situarse también las raíces de la *polis*, de la ciudad-Estado. Así como del *logos* filosófico, es decir, de una palabra que ya no es ambigua sino eminentemente racional.

<sup>15</sup> José Jiménez: *Op. cit.*, p 72.

común del lenguaje escrito propicia la consolidación de *la prosa*, en contraste con el uso restrictivo de la palabra poética en la época Arcaica. La retórica, la historia y la filosofía tienen aquí su caldo de cultivo.<sup>16</sup>

Con ello la poesía se ubicaba, desde el plano del lenguaje, en ese universo de la producción de imágenes. En este contexto, según la opinión de José Jiménez<sup>17</sup>

Poder ver el lenguaje, la abstracción que hace posible la escritura, es también el principal factor desencadenante de la abstracción de las formas plásticas que alcanza su culminación en la época Clásica griega, en paralelo con las grandes transformaciones culturales señaladas. La pintura o la escultura no se verán ya únicamente en la perspectiva de sus funciones simbólicas, de evocación, como soportes de los rituales, las ceremonias o los juegos, sino en la perspectiva de su valor específicamente formal, en tanto que formas plásticas. Es el nacimiento de la imagen, la emancipación de las formas plásticas.

A lo que se refiere el autor es a que la escritura alfabética habría permitido a los griegos no sólo emancipar la palabra de su determinación religiosa, sino también emancipar estéticamente las formas plásticas.<sup>18</sup> Ambas consecuencias son tomadas en cuenta por Platón al hacer su crítica al arte.

El carácter formativo y el consiguiente valor público, civil, de los distintos tipos de producción de imágenes, de “las artes miméticas” en la época Clásica, puede apreciarse de manera destacada en sus pautas formales características.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 85. La emancipación estética de las artes plásticas tiene lugar en paralelo a la de los nuevos géneros poéticos. El templo, con sus características arquitectónicas típicas, y con su relación a la vez religiosa y cultural, de identificación con el ideal de la *polis*, está ya plenamente desarrollado en el siglo VI a. de C. Y con el siglo V comienza un desarrollo generalizado de los diversos tipos de pintura y de escultura, que terminarán por constituirse como un elemento de relevancia notable en la identidad cultural de los griegos. Lo más importante, con todo, para nuestra argumentación, es que en el siglo V, en lo que se conoce como la “época Clásica”, el mundo griego ha entrado definitivamente en el reino de la imagen, en el aprecio y la valoración pública, civil, de la forma en tanto que forma. Véase José Jiménez: *Ibidem*, p. 75.

La “forma” está al servicio de un ideal de cultura, todas ellas tienden a fijar plástica, estéticamente, el ideal cultural de la *paideia*. De acuerdo con estas ideas los griegos valorarán más la “apariencia” que el sentido analítico. “La autonomía expresiva de palabra y forma propicia el placer de los receptores, que a través de ellas, formas y palabras, reciben reelaborados estéticamente los ideales de cultura [...]”<sup>19</sup>

El que Platón reaccione repetidas veces en la *República* con el repudio hacia el arte puramente imitativo o técnico de su sociedad ideal se debe precisamente a la realidad de las artes miméticas de su tiempo, que, además de ser consideradas como una representación en segundo grado, implicaban un peligro para la educación al no revelar en su ejercicio la auténtica esencia de las cosas [*República*: X] y más aún por llegar a representar cosas y hechos que antes que educar ocasionaban perjuicio. Pues estas artes estaban llegando, o al simple virtuosismo, o a la plasmación de formas y sonidos que suscitaban en la *polis* no solamente altos valores a seguir como guía de conducta sino también sentimientos antisociales y antimorales como la tristeza, la sensualidad, la cobardía o la injusticia expresados en los libros II [376a-383c] y III.

Para Platón los artistas estimulaban la inmoralidad al representar personajes despreciables. Reprochaba el que ciertas composiciones musicales causaran pereza e incitaran a los individuos a realizar acciones que no se sometían a ninguna noción de medida.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 80. De ahí la corrección de los alineamientos de las columnas en los templos para producir una sensación de regularidad, de orden geométrico, que sin embargo no es real, sino ilusión óptica. O el privilegio en la pintura de la capacidad del pintor para producir representaciones que se tomen como seres u objetos reales [como muestran las anécdotas recogidas por Plinio sobre las disputas de Parrasio y Zeuxis].

El niño, en efecto, no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas. Por ese motivo, tal vez, debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los niños oyen, de modo que escuchen los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia. [*República*: II, 378d-e]

Son los gobernantes, las leyes, el Estado [es decir, la clase de los gobernantes-filósofos] los que han de juzgar y controlar<sup>20</sup> todo tipo de producción artística de la *polis*, a fin de que su poder persuasivo no extienda la injusticia, el mal, por obra de los artistas que, como tales, no conocen la Verdad y el Bien en sí, sino sólo aquello que el vulgo estima por tal, impulsado por sus pasiones e imágenes sensibles.

Platón veía el universo de la imagen ligado a los usos ambiguos de la palabra y al carácter dual e ilusorio de la representación, como algo totalmente incompatible con el uso preciso de la palabra y la búsqueda de la Verdad que constituían el núcleo del ideal filosófico.<sup>21</sup> Por ello es que el filósofo considera que el arte, concebido como producción de sensaciones agradables, no constituía más que una amenaza contra la Verdad y la constante búsqueda de la Belleza y el Bien.

La única *téchne* viable para Platón, esto es, conciliable con la directriz de todo su pensamiento, es la búsqueda filosófica de la verdad; es la que propicia precisamente el conocimiento filosófico de la Verdad, nos referimos al *logos*

---

<sup>20</sup> “A menos que los filósofos reinen los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado [...] no habrá, querido Glaucón, fin de los males para los Estados ni tampoco, creo, para el género humano [...]”. Platón: *República*: V, 473 d. Ver también *Ibidem*, II, 377c, 379a; III, 401b.

<sup>21</sup> Es la misma posición de descalificación que mantiene frente a la idea de los sofistas de una *téchne* pragmática, igualmente “apariencial” o persuasiva, del discurso. Platón se opone a los poetas como representantes de un tipo intelectual arcaico, por el que se expresa el pensamiento mítico, por medio de un uso ambiguo y metafórico de la palabra, del mismo modo que se opone a los sofistas por su uso meramente pragmático de la misma, indispensable para “hacer carrera” en las instituciones públicas de la ciudad, pero incapaz de alcanzar el grado de abstracción que requiere el conocimiento teórico.

filosófico. De este modo, el *logos*, pensamiento-lenguaje, y el *eidos*, la esencia de las cosas, la forma constitutiva, se oponen en su pensamiento a la *mímesis*, ubicada en el terreno de la mera apariencia, y, por tanto, en el del alejamiento de la Verdad.

El discurso artístico sólo pretende arrastrar al público o al espectador, seducirlo, para provocar en él una adhesión al contenido de la obra. La aceptación por parte del espectador no se consigue mediante argumentaciones, como haría la filosofía, sino por el sentimiento, por las emociones que siempre provoca. En este sentido, la convicción que el arte suscita sería la misma que la de la retórica.

Fijar y estabilizar los sentimientos y emociones será tarea de la razón que se encargará de encausarlos por los límites debidos. De ahí el carácter educativo del arte no sólo porque comunica verdades, sino porque canaliza el mundo caótico de las pasiones como arte ético que es.

Para Platón el paso por los sentidos es un mal menor, pero inevitable, en la condición humana de almas encerradas en cuerpos, para lograr contemplar, sólo con el alma, la Belleza absoluta y en sí. En todo caso, la belleza de la naturaleza o de las obras de arte, siempre va adherida a la contemplación sensible, a condición de que, necesariamente, culmine en la contemplación intelectual. Por ello, el placer concomitante de la contemplación de la belleza ha de ser, ante todo, intelectual, anímico, aunque sin excluir, en la misma medida que la contemplación, el orden sensible.

Platón cifra su ideal en la mimética sabia para que haya auténtico arte. Una mimética sabia que produzca no ilusiones ni engaños, sino auténticas realidades, información verídica, pues las artes imitativas sólo proporcionan al

hombre una vida de ilusiones, de fantasías, que únicamente satisfacen a los sentidos y al placer sensible inmediato, no al intelecto, a la razón, que es la única que sabe de la realidad tanto de lo mimetizado como de la imitación misma.

En cualquier caso, estamos en el dilema de la obtención de un conocimiento, o bien por la vía de los sentidos, o bien por la razón teórica. El nivel sensorial, combinado con un cierto conocimiento de la Idea [sólo cierto conocimiento] y con las reglas prácticas de producción del objeto, sería el reservado para el arte entre los griegos. El otro, el teórico, es en exclusiva para los filósofos. Como ya hemos visto antes, en este segundo caso la obtención de la Idea modelo se adquiere por intuición rememorativa tras un proceso dialéctico.<sup>22</sup>

Es el conocimiento de la Idea o la forma a realizar, unido al conocimiento de las reglas técnicas a seguir, el que constituye el punto de partida del artista, así como es el mismo conocimiento el que rige la acción del contemplador y del juez que han de disfrutar o dar su parecer sobre la rectitud o no de la obra llevada a cabo. Pero no es un conocimiento cualquiera, sino precisamente aquél cuya idiosincrasia está marcada por su objetivo ideal: el conocimiento de la realidad en sí, absoluta, eterna, inmutable, necesaria y universal. Lo cual es el conocimiento filosófico. Todo otro conocimiento es un saber parcial, derivado o preparatorio para aquél que deviene en modelo de los otros conocimientos y realidades de los cuales, de una u otra manera, son sólo copias, imágenes, imitaciones.

---

<sup>22</sup> Recordemos que para Platón el auténtico conocer no es más que recordar las Ideas que contemplamos intuitivamente en el otro mundo antes del encerramiento en el cuerpo. Dicho recuerdo se logra por la observación de lo singular y por la dialéctica racional.

La *mímesis*, por tanto, supone en el pensamiento platónico una versión noética y lingüística del arte, de modo que determinadas normas y preceptos estéticos dejan de ser productos exclusivos del artista para convertirse en resultados metafísicos de postulados asimismo metafísicos que al artista le son revelados por el filósofo. De ahí la dicotomía de base que establece Platón entre el arte y la filosofía.

Es entonces el filósofo quien señalará las características, la esencia o forma [Idea], de la obra a realizar por el artista. En tal sentido, al artista se le escapa por completo la iniciativa en la creación de la forma de la cosa a realizar, quedando sólo a su disposición la fuerza física para realizarla y las reglas de habilidad aprendidas para llevar a cabo su tarea. El modelo, el canon último que ha de regir la obra de arte, está pues fuera de la obra y del artista; la Idea y fin de la obra no está en el interior de la obra sino fuera. En esto es particularmente explícito Platón al dejar en claro la necesidad de que el que hace uso de un objeto sea precisamente el más experimentado, por lo cual debe indicar al que lo fabrica lo que hay de bueno o de malo en él con relación a su disfrute y uso.

Esto lo podemos ver en la *República* [X, 605a-b], donde Platón reprochaba a los pintores y a los poetas el que se representara algo sin antes tener el pleno conocimiento de lo que estaban reproduciendo.

[...] es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradaarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que éste es fácil de imitar. [...] Por lo tanto es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que reproduce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en

justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder la parte racional.

Otro ejemplo de esta distinción entre el nivel de la *doxa* del poeta y el de la *episteme* del filósofo se presenta [*República*: V, 476a-d] con relación al entendimiento de la Idea de Belleza que tiene el filósofo frente a la corta visión del poeta:

-En este sentido, precisamente, hago la distinción, apartando a aquellos que acabas de mencionar, amantes del espectáculo y de las artes y hombres de acción, de aquellos sobre los cuales versa mi discurso, que son los únicos a quienes cabría denominar correctamente "filósofos". -¿Qué quieres decir? -Aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas, y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo Bello en sí y de deleitarse con ella. -Así es, en efecto. -En cambio, aquellos que son capaces de avanzar hasta lo Bello en sí y contemplarlo por sí mismo, ¿no son raros? -Ciertamente. -Pues bien; el que cree que hay cosas bellas, pero no cree en la belleza en sí ni es capaz de seguir al que conduce hacia su conocimiento, ¿te parece que vive soñando o despierto? [...] -Veamos ahora el caso contrario: aquel que estima que hay algo Bello en sí, y es capaz de mirarlo tanto como las cosas que participan de él, sin confundirlo con las cosas que participan de él, ni a él por estas cosas participantes, ¿te parece que vive despierto o soñando? -Despierto, con mucho. -¿No denominaremos correctamente el pensamiento de éste, en cuanto conoce, "conocimiento", mientras al del otro, en cuanto opina, "opinión"?

Como dice Jaeger: "[...] el mundo que los poetas pintan como una realidad degenera en un mundo de mera apariencia cuando se le mide por el conocimiento del ser puro, a que nos abre acceso la filosofía [...]",<sup>23</sup> pues, según Platón, únicamente el filósofo, amante de la sabiduría que se esfuerza por conocer las Ideas empleando razonamientos abstractos, podía realmente tener un conocimiento de las cosas.

---

<sup>23</sup> Werner Jaeger: *Op. cit.*, p. 607.

Es pues al “poeta imitativo” [*República*: X, 605a] a quien hay que expulsar de la ciudad. Pero lo mismo que al pintor o a cualquier otro tipo de productor de imágenes:

La pintura y la mimética en general realiza su propia obra, que está lejos de la verdad, tiene relaciones con la parte que hay en nosotros que está lejos de la razón a su vez, y es compañera y amiga para nada sano ni verdadero [...]. Así pues, vil tratando con lo vil, engendra cosas viles la mimética. [*República*: X, 603a]

Platón añora en muchos pasajes el arte ancestral que, dirigido por los dioses y las musas, llegó a configurar, por la educación, a los griegos. Pero esta situación arcaica del arte tampoco le convence del todo, pues se encuentra confrontada con el descubrimiento realizado por su maestro Sócrates y proseguido por él, de la dialéctica que nos conduce a la Verdad absoluta, al Bien verdadero y a la ciencia total del universo, debiendo ser éstos, según Platón, los auténticos registros educadores del griego, incluidas las artes al uso de su tiempo, que, por lo que hemos venido diciendo, no son vistas por el filósofo más que como un retraso, como un impedimento a la felicidad del hombre. Asimismo el arte antiguo es considerado -según nos dice Lomba Fuentes- como una especie de juego infantil que sirvió en el momento de la niñez de Grecia pero que ahora hay que superarlo, como se expresa en el libro décimo de la *República*.

En medio de estos elementos, tal vez el alma de Platón se debatió añorando una renovación del arte antiguo, aquél que mantenía el contacto con los dioses, la locura, la inspiración irracional, pero que mantuviese en pie los principios que la dialéctica y la razón filosófica acababa de descubrir.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Joaquín Lomba Fuentes: *Op. cit.*, p. 54.

Tanto en el libro III como en el X de la *República* [377c-378e; 388a-389a; 600e-601b; 602a-607a] son criticados los poemas de Hesíodo, Homero y la tragedia ática: Hesíodo y Homero, quienes habían educado a toda Grecia en cuanto a creencias religiosas y prácticas morales, a causa de su mitología inmoral; la tragedia, por despertar pasiones en el alma dirigiéndose a las partes más innobles haciendo perecer la parte racional. Este rechazo del monopolio educativo del mito y la poesía de la tradición de Homero y Hesíodo no implicaba que Platón rechazara también el mito y la poesía en cuanto tales, antes bien los consideraba como la única vía practicable para la formación de base del ciudadano [*República*: II, 376e-377b].<sup>25</sup> Como dice Hans-Georg Gadamer:

El propio Platón trata de advertirnos de que no se trata de meras narraciones, sino que en ellas se entrelazan también conceptos y reflexiones. Por ello, equivalen a una prolongación de la argumentación dialéctica, en una dirección en la que los conceptos y fundamentaciones lógicas no están disponibles.<sup>26</sup>

Cabe recordar que la poesía dentro de la sociedad griega arcaica, y aún en el tiempo de Platón, era un vehículo importante de comunicación de conocimientos históricos, políticos, morales y hasta técnicos. Es decir, era una especie de enciclopedia social que contenía todo el saber formativo del hombre.<sup>27</sup> Pero como se dijo más arriba, además de esta capacidad comunicativa la poesía tenía una gran fuerza persuasiva y seductora que

---

<sup>25</sup> La verdad dialéctica intervenía sólo en un segundo momento al representar un grado superior y subsiguiente del aprendizaje educativo. Véase la cita que Reale hace de Cerri en: Giovanni Reale: *Platón, En búsqueda de la sabiduría secreta* capítulo I, p. 45.

<sup>26</sup> Hans-Georg Gadamer: *El inicio de la filosofía occidental*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 58.

<sup>27</sup> Ver Giovanni Reale: *Op. cit.*, 2001; capítulo II; y Richard Buxton: *El imaginario griego*, Cambridge University Press, Madrid 2000; capítulo I.

según el criterio de Platón no había sido empleada apropiadamente al no servirse de la guía de la razón.

Nos dice Platón que el Estado tiene el poder y la obligación de supervisar la producción de los artistas, para lo cual proporciona una serie de normas de fondo [modos de representar a los dioses y a los héroes] y de forma [condena de ciertos modos musicales, permisión o tolerancia de otros]. De ahí su exhortación a realizar oportunas correcciones de su contenido; función que llevaría a cabo el filósofo gobernante en el Estado ideal [*República*: II, 379a] en favor de una adecuada educación que condujera al hombre hacia una vida reconciliada con la marcha del universo.

Platón pensaba que la poesía podría ser una verdadera fuente de sabiduría si se le liberara y purificara de los graves engaños de los cuales era portadora y de los nefastos efectos morales que provocaba imprimiéndose en el ánimo de los hombres habituándolos a creer que cometer graves crímenes e iniquidad era lícito desde el momento en que éstos eran justamente los comportamientos de los mismos dioses y de los héroes de los cuales hablan los mitos y la poesía.<sup>28</sup> Creía que la identificación emotiva que la imitación provocaba podía tener un resultado positivo si aconteciera en el encuentro con personajes estimables cuyo obrar se caracterizara por la virtud y la sabiduría.<sup>29</sup> El poeta tendría que hacer las modificaciones pertinentes de contenido siempre bajo la tutela del filósofo. Asimismo Platón exigía a los poetas [*República*: III, 396c-d] que en la trama de sus obras se redujera y atenuara a un personaje que se caracterizara por los efectos del mal, o de la pasión de amor, o de embriaguez

---

<sup>28</sup> Como advierte Adimanto en la *República*: II, 367a: “[...] si desde niños hubiésemos sido persuadidos por todos vosotros, no tendríamos que vigilarnos los unos a los otros para no cometer injusticias [...]”.

<sup>29</sup> Ver Giovanni Reale: *Ibidem*, capítulo II, p. 65.

o de otras desventuras de ese género para evitar el daño antes mencionado. Aunque Platón hace hincapié en lo referente a la poesía, lo mismo cabe decir con respecto a las demás artes [*República*: III, 401a-c].

La regulación de la función social de las artes miméticas que planteaba Platón se puede resumir como la exigencia de un control del contenido de éstas mediante el discurso racional por el hecho de ser elementales para la educación de niños y jóvenes debido a su efectiva repercusión en la formación de un carácter “ordenado y valeroso”.

## Conclusión final

En nuestra investigación hemos podido apreciar que lo que le importaba a Platón era descubrir debajo de lo múltiple una unidad a partir de la cual esa misma multiplicidad hallase su razón de ser. Dedicándose a la búsqueda del Ser de la apariencia frente a las apariencias carentes de Ser, en el seno de las cuales los sofistas se vanagloriaban de actuar, el filósofo encontró en el *ser* de las Ideas dicha unidad. A través de las teorías expuestas en el primer capítulo - metafísica, epistemológica y erótica- se deduce entonces que lo que animaba al pensamiento de Platón era la búsqueda de *alétheia* traducida en el rechazo de las apariencias carentes de Ser.

Se ha señalado también que el filósofo consideraba al *logos* como el medio que nos vincula con lo que se encuentra en lo alto y que pertenece a los dioses, es decir, la *alétheia*. Pero de igual forma Platón nos hace ver que éste nos puede encadenar a lo que queda en la tierra y permanece con el común de los hombres si no se rige de manera adecuada, es decir, sin el armazón de la dialéctica. Lo mismo vale decir para el Eros, pues Eros y *logos* son una especie de intermediarios entre los hombres y los dioses. Ambos se encargan de transmitir a unos los mensajes de los otros, sin embargo uno y otro son a la vez ricos y pobres, aprisionados entre la apariencia, donde mueren, y la palabra trivial, donde se degradan.

Para un pensamiento como el de Platón ha sido esencial el devolverle al *logos* la dimensión trascendental que los sofistas le habían arrebatado [al *logos* poético en relación con *alétheia*] al ligarlo con la *apaté*. Si bien el *logos* de Platón se aparta a su vez significativamente del *logos* del poeta al quedar

vinculado no sólo con *alétheia* y *mnemosyné*, sino además con la dialéctica. De modo que el *logos* para Platón, al igual que para el poeta, se encuentra en relación con *mnemosyné* y con *alétheia*, salvo que esta última en el pensamiento de Platón es identificada con lo Real, razón por la cual para el filósofo no concierne a los dioses el favorecer al poeta con la memoria de *alétheia*, sino que le corresponde esta labor al intelecto noético del filósofo con el trasfondo de una búsqueda erótica llevada a cabo en vínculo con el ejercicio dialéctico.

En el segundo capítulo se ha dicho que es Eros celeste quien nos conduce hacia la Belleza y el verdadero conocimiento, hacia el mundo de lo inteligible. Para Platón Eros significaba el deseo de una eternidad que se encontraba muy por encima de los sentidos y de lo sensible. Por ello consideraba al conocimiento humano que divagaba degradado en el mundo de lo sensible [aquél que había perdido el auténtico objeto de su conocer] como una adquisición de datos fenoménicos que acababa convirtiéndose en una simple cantidad de opiniones perdida en la multiplicidad [espacio comprendido entre A y C en la metáfora de la línea]. Si el conocimiento degradado aturde el intelecto, aquel amante que se deja apresar por la belleza del mundo de las representaciones miméticas [primer nivel de la ascensión erótica hacia la Belleza en sí] se verá perturbado debido a la extremada inquietud de su alma por no encontrar el verdadero objeto de su amor [al ser confundido éste con la belleza corpórea]. Cuando el amante no es guiado por el conocimiento menosprecia y mortifica tanto al amor como a su amado; el conocedor, cuando no es guiado por el amor hacia el auténtico objeto del conocimiento, degrada el conocimiento y lo conocido mismo.

El auténtico Eros, aquél que nos lleva a nuestra propia morada, hace del amante filósofo alguien que no vuelve su mirada hacia el mundo de las sombras y de las apariencias, sino hacia el mundo de la Belleza y de las Ideas puras. Si la pasión sensorial que denota el Eros vulgar [degradación del Eros filosófico] es ciega e intemperante porque no es capaz de comprender, entonces el Eros celeste es sabiduría y comprensión porque se dirige al objeto justo, hacia el mundo suprasensible que libera al amante-filósofo del conflicto causado por la dualidad de lo sensible.

Del segundo capítulo podemos concluir que tanto el mero esfuerzo erudito como el simple deseo-pasión que ciega no conducen a la Belleza, al Ser, al mundo de las Ideas. Así, pues, la visión de lo bello en Platón no está orientada hacia una filosofía del arte, sino a otra cosa por completo distinta: para Platón el valor de lo bello terrenal estriba únicamente en su capacidad de despertar en nosotros la reminiscencia de la Idea. Lo bello [no la Idea de Belleza], en otras palabras, es apenas un momento dialéctico y no un fin en sí mismo. Ahora estamos en condiciones de concebir el hecho de que Platón haya tratado la naturaleza de la belleza y del arte por separado, puesto que la Idea de Belleza, que había sido considerada como una cualidad de la naturaleza más bien que del arte, se encuentra para el filósofo en estrecha relación con la *alétheia*, mientras que el arte [*téchne*], al cual sólo le concierne la apariencia, se encuentra vinculado más bien con la *apaté* [engaño].

Podemos especular ahora que la teoría de las Ideas, el análisis sobre el conocimiento y las reflexiones sobre la Belleza y el Eros no tienen otro fin, sino convertir el discurso y acción del hombre en el punto de partida hacia una trascendencia olvidada o perdida al momento de nacer, siendo Eros y el logos

dialéctico las vías de la *anámnesis* tan deseada por el filósofo. De ahí que para Platón el diálogo de la oralidad basado en el método de la dialéctica -más aun que la misma escritura-<sup>1</sup> resulte de capital importancia, tanto para la educación [como lo había venido siendo ya desde antes con la oralidad mimético-poética] como para la indagación y la comunicación filosófica que libere al hombre de la penumbra de la caverna en la que se encuentra.

Es a partir de esta forma tan peculiar de ver el aprendizaje -en la cual la transformación de un alma en la oscuridad que se vuelve hacia la *alétheia* se da mediante el *logos*, Eros, *mnemosyné* y la disciplina intelectual- que nuestro filósofo pone especial atención a los procedimientos y contenidos que desde tiempo atrás se venían transmitiendo a los griegos mediante las artes miméticas, como hemos visto ya en el tercer capítulo. Y es igualmente de este análisis desde donde ha partido Platón [principalmente en los libros II, III y X de la *República*] para ejercer su crítica devastadora hacia las artes miméticas por considerarlas deformadoras.

Finalmente del tercer capítulo hemos descubierto cómo de ser un producto de una operación puramente práctica religiosa, mágica o moral, la obra de arte arcaica deviene en Platón algo que significa y remite al conocer. Desde este punto de vista el arte griego ha de entenderse dentro del esquema general del saber y del conocer y no fuera de él. La obra de arte griega se nos presenta entonces como un enunciado o proposición, es decir, como *logos*. En este

---

<sup>1</sup> Como se puede observar en las páginas del *Fedro*: 274-277, la escritura es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Nos dice Sócrates en este diálogo que la escritura destruye la memoria, pues los que la utilicen se harán olvidadizos al depender de un recurso exterior por lo que les falta en recursos internos. Es decir, la escritura debilita el pensamiento. Un texto escrito no produce respuestas. Si uno le pide a una persona que explique sus palabras, es posible obtener una explicación, pero si uno se lo pide a un texto, no se recibe nada a cambio. También se imputa en *Fedro* a la escritura el hecho de que la palabra escrita no puede defenderse como es capaz de hacerlo la palabra hablada natural. Sobre este tema véase Walter Ong: *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, capítulo IV, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

sentido, el arte tiene un papel específico dentro de la filosofía de Platón: preparar las condiciones morales del hombre a fin de que logre su fin supremo, la contemplación del Bien-Verdad. Dicho en pocas palabras, para Platón el arte debe ser moralizador. Es decir, el arte o sirve utilitariamente o debe repudiarse como mera búsqueda de placer.

En su afán de lograr una sociedad que se acomodara a la marcha del universo, a la conducción divina del mundo, en la *República*, Platón se tornó implacable ante el examen del contenido de la poesía hasta llegar a la intolerancia planeando la expulsión del poeta que no se sujetara al recto contenido en sus obras siendo así un peligro para la formación moral e intelectual. Para Platón el arte debe remitir a un conocer, y la forma a plasmar por el artista se encuentra en el mundo de las Ideas. A pesar de que el arte ha de habérselas con el mundo de lo posible y lo azaroso, concretado en lo singular, encarado con lo huidizo y contingente de la vida, de las cosas y del mismo material que utiliza en la obra, el arte debe remitir siempre a un universal necesario teórico como Idea a plasmar, como remisión al *logos* filosófico.

Así pues, lejos de una valoración del arte por sí mismo, la valoración del arte en Platón requiere del apoyo de la ética, de la política, de una vida teorética basada en toda una concepción metafísica. De modo que las artes imitativas son valoradas no por su utilidad ni por el placer que puedan producir, sino por su rectitud, es decir, “[...] de la exacta correspondencia en los aspectos de cantidad y cualidad más bien que de placer [...]” [*Leyes*: 667e]. Lo que debe buscar el arte es la imitación por la imitación, sin atender directamente al placer que produce ni a la utilidad que reporta. Otra cuestión es

que el arte tenga como concomitante necesario el placer y como consecuencia la utilidad. En este caso la imitación recta lo que hace es conectar el arte con el mundo del conocer y la sabiduría.

En cuanto al placer y la utilidad, ambos son derivados del orden moral, político y educativo del arte, teniendo una capital importancia para Platón. Es en estas circunstancias que Platón coloca al arte en su lugar, detrás de la filosofía y la dialéctica, ejerciendo una crítica de las corrientes artísticas, para él desviacionistas, de su momento, diferenciando el papel de unas artes con respecto a otras. Lo que Platón propone es una educación basada en la ejemplificación de formas de conducta -que podríamos llamar moralmente bellas- plasmadas por unas artes miméticas previamente examinadas por los filósofos con la finalidad de orientar a las personas hacia una vida de moderación, de justicia, esto es, hacia la excelencia [*areté*]. Si antes las musas eran la fuente de la cual obtenían su inspiración los poetas, ahora, con Platón, esta inspiración será proporcionada por el filósofo al asentar los criterios en que debe guiarse el poeta. Será el filósofo quien, por medio del poeta, hablará a los demás.

Si tenemos en cuenta que para Platón el objetivo de estudio supremo era el Bien [*República*: I, 327] y que éste tenía una estrecha relación con la Belleza y el impulso erótico, entonces podemos concluir finalmente que lo que buscaba en el fondo su reforma educativa con respecto a las artes miméticas era la preparación de la sociedad, y específicamente de los guardianes [que serían luego los gobernantes del Estado], para este camino hacia la máxima Belleza que es el Bien. Es en este contexto que las artes miméticas juegan un papel de indiscutible importancia al conformar la base del sistema educativo.

Ahora podemos comprender el rechazo de Platón hacia toda forma de imitación, es decir, el desprecio de todo proceso de representación sensible tal y como se venía dando en su tiempo. Al formular el ideal racionalista de precisión del *logos* [pensamiento-lenguaje] que fundamenta la filosofía, Platón rechaza todos los usos ambiguos de la palabra y la representación, tanto los arcaicos, ligados a un pensamiento mítico, como los que para él son actuales, ligados a la utilización de una *téchne mimetiké*. La causa profunda de ello es ese engaño, la ilusión de realidad que propician tanto la ambigüedad del uso arcaico de la palabra como el empleo mimético de palabras y formas que se apropian del oyente/espectador, suscitando en él una especie de encantamiento y provocando su pérdida de control racional. Ese cultivo del engaño, de la ilusión, provocaba el alejamiento de una Verdad caracterizada ya con la precisión racional del nuevo *logos* filosófico. Así, lejos del carácter sinuoso y cambiante de la *alétheia* arcaica, en su relación con el *logos* filosófico, ahora ha de constituir la búsqueda del Bien, conformando el ideal de vida del sabio. De modo que poetas y sofistas, pintores y escultores, son objeto del mismo rechazo, por propiciar a través de la producción y el empleo de imágenes un ideal de vida antagónico al riguroso y ascético ideal de vida del filósofo.

## Bibliografía Citada

Abbagnano, Nicolás: *Historia de la filosofía*, Vol. I, Montaner y Simón, Barcelona, 1978.

Aristóteles: *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000.

Bayer, Raymond: *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Besancon, Alain: *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid, 2003.

Burkert, Walter: *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, El Acantilado, no. 53, Barcelona, 2002.

Calame, Claude: *Eros en la antigua Grecia*, Ediciones Akal, 2002.

Capelle, Wilhelm: *Historia de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 2003.

Carlier, Pierre: *Homero*, Akal, Madrid, 2005.

Copleston, Frederick: *Historia de la filosofía*, Vol. I, Grecia y Roma, Ariel, Barcelona, 1986.

Chatelet, Francois: *El pensamiento de Platón*, Nueva Colección Labor, Barcelona, sin año.

\_\_\_\_\_ : *Una historia de la razón*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.

Detiene, Marcel: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Sexto Piso, México, 2004.

Fränkel, Hermann: *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, Madrid, 1993.

Gadamer, Hans-Georg: *El inicio de la filosofía occidental*, Paidós, Barcelona, 1999.

Gómez Robledo, Antonio: *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

Gorgias: *Fragmentos y testimonios*, Buenos Aires, Aguilar, 1974.

Guthrie, W. K. C.: *Historia de la filosofía griega*, Vol. IV Y V, Gredos, Madrid, 1998.

Guthrie, W. K. C.: *Orfeo y la religión griega*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.

Havelock, Erick A.: *Prefacio a Platón*, A. Machado Libros, Madrid, 2002.

Hesíodo: *Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid, 2001.

Homero: *Ilíada*, Gredos, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_: *Odisea*, Gredos, Madrid, 2000.

Jaeger, Werner: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición en un volumen, Tercera reimpresión, México, 1978.

Jiménez, José: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Colección Neo Metrópolis, Madrid, 2003.

Lomba Fuentes, Joaquín: *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987.

Ong, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Sexta reimpresión, México, 2004.

Otto, Walter: *Las musas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

Panofski, Erwin.: *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1978.

Pérez Cortés, Sergio: *Palabras de filósofos. oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*, Siglo Veintiuno, México, 2004.

Platón: *Íon, Diálogos*, Vol. I, Gredos, Madrid, 1990.

\_\_\_\_\_: *Banquete, Diálogos*, Vol. III, Gredos, Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_: *Fedón, Diálogos*, Vol. III, Gredos, Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_: *Fedro, Diálogos*, Vol. III, Gredos, Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_: *Hippias Mayor, Diálogos*, Vol. I, Gredos, Madrid, 1990.

\_\_\_\_\_: *República, Diálogos*, Vol. IV, Gredos, Madrid, 1988.

\_\_\_\_\_: *Sofista, Diálogos*, Vol. V, Gredos, Madrid, 1988.

\_\_\_\_\_: *Timeo, Diálogos*, Vol. VI, Gredos, Madrid, 1992.

Plazaola, Juan: *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Tercera edición, Bilbao, 1999.

Reale, Giovanni: *La sabiduría antigua*, Herder, Barcelona, 2000.

\_\_\_\_\_ : *Eros, demonio mediador, El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona, 2004.

\_\_\_\_\_ : *Platón, En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001.

\_\_\_\_\_ : *Por una nueva interpretación de Platón*, Herder, Barcelona, 2003.

Tatarkiewicz, Vladyslaw: *Historia de la estética. Vol. 1 La estética antigua*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_ : *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2002.

Vernant, Jean-Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1985.

\_\_\_\_\_ : *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo Veintiuno, Madrid, 2003.

Vernant, Jean-Pierre y otros: *El hombre griego*, Alianza, Madrid, 1991.

## Bibliografía Complementaria

Berve, H., Gruben, G., y Hirmer, M.: *Templos y santuarios griegos*, Herrero, México, 1996.

Bianchi Bandinelli, R. [dir.]: *Historia y civilización de los griegos, Grecia en la época de Pericles*, Vol. IV, Icaria, Barcelona, 1981.

Blázquez, J., López Melero, R., y Sayas, J.: *Historia de Grecia antigua*, Cátedra, Madrid, 1989.

Boardman, John: *El arte griego*, Destino, tercera edición, Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_ : *Greek sculpture. The archaic period*, Thames and Hudson, London, 1991.

\_\_\_\_\_ : *Greek sculpture. The classical period*, Thames and Hudson, London, 1995.

Bonnard, André: *Civilización griega. I De la Ilíada al Partenón*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Boutmy, Emile: *El Partenón. Filosofía del arte griego*, Centauro, México, 1945.

Bruit Zaidman, Louise y Schmitt Pantel, Pauline: *La religión griega en la polis de la época clásica*, Akal, Madrid, 2002.

Brun, Jean: *Platón y la Academia*, Paidós, Barcelona, 1992.

Buxton, Richard: *El imaginario griego*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.

Carpenter, Thomas H.: *Arte y mito en la antigua Grecia*, Destino, Barcelona, 2001.

Cohen, Robert: *Atenas, una democracia*, Orbis, Barcelona, 1985.

Eggers Lan, Conrado: *Introducción histórica al estudio de Platón*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000.

Estrada Herrero, David: *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.

Kerényi, Karl: *Los dioses de los griegos*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1996.

Kirk, G. S.: *La naturaleza de los mitos griegos*, Paidós, Barcelona, 2002.

Lillies, R.: *Greek sculpture*, Thames and Hudson, London, 1960.

Martienssen, R. D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.

Osborne, Robin: *La Grecia clásica*, Crítica, Barcelona, 2002.

Otto, Walter: *Los dioses de Grecia*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.

Pausanias: *Descripción de Grecia*, 3 vols., Orbis, Barcelona, 1986.

Ráphael: *Iniciación a la filosofía de Platón*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

Robertson, Martin: *A history of greek art*, 2 tomos, Cambridge University Press, London, 1975.

\_\_\_\_\_ : *A shorter history of greek art*, Cambridge, London, 1981.

\_\_\_\_\_ : *El arte griego*, Alianza, Madrid, 1987.

Rosenkranz, Karl: *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, Colección Imaginarium, No. 5, Madrid, 1992.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992.

Spivey, Nigel: *Understanding greek sculpture*, Thames and Hudson, London, 1996.

Tucídides: *Historia de la guerra del Peloponeso*, Gredos, Madrid, 2000.

Vidal-Naquet, Pierre: *El mundo de Homero*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Winckelman, J. J.: *Historia del arte en la antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1989.

\_\_\_\_\_ : *De la belleza en el arte clásico*, UNAM, México, 1959.

Diccionario de filosofía en CD-ROM, 1996. Empresa Editorial Herder, Barcelona. Autores: Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu.