



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

# IMAGEN VIVA. DE LA VISIBILIDAD DE LAS FORMAS EN EL *TIMEO*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
MARCO ANTONIO REYES CRUZ

TUTOR  
DR. EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mis padres, Rodolfo y Sofía, por todo su apoyo a lo largo de mis veinticuatro años de vida. A mi hermana Beatriz y su esposo Miguel por aguantar mis imprudencias y apoyarme.

A las personas que me ayudaron en la elaboración de este trabajo, especialmente Sebastián por soportar mis apariciones repentinas. También a la Doctora Alicia Montemayor por sus valiosos comentarios y su auxilio académico.

A André por despertar mí gusto por la poesía.

# Contenido

1. Introducción.....	4
Plan de trabajo .....	5
Discurso y escritura .....	6
Imagen y aparición.....	9
Modelo e imagen .....	12
2. El universo como imagen .....	16
Las imágenes platónicas .....	19
Modelo y representación.....	23
La vista.....	29
La imagen con alma.....	33
La constitución del Alma del Mundo .....	40
3. Ausencia y mirada .....	45
Sentido icónico .....	45
Ontologización de la imagen .....	49
Ontologización de la imagen platónica.....	53
Fantasma e imagen.....	57
La imagen más allá de Platón .....	62
4. La imagen del universo.....	66
Imagen creada .....	66
Medio e imagen .....	70
Metafísica de la imagen .....	73
Juego de espejos.....	74

Visibilidad potenciada .....	78
La imagen como intermediaria .....	81
5. Conclusiones.....	85
6. Anexo. <i>Timeo</i> , problemática y datación .....	96
Datación .....	96
Preludio.....	98
La exposición de <i>Timeo</i> .....	99
Las obras de la inteligencia.....	100
La aportación de la necesidad.....	102
7. Bibliografía.....	105

# 1. Introducción

El título de este trabajo es *Imagen viva. De la visibilidad de las Formas en el Timeo*. El título indica que trabajaremos la imagen en el diálogo platónico *Timeo*. Es bien sabido que la imagen es un tema recurrente para Platón. Entre los diálogos que se discute acerca de la imagen destacan *República* y *Fedro*. En *Fedro* la imagen es tratada como una sombra carente de alma. Y en *República* es la imagen como ilusión engañosa la que provoca la expulsión de los poetas del Estado ideal. Sin embargo, para Platón el problema de la imagen es mucho más amplio que su apariencia engañosa y embaucadora. Para demostrar esto presentamos esta lectura del *Timeo*. El diálogo versa sobre el cosmos y su origen. Aunque la vida del cosmos es uno de los temas centrales, esto no impide que también se trate al cosmos como imagen.

Se trata, por lo tanto, de una imagen viva, de ahí el sugerente título de este trabajo. Pero que una imagen esté viva es algo que difícilmente, tanto Platón como la mayoría de nosotros diríamos. De hecho, es muy probable que Platón haya estado consciente que la contradicción entre imagen y vida está presente en el diálogo y la razón de que esté ahí es un problema filosófico. Aunque nuestra resolución ante tal problema difícilmente será un argumento sólido a favor de una imagen con vida. Por lo que el título puede resultar inexacto. Lo que se pretende es explicar la tensión entre imagen, vida y universo en *Timeo*. Nuestra hipótesis es que *Timeo* introduce un tipo de imagen que no imita una apariencia, sino que la crea. Esto complementa el trato de la imagen como engaño. La apariencia no es por sí misma perversa. Para Platón es signo de un parentesco. El parentesco es con las Formas inteligibles y lo que se parece es sensible. De modo que se trata de dos cosas diferentes. Lo que se capta por la vista es la apariencia (una imagen) que es semejante a las Formas. Estas al ser inteligibles sólo están presentes como apariencia. Por lo que la imagen en *Timeo* es un engaño por no ser las Formas mismas, pero ello no excluye que también les crea una apariencia sensible. En esencia, el engaño de la imagen consiste en que falta algo. Y lo que hace la imagen es aparentar, se parece y es semejante a lo que falta. Por ello es que el subtítulo *De la visibilidad de las Formas en el Timeo* es más afortunado para enmarcar el eje central de este trabajo. Las Formas son lo ausente en el cosmos de *Timeo*. Pero el cosmos también es

semejante a las Formas. Entonces el cómo se vuelven visibles gracias a la imagen es la pregunta central.

## Plan de trabajo

Quisiera continuar esta Introducción anunciando la estructura general del trabajo. Los tres capítulos que comprenden este trabajo están pensados en función de tres preguntas: ¿cómo aparece la imagen en *Timeo*?, ¿qué es una imagen? y ¿cómo se genera una imagen? Las preguntas se corresponden al primer, segundo y tercer capítulo respectivamente.

La primera sección está dedicada a la tesis de la imagen como copia de algo. Esta tesis también aparece en la segunda parte del *Timeo*, pero presentando a la imagen como discurso verosímil o probable.<sup>1</sup> La disertación del astrónomo de Lócride que da nombre al diálogo sólo es probable o verosímil, ya que de lo que habla —el nacimiento del cosmos— está fuera de su conocimiento. Además, en el mismo diálogo se afirma que la imagen (*eikôn*)<sup>2</sup> es un fantasma (*phantasma*)<sup>3</sup> fugitivo que se genera en otra cosa para adquirir cierta existencia.<sup>4</sup> Por ello es que en el primer capítulo trazaremos el mapa de la imagen en *Timeo* y su relación con otros *diálogos*. La intención es exponer la división entre tipos de imágenes a partir del inicio del discurso del astrónomo de Lócride, la cual es la siguiente. Por un lado, hay imágenes que tienen por origen imitar un modelo estable, las cuales se distinguen de imágenes que imitan un modelo sometido al cambio.<sup>5</sup>

En el segundo capítulo se amplía la pregunta por la imagen con ayuda de autores como Bernhard Waldenfels, Hans Belting y Gottfried Boehm. Dichos teóricos suelen coincidir en que la imagen presenta una ausencia por medios visuales. Contrastaremos tal noción con lo dicho por Platón acerca de la imagen como apariencia/fantasma. La intención de este segundo capítulo es encontrar los caminos comunes y las diferencias notables entre Platón y la crítica contemporánea a la imagen y quizás se puedan encontrar fundamentos comunes para un examen ontológico de la imagen.

---

<sup>1</sup> En griego: εικόνα μῦθος. Cf. *Vid. infra*, “El universo como imagen”, p. 29, nota 61.

<sup>2</sup> En griego: εἰκόν. Cf. *Vid. infra*, “El universo como imagen”, p. 19, nota 14.

<sup>3</sup> En griego: φάντασμα. Cf. *Vid. infra*, “El universo como imagen”, p. 34, nota 85.

<sup>4</sup> Platón, *Timeo* 52c. Este pasaje es fundamental para este trabajo. Cf. *Vid. infra*. “El universo como imagen. La imagen con alma/La constitución del Alma del Mundo”, pp. 33-1.

<sup>5</sup> Platón *Timeo* 29b-d. Sobre esta división Cf. *Vid. infra*. “El universo como imagen”, pp. 16-19.

En el tercer capítulo uniremos la división de las imágenes platónicas y lo dicho sobre la imagen para explicar nuestra tesis, la cual es que *Timeo* describe la producción de una forma sensible de lo eterno: una imagen. Para desarrollar más el problema abordaremos las técnicas productivas divina y humana que aparecen en *Sofista* 265b y ss, además del esquema sobre espejos en el artículo “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»” de Edward N. Lee.<sup>6</sup>

## Discurso y escritura

Hay una relación entre escritura y discurso oral que sirve como lugar común para pensar el problema de la imagen en la filosofía platónica. Krämer sostiene que la imagen es una “pura sombra” del objeto, y en sentido análogo, la escritura es la “pura sombra” de la oralidad.<sup>7</sup> En el caso de *Timeo*, el astrónomo que da nombre al diálogo califica su discurso de relato verosímil, dicho como un mito verosímil que es determinado por la naturaleza del objeto descrito, el cual es un objeto opinable. Como el cosmos es sensible y está sometido al cambio ha de ser opinable. Esto debido a que la opinión se empareja con lo que nace y perece mientras que el conocimiento se empareja con lo estable e inmutable.<sup>8</sup> De ahí que lo dicho sobre el universo sea un discurso falible por dirigirse a lo generado. En suma, un discurso probable o parecido a la verdad, más no la verdad misma.

La dificultad de determinar con unanimidad la tesis principal del cualquier diálogo platónico ha llevado a los expertos a discutir sobre la verdadera intención del filósofo ateniense al escribirlos.<sup>9</sup> El asunto cobra sentido cuando se considera la distinción entre las

---

<sup>6</sup> Edward N. Lee “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»” en *The Monist. Philosophy of Plato*, vol. 50, no. 3 (Oxford University Press, 1996), p. 356.

<sup>7</sup> Hans Krämer, “Las argumentaciones de Schleiermacher en las «Introducciones» a la traducción de Platón” en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 39-40.

<sup>8</sup> Platón, *Timeo* 27d-28b.

<sup>9</sup> Hans Krämer considera que las interpretaciones sobre *Timeo* pueden sintetizarse en el antagonismo de dos principios; lo que es y lo que llega a ser, pero también en la cooperación entre la unidad y la multiplicidad. Cf. Hans Krämer, “La relación de la doctrina no escrita con los diálogos” en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 180. Por su parte, Guthrie considera que la tesis de *Timeo* consiste en argumentar la necesidad de conocer el orden de la naturaleza para poder reproducir las revoluciones firmes del universo, que son racionales, y reducir los movimientos vagos que surgen del cuerpo humano. De esta manera, la convicción de que el universo ha sido creado como un ente racional determina la moral humana que ha de imitarlo. Cf. W. K. C. Guthrie, “*Timaeus* and *Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), p. 246.



doctrinas esotéricas y las doctrinas exotéricas. Es decir, la diferencia entre las doctrinas destinadas para los miembros de la Academia los cuales eran iniciados en la educación dialéctica y, las doctrinas destinadas para los externos a la Academia. Es bien sabido que Platón se reservaba sus enseñanzas más importantes para los miembros cercanos de la Academia, es decir, las *ágrapha dógmata* o sus doctrinas no escritas se reservan a un tipo de transmisión oral. Así es reconocido por Platón en *Carta VII*: “Ya sé que hay otros que han escrito sobre estos mismos temas, pero ni ellos mismos saben quiénes son.”<sup>10</sup>

El contexto histórico de la controvertida carta es el viaje a Siracusa que Platón realizó por solicitud de su amigo Dion.<sup>11</sup> Viaje cuya finalidad era mostrarle el camino del recto filosofar al joven príncipe Dionisio (II). Según el testimonio de Platón sabemos que en su viaje anterior a la ciudad el joven príncipe demostró un interés por la sabiduría, pero al regreso de su maestro el discípulo había adoptado las costumbres de otros supuestos sabios que lo han invitado a escribir sus avances en la ciencia filosófica. Acción que defrauda al ateniense. La falla no está en la banalidad de rechazar la doctrina platónica y buscar la sabiduría en otros maestros. La falla reside en denostar los contenidos filosóficos que demandan un constante regreso dialéctico sobre sí mismos a un medio inmóvil como la sombra de la escritura. El mismo Platón deja claro que lo que no ha escrito no es debido a una falta de claridad sobre el tema ni a una carencia de las habilidades. Sino que prefiere reservarse aquello que le resulta más importante a un medio no escrito: la oralidad que considera más cercana con el saber filosófico. Entonces, el escrito aparece como imagen del verdadero quehacer filosófico que es su modelo, el diálogo.

La tesis de que lo escrito es una imagen de lo dicho está en consonancia con lo dicho en *Fedro* en donde la imagen aparece en sentido peyorativo.<sup>12</sup> La “pura sombra” del escrito es imagen muda cuando se le pregunta. A diferencia de la oralidad dialéctica, la

---

<sup>10</sup> Platón, *Carta VII* 341c-d. Cf. Giovanni Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta* (Herder: Barcelona: 2001), p. 35. Para Reale es Platón quien recupera el mito y lo apropiará a las conquistas filosóficas, para lograr un “pensar mediante imágenes”, las cuales no son la sabiduría misma, pero al estar hechas mediante el *lógos* encaminan la correcta educación de los ciudadanos. Sin embargo, mantiene una distinción con sus verdaderas doctrinas, las cuales llevan a deslindarse de este pensar a través de imágenes (p. 66-67). Esta investigación se nutre de este tipo de lecturas que toman en cuenta la diferencia entre enseñanzas escritas y no escritas.

<sup>11</sup> Sobre el contexto del viaje de Platón a Siracusa en apoyo a su amigo Dion. Cf. W. K. C. Guthrie, “The philosophical section of the Seventh Letter” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), pp. 402-417. Especialmente las páginas 402-403 son muy claras sobre el contexto de la carta.

<sup>12</sup> Platón emplea una vez más εἶδωλον. Cf. *Vid. supra*, p. 6 nota 7.

imagen/sombra del escrito no puede arrepentirse de lo dicho y cae en la *hybris* de pretender saber cuando en realidad no sabe. Para Platón es el alma lo que conoce. Un ser dotado de alma es un viviente. El escrito no posee un alma y por ello no puede participar como medio para el saber filosófico. Sólo los vivientes pueden hacerlo.

A diferencia del escrito inanimado que sólo cobra una vida aparente al ser animado de fuera, Timeo expresa que ha de obrarse con moderación en lo que al discurso sobre el cosmos respecta. Timeo posee un alma que lo mueve desde sí.<sup>13</sup> La invocación a los dioses al inicio de su opúsculo muestra su preocupación por decir algo contrario a la divinidad y que atente contra la naturaleza de la verdad. El miedo de Timeo, y de cualquiera que lleve una vida filosófica, no es otro que el de fijar falsamente las cosas como lo hacen los escritos.

Sin embargo, el uso de las imágenes para Platón no ha de desecharse de manera tajante. Como discurso que surge de un alma puede ser bien orientado. Lo que significa que la imagen o discurso no es la fuente de conocimiento, sino una herramienta que puede ser empleada y producida. En seguida un pasaje de *Fedro* donde se discute la utilidad de un cierto tipo de escrito:

Sóc.- Me refiero a aquel que se escribe con ciencia en el alma del que aprende; capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse.

Fed.- ¿Te refieres a ese discurso lleno de vida y de alma, que tiene el que sabe y del cual se podría justamente decir es el reflejo?

Sóc.- Sin duda.<sup>14</sup>

El pasaje discute la producción de discursos; esto es la producción de imágenes, desde quien lo escribe. Sócrates refiere a que hay un tipo de escrito que es similar a un ser vivo, lo que significa que está ordenado como teniendo pies y cabeza. Lo que es una analogía al contar con un inicio, un desarrollo y un final que sean claros. La argumentación socrática dirige a

---

<sup>13</sup> Cf. Juliana González, "Psique y Eros en el *Fedro*" en *Platón: los diálogos tardíos. Actas del Symposium Platonicum* 1986 en Conrado Eggers (comp.) (México: UNAM, IIF, 1987), pp. 141-146. González destaca el hecho de que la exposición sobre el movimiento autónomo del alma en el *Fedro* platónico se sirva de un mito para explicar tendencia de las "bajas pasiones" por querer recibir el alimento de las Ideas. Pero al mismo tiempo, también explica como la Belleza desciende del mundo de las Ideas para mover por medio del deseo al alma inmortal. El alma platónica es auto moviente (*auto-kíneton*), sin embargo, está unida a un cuerpo sensible y distanciada del mundo de las Ideas. No es casual que la teoría del alma como viviente que se mueve a sí mismo sea presentada y desarrollada en el *Fedro* como lugar desde que el surge el conocimiento. Es bastante significativo la contraposición entre los seres animados y los inertes carentes de alma, es decir, los escritos que no tienen voz propia.

<sup>14</sup> Platón, *Fedro* 276a.

la producción de discursos escritos a su relación con la memoria: la escritura es un fármaco que ayuda a la memoria a recordar, más no es el origen de la sabiduría. Esto es un hecho que Giovanni Reale ha identificado como la defensa platónica a la escritura. Pero una escritura filosófica que no pretenda suplantar a aquello de lo que es imagen.<sup>15</sup> A lo que Platón conduce en *Fedro* es a diferenciar entre discursos fundados en opinión de discursos fundados en la recta opinión. Estos últimos son lo que realmente ayudan a la memoria.

Así se abre la posibilidad a la producción de imágenes bien encaminadas que persuadan correctamente al alma.<sup>16</sup> Imágenes que en cierto modo se conocen a sí mismas como incapaces de alcanzar y fijar la verdadera sabiduría que le concierne exclusivamente al alma en su condición de viviente.

### **Imagen y aparición**

Según Krämer, Platón emplea *εἰδῶλον* en *Fedro* para referirse a la imagen, la cual es la pura sombra de su objeto.<sup>17</sup> Otra posible traducción sería la de *eidôlon*. Usualmente se asocia al *eidôlon* con fantasma, esto es, con una aparición. Ambuel ha detectado que *eidôlon* y fantasma son intercambiables para Platón. *Eidôlon* es presentado como una imagen deficiente de la realidad, y sus características de aparición y reflexión bien aplican a la noción de fantasma.<sup>18</sup> Sin embargo, el uso de *eidôlon* se amplía cuando se considera la relación entre muerte e imagen en Grecia. Comenzando por la muerte, no es del todo claro cómo se culmina una vida, ya que la *psyché* del muerto es la misma que la del vivo.<sup>19</sup> Lo que llega a ocurrir es

---

<sup>15</sup> Giovanni Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta* (Herder: Barcelona: 2001). Reale destaca el hecho de que la poesía mítica tenía en la Grecia del siglo V y hacia atrás, una presencia enorme en los ámbitos de la educación y la transmisión de la cultura (p. 65). Además, también identifica el hecho de que Platón no se opone a la escritura, sino que está a favor de una escritura dialéctica (p. 95) que no pretenda suplantar a la sabiduría. Esto es una escritura hecha por el que sabe distinguir entre apariencias y realidades eternas (pp. 128-132).

<sup>16</sup> Cf. Catherine Collobert, "Myth as informative *phantasma*" en Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012) vol. 337, p. 107. Collobert sostiene que las imágenes persuaden al alma, y que Sócrates ha hecho uso del poder persuasivo de imágenes. Esto puede ocurrir en casos en los que no es posible convencer únicamente por el intelecto, como cuando Glaucon pide más detalle sobre la injusticia en *República* 342e.

<sup>17</sup> Hans Krämer, "Las argumentaciones de Schleiermacher en las «Introducciones» a la traducción de Platón" en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 39.

<sup>18</sup> David Ambuel, "The theory of participation" en *Image and paradigm in Plato's Sophist* (Las Vegas: Parmenides Publishing, 2007), pp. 71-74.

<sup>19</sup> Cf. D. Felton "The Dead" en Daniel Ogden (ed.) *A companion to greek religion* (Massachusetts: Balckwell, 2007), pp. 86-99. Felton señala que no es común para las antiguas tradiciones griegas la idea de una muerte definitiva. Sino que la psiqué cambia de lugar, migrando del mundo de los hombres al Hades.

que se dé alguna aparición en el mundo de los vivos de la apariencia del muerto. Tal aparición es un *eidôlon*. Según Pierre Vernant, el *eidôlon* tiene la característica de mostrar una presencia real al mismo tiempo que una ausencia irremediable.<sup>20</sup> Por lo que cuestiones como la apariencia y la semejanza son fundamentales en el tema de la imagen o *eidôlon*, ya que este se asemeja a lo que representa o hace presente. Incluso, Vernant sugiere que el hacer presente del *eidôlon* implica una pseudo duplicación de la *psyché* que se hace visible en el mundo de los vivos. Vernant piensa al *eidôlon* como un doble de la *psyché*, resaltando el uso de esculturas (*colossoi*) cuya función era la de fijar la apariencia del *eidôlon*.<sup>21</sup> Al tomar el lugar visible del vivo, el *eidôlon* puede llegar a confundirse con la verdadera *psyché* que está ausente. De manera que la imagen del muerto puede llegar a confundirse con el espacio social de una persona.

Vernant ejemplifica cómo un *eidôlon* puede ocupar el espacio de una persona fallecida de la siguiente manera.<sup>22</sup> En el *Agamenón* de Esquilo, el personaje de Menelao ha sido abandonado por su esposa Helena. Esta se hace presente al rey en forma de fantasma,<sup>23</sup> haciéndole creer a Menelao que la está viendo. Sin embargo, esta misma aparición conlleva una decepción, puesto que el fantasma desaparece al tacto, demostrando que la imagen no es Helena en persona, sino una imitación de su apariencia.

Platón parece estar preocupado por esta posible confusión entre representación y lo representado. En *Sofista* llama apariencia (*phántasma*) a la imagen producto de una técnica *simulativa* (*phantastiké*).<sup>24</sup> Estas imágenes que se producen imitando la apariencia sensible de las cosas confunden a los espectadores, haciendo creer que la apariencia que tiene la imagen es la verdadera apariencia de la cosa. De esta manera se provoca la creencia en falsas apariencias.<sup>25</sup> Pero la apariencia no es la verdad sino un parecido, un símil.

---

<sup>20</sup> Jean-Pierre Vernant, "Image. Chapter 9. The Birth of Images" en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 168.

<sup>21</sup> Jean-Pierre Vernant, "La categoría psicológica del doble" en *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (Barcelona: Ariel, 1973), p. 304, 30-309.

<sup>22</sup> El siguiente ejemplo pertenece a Jean-Pierre Vernant, "La categoría psicológica del doble", pp. 308-309.

<sup>23</sup> Pierre Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 308. Vernant señala que el fantasma de Helena tiene tres manifestaciones o imágenes. La primera es el espectro (*φάσμα*), la segunda son los *colossoi* o estatuillas que tienen un cuerpo (medio) físico. La última manifestación son las imágenes del sueño o imágenes oníricas (*ὄνειρόφαντοι*).

<sup>24</sup> Platón, *Sofista* 236c.

<sup>25</sup> Cf. Allan Silverman, "Plato on «Phantasia»" en *Classical Antiquity*, vol. 10, no. 1 (California: University of California Press, abril 1991), p. 132. Precisamente, Silverman discute que la sensación (*αἴσθησις*) en *Sofista* no implica por sí misma la verdad y la falsedad. Lo que significa que la falsedad no se introduce por la sensación

Hay que recordar que en la antigüedad, la teoría de la *mimesis* —de la que se nutre Platón— distinguía entre representaciones o imágenes y cosas reales.<sup>26</sup> Siguiendo el ejemplo del fantasma, un *eidôlon* es una *mimema* de la apariencia de una persona que ya no está viva. Se trata una imagen que presenta la apariencia del muerto en el mundo de los vivos. En suma, una representación. Por ello es que para poder llegar a ser una imagen debe de tener algo que representar.<sup>27</sup>

Catherine Collobert afirma que una imagen sin objeto que represente es, para Platón, un oxímoron.<sup>28</sup> La autora denomina insustancialidad de las imágenes a la necesidad de referir a algo externo por medio de la representación.<sup>29</sup> También, Collobert señala que son cuatro las palabras que Platón emplea para referir a la noción de imagen: *eikón*, *eikasisa*, *eidôlon* y *phantasma*.<sup>30</sup> Esta última es la que aparece en *Timeo*, aunque en líneas generales, todas comparten el significado de representación e imagen.

Platón condiciona la existencia de la imagen en virtud de algo más que le es externo. Al estar condicionada por algo externo, la imagen siempre ha de ser generada por imitación de algo más. Para el ateniense se trata de los entes; sean sensibles o inteligibles, los cuales siempre son externos a la imagen. El extremo platónico es que, incluso las imágenes que no parecieran reproducir algo externo a ellas son siempre representación de algo más,<sup>31</sup> algo ausente, o que falta.

Pero la manera en la que las imágenes presentan a las cosas no es exclusivamente a través de medios visuales. Platón considera que los discursos se emparejan con algo, y lo

---

misma, sino hasta que esta se combina con un juicio sobre la imagen. Además, siguiendo a Silverman, en *Timeo* tampoco se le da a la sensación las propiedades de verdad y falsedad, sino que también dependen de la combinación entre fantasía y un juicio.

<sup>26</sup> Göran Sörbom, “The classical concept of Mimesis” en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.) *A companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002), p. 20.

<sup>27</sup> Aquí mismo, se inscribe la noción de belleza como *mimesis* en la que la imagen (*eidôlon*) comparte características similares con lo que representa. Pero también, la posibilidad de que imágenes mentales sirvan como modelo para imágenes o *mimemata*. Cf. Göran Sörbom, “The classical concept of Mimesis” en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.) *A companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002), pp. 24.

<sup>28</sup> Catherine Collobert, “Myth as informative *phantasma*” en C. Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012), p. 90.

<sup>29</sup> Collobert, “Myth as informative *phantasma*”, p. 88. Las palabras utilizadas por Collobert, en inglés son: the non-substantiality of images.

<sup>30</sup> Collobert, “Myth as informative *phantasma*”, p. 87.

<sup>31</sup> Un caso a pensar desde el extremo platónico de la necesaria representación de las imágenes sería la pintura abstracta, la cual no representa cosas externas. La pregunta sería si el hacer visible a la misma visibilidad por medio de la pintura abstracta es o no un modo de representación como la entiende Platón.

presentan por medio de las palabras. Por lo que los discursos también son un tipo de imagen.<sup>32</sup> De este modo, la presentación que hace la imagen se vuelve una (re)presentación que hace patente una de las muchas formas posibles de manifestación de las cosas que le son externas. De este modo, un pintor puede hacer presente a una persona por medio de una imagen, pero también un orador puede presentar por medio de palabras la idea de la justicia, resultando en que el discurso y la pintura son *mimema* de cosas reales. En resumen, una imagen platónica ha de ser siempre imagen de algo, por lo que una imagen que no es referencial es una imposibilidad. El problema surge cuando se confunde a la imagen con las cosas reales, engañando así al espectador sobre la verdadera apariencia de las cosas.

### **Modelo e imagen**

Timeo distingue entre dos tipos de modelos, por un lado, está el eterno que es captado por la inteligencia, y por otro está el que se encuentra sometido a cambio y que es captado por medio de las sensaciones del cuerpo.<sup>33</sup>

La imagen en el mito de *Timeo* es el universo. El universo que es imagen creada por un artesano divino, y como imagen es similar a su modelo.<sup>34</sup> Pero el universo no es el modelo eterno que imitó el demiurgo. Imagen y modelo son distintos, y la diferencia consiste en que la imagen es generada, por lo que es percibida por los sentidos y propensa a confundirse con lo que representa. La diferencia entre modelo e imagen empieza con el cómo son captados cada uno, mientras que el intelecto puede llegar a intelecgr el modelo eterno, la imagen es captada por la sensación. Además, la imagen es generada siempre por un modelo. Por lo que la imagen, fantasma o *eidôlon* son efectos. Siendo así que el modelo ocupa el primer lugar y la imagen el segundo en una jerarquía ontológica.

En *Timeo* aparece la siguiente sentencia sobre la imagen: “a una imagen no le pertenece ni siquiera aquello mismo por lo que ha sido generada, sino que es el fantasma siempre fugitivo de otra cosa, por eso conviene que se genere en alguna otra cosa y adquiera de alguna manera una existencia, sin la que no sería en modo alguno.”<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> En *Sofista* 234c se denomina *eidôla legômena* a las imágenes sonoras o discursos.

<sup>33</sup> Platón, *Timeo* 29b-d.

<sup>34</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>35</sup> Platón, *Timeo* 52c.

Hay dos cosas que debemos aclarar, en primer lugar, qué es un fantasma y en segundo que la imagen es algo que se genera en otra cosa.

Se dice que el universo es una imagen,<sup>36</sup> y de la imagen se dice que es un fantasma<sup>37</sup> o una pura sombra. Pero también se dice que una imagen particular, el universo creado por el demiurgo, es un viviente,<sup>38</sup> lo que significa que tiene un alma.<sup>39</sup> Ya hemos dicho que un fantasma como representación no es la persona viva.<sup>40</sup> La aporía sobre la imagen, es decir que sea un fantasma y un viviente, no se resuelve ni se desarrolla en el diálogo. De tal vacío surgen nuestras consideraciones.

Sobre el cómo se genera una imagen en otra cosa, Platón utiliza fantasma para referirse a las imágenes que surgen en los espejos y en las superficies lisas.<sup>41</sup> Tales imágenes no se quejan fijadas en el lugar donde surgen —sea el espejo o el agua—. De hecho, el tema del espejo es un lugar recurrente en el análisis platónico de la producción de imágenes. En 1966, Edward N. Lee escribió un artículo sobre el papel de la *chôra* en el *Timeo*, argumentando que aquella funciona como un espejo, reflejando así imágenes de lo eterno.<sup>42</sup> Sin embargo, al producir un reflejo está distorsionando la verdadera apariencia de las Formas, por lo que el universo que es una imagen que surge en la *chôra* es; para Lee, una imagen deficiente y completamente dependiente de su modelo.

El artículo de Lee es interesante por señalar la noción de medio de la imagen. Que en el caso sobre lo dicho en el discurso mitológico de *Timeo*, es la *chôra*. El diálogo dice que el cosmos se generó en un lugar, el cual es la nodriza del devenir o *chôra*. Por lo que el llamado tercer género es fundamental para entender la diferencia ontológica entre imagen y modelo. Además, el análisis del medio de la imagen es uno de los temas principales para los contemporáneos estudios de la imagen. Hans Belting es uno de los autores que más ha dedicado al estudio de los medios de la imagen, especialmente su relación con los ritos fúnebres.<sup>43</sup> Aun así, Belting admite que la imagen no suplanta a lo que representa, por lo que

---

<sup>36</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>37</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>38</sup> Platón, *Timeo* 30b y ss.

<sup>39</sup> Platón, *Timeo* 34b y ss.

<sup>40</sup> Cf. *Vid. supra*, pp. 9-12.

<sup>41</sup> Platón, *Timeo* 46a.

<sup>42</sup> El artículo de Lee es el siguiente. Edward N. Lee “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaieus*»” en *The Monist. Philosophy of Plato*, vol. 50, no. 3 (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 341-368.

<sup>43</sup> Cf. Hans Belting, “Imagen y muerte” en *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2012), pp.181. Belting sugiere la tesis siguiente: “La imagen es una respuesta al enigma de la muerte. Por ello es que, en antiguas

a una imagen fúnebre no se le puede pedir que actué como realmente lo haría una persona viva. De igual manera, un *eidôlon* no se comporta la *psyché* del vivo, llegando incluso a desaparecer ante cualquier intento de interacción física.

Gottfried Boehm ha denominado irrealidad real a esta cualidad de la imagen de hacer presente algo ausente.<sup>44</sup> De manera similar, Bernard Waldenfels llama diferencia icónica a la cualidad de mostrar algo *como* si de verdad lo estuviese, transformando la lejanía en cercanía<sup>45</sup> como lo hace el *eidôlon*. Además, el autor alemán ha denominado ontologización de la imagen a la confusión entre representación y lo representado, es decir, entre imagen y modelo.<sup>46</sup> Esta confusión<sup>47</sup> —o error perceptual como lo llama Sörbom—<sup>48</sup> se da cuando la imagen se toma por la cosa que representa. Y en realidad la imagen nunca reproduce las cosas, sino que las imita haciendo parecer que están de manera particular.<sup>49</sup> Además, una imagen siempre es captada por la sensación ya que en cada caso es generada,<sup>50</sup> lo que significa que no hay imagen que sea meramente inteligible. De este modo, *Timeo* describe la generación de una imagen de lo anicónico. Siendo que Las Formas son captadas exclusivamente por el intelecto al ser inteligibles, pero son representadas —puestas en imagen— en la *chôra*.

El Alma del Mundo que aparece en el diálogo es la imagen. Un fantasma parecido a lo eterno. Pero que como imagen es sensible y por tanto está sometida al cambio. Según nuestra tesis, el Alma del Mundo es una imagen que hace presente lo ausente. Es decir, que permite que las Formas adquieran una presentación sensible sin por ello agotarlas. Por ello

---

civilizaciones eran más importante la creación de imágenes que la posesión de imágenes. La creación de imágenes funerarias significa brindar a los miembros fallecidos un lugar físico en y para la comunidad. Por medio de imágenes se restituye el intercambio de miradas que se tenía con el cuerpo de los vivos. Incluso, la imagen de los muertos podría adquirir una suerte de autoridad al no tratarse ya de un cuerpo vivo, sino de una representación (hacer presente) de los que ya no están en vida.”

<sup>44</sup> Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes.” en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>45</sup> Bernhard Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. 3. La imagen de lo lejano [Fernbild] y la presentificación” en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>46</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. 2. Copia, protoimagen y similitud.”

<sup>47</sup> Cf. Paul Woodruff, “Mimesis” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), p. 330. Woodruff destaca que la confusión causada por la *mimesis* —que crea imágenes— no siempre es intencional, no obstante, es inevitable. De este tema se trata en el segundo capítulo Cf. *Vid. infra*, “Ausencia y mirada. Ontologización de la imagen”, pp. 49-53.

<sup>48</sup> Sörbom, “The classical concept of Mimesis”, p. 21.

<sup>49</sup> Platón, *Sofista* 240a.

<sup>50</sup> Platón, *Timeo* 28a.



es que también trataremos a la imagen desde una óptica externa a la platónica. Desde autores del llamado giro icónico pretendemos fundamentar que la imagen en *Timeo* hace presente una ausencia.

Con todo lo anterior podemos legitimar la introducción por parte de Platón de una imagen producto de una técnica divina. Lo que implica salvar la semejanza sin que la imagen se convierta irremediabilmente en un engaño. Al menos un engaño que se considera perverso. La imagen del cosmos no es lo que representa. El cosmos no es el modelo eterno, sin embargo, se parece y tiene una relevancia en el estatuto de la imagen como potencia visual. De ahí que parecerse o ser semejante signifique que la imagen no se confunda ni pretenda ser lo que representa. De modo que el parentesco del universo descrito en *Timeo* hace que lo más real; las Formas, se presente visualmente, pero no por ello significa que todo lo sensible sea inteligible. Lo que la imagen/universo logra es que se presente un símil, pero al mismo tiempo una ausencia.

## 2. El universo como imagen

La pregunta fundamental de Timeo en el diálogo platónico es por el parentesco entre los discursos y las cosas. Siendo que el modo de dirigirse a las cosas puede darse bien por la inteligencia y el razonamiento, bien por la opinión, habrá que distinguir entre una y otra.<sup>1</sup> La diferencia es que la primera comprende, sabe, mientras que la segunda nunca puede llegar a afirmar tal cosa y debe quedarse como simple opinión. Cabe decir que la opinión (*dóxa*)<sup>2</sup> bien puede participar del razonamiento, pero ni con ello llega a comprender plenamente las causas necesarias que propiamente le conciernen a la inteligencia. Así, si un discurso surge de la inteligencia es porque se dirige a lo eterno que no cambia y que racionalmente se le puede comprender. En cambio, el discurso que surge de lo que nace y perece, pero nunca llega a ser, sólo puede ser una opinión. De ahí que sea necesario definir a qué género le pertenece cada cosa, si a la inteligencia o a la opinión, y con base en ello emparejar un discurso.

¿Qué clase de cosa es el universo? ¿Pertenece a *lo que siempre es (to ón)*<sup>3</sup> y no deviene o a *lo que deviene continuamente pero nunca es*?<sup>4</sup> La respuesta no es cosa que deba ser tomada a la ligera; determinará el tipo de discurso que habrá de ofrecerse tanto al anfitrión de la casa, Sócrates, como a los amigos que los acompañan, como a los dioses que presencian el encuentro, y a quienes no debe ofenderse. La apuesta, considerando todo eso es por hablar del universo como algo creado según un modelo. Pero la particularidad del universo como

---

<sup>1</sup> Platón, *Timeo* 27d-28a. El personaje que da nombre al diálogo dice: “(...) primero habremos de hacer dos distinciones: ¿qué es lo que siempre y es no se genera y qué es lo que se genera siempre y nunca es? Uno puede ser comprendido por la inteligencia con la ayuda de la razón, siempre es idéntico; otro, en cambio, es opinable por medio de la opinión con ayuda de la percepción sensible irracional, ya que se genera y se destruye, pero nunca es realmente.”

<sup>2</sup> Δόξα, opinión, gloria o esplendor. Según Beekes, proviene de δοκέω; que puede significar expectativa o creencia, aunque no se admite que no es clara su derivación. Todas las definiciones y etimologías provienen de Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek Vol. I*. (Boston: Leiden, 2010); los ejemplos de Henry George Lidell y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Clarendon Press, 1940). Cf. Heródoto en *The Histories* 8, 132. emplea *dóxa* como conjetura o supuesto que surge la imaginación, Isócrates, *Against the Sophists* 13, 2 se usa *dóxa* como la opinión que los demás tienen de uno y, Platón, *República* 511d-13e *dóxa* significa el saber de los fenómenos del mundo sensible.

<sup>3</sup> Τὸ ὄν ἀεί. τὸ es una señalización, significa esto. ὄν deriva de οὐσία, que significa *es*, mientras que ἀεί significa siempre o en todo momento.

<sup>4</sup> Platón, *Timeo* 28a.

creado no radica en ser copia fiel del original sino en las posibilidades que como imagen despliega ante la vista.

Según lo dicho por Timeo, lo que es opinable por ser captable por la percepción sensible, es lo que deviene,<sup>5</sup> y aquel devenir debe tener una causa.<sup>6</sup> Conviene presentar de manera sintetizada la argumentación empleada por el astrónomo de Lócride, la cual es la siguiente.

- I. Todo lo generado tiene una causa.
- II. Lo sensible es generado.
- III. El universo es sensible.
- ∴ El universo es causado.

Además, para delimitar tanto la causa efectiva como la final del universo se dice:

- I. El orden y la armonía proceden de la inteligencia.
- II. El azar y la falta de equilibrio carecen de inteligencia.
- III. La inteligencia se da en un alma.
- IV. El universo es ordenado y armonioso.
- ∴ El universo tiene un artífice dotado con inteligencia en el alma.<sup>7</sup>

No sólo el universo es “visible y tangible”,<sup>8</sup> es decir, tiene magnitud espacial, sino que además posee la característica de ser ordenado armoniosamente, lo que significa bellamente.<sup>9</sup> Debió ser creado, por lo tanto, según el modelo del ser inmutable. Esta tarea no podría recaer en otra entidad que no fuese un demiurgo. La razón de ello es que el orden no puede darse sin una disposición de leyes, las cuales no pueden surgir de la nada. Las leyes deben provenir

---

<sup>5</sup> Platón, *Timeo*, 28a-b.

<sup>6</sup> Aunque en la primera parte de la exposición del astrónomo (27a-48a) se dice que “lo deviene, pero nunca llega ser” debe hacerlo por una causa, haciendo alusión a las Formas como causa formal y al demiurgo como causa eficiente. En la segunda parte de la exposición (48a y ss.) se discute la posibilidad de que el devenir sea un elemento pre cósmico primigenio del cual se pudo haber servido el hacedor del mundo como modelo para este último. Como el hacedor encuentra al ser inmutable más bello por ser él un ser racional, moldea con y en la *chôra* —nombre del espacio caótico pre cósmico— al Alma del Mundo, uniendo así a los dos elementos separados antes del nacimiento del universo como totalidad sensible ordenada —el orden implica inteligencia— en el cosmos. En buena medida, en ello consiste la argumentación de Francisco Lisi en “Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato’s *Republic* and *Timaeus*”, pp. 109-111. de la que ya haremos mención más adelante. Cf. *Vid. infra*, p. 31, nota 74.

<sup>7</sup> Platón, *Timeo* 27a-29c.

<sup>8</sup> Platón, *Timeo* 28b. Sobre el universo Timeo dice: “Es generado, pues es visible y tangible”, ya que tiene un cuerpo, y todas las cosas de tal clase son sensibles, y, (...) las cosas sensibles, aprehendidas por la opinión junto con la sensación, son generadas y engendradas.”

<sup>9</sup> Platón, *Timeo* 28a. Timeo dice: “También cuando el productor de algo, mirando a lo que es siempre idéntico y usándolo además como modelo, construye su forma y propiedad, todo lo hecho así será necesariamente bello.” Más adelante, en 29a Timeo recalca que “(...) a todos es evidente que el demiurgo miró al que es eterno, pues el mundo es la más bella de las cosas engendradas, y su artífice la mejor de las causas.”

de un orden racional que no puede darse por mero azar, y por corresponderse con el orden racional son captadas por la inteligencia; mientras que lo que surge del azar es simplemente opinable. Por ello es que el hacedor del mundo tiene que ser un ser capaz de ordenar las cosas según leyes correspondientes a la inteligencia, por tanto, tiene que ser bueno y no debe ser posible que en él quepa la intención de fabricar cosas que no sean lo más bellas posibles, es decir, que no puede crear cosas no bellas porque no es un ser que opine sino uno que sabe. En caso contrario, no podría decirse con seguridad que su obra es bella.<sup>10</sup> ¿Y qué clase de obra es el universo? Si es una que surge de un modelo dado puede decirse que una representación. Pero una representación armoniosa y verosímil a su modelo eterno. Además, es una representación sensible y generada que se corresponde con la opinión. Platón, por boca de Timeo dice que, admitiendo la belleza de la percepción sensible del cosmos y aceptando que tal orden debe proceder de la inteligencia que le incumbe el ámbito del ser inmutable, entonces: “es de total necesidad que este mundo sea una *imagen* de algo.”<sup>11</sup> Una imagen confeccionada según un modelo.

Pero entonces surgen las diferencias ontológicas entre modelo, materia de la obra e imagen como copia. El modelo es eterno y es al intelecto al que le corresponde captar su naturaleza. La materia del universo es lo que no participa del modelo hasta que es dispuesta, ordenada según el modelo, por el demiurgo. La copia, aunque esté fundada en la semejanza con su modelo por parecerse, no es el modelo mismo. De hecho, el modelo no es espacial y por ello no le corresponde ser captado sensorialmente.<sup>12</sup> Cosa contraria con el universo como imagen que sí aparece frente a los sentidos en el espacio y el tiempo. El tiempo mismo nace con el universo y por ende pertenece a lo generado. Estar en el espacio implica estar sometido al cambio. De ahí que el universo como imagen, aun siendo bella por tener un demiurgo bueno e inteligente, no sea el modelo mismo sino un reflejo verosímil de aquel.

El universo es imagen. Pero considerando los tipos de discursos posibles dependiendo el objeto, ¿qué clase de imagen es el universo?

---

<sup>10</sup> Platón, *Timeo* 28c. Timeo se pregunta conforme a cuál modelo es que el constructor del universo ha obrado. Su respuesta es la siguiente: “Así pues, si este mundo es bello y su demiurgo bueno, es evidente que miró al que es eterno, pero si es lo que no está permitido decir a nadie, a lo que es generado.” Pasajes antes (*Timeo* 27d-28a) se había establecido la distinción entre el modelo eterno y el generado, el primero es captado por la inteligencia mientras el segundo es captado por la sensación. Este punto se trató en la nota no. 1 de este mismo capítulo.

<sup>11</sup> Platón, *Timeo* 29-b. Las cursivas son mías.

<sup>12</sup> Platón, *Timeo* 28a.

## Las imágenes platónicas

Después de distinguir entre dos tipos de modelos; el que es y el que nunca llega a ser, Timeo presenta una división de imágenes.<sup>13</sup> Al decir imagen (*eikones/eikonas*)<sup>14</sup> se distingue entre esta que es lo generado y aquello por lo que ha sido generado. De modo que al hablar del universo como imagen de algo se distingue entre modelo e imagen. Aquí también entran los discursos que se dicen sobre las cosas, siendo las cosas mismas el modelo y el discurso sobre ellas la imagen que les representa. Ahora bien, la división consiste en separar entre aquellas imágenes que están emparentadas a un objeto estable, imágenes que como discursos que se dirigen a tales cosas son estables e infalibles. Estos pertenecen exclusivamente a la inteligencia. En el otro lado de la división se encuentran aquellas imágenes que se emparentan a un objeto que carece de equilibrio, y que como discursos son meramente opiniones.

Timeo dice que hay Formas que no captamos por los sentidos sino por la inteligencia.<sup>15</sup> Por ello es que inteligencia y opinión son dos géneros distintos por corresponderles diferentes ámbitos y comportarse de maneras distintas.<sup>16</sup> Si no hubiese diferencia entre ambos tendría que admitirse que todo lo que se percibe por medio del cuerpo es lo más firme. Pero como a la inteligencia le corresponden aquellas Formas por medio de la instrucción, es inamovible a la persuasión. Por ello es que de la inteligencia sólo participan los dioses y algunos hombres.<sup>17</sup> En cambio, a la opinión le corresponde ser persuadida. Eso complica su propósito para con la verdad cuando de lo que se trata es de lo generado y de lo que cambia constantemente. Es por eso que lo correspondiente a lo que se percibe por medio del cuerpo no puede llegar a ser lo más firme.

---

<sup>13</sup> Platón, *Timeo* 29b-d.

<sup>14</sup> Εἰκόνα, plural de εἰκών, imagen. Para Beekes para la terminación ὄν la diferencia de εἶκα, que significa semejanza. No obstante, hay autores que emplean εἰκών como semejanza. Cf. Eurípides, *The Trojan Women* 1178 quien la emplea como semejanza, como una pintura o una escultura, en *Heracles* 1002 se adopta el significado de fantasma o semblanza y, Platón en *República* 402 la toma como significado de una imagen que surge en el espejo.

<sup>15</sup> Platon, *Timeo* 51c-d: Hablando sobre la posibilidad de que una forma inteligible para cada cosa, Timeo deposita su voto en la siguiente argumentación: “(...) si la inteligencia y la opinión verdadera son dos géneros distintos, estas cosas poseen absolutamente una existencia en sí, son Formas que nosotros no podemos percibir por los sentidos, sino solo por la inteligencia.” Aquellas cosas a las que se refiere Timeo son a las formas inteligibles de cada cosa, las cuales no están sometidas a la generación ni la destrucción, contrario a las entidades sensibles que sí están sometidas al cambio y, por tanto, a ser nombradas falsamente. Esto se clarifica con la continuación de la argumentación de Timeo, la cual sigue en el mismo pasaje: “En cambio si, como les parece a algunos, la opinión verdadera no se diferencia en nada de la inteligencia, hay que suponer que todo lo que percibimos por el cuerpo es lo más firme.”

<sup>16</sup> Platon, *Timeo* 51d-e.

<sup>17</sup> Platon, *Timeo* 51e.

Hasta aquí la distinción entre discurso e imagen es irrelevante, ambos se dirigen a un determinado modelo y con base en la naturaleza de éste es como se juzgan. Si el modelo es estable el discurso será verosímil. Si el modelo carece de equilibrio y se encuentra sometido al cambio y la corrupción, su discurso únicamente puede ser una opinión.<sup>18</sup> En pocas palabras, el discurso es igual a una imagen, y ambos fungen como representación de un modelo dado. Estar emparentado no significa nada más que ser copia de aquello con lo que se emparenta.

Valiéndonos de una terminología externa a la platónica, puede decirse que la imagen se divide en dos especies: *eidéticas* e *imaginarias*, aunque a estas últimas bien podría llamárseles *míticas*.<sup>19</sup> La diferencia sustancial hasta ahora radica en el tipo de modelo que representan. En el caso de las *eidéticas*, su objeto cumple con los requisitos mínimos de presentación sensible, es decir, que el objeto permanece estable durante su observación o percepción.<sup>20</sup> A las *míticas* les corresponde emparejarse con aquel modelo que se presenta en constante cambio y de ahí la dificultad de hacer un discurso estable e infalible sobre ese tipo de modelo.<sup>21</sup> Puede decirse que uno está fundado sobre la semejanza mientras que el otro no lo está.<sup>22</sup> La semejanza requiere de una cierta estabilidad, es por ello que las imágenes cuyo modelo es lo eterno e inmutable son infalibles. Al no haber cambio, no hay peligro de enunciar falsamente al modelo. No obstante, *Timeo* no introduce ninguna consideración acerca de las técnicas productoras de imágenes. El diálogo se basta con distinguir entre los modelos que pueden ser imitados. Nosotros hemos introducido la distinción entre imágenes generadas a partir de dichos modelos: imágenes *eidéticas* e imágenes *míticas*. Adicional a ella está la distinción de *Sofista* de técnicas productivas de imágenes.<sup>23</sup> Esta división de

---

<sup>18</sup> Platón, *Timeo* 29c.

<sup>19</sup> He decidido introducir dos tipos de imágenes, las que se surgen de un modelo estable son *eidéticas* pues se parecerán al modelo, en cambio, las *míticas* o *imaginarias* surgen de un modelo que está en constante cambio y por ello es difícil que lleguen a parecerse a lo que copian. Esta distinción surge a partir de la diferenciación de modelos en Platón, *Timeo* 27d-28a.

<sup>20</sup> Cabe resaltar que, no nos referimos en sentido estricto a una manifestación fenomenológica del modelo para el caso del tipo de imágenes de las que señala Platón, puesto que se reafirma continuamente, no sólo en el *Timeo* sino en otros diálogos, que la manifestación de la Forma tiende a ser de tipo intelectual o racional. Uno de nuestros intereses es argumentar el porqué del diálogo que aquí tanto nos interesa llega a ser una excepción.

<sup>21</sup> Platón, *Timeo* 29a-29b.

<sup>22</sup> Platón, *Timeo* 29b-29c.

<sup>23</sup> Platón, *Sofista* 235e-236c. El Extranjero considera dos tipos de técnicas productoras de imágenes, una *figurativa* que toma en cuenta las proporciones del modelo, y, una *simulativa* que crea apariencias.

técnicas no está presente en *Timeo*. Nosotros la desarrollamos en conjunto con la división entre modelos que aparece en la disertación sobre el cosmos.<sup>24</sup>

La imagen semejante es parecida al objeto, la semejanza es un sinsentido cuando lo que se trata de imitar permanece sometido al cambio pues no hay identidad del modelo sobre el cual fundar la semejanza. De esta manera la imagen no se parece a lo que copia, y su apariencia es sólo una ilusión carente de ser infalible.<sup>25</sup> Más adelante argumenta que lo que se comprende por la opinión (*dóxa*) y la persuasión es aquello que se encuentra sometido a la generación y la destrucción. Por tanto, aquello que se genera y se destruye (las cosas sensibles) no llega a ser realmente,<sup>26</sup> por tanto no puede tener un discurso infalible.

Existe la posibilidad de hablar falsamente, y esta ocurre cuando se designan a las cosas como no lo son.<sup>27</sup> Si hay entidades que son en sí y se habla de ellas como si su esencia radicaría en el individuo —tesis que se adjudica a Protágoras—, entonces se cae en el error de hablar de ellas como no lo son. Opinar de las cosas inmutables no es posible, pues ese tipo de discurso le corresponde a la inteligencia (*noûs*).<sup>28</sup> Por ello es que se debe diferenciar la esencia de las cosas y sobre ella ejecutar el discurso. En el caso del posible modelo que no es el ser inmutable y que deviene constantemente pero nunca llega a ser, su misma naturaleza cambiante no puede ser aprendida racionalmente y respecto a ella sólo cabe la opinión. A tal tipo de ser no le corresponde un discurso infalible. La opinión no puede ser infalible, por ello le corresponde emparejarse con aquella naturaleza azarosa. Creer y pensar falsedades es contradictorio pues se afirma que existe algo que no es.<sup>29</sup> Esto puede ocurrir a causa de una técnica *simulativa*,<sup>30</sup> que crea imágenes que no se parecen a su modelo, sino que crean una apariencia o una ilusión que engaña al espectador.

---

<sup>24</sup> Lo que sí menciona *Timeo*, y que se vuelve el centro de atención de la discusión en el tercer capítulo, es la *chôra* como lugar de la representación. La *chôra* es descrita como un espacio que alberga toda generación. La imagen es generada por lo que toda imagen ha de surgir en la *chôra*. Pero la *chôra* tiene una naturaleza sensible; sometida al devenir, por lo que toda representación será inexacta por estar sometida a la generación y la corrupción. Cf. *Vid. infra*, “La imagen del universo. Juego de espejos”, pp. 74-78.

<sup>25</sup> Platón, *Timeo* 29c.

<sup>26</sup> Platón, *Timeo* 28a-c.

<sup>27</sup> Platón, *Crátilo* 387b.

<sup>28</sup> *Nóos*, mente, sentido, intelecto, razón o propósito. Cf. Homero, *Odisea* X, 240 donde se emplea *vóoc* como prudencia, Sófocles en *Oedipus Tyrannus* 371 utiliza *vóoc* para referirse a una mente pensante, pero también con sentidos corporales, Aristófanes en *Ecclesiasusae* 747 los usa para señalar a tener la facultad de sensibilidad y, Platón en *Timeo* 51d utiliza *vóoc* para referirse a la razón o intelecto, a la facultad intelectual en suma.

<sup>29</sup> Platón, *Sofista* 236d-237a. Lo que produce la técnica *simulativa* es una apariencia (*phantasma*). En *Timeo* el fantasma es una imagen. La apariencia producto del demiurgo.

<sup>30</sup> Platón, *Sofista* 236c.

Sin embargo, la opinión puede ir acompañada de la razón. Lo dicho puede observarse en el discurso y las precauciones que Timeo ofrece al hablar sobre el origen del cosmos: al tratar sobre el origen de las cosas, el movimiento ordenado y el tiempo como generados de una naturaleza cambiante, dirá que de ellos sólo se puede opinar.<sup>31</sup> Por ello la opinión debe procurarse como una que esté sustentada en la razón: “si también intentamos quemar algo, ¿habrá que quemarlo no conforme a cualquier opinión, sino conforme a la correcta? ¿Y esta es como cada cosa tiene que ser quemada y quemar y con el instrumento apropiado por naturaleza?”<sup>32</sup> De ahí que, a la clasificación entre imágenes *eidéticas* y *míticas* se le sume la posterior división de las últimas entre aquellas que están correctamente fundadas en la opinión correcta (técnica *figurativa*) y las que no lo están (técnica *simulativa*). A manera de resumen, las imágenes *eidéticas* provienen de una técnica *figurativa*, mientras que las *míticas* también pueden hacerlo siempre y cuando sea la razón la que guíe. En caso contrario, las imágenes *míticas* provendrán de una técnica *simulativa* que presenta sólo falsedades como si de verdad existiesen, es decir, un simulacro.

Para hacer imágenes *míticas* hay que poner atención en el tipo de opinión que se genera. Timeo hace su discurso como una imagen *mítica* basada en la razón por atender a las leyes de la lógica —explicando las causas y lo causado, el agente primordial y lo que ha sido generado además de reconocer y explicar el orden y estructura matemática del mundo—. En cambio, los discursos de los rapsodas se dedican a copiar otros discursos que a su vez se dirigen a cosas que se perciben por el cuerpo son meras simulaciones. Toda la discusión en el *Ion* respecto a la inspiración divina contrapuesta a la técnica del que sabe expresa la distinción entre hablar con una recta opinión y hablar azarosamente. A esto puede agregársele la cuestión del *matiz* en los discursos, como recurrir a lugares comunes para convencer a los demás sin necesidad de presentar argumentos de la razón sino simplemente persuasión. Este tipo de prácticas son meras simulaciones que no hacen justicia ni a las cosas sensibles por carecer de una opinión guiada por la razón ni a las Formas (*eîdos*)<sup>33</sup> de la inteligencia por no ser infalibles. La simulación consiste en fundarse sobre la desemejanza.

---

<sup>31</sup> Platón, *Timeo* 29c.

<sup>32</sup> Platón, *Crátilo* 387b.

<sup>33</sup> Εἶδος, apariencia, forma, especie. Cf. Homero, *Iliada* III, 39 donde aparece εἶδος como figura o silueta humana, en Heródoto, *The Histories* 6, 127 como constitución bella del cuerpo humano y, Platón en *Fedro* 91d se utiliza como forma, género y naturaleza mientras que en *Parménides* 132a, *República* 296a, y *Fedro* 103e se emplea como sinónimo de Idea (ιδέα).



## Modelo y representación

Volviendo al discurso de *Timeo*, aunque el universo como imagen sea una imagen *eidética*, cuya participación con el modelo se debe al empleo de una técnica *figurativa* por parte de un demiurgo que no opina; sino que sabe, el cosmos sigue siendo una copia de aquel modelo que su hacedor tomó como referencia. Como imagen generada en el espacio que sólo es captable por la percepción y por tanto sensible, no es —la imagen— el modelo eterno e inmutable sino una copia de él. Todo ello se podría sintetizar como la tesis de que la creación artística —la cual es la técnica del demiurgo— sigue siendo inferior a la naturaleza,<sup>34</sup> si por esta última se entiende el estado de perpetuidad de las Formas.

Para Erwin Panofsky, esta es una de las dos tesis contradictorias respecto al arte figurativo que el pensamiento de la antigüedad yuxtapuso. Una es aquellas tesis que sostiene que arte es inferior a la naturaleza, a la cual se trata de imitar, por otro lado, hay una tesis que sugiere que la obra de arte es superior a la propia naturaleza, llegando incluso a corregir los defectos de los productos producidos “naturalmente”.<sup>35</sup> Göran Sörlom destaca el hecho de que no sólo la naturaleza o las imágenes mentales fueran modelo para toda clase de representaciones, sino que también los productos de la imaginación (*phantasia*),<sup>36</sup> podían ser empleados como modelo.<sup>37</sup> Así cobra más fuerza la respuesta a la tesis del arte —entendiendo arte como arte figurativo— como superior a la naturaleza por “corregir” sus defectos. Ello implica un cambio de lo “visible a lo inteligible” por medio del quehacer del artista. Para Panofsky, entre sus exponentes se encuentran Séneca, Cicerón y Filóstrato quienes añadieron a las cuatro causas aristotélicas una quinta, la Idea modélica, la cual no importa si es externa

---

<sup>34</sup> Cf. David Konstan, “El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente” en *Nova Tellus*, Vol. 30, no. 1 (México: Centro de Estudios Clásicos, 2012), p. 140. Hay que aclarar que, como bien menciona David Konstan, el que la idea de belleza implique esencialmente al mundo de la naturaleza es uno de los rasgos de la idea moderna de belleza. El otro rasgo de la idea moderna de belleza es que esta implica esencialmente al mundo del arte. Un antecedente a la vinculación entre belleza, arte y naturaleza bien podría encontrarse en los defensores de la tesis “del arte como superior a la naturaleza” la cual se desarrolla más adelante. También hay que aclarar que esta genealogía no la trataremos aquí.

<sup>35</sup> Erwin Panofsky, “Antigüedad” en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 19-20.

<sup>36</sup> Φαντασία, aparición, apariencia, aunque también puede significar imaginación. Deriva de φαντάζομαι que significa hacer visible o aparecer. Cf. Platón, *Sofista* 264a-b se utiliza para referirse a la aparición de imágenes que derivan de la sensación.

<sup>37</sup> Göran Sörlom, “The classical concept of Mimesis” en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.) *A companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002), p. 20.

o interna al artista. Pero tal Idea (*idos*)<sup>38</sup> no es empírica, sino que le pertenece al espíritu humano y le es inmanente.<sup>39</sup> Según Panofsky, Cicerón toma en *El Orador* a la Idea no como una idea trascendental, sino una que pertenece a su conciencia. La Idea toma lugar como representación en la conciencia y se despliega en su puesta como sensible en la obra.<sup>40</sup> Para Séneca la Idea como quinta causa es lo contemplado, y el artista figurativo crea<sup>41</sup> por medio de la contemplación de la esta, una obra que corrige los posibles desperfectos de la naturaleza.<sup>42</sup> A ello puede sumársele la interpretación del Zeus de Fidias por parte de Filóstrato, quien según Panofsky dice que la escultura no responde al cómo es la divinidad en sí misma sino al cómo elige ser presentada: “Esto lo ha realizado la fantasía, que es mejor artista que la imitación, ya que esta representa lo que ve, y la fantasía, en cambio, lo que no ve”.<sup>43</sup> La labor de descubrir esta Idea divina no vista sensiblemente le corresponde al artista quien es una persona eminente y privilegiada, experta en la materia. Un artista en suma es el que encuentra Ideas en su espíritu y al contemplarlas logra crear un arte que supera a las

---

<sup>38</sup> Cf. 24. Séneca, *Epístolas* LXVIII 16 y ss. citado por Erwin Panofsky, “Antigüedad” en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 24. Para Panofsky, Séneca denomina *idos* al *eídos* platónico, cambiando el sentido de una realidad metafísica a una forma introducida por el artista.

<sup>39</sup> Panofsky, “Antigüedad”, p. 22. Panofsky adjudica esta postura, en donde las obras de arte se distinguen de las obras de la naturaleza porque su forma existe en el alma humana antes de penetrar la materia, a Aristóteles. Cf. Aristóteles, *Metafísica* VII, 1034a: “Conque es evidente que no es necesario en absoluto establecer una Forma como paradigma (...), sino que basta con que el generante actúe y sea causa de la forma específica en la materia.” Con esta separación entre mundo de las ideas y mundo sensible es que, para Panofsky, la creación artística ya no se concibe como imitación hacia la naturaleza, sino como introducción de una determinada forma en la materia. En el caso del arte figurativo, la forma introducida en la materia es aquella que existe ante en el alma humana.

<sup>40</sup> Cicerón, *Orator ad Brutum* II 7 y ss. citado por Erwin Panofsky, “Antigüedad” en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 18. Cicerón dice lo siguiente: “Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado (...) no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, (...) ya que, cuando este artista creaba al Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza.”

<sup>41</sup> Panofsky, “Antigüedad”, pp. 18-19. El autor detecta que, a la luz de una quinta causa inmanente a la mente del artífice este se vuelve una personalidad eminente o privilegiada, por lo que en el ambiente helenístico-romano había aumentado considerablemente esta valoración para el pintor y en segundo lugar para el escultor.

<sup>42</sup> Séneca, *Epístolas* LXV. citado por Erwin Panofsky, “Antigüedad” en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 24. La cita de Séneca sobre las causas de la obra de arte es la siguiente: “la materia, de la cual surge ésta; el artista, por medio del cual surge; la forma, en la que surge; y la finalidad, por cuyo motivo surge. (...) A estas cuatro causas (...) Platón añade todavía una quinta, el modelo (ejemplar), que él mismo llama Idea: esto es precisamente aquello a lo que el artista mira para efectuar la obra que se propone; no importa que este modelo esté fuera del artista y que éste pueda dirigir su mirada hacia él, o que lo tenga dentro de sí como algo que él mismo ha concebido y colocado allí.”

<sup>43</sup> *Vida de Apolonio* VI, 19. citado por Erwin Panofsky, “Antigüedad” en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 21. Los ejemplos sobre la quinta causa pertenecen a Panofsky.

cosas dadas por la naturaleza. El artista es un rival de la naturaleza que consigue captar su esencia y corregirla, en ello consiste el paso de lo visible a lo inteligible.

Para Panofsky, en la argumentación del *Idos* como quinta causa hay una negación a la división entre idea metafísica y la representación artística que se encuentra en Platón.<sup>44</sup> Ahora, la belleza inmanente que el artista crea es también quinta causa que le corresponde al artífice reconocer. Hay, entonces, una reducción de las ideas platónicas a un plano sensible, haciendo que las primeras se correspondan con las ideas artísticas de los genios creadores que residen en la conciencia de los artífices.<sup>45</sup>

Pero la tesis que postula que el arte es superior a la naturaleza implica preguntarse qué naturaleza. En la filosofía platónica se presentan dos tipos: la que es eterna e inmutable y la que deviene constantemente sin llegar a ser realmente. ¿A cuál de ellas supera el arte figurativo? A la naturaleza que se encuentra sometida a la generación y la destrucción. Por ello es que el pintor puede presentar al Estado ideal aun cuando no hay evidencia empírica de tal. De manera similar lo hace Sócrates al presentar la República ideal atendiendo a los modelos de la razón y marcando así las pautas para la corrección de la naturaleza sensible.<sup>46</sup>

Por ello es que en la filosofía platónica el artista no supera a la realidad modélica, debido a que dicha realidad inmutable siempre es más deseable de lo que pueda llegar a ser la caótica y sensible. Al buscar el modelo por medio de la inteligencia, se llega a un plano totalmente racional, pero entonces se entiende que dicho plano de ser eterno no es sensible y por ende la corrección de la naturaleza no tiene cabida más que en el plano sensible copia de aquel.<sup>47</sup> Pero tal labor debe llevarse a cabo según la inteligencia. Esa es la labor del demiurgo que no opina, sino que sabe. Caso contrario vendría a ser la supuesta corrección de la naturaleza surgida desde la opinión de los sofistas y artistas plásticos que, a ojos de Platón, no es a ser otra cosa que la presentación de un modelo aparente que pretende representar mejor a lo sensible que la naturaleza divina misma.<sup>48</sup> Es decir, una simulación que no presenta

---

<sup>44</sup> Panofsky, "Antigüedad", p. 22.

<sup>45</sup> Panofsky, "Antigüedad", pp. 21-22.

<sup>46</sup> Panofsky, "Antigüedad", p. 20.

<sup>47</sup> Dana Miller, "The Three Kinds" en *The Third Kind in Plato's Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), pp. 41-44. Para la autora, los dos tipos de modelos descritos en *Timeo*; el que es y que nunca llega a ser, se distinguen porque uno es un paradigma mientras que el otro es una cosa física determinada, además de que el primero determina al segundo.

<sup>48</sup> Platón, *Leyes* XI 930e-931a. En el libro décimo de las *Leyes* se encuentra un pasaje pertinente al respecto de la representación de lo divino: "Desde antiguo se han establecido dos tipos de costumbres acerca de los dioses entre todos los hombres. en efecto, honramos a unos dioses viéndolos claramente, mientras que, levantando

a las cosas como son. Platónicamente es la consecuencia a evitar pues se corre el riesgo de creer en la realidad y existencia del modelo que el artífice ha colocado como Idea (*idos*). Ese tipo de engaño, el del simulacro producto de la técnica *simulativa*, es el que no se dirige a la cosa tal y cómo es provocando así la confusión entre la mera apariencia y la Forma y con ello el posible riesgo de otorgarle una existencia primordial a la ficción aparente.<sup>49</sup>

Y he allí otra de las diferencias entre los dos tipos de imágenes producidas por técnicas diferentes: unas son más cercanas al conocimiento y las facultades intelectuales, salvaguardadas por la relación proporcional con su modelo, mientras que las otras, si quisieran hacerlo, caen en la fatuidad, ya que su modelo cambiante no proporciona un criterio de verosimilitud. No hay parentesco porque lo que se presenta es una falsedad o una apariencia que no es.

Para que el argumento platónico haga sentido debe considerarse que el criterio para el ataque es: hay imágenes que epistemológicamente no proporcionan ningún conocimiento sino meras apariencias. Para Platón las mejores imágenes deben provenir de una técnica *figurativa* que imita correctamente los objetos en la realidad. En el caso de las imágenes o discursos sobre objetos no sensibles, la técnica *figurativa* garantiza los principios del orden como la simetría y la proporción. En otras palabras, se trata de imágenes o discursos guiados por la razón. Por ello es que la noción de discurso con pies y cabeza es de suma importancia como se ejemplifica en el *Fedro* al hacer un discurso mítico que dé cuenta de la naturaleza del alma.<sup>50</sup> Lo mismo ocurre en *Timeo* en donde el relato mitológico sólo aspira a ser

---

efigies como imágenes de los otros, a las que rendimos culto aunque carecen de alma y vida, pensamos que, por eso, los dioses con vida y alma que representan nos van a ser muy propicios y nos han de otorgar sus gracias.”

<sup>49</sup> Platón, *Sofista* 234b. En palabras del Extranjero, sobre aquel que produce ilusiones y apariencias: “Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos, que él es más habilidosos para realizar realmente lo que quiere hacer.”

<sup>50</sup> Platón, *Fedro* 258d-260b. Sobre el modo en que debe hacerse un discurso escrito Sócrates dice lo siguiente: “Pero creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea ácefalo, ni la falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que todo al escribirlo, se combinen las parte entre sí y con el todo.” El pasaje señalado marca el inicio de la discusión sobre los buenos discursos y la retórica. Al respecto Cf. Hans Krämer, “Las argumentaciones de Schleiermacher en las «Introducciones» a la traducción de Platón” en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 39-40. Krämer siguiendo a K. F. Hermann, sostiene Platón emplea *eidôlon* (εἰδῶλον) para referirse al discurso escrito, además de que su uso es peyorativo. Sólo es, hasta más adelante en la misma argumentación del *Fedro* (278a) que se remarca la salvación de la imagen. La imagen en primer momento es presentada como la “pura sombra”, y su lugar en la tensión imagen-modelo corresponde al escrito *como tal* mientras el otro lado le corresponde la oralidad *como tal*.

verosímil,<sup>51</sup> en palabras de *Sofista*, una imagen que sólo es un segundo objeto, semejante por imitación a lo verdadero.<sup>52</sup> Pero esta semejanza no es un ser verdadero: “lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero. Pero existe.”<sup>53</sup>

Así, la noción de una quinta causa como *idos* del artista tiene consecuencias inadecuadas desde la lectura platónica aquí presentada. La primera es que dicha idea no es explicativa para la realidad inmutable y determinante de los objetos sensibles, es decir, las formas captadas por la inteligencia.<sup>54</sup> Tampoco explica al objeto sensible, pues parte de la fantasía del artista. Es decir, la idea no explica la cosa en sí ni se empareja necesariamente con ella. La segunda es que, como idea inmanente en la mente del artista, reemplaza la que podría ser una opinión adecuada. Al reemplazar la forma inmutable (*eídos*) y determinante por una idea inmanente (*idos*) lo que queda es la apariencia, y si se capta a esta como determinante sensible, sólo se generan falsas opiniones. Lo que entonces crea la fantasía (*phanthasía*) es lo que no se ha visto pero que quiere verse: una apariencia.<sup>55</sup> Sin embargo, hablar de lo no visto es posible pero sólo de manera mitológica siguiendo la noción de discurso con pies y cabeza. Entonces lo no visto sería objeto para la razón y no para la fantasía. No se generarían imágenes fantasmales o *simulativas* sino verosímiles. La labor le corresponde al dialéctico que crea imágenes y discursos verosímiles en las que lo no visto pasa a ser lo pensado.<sup>56</sup>

La idea como apariencia que se presenta como quinta causa no pertenece ni a la inteligencia, ni se aparece en la percepción del cuerpo que capta lo que se genera y destruye,

---

<sup>51</sup> Platón, *Timeo* 29c-d.

<sup>52</sup> Platón, *Sofista* 240a.

<sup>53</sup> Platón, *Sofista* 240b. En el mismo pasaje se hace una analogía entre lo que no es y la imagen. Lo verdadero es lo que existe, su contrario, lo no verdadero no debería existir. Una imagen es creada como semejante a lo verdadero, por lo que la semejanza es lo no verdadero. Por ello es que la imagen existe de manera parecida, más no verdadera. Cf. Paul Ricoeur “De la memoria y la reminiscencia” en *La memoria, la historia, el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), pp. 28-29. Ricoeur argumente que la semejanza en *Sofista* es en realidad un irreal no-ser, por no ser lo verdadero mismo, sino parecido a este. Ello obliga a aceptar que de cierto modo el no-ser es en la imagen, y de paso difumina la distinción entre técnica *simulativa* y *figurativa*.

<sup>54</sup> Platón, *Timeo* 51d, 52a. El astrónomo de Lócrice sostiene que hay formas que son captadas por el intelecto, las cuales son la primera especie que determina a una segunda que la imita. Esta segunda especie, es la del mundo de los objetos sensibles, entre ellos la imagen.

<sup>55</sup> Cf. Kimon Lycos “Aristotle and Plato on “Appearing” en *Mind*. New Series Vol. 73, no. 292 (Oxford: Oxford University Press on behalf of the Mind Association: 1964), p. 505. Mediante un diálogo hipotético entre Platón y Aristóteles, Lycos hace que el Estagirita note que la teoría platónica de la aparición no hace clara la vinculación entre el juicio y la “aparición” como tal, sino que la aparición está mediada por un juicio sobre la sensibilidad. La fantasía, o teoría de la aparición, burla al pensamiento que no puede desprenderse de la sensibilidad. De esta manera todo juicio parecería provenir necesariamente de la fantasía.

<sup>56</sup> Platón, *Fedro* 278a.

pero no llega a ser realmente. Lo que significa que se pone como cosa estable a algo que pertenece a lo corruptible. Esto es simple ilusión que se corresponde más con el carácter de existencia dolorosa de la imagen según dice la traducción de Cornford.<sup>57</sup> No puede ser una Forma de la razón y por tanto adolece de las mismas críticas que las obras de los poetas y rapsodas que crean apariencias sin realidad alguna. Es decir, simulacros que siendo falibles pretenden tomar para sí el primer lugar modélico.

Es por ello que la falla de la poesía —o de todo arte figurativo—, a vistas de Platón, radica en copiar lo que deviene y no “mirar” aquello que no lo hace. Lo que provoca, en primer lugar, una tensión entre los contenidos de la percepción y la inteligibilidad del intelecto. En segundo lugar, la disputa entre la supuesta inspiración divina —que le permite a los poetas y rapsodas matizar bellamente aquello sobre lo que hablan— contra la técnica del que conoce su objeto.<sup>58</sup> Lo inoportuno de la poesía y de paso la pintura, no se resuelve enseñando la técnica adecuada para cada caso, o al menos ello requiere de algo anterior y fundamental: aprender a ver. La vista es la capacidad de distinguir las Formas.

La distinción entre modelos, más allá de servir para la expulsión de los poetas, funciona como pauta para marcar la escisión entre aquellos que distinguen las Formas de sus representaciones, entre aquellos capacitados para hacer funcionar una política de las imágenes-adequadas por ser semejantes en la república ideal y los que se quedan encadenados en el fondo de la caverna.<sup>59</sup> ¿Cómo han de ser los discursos sobre las Formas, mejor aún, cómo han de ser las imágenes sobre ellas? ¿Cómo ha de ser la presentación de los emisarios de las Formas?

---

<sup>57</sup> Cf. *Vid. infra*, p. 33.

<sup>58</sup> Platón, *Ion* 542a-b. Resuena la última intempestiva crítica de Sócrates en contra de Ion: “Si, como acabo de decir, eres experto en Homero y, habiéndome prometido enseñarme esta técnica, te burlas de mí, entonces cometes una injusticia; pero si, por el contrario, no eres experto, sino que, debido a una predisposición divina y poseído por Homero, dices, sin saberlas realmente, muchas y bellas cosas de este poeta —como yo he afirmado de ti—, entonces no es culpa tuya. Elige, pues, por quién quieres ser tenido, por un hombre injusto o por un hombre divino.” La respuesta del rapsoda es que prefiere ser un hombre inspirado puesto que ello resulta más bello, respuesta que dramatiza aún más la ironía de que no sabe lo que copia, mucho menos sabe que la naturaleza de eso a lo que atribuye su éxito está sometida al cambio. Es por ello que el rapsoda homérico que se jacta de hacer trabajos bellos crea únicamente simulacros. El rapsoda no tiene una técnica ligada a principios racionales que permitan una buena corrección de la naturaleza.

<sup>59</sup> Platón, *República* 377b-d: “Debemos supervisar a los forjadores de mitos y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario.” (...) ¿Qué censuras en ellos? (...) “Los falsos mitos”.

## La vista

En *Timeo* el universo se afirma como imagen,<sup>60</sup> pero esta imagen es una de tal tipo, que no garantiza su semejanza o cercanía con un modelo eterno, es más, el modelo es lo que se intuye como verosimilitud a partir del ver-en el cielo estrellado.<sup>61</sup> Para que el argumento haga sentido se debe poner atención en las premisas de los argumentos expuestos por el astrónomo de Lócride. Lo que se encuentra en la base de estas, es una vena que no se debe pasar por alto en los estudios platónicos que se enfatiza a continuación: la observación de los fenómenos naturales. Dicho tópico parece olvidado en cierta tradición que sostiene en un rígido dualismo entre mundo sensible y mundo inteligible.<sup>62</sup> Aristóteles es probablemente el primer intérprete de dicha postura. El Estagirita reclama la falta de atención en los fenómenos sensibles por parte de Platón. Desechando así los estudios físicos por la apuesta de un enfoque meramente metafísico. Una consecuencia de este tipo de lectura platónica es que parece indicar que Platón subordina la totalidad del ámbito físico a uno inteligible.<sup>63</sup> Con ello, pareciera también que no se diesen puntos intermedios entre ambas naturalezas dejando a lo sensible como mera copia o pseudo entidad y a las Formas como entidades autónomas.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>61</sup> Platón, *Timeo* 29c. El astrónomo de Lócride califica a su discurso como aproximación verosímil (*eikôs muthos*) al origen del cosmos, esto porque se trata de un tema del que no se puede tener certeza —el demiurgo causando (*aitia*) al universo según el *noûs*—. No obstante, el discurso se hace siguiendo una explicación racional (*eikôs logos*). Cf. Luc Brisson, “Why is the *Timaeus* called *eikôs muthos* and *eikôs logos*?” en Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012) vol. 337. p. 384-390. Para el autor, el discurso sobre la génesis cosmos de *Timeo* es una disertación basada en la creencia —ya que se trata el cosmos; el objeto del que se habla, es sensible y opinable, pero no exclusiva de esta ya que también da una explicación racional sobre el origen del cosmos y no una meramente mitológica. Por ello es que como discurso es verosímil a lo que se dirige, no lo aprehende totalmente porque se trata de un objeto sensible y sometido al cambio, pero trata de explicarlo racionalmente.

<sup>62</sup> Cf. Hans Krämer, “La relación de la doctrina no escrita con los diálogos. Los diálogos posteriores al *Parménides*: *Sofista*, *Timeo*, *Filebo*, *Político* y *Leyes*” en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 180-181. Para Krämer, es posible reducir la mayoría de los análisis del *Timeo* al antagonismo entre dos principios, la unidad y la multiplicidad, pero también a su cooperación en forma de mezcla.

Asimismo, la lectura de Krämer está influenciada por Robin Stenzel, *Etudes sur la signification et la place de la physique dans la philosophie de Platon*” en *The Classical Review* Vol. 34, no. 7-8 (Paris: Félix Alcan, 1919), pp. 231; y von Weizsäcker, *Die Einheit der Natur* (München: Hanser, 1971), pp. 171, 326 y 335.

<sup>63</sup> Aristóteles, *Metafísica* III 997a35-997b20.

<sup>64</sup> Cf. Conrado Eggers, “Dios en la ontología del Parménides” en Conrado Eggers (comp.), *Platón: los diálogos tardíos. Actas del Symposium Platonicum 1986* (México: UNAM, IIF, 1987), pp. 53-54. En su lectura del *Parménides*, Eggers destaca que las Formas inteligibles al ser entidades absolutas quedan fuera del alcance del conocimiento humano, ya que la especie mortal es un tipo de entidad diferente. La posible solución se encontraría en *Timeo* cuando se presenta el Alma del Mundo como una intermediaria entre las Formas absolutas y los fenómenos sensibles.

Lo sensible esto es lo tangible y lo visible, es generado porque es causado por algo.<sup>65</sup> El detalle a considerar cuando se habla del cosmos es que se le trata como naturaleza ordenada. La cuestión del orden también aparece en el *Fedro* como el arte de escribir discursos con pies y cabeza,<sup>66</sup> en el *Ion* como la técnica del que sabe en contraste con el que no,<sup>67</sup> en *Menéxeno* como la manera de dirigirse y cautivar o engañar a los demás.<sup>68</sup> En todos ellos se sitúa al intelecto emparejado con la técnica del que sabe generar o producir lo mejor y lo más bello. Por ello, si el universo está bellamente ordenado debe haber un hacedor con las cualidades necesarias para la labor. Para llegar a ello como conclusión; al menos desde la filosofía de la mayéutica, no basta con la mera intelección de quedarse sentado a darle vueltas a un problema en específico, sino que, requiere de otro que interpele y que discuta. Para tales fines se requiere una educación precisa que, llegados a un punto se alcance el nivel de los interlocutores que se reúnen en casa de Sócrates cuando Timeo recita su discurso.<sup>69</sup> Dar con el arte de la dialéctica como herramienta que resuelva las aporías requiere de tiempo y práctica. Respecto a la práctica, cuando se busca el orden racional en lo sensible también se requiere mirar constantemente para descubrir que el orden producto de la técnica que genera cosas buenas y bellas también se encuentra en el Cielo que es una entidad sensible sometida al cambio. Para ello también hay que practicar el ver. Por ello es que descubrir al hacedor es tarea difícil y comunicarlo a todos todavía más.<sup>70</sup>

La racionalidad se entiende como conocimiento, se practica como técnica y, se observa como producto de determinada mirada. A continuación, un pasaje bastante curioso del *Timeo* al respecto del papel de la mirada, no sólo en la observación de fenómenos sensibles sino de la finalidad de la misma y de la teoría del alma platónica:

Ciertamente, la vista, a mi juicio, ha sido causa del más importante provecho para nosotros, porque no se habría pronunciado nunca ninguno de los discursos narrados hasta ahora acerca del universo, si no hubiéramos visto los astros ni el sol ni el cielo. (...) mencionemos la siguiente como causa de este bien (la vista) con esta finalidad: dios nos descubrió y obsequió con la vista para que, tras observar las revoluciones de

---

<sup>65</sup> La pregunta por el estado de la naturaleza y de los elementos anteriores al cosmos es retomada en la segunda parte del discurso del astrólogo, en Platón, *Timeo* 48a y ss.

<sup>66</sup> Platón, *Fedro* 276a.

<sup>67</sup> Platón, *Ion* 536a-537d.

<sup>68</sup> Platón, *Menéxeno* 235d.

<sup>69</sup> Cf. Laurence Lampert y Christopher Planeaux, "Who's Who in Plato's *Timaeus-Critias* and Why" en *The Review of Metaphysics*, vol. 52, no. 1 (Philosophy Education Society Inc.: septiembre, 1998), p. 119. Los autores destacan el hecho de que todos los participantes del diálogo, incluido el cuarto ausente —que sería Alcibíades según su hipótesis—, son presentados como avanzados en los asuntos filosóficos.

<sup>70</sup> Platón, *Timeo* 28c.



la inteligencia en el cielo, hiciéramos uso de ella para las revoluciones de nuestro pensamiento, que le son afines.<sup>71</sup>

Lo que permite el vínculo, como suerte de continuo desde la condición mortal del cuerpo a lo concerniente a la naturaleza inmortal del alma, es la finalidad de la vista: la mirada a lo verdadero. Esto al menos en el caso de ver al universo como imagen, pero también puede darse de otras maneras siendo probablemente la más conocida la de la reminiscencia.<sup>72</sup> Lo que aquí se trata de señalar es la particularidad de que la imagen como un producto armonioso y bello derivado de la inteligencia y por tanto de un hacedor implica el forzoso paso por la mirada como percepción sensorial. Lo que hace que tengamos que pasar necesariamente del orden de lo sensible para que a algunos se les pueda comunicar la identidad del hacedor. Hay una intención por parte de Platón de vincular la vista y la belleza. En *Fedro* y *Timeo* la belleza visual se vuelve un lugar fundamental para la dialéctica ascendente que lleva al conocimiento. En ambos diálogos, la belleza no se agota ni en el rostro bello de semejanza divina (*theoeidés prósopon*) ni el universo bello. Lo que ocurre es que hay una belleza que se trasluce a través de las cosas bellas. Es por ello que el delirio amoroso por el rostro bello es una inclinación hacia la verdad. Hay una belleza en sí que es impersonal, pero que se trasluce a través de jóvenes bellos como Fedro.<sup>73</sup> Del mismo modo, la observación de la belleza del cosmos es una inclinación a la ciencia y por lo tanto a lo eterno. La belleza que se trasluce en el cielo es la belleza inteligible del modelo eterno. El modelo que ni siquiera es sensible pero que se trasluce en la obra del demiurgo.<sup>74</sup> Pero hay que recalcar que la belleza ante los ojos es diferente en ambos diálogos. En *Fedro*, la belleza del rostro produce un delirio brusco. La belleza visual mueve al alma con violencia a recordar su condición inmortal. En *Timeo* no ocurre ninguna enfermedad. La belleza visual no provoca ningún delirio aun siendo ella vínculo con lo divino. Por el momento es difícil dar cuenta del modo

---

<sup>71</sup> Platón, *Timeo* 47a-b.

<sup>72</sup> Platón, *Filebo* 34a y ss. El tema de la reminiscencia también aparece en Platón, *Menón* 81a y ss.

<sup>73</sup> Peter Sloterdijk, "Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial" en *Esferas I. Burbujas. Microesferología* (Madrid: Ediciones Siruela, 2003), pp. 138-139.

<sup>74</sup> Francisco Lisi, "Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's *Republic* and *Timaeus*" en *Études platoniciennes* (19 de septiembre, 2007), pp. 110-111. Fecha de consulta: 19/02/2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/905> En general se ha seguido la interpretación de Lisi acerca de la naturaleza de los modelos, el que en es estable y captado por la inteligencia y, el que es cambia y es captado por la sensación. Para Lisi ambos modelos son incorpóreos, el primero por ser captado exclusivamente por la inteligencia no tiene un cuerpo sensible, sino que es una forma. El modelo que está sometido al cambio no tiene cuerpos sensibles, sino que está en constante cambio y no alcanza una forma estable hasta la intervención del demiurgo.

en que opera la belleza como vínculo entre lo que se mira y lo que es.<sup>75</sup> También está la pregunta de si la belleza visual es o no condición para que se dé el conocimiento, o incluso si puede llegar a serlo. Es evidente que el tema de la vinculación belleza-conocimiento rebasa los límites de esta investigación. Aun siendo parte del problema de la imagen en *Timeo*.

Regresando a *Timeo*, el problema de identificar la causa necesaria en las cosas sensibles, como señala Glenn Morrow, consiste en explicar el actuar de la inteligencia en el orden causal. Una manera de hacerlo, es presentar una analogía de la inteligencia del demiurgo (una divinidad) con la de un artesano, para hacer de la exposición un lugar familiar. Un artesano sabe cómo disponer de la mejor manera de sus materiales, y no puede forzar a alguno de ellos a hacer algo imposible en su naturaleza.<sup>76</sup> En el caso del universo como imagen de la eternidad, el demiurgo no es un dios omnipotente, por lo que no puede cambiar la naturaleza de la nodriza del devenir, pero puede ordenarla de la mejor manera atendiendo a su misma naturaleza. El resultado es una clase de seres celestes, sensibles por estar hechos de fuego, pero en cuyo movimiento sobre sí mismos está el modelo. La misión de dichos seres es marcar el tiempo para que el universo como un todo sea imagen de la eternidad. En la observación del Cielo y en el descubrimiento de su regularidad se encuentra la clave que tal regularidad ha sido colocada por una causa inteligente, lo que de paso permite hacer el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos, entre la opinión de los mortales y el conocimiento del ser eterno. Lo que en última instancia garantiza la causa final de la regularidad del Cielo es que el Alma preparada reconozca en el cosmos el orden que no ha podido ser producto del azar como las teorías atomistas de Demócrito habían dicho anteriormente.

La exploración de la mirada que empezamos y que seguramente no podremos dar por terminada, está fundada en el *Timeo*. Sin embargo, conviene advertir que no es la única acepción de mirada que puede rastrearse en Platón. También está la del *Alcibíades*<sup>77</sup> y

---

<sup>75</sup> Juliana González, "Psique y Eros en el *Fedro*" en Conrado Eggers (comp.), *Platón: los diálogos tardíos. Actas del Symposium Platonicum 1986* (México: UNAM, IIF, 1987), p. 146. Para la autora, el Eros platónico expresa la conciliación entre la procesión celeste de las almas y su fuerza pasional, es decir, entre la memoria como nostalgia de la Belleza en sí y el deseo por un cuerpo bello. El vínculo entre conocimiento y conocimiento pareciera estar en aquella conciliación producida por la belleza intangible, pero patente en lo bello sensible.

<sup>76</sup> Glenn R. Morrow, "Necessity and Persuasion in Plato's *Timaeus*" en *The Philosophical Review*, Vol. 59, no. 2 (North Carolina: Duke University Press on behalf of Philosophical Review, Apr., 1950), pp. 155-156.

<sup>77</sup> Platón, *Alcibíades* 133a-b.

*Menéxeno*,<sup>78</sup> en donde se habla de la mirada como aquellos que ocurre en el reconocimiento entre iguales, y por ello está ausente del encuentro con los bárbaros. Además, está el papel de la mirada en *República*<sup>79</sup> para explicar la captación de las sombras u objetos sensibles, y no las esencias de las cosas. Al contrario, en *Fedro*<sup>80</sup> la mirada permite el reconocimiento del rostro de semejanza divina (*theoeidés prósopon*). Aquí la belleza sirve como puente entre lo divino y lo sensible. Y la belleza se aparece ante la mirada.

## La imagen con alma

El problema de la imagen en el diálogo parte de una cita de difícil traducción. El pasaje en cuestión es 52c. A continuación, presento tres versiones cuyos sentidos son contrastantes:

ὡς εἰκόνι μὲν, ἐπεὶπερ οὐδ' αὐτὸ τοῦτο ἐφ' ᾧ γέγονεν ἑαυτῆς ἐστιν, ἑτέρου δέ τινος αἰεὶ φέρεται φάντασμα, διὰ ταῦτα ἐν ἑτέρῳ προσήκει τινὶ γίγνεσθαι, οὐσίας ἀμωσγέπως ἀντεχομένην, ἢ μηδὲν τὸ παράπαν αὐτὴν εἶναι, τῷ δὲ ὄντως ὄντι βοηθὸς ὁ δι' ἀκριβείας ἀληθοῦς λόγος, ὡς ἕως ἄν τι τὸ μὲν ἄλλο ἦ, τὸ δὲ ἄλλο, οὐδέτερον ἐν οὐδετέρῳ ποτὲ γενόμενον ἐν ἅμα ταῦτὸν καὶ δύο γενήσεσθον.<sup>81</sup>

(...) a una imagen no le pertenece ni siquiera aquello mismo por lo que ha sido generada, sino que es el *fantasma* siempre fugitivo de otra cosa, por eso conviene que se genere en otra cosa y adquiera de alguna manera una existencia, sin la que no sería en modo alguno.<sup>82</sup>

(...) una imagen tiene que surgir en alguna otra cosa y depender de una cierta manera de la esencia o no ha de existir en absoluto, puesto que ni siquiera le pertenece aquello mismo en lo que deviene, sino que esto continuamente lleva una *representación* de alguna otra cosa.<sup>83</sup>

(...) That's why, for an image, since it's the very beginning on which it has come to be, it belongs to the image, but it is the ever moving, semblance of something else, it is proper that it should come to something else, clinging in some sort to *existence on pain* of being nothing at all.<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> Platón, *Menéxeno* 238e-239a.

<sup>79</sup> Platón, *República* 514a-517a.

<sup>80</sup> Platón, *Fedro* 246d-248d.

<sup>81</sup> Platón, *Timeo* 52c. El griego utilizado es el fijado en John Burnet *Platonis Opera* recognovit brevique adnotatione critica instruit, tomos IV (Oxford: Clarendon Press, 1902).

<sup>82</sup> Platón, *Timeo* 52c en Platón *Timeo. Edición bilingüe*, traducido por José María Zamora Calvo (Madrid: Abada Editores, 2010).

<sup>83</sup> Platón, *Timeo* 52c en Platón *Diálogos VI*, traducido por Francisco Lisi (Madrid: Gredos, 2011).

<sup>84</sup> Platón, *Timeo* 52c en Francis Cornford *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997).

Sobre este ejercicio comparativo entre traducciones, no debe entenderse como una finalidad filológica ni rastrear o presentar esbozos, los cuales serían mínimos, sobre una genealogía de la historia y recepción del pasaje en cuestión. Lo que se pretende es mostrar, de manera breve, que la historia efectual de la recepción de

La primera traducción, correspondiente a Zamora Calvo, resalta el carácter ambiguo de la imagen al denominarla “fantasma” (*phantasma*).<sup>85</sup> ¿Qué es un fantasma? ¿Un espíritu errante? ¿Algo sin cuerpo? ¿Una Forma? Sin que se explique aún el sentido de este término, es importante recordar que la palabra en español es una transliteración del término griego *φάντασμα* usado por Platón. La segunda traducción, la de Lisi, parece poner el acento sobre la cuestión de la representación y con ello resaltar la idea de la copia como representación fundada en la semejanza. Aquí la imagen no puede ser otra cosa que representación de algo anterior, es decir, de un modelo. Representación cuya esencia es el parentesco con aquello anterior. La traducción de Cornford pone de relieve el carácter imaginativo e ilusorio de la imagen como simulada y por tanto como una existencia triste por no ser verdadera y enunciar algo que simula realidad sin realmente alcanzarla. En el tema de la simulación nos detendremos más adelante.

Hay que señalar que *phantasma* comparte uso con *eidôlon*,<sup>86</sup> y ambos refieren a un tipo de aparición: la de un fantasma que no pertenece al mundo de los vivos y que se hace visible en el mundo de los vivos; aun si esto lleva una decepción por no tratarse de la persona fallecida sino una imagen.<sup>87</sup> En algunas tradiciones griegas pareciera que el concepto de fantasma está ligado a la separación de la *psyché* del cuerpo al momento de la muerte y entonces, como alma del muerto, comienza una vida ultraterrena.<sup>88</sup> Cabe mencionar que el paso del alma de los vivos al alma de los muertos no pareciera conllevar ningún cambio en el concepto del alma misma.<sup>89</sup> De hecho, el problema fundamental surge en la idea misma de la culminación o terminación de la existencia de las almas ya que no existe evidencia

---

lo dicho por Platón acerca de la imagen, cambia según la misma interpretación de imagen por parte de ciertos traductores.

<sup>85</sup> Φάντασμα, fantasma, aparición, visión o sueño. Proviene de φάσμα que significa aparición o fantasma. Cf. Aeschylus en *Seven Against Thebes* 710 se utiliza φάσμα como la visión del sueño, Eurípides en *Hecuba* 54. Eurípides emplea Φάντασμα como aparición sobrenatural y, Platón en *Fedón* 81d hace uso de Φάντασμα como la visión de manera general, refiriéndose a sombras de las cosas físicas.

<sup>86</sup> Εἶδωλον, fantasma. Deriva del verbo εἶδομαι que significa hacer visible, aparecer o ver. Cf. Homero, *Odisea* en XI, 476 se usa βροτῶν εἶδωλα καμόντων para referirse a fantasmas, Sófocles en *Philoctetes* 947 usa εἶδωλον para referir cualquier forma no sustancial o una mera forma, Platón en *Sofista* 266b cambia el significado y utiliza εἶδωλον para referirse a reflejos en los espejos o en el agua y, Jenofonte en *Symposium* 4, 21 se refiere a una imagen mental o idea. Un uso similar aparece en Platón, *Fedro* 66e en donde εἶδωλον es fantasma mental o ilusión.

<sup>87</sup> Jean-Pierre Vernant, “Image. Chapter 9. The Brih of Images” en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 168.

<sup>88</sup> Jan Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia* (Madrid: Ediciones Siruela, 2002), p. 63.

<sup>89</sup> Cf. *Vid. infra*, p. 35 nota 91.

contundente de una tradición que asuma la muerte definitiva de la *psyché*,<sup>90</sup> cuando esta se separa del cuerpo.<sup>91</sup>

Por otro lado, Jan Bremmer señala que el uso del término *eidôlon* parece confirmar la creencia de que entre algunos de los antiguos griegos los muertos tenían el mismo aspecto que tenían en vida.<sup>92</sup> Así se puede observar tanto en los pasajes en los que el *eidôlon* de Patroclo se aparece en sueños a su compañero Aquiles quien confunde la apariencia de alma muerta con la del alma viva.<sup>93</sup> Aunque la noción de que entre los antiguos griegos había una idea unificada de alma es errónea.

No obstante, el universo en *Timeo*, tal y como se presenta a la vista, aparece como un viviente al que se le refiere como el viviente que comprende en sí a todos los vivientes,<sup>94</sup> como un viviente perfecto<sup>95</sup> y más tarde como la criatura dotada de una vida inextinguible e inteligente.<sup>96</sup> Atribuir una vida a la imagen resulta problemático por dos razones. La primera: el alma es la causante de la vida en los vivientes y si hay una imagen viva entonces, esta ha de poseer necesariamente un alma. La segunda consiste en las consecuencias que ello conlleva: de haber una imagen viviente esta sería propensa a conocer,<sup>97</sup> aun siendo un *phántasma*.<sup>98</sup>

Del mismo modo, el movimiento de la imagen, en este caso el movimiento estelar del cuerpo/alma del universo, habría de ser causado por sí mismo,<sup>99</sup> y no desde fuera. Cabe mencionar aquí el paralelismo con la tensión entre imagen y copia que aparece en *Fedro*: la

---

<sup>90</sup> Ψυχή, vida, aliento, vitalidad o del fallecido. Proviene del verbo ψύχω que significa respirar. Homero en *Ilíada* XXIII, 65 le da un sentido de espíritu perteneciente a un difunto, como un fantasma. Cf. Homero, *Odisea* IX, 523 donde aparece como vida en sentido particular, en Jenofonte, *Memorabilia* 1,3, 5 aparece como alma inmaterial e inmortal y, en Platón, *Menón*, 81b se usa como alma inmaterial e inmortal.

<sup>91</sup> Cf. D. Felton "The Dead" en Daniel Ogden (ed.) *A companion to greek religion* (Massachusetts: Balckwell, 2007), p. 91. El autor se pregunta por la causa de la muerte en la mitología de la antigua Grecia, notando que los griegos no tenían una figura análoga al ángel de la muerte judío-cristiano. La figura de la muerte personalizada era *Thanatos*, sin embargo sus menciones son muy limitadas en la literatura griega. Además, la muerte en la mitología y religión griega no tenía un rol muy activo y no mataba personas y tomaba sus almas. Por el contrario, el alma o *psiqué* al separarse del cuerpo se convertía en una criatura alada que se muda al *Hades*.

<sup>92</sup> Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, p. 61.

<sup>93</sup> Homero, *Ilíada* XXIII 69-103. Aquiles exclama "(...) Ciertamente es que en la morada de Hades queda el alma y la imagen de los que mueren, pero la fuerza vital desaparece por completo." Posteriormente, el héroe se lamenta de haber estado en compañía de una apariencia; una semejante al Patroclo en vida, más no el Patroclo vivo.

<sup>94</sup> Platón, *Timeo* 30c-d.

<sup>95</sup> Platón, *Timeo* 31b.

<sup>96</sup> Platón, *Timeo* 36e.

<sup>97</sup> Platón, *Timeo* 37c. La constitución del Alma del Mundo es tratada más adelante, Cf. *Vid. infra*, pp. 40-44.

<sup>98</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>99</sup> Platón, *Fedro* 247a y ss.

oralidad viva es modelo y la escritura es copia o imagen.<sup>100</sup> En tal caso, la imagen no habla por sí misma, sino que requiere ser animada desde fuera. Al no poder moverse a sí misma, carece de vida.<sup>101</sup> No obstante, al dotarle de alma a la imagen, esta podría llegar a conocer por sí misma.<sup>102</sup> Por lo tanto, no se trata ya del mero simulacro que pretende tomar el lugar del modelo, sino de otra cosa que se debe considerar a detalle. Sin embargo, el qué pasa con la vida de la imagen es asunto que dejaremos para el siguiente capítulo. Por ahora nos limitaremos a explicar el por qué la imagen posee un Alma que la dota de vida, según lo dicho en *Timeo*.

¿Qué clase de imagen es el universo descrito por Timeo? ¿Qué es este *phántasma o eidôlon*?<sup>103</sup> En el caso de la obra del demiurgo; considerando que tuvo entre dos modelos a elegir —siendo uno el eterno e inmutable y el otro el que deviene, pero nunca llega a ser— la pregunta por el tipo de imagen no puede limitarse a qué modelo que se toma. También debe abarcar qué ocurre con aquello que Platón denomina como lo que ni siquiera está permitido pronunciar.<sup>104</sup> Tanto el modelo como el lugar donde se genera la imagen son analizados en el diálogo.

La postura aquí presentada es que es en el análisis de la constitución del Alma del Mundo se encuentra la respuesta a la pregunta por el tipo de imagen que es el universo, siendo esta una imagen viva con alma.<sup>105</sup> La lectura aquí plasmada no está en sintonía con la noción

---

<sup>100</sup> Platón, *Fedro* 278a.

<sup>101</sup> Platón, *Fedro* 275d.

<sup>102</sup> Platón, *Fedro* 249b. El pasaje del diálogo dice lo siguiente: “Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad.”

<sup>103</sup> Cf. Catherine Collobert, *Myth as informative phantasma*” en C. Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012), p. 87. Platón emplea cuatro términos para referirse a una imagen: *eikón*, *eikasisa*, *eidolon* y *phantasma*. Del primero ya se ha hablado Cf. *Vid. supra*, p. 19, nota 14.

<sup>104</sup> Platón, *Timeo* 29a.

<sup>105</sup> La postura que se presenta en este trabajo parte de las lecturas de Francisco Lisi, “Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato’s *Republic* and *Timaeus*” en *Études platoniciennes* (19 de septiembre, 2007) y Francis Corndford, *Plato’s Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997). Ambos autores consideran al Alma del Mundo como una intermediaria entre dos naturalezas descritas en *Timeo*, la que es y la que nunca llega a ser.

Del mismo modo, la idea de que la imagen presenta a las formas (*éidos*) proviene de la lectura de Dana Miller, *The Three Kinds*” en *The Third Kind in Plato’s Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), pp. 60-61.

Sobre el tema de la imagen en *Timeo*, el artículo de Edward N. Lee “On the metaphysics of the image on Plato’s *Timaeus*” en *The Monist. Philosophy of Plato*, vol. 50, no. 3 (Oxford University Press, 1996), p. 355-360; ha sido de bastante importancia. No obstante, dicho artículo adquiere un sentido particular al leerse a la luz de

de la imagen como copia sin capacidad de automovimiento —fantasma como alma muerta sin capacidad de habla—, sino que pretende dar razones para no considerarla como la postura que se presenta en el diálogo.<sup>106</sup> La idea parte de hacer una interpretación del “tercer género”, introducido en la narración mitológica sobre la creación, ya no como un problema exclusivamente ontológico, y más bien delimitándolo dentro del contexto de cómo el cosmos se ve como imagen de, o mejor dicho se ve como imagen.<sup>107</sup>

Al inicio de la primera parte del discurso, el astrónomo distingue dos tipos de causas: las de la razón y las accesorias que carecen de razón e inteligencia y por ende producen al azar y sin orden —nodriza del devenir y el mar de la desemejanza. El que está enamorado de la sabiduría, busca las causas divinas que son las de la razón.<sup>108</sup> Sin embargo, el orden inteligible de las primeras no resulta suficiente en la labor del demiurgo como hacedor del mundo:

Pero es necesario añadir también lo que es producto de la necesidad. (...), como la inteligencia gobierna a la necesidad, ya que la persuade de llevar hacia lo mejor la mayoría de las cosas que se generan, de esta manera y según esto, este universo se constituyó al principio por medio de una necesidad sometida a una persuasión sensata. Por tanto, (...) habrá que hacer intervenir también la especie de la causa errante en tanto movimiento que suscita por naturaleza.<sup>109</sup>

Unido a las causas, al inicio del discurso, se asumen dos géneros, modelo e imagen; emparejados a lo inmutable y lo que se genera respectivamente —cuestión que ya hemos abordado—,<sup>110</sup> pero es necesario introducir un tercero cuya característica es: “ser un receptáculo de toda generación, como si fuera su nodriza”.<sup>111</sup> La denominada madre o

---

autores pertenecientes a la denominada ciencia de la imagen. Cf. Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes. Apuntes sobre la lógica de las imágenes. Características fundamentales de lo icónico” en García Varas Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011); y, Bernhard Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen Copia, protoimagen y similitud” en García Varas Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>106</sup> Postura bien consolidada en la tradición filosófica. Cf. W. K. C. Guthrie, “*Timaeus* and *Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), pp. 253-270; Hans Krämer, “La relación de las doctrinas no escritas con los diálogos” en *Platón y los fundamentos de la metafísica* (Caracas: Monte Ávila y Editores, 1996), pp. 177-184; y, Conrado Eggers Lan, “Lo intermedio, el mundo y la materia en el *Timeo* de Platón” en *Méthexis* Vol. 10, no. 1 (Leiden: Brill, 1997), pp. 17-21.

<sup>107</sup> Platón, *Timeo* 29d.

<sup>108</sup> Platón, *Timeo* 46d-e.

<sup>109</sup> Platón, *Timeo* 47e-48b.

<sup>110</sup> Cf. *Vid. supra*, pp. 16-19.

<sup>111</sup> Platón, *Timeo* 49a.

nodriza de lo generado no es, ni el aire, ni el fuego ni otro elemento, sino una especie amorfa e invisible que admite todo y se conoce por *chôra*.<sup>112</sup> No se capta por el intelecto, tampoco por la sensación educada sino bastarda del “esto es aquí y ahora pero no permanece firme”.<sup>113</sup> El espacio aloja a todo lo concerniente a la generación, es indestructible. El universo como generado debe darse en el espacio, la nodriza debe alojarlo, pero no como al movimiento caótico previo al cosmos, sino como la necesidad sometida a la inteligencia.<sup>114</sup> Cuando tanto el espacio caótico como sus contenidos alcanzan cierta estabilidad por el dominio de la inteligencia es en el momento en el que se vuelven representación.

Como la imagen surge de un modelo, en tanto supuesta representación parece necesitar de un modelo y de un soporte, pero no surge por exceso ni desecho de aquél, ni por disposición pasiva de éste, sino que requiere tomar un lugar en el espacio como condición

---

<sup>112</sup> Χώρα, espacio, interespacio, lugar posición, rango, locación, región, estado o patria. Su raíz etimológica podría provenir de χᾰτέω que significa apartado, lejano, dejado atrás. Cf. Homero, *Odisea* VIII, 573 donde se utiliza para referir a la tierra de origen, a la patria o estado, en Jenofonte, *Anabasis* 5, 7, 28 denota lugar o posición en el espacio físico y, en Platón, *Timeo* 49a. El astrónomo de Lócride introduce un tercer género, del que dice que pertenece a una “especie difícil y oscura.” El comienzo de la exposición de este tercer género es: “¿Qué poder entonces, debemos suponer que posee por naturaleza? Principalmente, el siguiente: el ser un receptáculo de toda la generación, como una nodriza.” Este tercer género es nombrado *chôra*.

Más adelante, en *Timeo* 50d-e, Platón describe la *chôra* como un receptáculo o una madre que alberga a un ser generado por imitación, en este ejemplo se trata del hijo que se genera por imitación al padre y surge de la madre. También se dice, en 50e, que: “es preciso que carezca de todas las formas aquello que recibirá en sí todos los géneros”.

<sup>113</sup> Juego de palabras que hace referencia al *hic et nunc* de la certeza sensible hegeliana.

<sup>114</sup> Cf. David Farrell Krell “Female parts in *Timaeus*” en *A Journal of Humanities and the Classics, New Series*, Vol. 2 no. 3 (Boston: Boston University, 1975), pp. 403 y 411. Farrell ve en el discurso del astrónomo una reducción a causa irracional de la *chôra* por su similitud con *métra* e *hysteria*, ambos términos utilizados para designar el útero femenino. Siguiendo el análisis de Farrell, el universo como imagen es una contradicción, dado que se forma como analogía, el padre dona, la madre recibe y el hijo tiene características de ambos. En el caso del universo, el hijo no alcanza la naturaleza inmutable del padre por la falla de la madre. El argumento es que la causa errante es negada como ser (*being*) y al no poder explicarse la creación del universo únicamente con los paradigmas, la *chôra* entonces entendida exclusivamente como espacio materno o útero irracional sólo puede ser causa al ser sometida por la persuasión de la figura masculina de la racionalidad encarnada en el demiurgo.

A mi parecer, Farrell ignora convenientemente en mor de su argumento, la constitución del Alma del Mundo, la cual es intermediaria entre lo inteligible o lo meramente caótico siendo la principal novedad del Alma del Mundo respecto a sus partes —*chôra* y paradigmas— la magnitud como determinación inteligible de la necesidad. Si bien la *chôra* primordial es sensible, su naturaleza caótica impide que un límite numérico sea establecido y dicho sobre ella. Respecto a la *chôra*, Farrell ve en la dificultad de nombrarla una omisión o degradación de la figura materna. Sin embargo, la dificultad de nombrarla radica en su naturaleza mutable que alberga, no en ser femenino el cual es un atributo análogo que no determina el espacio primordial.

En lo que refiere al caos pre cósmico, esto es lo que deviene y el lugar en lo que lo hace, estos dos sólo son distinguidos entre sí para explicar cómo se conforman los elementos como figuras: el fuego como un tetraedro el aire como un octaedro, el agua como un icosaedro y la tierra como un cubo. Cf. Platón, *Timeo* 52d y ss. La separación de la materia y el espacio no es en sentido literal, sino explicativo. Del mismo modo, me parece que la separación del cosmos en causas no es literal, sino que tiene fines explicativos para mostrar cómo un artesano constituye el mundo.



para tornarse sensible. A la imagen no le pertenece enteramente ser parte del conjunto del ser que es captado por la inteligencia, aquel que es firme, eterno e inmutable. Pero no por ello la imagen, o mejor dicho el universo como imagen pertenece meramente al campo de lo que es generado y terreno con legislación exclusiva de la opinión y la sensación.

El universo se tiene que dar espacialmente conforme a un modelo inteligible como visible y sólido y para ello se necesita fuego y tierra.<sup>115</sup> Así, la conjunción del modelo inteligible con lo sensible ahora ordenado según aquel es una particularidad que ha nacido con el universo. Por ello la necesidad es introducida como lugar de la representación al ponerse como un elemento que es dispuesto por la inteligencia —del demiurgo que como artesano planea, escoge materiales y diseña— para albergar esto que ha sido generado.<sup>116</sup>

Si el universo es imagen, significa que hay cosas diferenciadas desde antes de que se produjera el cosmos como representación, es decir, lo que deviene, en donde deviene y aquello por lo que deviene —la causa de lo generado.<sup>117</sup> Estos son elementos del universo como imagen, pero el universo no es una imagen cualquiera, sino que, como ya se ha dicho, interpela al que la mira gracias a la intervención de un agente cuya generación difícilmente puede reducirse a la casta de los artesanos.<sup>118</sup> El Alma del Mundo es creada por el demiurgo como un ser vivo y autosuficiente.<sup>119</sup> Lo que implica que lo que se mira en la imagen no se limita a ser mera representación entendida como copia pasiva. En este caso la imagen se acerca más a la tesis de la corrección de la naturaleza siendo la corrección el ordenamiento y disposición acorde a la inteligencia al elemento caótico de la *chôra*, resultando de ello el nacimiento de un viviente autosuficiente como imagen. De ahí que se diga que el cosmos, aun siendo una copia tenga un Alma (el Alma del Mundo). Así, la imagen es un cruce entre los tres géneros: las Formas, la *chôra* y los contenidos de esta.

---

<sup>115</sup> Platón, *Timeo* 28b. Elementos que constituyen lo visible y tangible.

<sup>116</sup> W. K. C. Guthrie, “*Timaeus and Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), pp. 273-274.

<sup>117</sup> Platón, *Timeo* 52d.

<sup>118</sup> Anthony Kenny, Sarah Broadie en “The creation of World” en *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 78 (London: Wiley on behalf of The Aristotelian Society 2004), pp. 73-75.

<sup>119</sup> Platón, *Timeo* 33d.

## La constitución del Alma del Mundo

Se puede decir que la constitución del Alma del Mundo en *Timeo* puede ser descrita en dos etapas.<sup>120</sup> Primero se describen los ingredientes del Alma del Mundo, las cuales son los intermedios entre ser divisible y el ser indivisible, la naturaleza de lo Mismo y la naturaleza de lo Otro.<sup>121</sup> Estas naturalezas se pueden tomar como los elementos anteriores al cosmos,<sup>122</sup> lo Mismo es el modelo inmutable, y lo Otro son los contenidos de la *chôra*, y esta es el espacio como nodriza que alberga la generación.<sup>123</sup> Así pues, lo que cambia, unido al lugar donde lo hace, junto a lo que permanece inmutable constituirán la *ousía*, que según Lisi debe traducirse por *ser*.<sup>124</sup> Lisi afirma que el término refiere a los elementos previos a cualquier cosa particular y concreta determinada corpóreamente. Ni la *chôra*, ni el modelo eterno tienen una determinación como cuerpos (*synolon*) por falta de estabilidad y por resistencia al cambio respectivamente.<sup>125</sup> De hecho la *chôra* en tanto espacio primigenio es un espacio caótico sin orden, ya que su contenido se mueve sin ninguna estabilidad. Sin embargo, es uno de los elementos constituyentes del cosmos. Lo que significa que tanto la *chôra* como el modelo inteligible conforman la *ousía* previa al orden del universo.<sup>126</sup>

---

<sup>120</sup> W. K. C. Guthrie, “*Timaeus* and *Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), p. 293-294. La primera etapa, según Guthrie es la preparación de los ingredientes que fueron utilizados para crear el Alma del Mundo, y, la segunda etapa es la construcción misma.

<sup>121</sup> Platón, *Timeo* 35a y ss.

<sup>122</sup> Cf. Dana Miller, “The Three Kinds” en *The Third Kind in Plato’s Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), pp. 48-49. Miller señala que el tercer género; el del espacio, no puede ser producto de la mezcla descrita en *Timeo* 35a. Más bien, los tres géneros —el que es, el que se genera y el lugar— constituyen una sola *ousía*.

<sup>123</sup> Platón, *Timeo* 52a-b. Platón distingue entre géneros, la forma inteligible, lo que se percibe por los sentidos y nace por imitar a la primera, y, por último el espacio que alberga la generación. Esta lectura proviene de Dana Miller, “The Three Kinds” en *The Third Kind in Plato’s Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), p. 56, Miller se pregunta cómo es que las Formas —que son el primer género que siempre es— llegan a ser en el espacio de la generación —*chôra* o tercer género—, esto sin caer en la aporía de creer que el primer género requiere del tercero para ser. Páginas más adelante (pp. 60-61) Miller propone su solución: “The first Kind is the paradigm, the second is the image of the paradigm But an image, strictly speaking, is just a likeness of something and nothing more. (...) As just an image no one can view it. It can be seen only if it’s a painting or a statue or wood carving, and so forth.” De esta manera las Formas no llegan a ser, lo que llega a ser es su imagen.

<sup>124</sup> Lisi, “Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato’s *Republic* and *Timaeus*”, pp. 110-111.

<sup>125</sup> Cornford, “Form, copy and space”, p. 191

<sup>126</sup> Lisi. Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato’s *Republic* and *Timaeus*”, pp. 110-111. El análisis de Francisco Lisi, sostiene que Platón emplea *ousía* en *Timeo* 37a para designar a los elementos previo a cualquier cosa particular y concreta.

Así, lo divisible hace referencia a la tendencia al devenir y al descomponerse, lo indivisible en cambio, corresponde a la unidad de lo que permanece en un único sentido. Las naturalezas de lo Mismo de lo Otro refieren a las cualidades de identidad y diferencia contenidas en las entidades primarias, el modelo eterno y la *chôra*: la identidad del modelo eterno es lo mismo y, en su multiplicidad de formas se encuentra la diferencia. Lo que deviene sería exclusivamente diferencia dado que no poseyese una estabilidad duradera, es decir, si no fuera porque siempre es ella misma como el lugar en que deviene lo generado.

Las mezclas, siguiendo siempre el análisis de Lisi, quedan así:

<b>Mezclas que el demiurgo creó</b>	<b>Componente de la mezcla</b>
Ser intermedio	Modelo inteligible y <i>chôra</i> .
Intermedio de la naturaleza de lo Mismo	Unidad del modelo eterno y aquello que deviene como lugar (siempre el mismo).
Intermedio de la naturaleza de lo Otro	Multiplicidad de las Formas diferenciadas entre ellas (nunca son un continuo) y lo que deviene sin alcanzar la estabilidad.

El Alma del Mundo se constituye a partir de una mezcla del principio invisible y estable con el que cambia y es divisible. Ambos elementos son incorpóreos; las Formas no están espaciadas, y la nodriza del devenir no contiene ni siquiera sombras fijas. Una vez identificadas los elementos necesarios para la constitución del Alma del Mundo se da paso a la construcción de la misma.<sup>127</sup>

Al mezclarse, la principal novedad del producto es la magnitud de una línea.<sup>128</sup> A continuación, el demiurgo dividió la mezcla en dos líneas y las unió por el centro formando una X. Luego los cerró como dos círculos: el de lo Mismo y el de lo Otro. Ambos circuitos son hechos por la misma mezcla, por lo que la diferencia entre uno y otro no depende de ser constitutivamente distintas, sino su lugar dado por un diseño inteligente: una esfera armilar ordenada según el número.<sup>129</sup> La X de la mezcla es el centro del alma del mundo que permanece inmóvil mientras el resto de la esfera se mueve. Desde la perspectiva cosmológica dicho lugar le pertenece a la Tierra que mantiene fijo su lugar en el cosmos. Como analogía

<sup>127</sup> Cf. *Vid. supra*, p. 40, nota 120.

<sup>128</sup> Lisi, "Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's *Republic* and *Timaeus*", p. 111.

<sup>129</sup> Cornford, "Circles into the World-Soul", p. 74.

puede pensarse en el centro de las esferas armilares;<sup>130</sup> en palabras de Guthrie: se trata de la armonía de las esferas.<sup>131</sup>

Uno de los circuitos se convierte en el círculo de lo Mismo, que es externo gira en horizontal a la derecha y está en contacto con lo inteligible que son las estrellas fijas.<sup>132</sup> A estas se les ha dotado del movimiento más perfecto; girar sobre sí mismas, por lo que no cambian y son representación de lo modélico en el espacio de la opinión.<sup>133</sup> El otro circuito se convierte en el círculo de lo Otro, interno, que gira a la izquierda y en diagonal respecto a la horizontal del círculo de lo Mismo. Como está en contacto con la naturaleza más dispuesta al cambio en él se encuentran los astros de movimientos regulares, aunque no uniformes,<sup>134</sup> y estos son la Luna, Sol, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno.

El Alma del Mundo se colocó en el centro del cuerpo del universo —el punto de cruce de la X— y partir de allí se extendió por todo el cuerpo envolviéndolo. Cabe destacar que el cuerpo del mundo es uno y uniforme en todos sus puntos equidistantes del centro.<sup>135</sup> Una esfera perfecta, en resumidas cuentas.<sup>136</sup>

Como el Alma está conformada de lo Mismo y lo Otro, cuando entra en contacto con algo divisible o indivisible se convierte en el vínculo entre lo inmutable y lo que deviene. De

---

<sup>130</sup> Cf. W. K. C. Guthrie, “*Timaeus and Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), pp. 295. El recuento de Guthrie sobre el alma del Mundo refiere al trabajo de Francis Cornford, Cf. *Vid. supra*, pp. 29-32.

<sup>131</sup> Guthrie, pp. 294-295. Guthrie compara la cita de Platón, *República* 520d: “As our eyes are made for astronomy, so are our ears for the movements of harmony, and these sciences are sisters, as the Pythagoreans say and we agree”; con lo descrito en la creación del Alma del Mundo. La vinculación más evidente se hace con Platón *Timeo* 38b, Cf. *Vid. supra*, p. 29-33.

<sup>132</sup> José María Zamora Calvo, “Anexo 2” en Platón *Timeo*, pp. 426-429. En el círculo de los Mismo se sitúan las estrellas fijas; las primeras deidades acogidas en una nodriza, mientras que en el círculo de lo Otro se encuentra los astros errantes, es decir la esfera la supra lunar y la sub lunar. Los astros en la esfera supra lunar y sub lunar, a diferencia de las estrellas fijas, han sido dotados de los seis movimientos, de ahí que no alcancen el movimiento perfecto y sólo consigan el errante. Para colocar los astros se hacen unas divisiones específicas: 1) La división en el círculo de lo Otro se basa en elevar 2 y 3 a la potencia y da como resultado: 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27.

2) Luego llenó los intervalos dobles y triples con la mezcla originaria: 1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3, 6, 8, 9, 27/2, 18, 27.

Entre cada porción hay dos medios y luego otro, modelo proporcional que es bello. La relación del Alma con los dos círculos es matemática, es proporcional y armónico —sigue la escala de una cítara, escala musical diatónica— como en una esfera armilar.

Además, las seis divisiones de la esfera interior forman siete partes cada una correspondiente a un astro conocido por Platón: Luna, Sol, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno.

<sup>133</sup> Es importante recordar que el universo es sensible, por lo tanto sometido a la generación y la destrucción, al cambio en suma.

<sup>134</sup> Platón, *Timeo* 36e-37c.

<sup>135</sup> Platón, *Timeo* 34b.

<sup>136</sup> Cornford, “Circles in the World-Soul”, p. 75.

ahí la diferencia entre el conocimiento y la creencia<sup>137</sup> que se da en las almas humanas, puesto que ellas están conformadas de los restos de la misma mezcla con la que ha sido creada el Alma del Mundo.<sup>138</sup>

Pero el Alma del Mundo es una intermediaria entre las naturalezas de los Mismo y de lo Otro.<sup>139</sup> Pertenece a ambos sin determinarse exclusivamente por uno. Además de que a diferencia del alma humana el Alma del Mundo no ha sido creada con las sobras de la mezcla por lo que su primacía es innegable.<sup>140</sup> Y conforme la narración, el demiurgo hizo con las mezclas un dispositivo armonioso —una esfera armilar—<sup>141</sup> que se mueve racionalmente, haciendo así, que el orden inteligible se dé en lo sensible y lo sensible se convierta en eterno como medición del tiempo:

El tiempo, por tanto, nació con el cielo, para que, generados simultáneamente, se disuelvan también simultáneamente, si alguna vez les sucediera una disolución; y se generó según el modelo de la naturaleza eterna, para que fuera en lo posible lo más semejante a él (el modelo).<sup>142</sup>

*El tiempo nace con el Alma del Mundo.* Las estrellas fijas y los astros son instrumentos de medición que permiten medir y cuantificar el movimiento en la banda externa Otro. Tales círculos fueron dotados de movimientos contrarios unos de los otros, pero con movimientos proporcionales que, si bien pueden ser no uniformes, sí serán regulares. Esto ayudará en diversas funciones, pero la principal es la de hacer del universo una imagen móvil de la eternidad. Así el demiurgo “hace de la eternidad que permanece en unidad una imagen eterna que avanza según el número, a la que precisamente denominamos «tiempo»”.<sup>143</sup> La Luna

---

<sup>137</sup> Platón, *Timeo* 37d.

<sup>138</sup> Platón, *Timeo* 41d.

<sup>139</sup> José María Zamora Calvo, “Introducción” en Platón *Timeo*, pp. 80. Sobre el papel intermediario del universo, Zamora Calvo comenta lo siguiente: “La matemática constituye para el Platón del *Timeo* el modo de presencia de lo inteligible en lo sensible. En el universo constituido por el demiurgo todo puede expresarse en términos matemáticos, precisamente, por poseer un estatuto intermediario, se aplican a lo sensible pero sin que deriven de lo sensible. El demiurgo toma como modelo las formas inteligibles para ordenar matemáticamente el material-espacial.”

<sup>140</sup> Platón, *Timeo* 34c.

<sup>141</sup> Platón, *Timeo* 39d-e. Cf. Francis Cornford, “Circles in the World-Soul”, p. 74-75 Cornford sostiene que la descripción mítica sobre la constitución del Alma del Mundo es análoga a la descripción de una esfera armilar. Especialmente cuando en *Timeo* 40c se dice que sobre el movimiento de los planetas es difícil de imaginar sin representaciones visuales, Cornford cree que Platón tiene en mente la imagen de una esfera armilar para la descripción del Alma del Mundo.

<sup>142</sup> Platón, *Timeo* 38b. Los paréntesis son míos.

<sup>143</sup> Platón, *Timeo* 37d.

marca el mes, el Sol el año, los demás planetas el gran año. Lo que salvaguarda la regularidad del cielo es que las estrellas fijas no pueden cambiar su medida y su naturaleza. Tiempo es, esencialmente, movimiento ordenado. *Imagen móvil de la eternidad sempiterna.*

Es en la forma del tiempo como se manifiesta el movimiento del Alma del Mundo. Como el Alma se mueve a sí misma es un viviente.

### 3. Ausencia y mirada

En este capítulo se exponen brevemente tesis sobre la determinación sentido icónico a partir de autores que en años recientes se han dedicado al tema de la imagen, tales como Bernhard Waldenfels, Gottfried Boehm, Thomas Mitchell y Hans Belting. A partir de la idea de ontologización de la imagen Waldenfels se trazan líneas comunes con la teoría de la imagen platónica. El capítulo cierra con un breve recuento del giro icónico, un intento por legitimar un fundamente de sentido icónico que surgió en el siglo XX.

#### Sentido icónico

Hablar de sentido icónico es hablar del sentido que se da a partir de lo visual. Al decir que lo visual tiene la característica de ser un medio comunicativo se asume que dicho medio visual debe poseer un carácter que produzca sentido, es decir, que sea entendible y hasta cierto punto comunicable.

Puede pensarse que el último propósito de las imágenes sea el de ser la referencia clara a un texto o bien a un objeto determinado como ocurre con las imágenes científicas o grafemáticas.<sup>1</sup> Dicho tipo de imágenes se entienden como reducción de la percepción visual a la referencia, ya sea a un texto, a un concepto o bien a una cosa. Pero para que el propósito de ser referencia ocurra, hay algo más fundamental que debe experimentarse cuando se ve cualquier tipo de imagen: ver y separar idealmente lo no visto. Lo no visto aquí es algo que falta y se advierte a partir de lo visto.

Para que la imagen pueda considerarse efectivamente como referencia de algo se debe de dar la *diferencia icónica* en la *experiencia visual*.<sup>2</sup> Ambas expresiones pertenecen al filósofo alemán Bernhard Waldenfels quien las emplea en su ensayo sobre las imágenes:

---

<sup>1</sup> Cf. Dieter Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas. El estatus de las imágenes” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011). Mersch argumenta que el rol visual de las imágenes científicas; como modelos abstractos o resultados de escáneres lumínicos —a las que él denomina grafemáticas— es brindar una representación racional de un fenómeno.

<sup>2</sup> Bernhard Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. 1. La imagen y su interpretación” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

“Espejo, huella y mirada”. La terminología explicativa de Waldenfels consiste en que la diferencia icónica se da cuando se ve un algo (medio) como algo (imagen). Así, la imagen es algo que se ve *como* otro algo (lo no visto), o, a través de donde se ve. La operación del *como* de la imagen es precisamente hacer visible algo. La experiencia visual de la imagen se completa cuando ese algo no visto se hace visible. Teniendo esto en cuenta, cuando se ve en la imagen una referencia lo que se experimenta es la diferencia icónica *como* ver otra cosa que no está, sea el pasaje en cuestión o la noción de átomo en una imagen científica.<sup>3</sup>

Siguiendo a Waldenfels la clave está en la operación del *como* que determina el aparecer de la imagen como imagen, es decir, como medio en el que se ve lo ausente. Tal experiencia del *como* no puede ser adjudicado ni al espectador ni al productor, sino que se da en la simple experiencia visual. La operación no puede ser aprehendida mediante ninguna tematización. Para Waldenfels, como la imagen no es secundaria sino en donde se ve, *antes que ver la imagen, vemos en la imagen*.<sup>4</sup> De modo que la imagen no puede reducirse a un complemento de la visión sino que da una visibilidad potenciada en la operación del ver *como*. Se trata de una visibilidad potenciada porque hace que surja algo más —operación del *como*— en lo visual presente. Lo que no es otra cosa que volver visible algo invisible (o sacarlo a la luz) en lo visible mismo. Entonces, antes de que el sentido como referencia se dé en las imágenes, aquel sentido debe darse como diferencia icónica en el registro de la experiencia visual.<sup>5</sup> Se debe advertir que no está propiamente enfrente a los ojos, aunque pareciese *como* si lo estuviese.

Desde nuestro punto de vista, las palabras de Waldenfels significan que hay algo presente, un medio material que se hace visible, y en un juego doble de visibilidad, también es visible *como* algo más. De este modo se tienen dos objetos, uno medial de la imagen, y el otro la imagen misma que aparece como diferencia icónica. Esta última sólo puede darse en la experiencia visual si se juega con lo ausente (imagen) y lo presente (medio) como simultáneos en la experiencia visual, haciendo que lo ausente cause extrañeza por la forma en la que aparece en lo presente. Thomas Mitchell, quien también es un importante teórico sobre la imagen de habla anglosajona, sostiene que “una imagen no puede considerarse como

---

<sup>3</sup> Respecto a esto, nunca se ha fotografiado un átomo y las imágenes que tenemos sobre ellos son modelos racionales y coherentes más no copias fidedignas.

<sup>4</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. 1. La imagen y su interpretación.”

<sup>5</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 1. La imagen y su interpretación.”



tal sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como «si estuviera» y «no estuviera» al mismo tiempo.<sup>6</sup> Así, el papel de la imagen consiste en transformar la lejanía en cercanía y presentificar lo que no está presente.<sup>7</sup> Esto es una visibilidad potencializada<sup>8</sup> que se da al ver algo (imagen) en otro algo (medio).

Según Gottfried Boehm<sup>9</sup> es en la percepción de la visibilidad de la imagen de donde surge el poder de esta sobre el cuerpo, el alma y el espíritu.<sup>10</sup> Esto debido a que las imágenes existen de una manera particular, a diferencia de los medios que existen como tecnologías generales.<sup>11</sup> Por ello el poder de la imagen no puede ser reducido a algo material:

(...) sobre las superficies, en la suciedad del color, en la piedra, sobre la madera o el lienzo, sobre un soporte fotosensible o sobre pantallas digitales siempre se muestra algo distinto, una vista, una forma, un sentido, una imagen en suma. Su estatus es tan singular como enigmático, ya que es al mismo tiempo una cosa y una no-cosa, se encuentra entre la pura realidad fáctica y los sueños vaporosos, es la paradoja de la irrealidad real.<sup>12</sup>

Para Boehm, la crisis de la imagen en el arte moderno puede verse como el intento de desmenuzar el estatus de lo icónico a sus componentes mínimos. Tal intento podría denominarse como la empresa de buscar las condiciones de posibilidad de la visibilidad misma. Lo que llevó a renunciar a la imagen entendida como mímesis para que el arte pudiera crear sus propios contenidos. Sin embargo, el abandono de toda dimensión representativa fue todo un desafío ya que incluso en las cosas más simples se puede aún *mostrar* algo; esto es la posibilidad de ver lo uno a la luz de lo otro.<sup>13</sup> En pocas palabras, la diferencia icónica surge de nuevo. De ahí que se plante a la imagen como una suerte de necesidad:

---

<sup>6</sup> Thomas Mitchell, “¿Qué es una imagen? 2. La imagen mental: una crítica wittgensteiniana” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>7</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 3. La imagen de lo lejano [Fernbild] y la presentificación.”

<sup>8</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 1. La imagen y su interpretación.”

<sup>9</sup> Teórico alemán quien ha dedicado buena parte de su labor académica a tratar el tema de la imagen. Ha mantenido una correspondencia con el ya mencionado Thomas Mitchell acerca de la ciencia de la imagen y el giro icónico. Las cartas han sido publicadas en su versión en inglés por la revista *Culture, Theory and Critique* de la Universidad de Kentucky en diciembre del 2009. Disponible en línea: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735780903240075> Sobre los contenidos de dicha correspondencia Cf. *Vid. infra*, pp. 62-65.

<sup>10</sup> Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>11</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje.”

<sup>12</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>13</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

(...) la imagen es una necesidad profundamente arraigada al ser humano, y se requieren pocas y muy elementales manipulaciones para que en el discreto continuo del mundo material no solo «emerja» algo, sino que alguna cosa se «muestre» de modo que aparezca ante nuestros ojos una imagen significativa arraigada en la materia.<sup>14</sup>

El ejemplo que Boehm usa para ejemplificar la necesidad de *mostrar* es *Untitled* de Donald Judd<sup>15</sup> en el que la imagen aparece en la obra a pesar de que esta pretende abandonar cualquier dimensión representativa.<sup>16</sup> Algunos ejemplos que podríamos incluir serían *Untitled* de Wassily Kandinsky,<sup>17</sup> la instalación *Forever Love & Love* de Joong Keun Lee<sup>18</sup> y en especial los síntomas de la pareidolia.<sup>19</sup> En el caso del dadaísmo, cualquier intento de darle sentido; sea simbólico o espiritual, desemboca en una imagen que, para bien o para mal, desvirtúa el propósito de movimiento de origen alemán de no estar atado a los cánones de representación por medio de una técnica maestra o un genio creador. En cualquier caso, la imagen emerge de la pieza sensible y muestra otra cosa.

Es en esta necesidad de *mostrar* arraigada en la mirada sobre lo que reposa el poder de la diferencia icónica. Lo que se hace visible, lo creado por la mirada denota algo ausente. Por ello es que Boehm afirma que en la imagen no hay presencia sin la sombra de la ausencia aun si la diferencia icónica es una diferencia de algo imaginario que no necesariamente deba existir.<sup>20</sup>

Para Boehm, lo imaginario presta su carne a lo ausente.<sup>21</sup> Así, la imagen tiene el poder de hacer accesible por medios visuales una ausencia: un muerto, un soberano poderoso, algo pensado o soñado,<sup>22</sup> incluso algo que se tenga como visión.<sup>23</sup> El poder de la imagen radica

---

<sup>14</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>15</sup> Donald Judd, *Untitled*, escultura, soldadura, 1997, 229 x 1016 x 787 cm, Guggenheim Museum, Londres.

<sup>16</sup> Aunque en sentido estricto Boehm nunca especifica qué es lo que surge o qué es lo que se muestra ante la mirada.

<sup>17</sup> Wassily Kandinsky, *Untitled (first abstract watercolor)*, pintura, acuarela, 1910, 188 x 196 cm, Georges Pompidou Center, Francia.

<sup>18</sup> Joong Keun Lee, *Forever Love & Love*, instalación, impresión digital e instalación led, 2010, 1200 x 1200 cm, Korean Art Museum Association, Corea del sur.

<sup>19</sup> La pareidolia es el efecto de ver un rostro o rasgos faciales o corporales en objetos inanimados. Los casos de pareidolia no significan que realmente los objetos tengan rostros humanos.

<sup>20</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>21</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>22</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Crítica al lenguaje.”

<sup>23</sup> Anne Sheppard, “Imagination” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), p. 357. La autora destaca que el término griego de *phantasia*; que significa imaginación, es adoptado por los romanos como visión. Y en general, las *visiones* romanas referían a imágenes que se presentaban en la mente, de manera similar a cómo se presentan imágenes ante los ojos. La

en el mostrar, en el hacer abrir los ojos a lo ausente.<sup>24</sup> Al hacer presente lo que falta se determina algo como algo visto como imagen. Esta operación es lo que instaura sentido visual. Sentido que aparece interpolado entre el ojo y la materia y por tanto es sentido visual. Sentido que en palabras de Boehm surge a partir de algo ambiguo que la mirada al que se le reconoce como *ver-como* y/o *ver-en*,<sup>25</sup> que no son más que otras formas de denominar a la diferencia icónica.

Aunque la terminología de Boehm pueda variar a la empleada por Waldenfels, me parece que el consenso se encuentra en la existencia de la imagen como una particularidad perteneciente al *ver-en* o *ver-como* o el *como* operante de la diferencia icónica respectivamente. Reconocer que el sentido de la imagen se da en ello es reconocer parte de la lógica de las mismas imágenes: “las imágenes tienen una lógica propia y exclusiva, entendiendo por lógica la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos”.<sup>26</sup>

### **Ontologización de la imagen**

Hay que considerar algo respecto a la imagen tomándola en su carácter de copia, el carácter de semejanza, que pareciera determinar la iconicidad haciendo que la imagen sea parecida o lo que copia. Esto acarrea una objeción: si la imagen se considera como copia que se parece a su modelo, se está juzgando a las imágenes según una realidad despojada de imágenes; y cabe preguntarse si existe tal dimensión.<sup>27</sup> Sin embargo el parentesco o la semejanza escapan de la exclusividad de la imagen, hay cosas parecidas entre sí sin necesidad de ser puestas icónicamente. Un ejemplo de ello son los rasgos familiares que se reconocen como parentesco entre familiares,<sup>28</sup> los hermanos o gemelos se pueden parecer entre ellos sin ser imagen uno de los otros. Por lo que el parentesco no es criterio suficiente para evaluar el cómo funciona una imagen. En el caso de Platón, este no juzga a las imágenes según una realidad sin imágenes o meramente conceptual o especulativa, sino que, lo que él contrapone

---

diferencia consistía en que las *visiones* aparecían antes en la mente y eran utilizadas como modelos por oradores y pintores.

<sup>24</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>25</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico.”

<sup>26</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje.”

<sup>27</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 2. Copia, protoimagen y similitud.”

<sup>28</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 2. Copia, protoimagen y similitud.”

a las imágenes del mundo sensible es el mundo inteligible, alcanzable por la razón y la inteligencia,<sup>29</sup> que funciona como referente.

Ahora bien, la duplicación del mundo inteligible en copias pertenecientes al mundo sensible parece implicar la semejanza como criterio de la iconicidad. Así, una imagen del mundo sensible se parece a *x* cosa en el mundo inteligible. Pero como se ha visto con la introducción de lo dicho en *Sofista* y las técnicas que los cazadores de hombres emplean, hay técnicas *simulativas* que crean ilusiones vacías<sup>30</sup> que no les corresponde ningún parentesco con nada en el mundo inteligible. Si se asume la semejanza como criterio para la iconicidad, entonces se entiende el porqué del temor a las imágenes: con la técnica *simulativa* los sofistas pueblan de ilusiones el mundo, provocando que todo aquello que se trate de considerar verdadero será puesto en imagen (*eidolon*).

Waldenfels denomina dicha postura como ontologización de la imagen, en la que la imagen es una calca de un original y elimina la diferencia icónica de la visibilidad potenciada. Además, si la copia fuese perfecta, entonces se anularía la diferencia icónica y por ende no habría imagen.<sup>31</sup> Si la copia de verdad fuese perfecta se anularía así la posibilidad de mostrar la irrealidad-real a través del ver-en o el ver-como. Siguiendo a Waldenfels, la ontologización de la imagen se caracteriza por hacer de todo lo real una imagen y/o hacer de toda imagen una realidad de su propio referente. Se entiende por ontologización de la imagen a la confusión, sea accidental o intencionada, entre imagen y modelo, entre representación y lo representado.

Ejemplos de la confusión se encuentran en la disputa entre Zeuxis y Parrasio por ver quién era el mejor pintor.<sup>32</sup> En una competencia Zeuxis muestra unas uvas tan bien pintadas que atrajeron a unos pájaros y las picotearon. Acto seguido, Parrasio presenta una tela pintada y Zeuxis trata de quitar el velo de la pintura y al darse cuenta de su error le concede la plama a Parrasio.<sup>33</sup> Mitchell señala que de no darse el truco de la conciencia para decir que algo

---

<sup>29</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>30</sup> Platón, *Sofista* 236c y ss.

<sup>31</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 4. Imagen fugitiva y retirada.”

<sup>32</sup> Plinio el viejo, *Natural history*, libro XXXV § 65-68.

<sup>33</sup> Cf. Jacques Lacan “Of the gaze” en *The four fundamental concepts of psychoanalysis* (New York: W. W. Norton & Company: 1998), pp. 102-103. Lacan reinterpreta el mítico encuentro de los pintores. Para el psicoanalista, la pintura de Parrasio sirve para ejemplificar la estructura de la decepción en la mirada. La pintura de Zeuxis se esconde bajo la cortina y está velada. Para Lacan, la máscara femenina funciona similar, de modo que se quita para mostrar cómo es la persona en realidad. Lo que revela una inclinación por conocer lo oculto.

"está" y "no está" al mismo tiempo, no se tiene la habilidad de reconocer imágenes.<sup>34</sup> Por lo que al señalar al cuadro de Zeuxis y decir que "eso" es una imagen, otro puede preguntar si se refiere a las uvas. Entonces, la carencia imaginativa que permite la diferencia icónica es ontologización de la imagen.

Pero la ontologización de la imagen puede ir más allá de la mera confusión accidental. Hay imágenes que buscan ser hechas de tal modo que confundan al espectador. Parrasio gana la competencia por lograr hacer una pintura que se confunde con un objeto real.<sup>35</sup> En el caso de las uvas pintadas por Zeuxis, se confunde imagen con uvas reales, causando que las aves las picotean. En este sentido, la labor de mimos que simulan ser estatuas también se entiende como una confusión intencionada. El uso de materiales naturales como cabello y tejido en las figuras de cera también tiene que ver con la idea de una imagen tan parecida a lo real. Del mismo modo el marionetista provoca que sus marionetas, una ilusión que asombra con imitaciones que parecen tener vida.<sup>36</sup>

Otra mención del poder de la imagen para confundirse con lo real, sea intencionalmente o no, es el caso de la fotografía de fantasmas.<sup>37</sup> En sus inicios solía asumirse que la imagen fotográfica funcionaba mecánicamente y que capta la escena sin alterarla. Por ello se volvió rápidamente un instrumento científico, pues parecía agregar un valor técnico que evitar cualquier tipo de alteración subjetiva.<sup>38</sup> Un pintor podría rehusarse a pintar ciertas cosas. Por lo que cabía el riesgo de que su obra fuera estetizada según los criterios del autor.

---

La pintura de Parrasio no tiene velo y está descubierta y ello es la decepción de no encontrar nada oculto o velado.

<sup>34</sup> Mitchell, "¿Qué es una imagen? 2. La imagen mental: una crítica wittgensteiniana."

<sup>35</sup> Quisiera mencionar que Plinio no pone el acento en la pintura que pretende ser como la naturaleza. Al parecer, lo que Plinio quiere expresar es la forma en que la realidad se vuelve pintura por medio del agente que es el artista. Al respecto Cf. Sorcha Carey, "The artifice of nature" en *Pliny's catalogue of culture* (New York: Oxford University Press Inc., 2003), p. 109. Carey, quien se ha encargado de recopilar todas las menciones artísticas a lo largo de la *Historia natural* de Plinio dice que él quiere apreciar la realidad creada por la pintura, más no la apariencia de la realidad. Lo que está en bastante consonancia con la noción de quinta causa propia del artista en la cultura romana.

<sup>36</sup> Platón, *Sofista* 244a.

<sup>37</sup> Respecto al tema de fotografía espiritual y su recepción tanto como verídica como falsa Cf. Israel Jesús Zamorategui Zabadúa, "La imagen técnica fantasmal" en *Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su influencia en la producción fotográfica de autores posmodernos* (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Artes Visuales, 2011), pp. 103-112. Zamorategui analiza las técnicas utilizadas a finales del siglo XIX y principios del XX; especialmente en el caso de Harry Houdini, para alterar imágenes y escenarios en eventos de espiritismo.

<sup>38</sup> Dieter Mersch, "Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas. La visualización del conocimiento" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

En cambio, el registro mecánico introduce un ideal desestetizado: reproduce y registra lo real tan fielmente como es posible, conservando incluso los errores que dan prueba de su autenticidad.<sup>39</sup> Por ello es que la fotografía de espectros resulta un caso especial. Puesto que hay quienes compraban las fotos por parecerles convincentes, mientras que para otros no eran más que tomadas de pelo.

Susan Sontag piensa que la fotografía resulta más peligrosa que las imágenes artesanales que enfrentó Platón. Esto debido a que la fotografía tiene el poder de transformar la realidad en sombras. Con ello, el registro fotográfico se vuelve la realidad.<sup>40</sup> Si se asume que el registro mecánico es fiable por no tener subjetividad que altere el registro, entonces el estatuto del fantasma capturado es problemático. ¿Es real o no lo es? Puesto que el registro mecánico de la cámara serviría como prueba de la existencia de lo que representa, parecería entonces que sí lo es. La imagen entonces se convierte en una realidad mejor que lo real, ya que en la fotografía está el fantasma de la persona que se busca. Por otro lado, también está el riesgo verídico y justificable de pensar que la imagen fotográfica ha sido engañada, lo que significa que lo que se capta es un montaje planeado y no una realidad natural y objetiva.

En el caso platónico, el cortocircuito entre representación-representado ocurre cuando el falso pretendiente no se distingue del real.<sup>41</sup> Lo que significa que se confunde la copia de la copia con la copia bien fundada. Este es el caso del simulacro, que es una imagen sin semejanza, a diferencia de la copia bien fundada que conserva la semejanza.<sup>42</sup> Recordemos que la técnica *simulativa* del *Sofista* se contrapone a la técnica *figurativa* por tratar de otorgar una realidad no existente a un determinado modelo. El triunfo del simulacro es, a ojos de Platón, la afirmación del no ser como ser.<sup>43</sup> Lo que no es otra cosa que un engaño por no distinguir las imágenes de las cosas. En resumen, esta ontologización se da cuando la diferencia icónica es anulada y las imágenes se vuelven lo real o lo sustituyen. La imagen

---

<sup>39</sup> Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas. La visualización del conocimiento. La visualización del conocimiento.”

<sup>40</sup> Susan Sontag, “On Plato’s cave” en *On Photography* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977), p. 1. Hablando del hecho de que, desde la aparición de la fotografía en 1839 prácticamente todo ha sido fotografiado, Sontag nos dice: “This vert insatiability of the photographing eye changes the terms of confinement in the cave, our world. In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. They are a grammar and even more important, an ethics of seeing.”

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua” en *Lógica del sentido* (México: Paidós, 2005), p. 209.

<sup>42</sup> Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua”, p. 212.

<sup>43</sup> Platón, *Sofista* 241d. Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 27, nota 53.

inaugura una tiranía del operante *como* realidad, donde no se distingue entre representación y lo representado. En parte este el problema de la técnica *simulativa* a ojos de Platón: darle existencia estable a lo que le corresponde el nacimiento y la corrupción.

### **Ontologización de la imagen platónica**

Para Platón, las imágenes son parte de los objetos sensibles, las cuáles son copias de las Formas (*eîdos*) que se sitúan en el mundo inteligible.<sup>44</sup>

Cabe mencionar que Platón no enfrenta únicamente a las imágenes artesanales como Sontag cree. Para el ateniense, el campo de acción de la palabra "imagen" es muy amplio. Incluye las mencionadas imágenes fabricadas como la pintura, pero también las imágenes de la memoria y el sueño, los reflejos y las sombras, las imágenes verbales como metáforas, descripciones, discursos y mitos. También se incluyen los diseños y modelos explicativos dentro de lo que es denominado imagen. Mitchell destaca que nosotros modernos también empleamos la palabra imagen para designar muchas cosas. Por lo que puede pensarse que la "imagen" sólo es principio fundamental del que se ramifican los demás parentescos.<sup>45</sup> Como "imagen" designa a muchas cosas, el análisis de la ontologización de esta también se enriquece.

Quisiera mencionar tres casos en los que Platón nos advierte sobre el peligro de la confusión de las cosas con sus imágenes. El primero pertenece a la *República*, el segundo *Sofista*. En este, la imagen además de ser visual aparece también como imagen verbal (*eidóla legómena*),<sup>46</sup> variante que también aparece en *Menéxeno* que es el tercer ejemplo.

En *República* se describe un posible caso de confusión de imagen con las cosas a partir del juego con el espejo, el cual se usa para crear todo tipo de cosas desde cualquier tipo de mueble hasta las cosas mismas que hay en el Hades.<sup>47</sup> De modo que el que usa el espejo se convierte en un hombre "hábil y sorprendente", en un "artesano maravilloso".<sup>48</sup> Sin

---

<sup>44</sup> Platón, *Timeo* 28a, 29b.

<sup>45</sup> Mitchell, "¿Qué es una imagen? 1. La familia de imágenes." Para el teórico americano, la palabra imagen funciona como un "orden de las cosas" en la terminología de Foucault. De modo que "imagen" no es un designador rígido sino un principio fundamental del cual se derivan los diferentes significados. De modo que no es necesario que todas las cosas denominadas imagen tengan algo en común.

<sup>46</sup> Platón, *Sofista* 234c.

<sup>47</sup> Platón, *República* 596c.

<sup>48</sup> Platón, *República* 596e.

embargo, la realidad de las cosas que crea es nula, ya que lo que hace aquel artesano es duplicar en apariencia todas las cosas que se ponen en frente del espejo.

Platón trata de llegar al pintor como creador de imágenes que no son realidades como las que si crea el dios.<sup>49</sup> Lo que crea el pintor son imágenes visuales. Pero no reproduce ni cama del carpintero ni mucho menos la del dios,<sup>50</sup> sino que sólo se conforma con producir la mera apariencia.<sup>51</sup> Es decir, que el espejo no crea un mueble nuevo, más bien crea la apariencia de este. El peligro de confundir la apariencia con la cosa parece ingenuo porque se describe el medio en el que surge la imagen o apariencia, el espejo. Y porque desde el principio se dice que se trata de un proceso mimético.<sup>52</sup> Además de que al hablar de copias ya se implica un modelo. Para que en efecto se llegue a la ontologización de la imagen se tendría que desconocer el original y el espejo, lo que en suma es un error perceptual por confundir la imagen o *mimēma*<sup>53</sup> con lo que representa.<sup>54</sup>

La *alegoría de la caverna*<sup>55</sup> permite complementar lo dicho. En esta, la completa simulación consiste en no distinguir entre cosas e imágenes, entre sombras y lo que determina a las sombras. Los que permanecen atados dentro de la caverna desconocen tanto las cosas "reales" como el espejo que en este caso es la caverna misma. Del mismo modo desconocen el juego de la imitación, por lo que las imágenes que se ven no se toman como imágenes, sino como cosas. Entonces se trata de un caso de ontologización de la imagen, donde esta se confunde con un objeto real. Platón mismo describe que el salir de la caverna no garantiza la

---

<sup>49</sup> Platón, *Sofista* 265d. El Extranjero dice que “¿No diremos acaso que no es sino por obra de un dios artesano y no de otro modo, como llega a ser todo cuanto antes no existía (...)?” Esta división se tratará en el siguiente capítulo, Cf. *Vid. infra*, “La imagen del universo”, pp. 66-67.

<sup>50</sup> Platón, *Sofista* 267c.

<sup>51</sup> Platón, *República* 597a y ss.

<sup>52</sup> Proceso mimético refiere a la palabra griega de *mimēsis*. Probablemente derive de *mīmos*, que es la acción de los actores de teatro al elegir las características a emplear en su performance. Cf. H. E. Matthews y Göran Sörbom, “Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary” en *Philosophical Quarterly*, Vol. 69 no. 17 (1967), pp. 23-40.

Además, *mimēsis* suele traducirse como imitación. Cf. Paul Woodruff, “Mimesis” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), pp. 229-331. El autor presenta una breve semblanza de los múltiples usos que puede tener *mimēsis*, desde indicar la imitación de ejemplos, su uso en la parodia, la creación artística hasta la imaginación.

<sup>53</sup> Göran Sörbom, “The classical concept of Mimesis” en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.) *A companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002), p. 20. Como Sörbom señala, Platón suele emplear *mimēma* o *mimēmata* para referir a la copia y *mimēsis* para señalar la técnica o proceso.

<sup>54</sup> Sörbom, “The classical concept of Mimesis”, p. 21.

<sup>55</sup> Platón, *República* 514a-517a.



libertad.<sup>56</sup> El que ha logrado escapar tiene que regresar a la caverna y distinguir plenamente los límites entre imagen y cosa del exterior.

En *Sofista* se dice que el juego de la imitación, es el más habilidoso y divertido que es capaz de producir "todas las cosas".<sup>57</sup> Como toda imitación es comparada con el juego de un espejo, puede pensarse que la imitación siempre pretende ser similar a lo que imita, lo que implicaría respetar al modelo en sus proporciones de altura, anchura y profundidad, además del color. Esta es la posición que originalmente asumía el joven Teteeto, al creer que todas las imágenes buscan ser lo más cercanas a su modelo.<sup>58</sup> No obstante, el Extranjero le hace ver que aquellos que construyen o pintan obras monumentales tienden a alterar las proporciones reales en pro del espectador, haciendo que las partes superiores sean de mayor tamaño en proporción a las del modelo.<sup>59</sup> De modo que, vistas desde el suelo se pudiese apreciar de mejor tamaño y con más naturalidad lo que está lejos. Lo que se produce no es una reproducción proporcional del modelo, sino una apariencia suficientemente "real" para ocultar las cosas reales a ciertos incautos.<sup>60</sup>

Lo que se pone en la obra monumental no es una reproducción de las dimensiones del original, sino que se presenta un *phantasma*. Para los incautos que no han visto o no tienen noticia del modelo, la obra monumental no es imagen sino cosa, entonces ocurre la ontologización de la imagen.

El mismo problema puede extrapolarse a los discursos que; como imágenes sonoras (*eidóla legómena*), son imágenes con el poder de hacer de la apariencia lo real. El sofista como mago o creador de ilusiones también es capaz de crear imágenes a manera de

---

<sup>56</sup> Cf. Martin Heidegger, "The four stages of the occurrence of Truth" en *The essence of Truth on Plato's Cave allegory and Theatetus* (New York: Continuum, 2002), pp. 17-68. Heidegger interpreta que la libertad en el diálogo se alcanza cuando se des-oculta el ser de la sombra mediante el des-ocultamiento del *eídos*. Lo que implica adecuar el aspecto el modo en el que se oculta la sombra y se vuelve familiar en la caverna. Heidegger pone énfasis en lo dicho por Platón acerca que la primera salida al exterior ciega, porque ello no está hecho para ser contemplado. Sin embargo, lo exterior sirve para fijar la esencia de la verdad. Una esencia primitiva, pero que sirve en lo siguiente —la historia occidental de la humanidad— para adecuar la representación del pensar según ideas.

<sup>57</sup> Platón, *Sofista* 233e.

<sup>58</sup> Platón, *Sofista* 235e.

<sup>59</sup> Platón, *Sofista* 235e-236a.

<sup>60</sup> Platón, *Sofista* 234b. El Extranjero llama "jóvenes pocos inteligentes" a los que se dejan embaucar por las imágenes producto de la sofística.

discursos,<sup>61</sup> que engañen a los jóvenes a seguir malos ejemplos, corrompiéndolos.<sup>62</sup> De modo que las imágenes que entran por los oídos harán creer a los que las oyen que lo dicho es lo real.<sup>63</sup>

En *Menéxeno* el juego de la imitación aparece con ironía. Sócrates menciona que en muchas ocasiones parece hermoso morir en la guerra, puesto que Atenas la muerte en batalla es enaltecida a través del uso discursos fúnebres durante los funerales, discursos mejor conocidos como *epitáphios lógos*. En estos discursos se realizan alabanzas a los muertos, resaltando no sólo las cualidades que poseían sino también las que no tenían.<sup>64</sup>

Sócrates dice que los epitafios (*epitáphios lógos*) no son nada complicados de realizar, puesto que son formularios y nunca carecen de alabanzas repartidas a la ligera, lo que significa que tienden a recurrir a lugares comunes. El lugar común por excelencia es alabar la ciudad que produce hombres valerosos y virtuosos.<sup>65</sup> Así se alaba a la ciudad y los ciudadanos que luchan por su libertad, ignorando si en efecto o no eran individuos valerosos y virtuosos; aunque se muera en la pobreza o siendo mediocre, el epitafio se encargará siempre de mostrar a los muertos como si hubiesen sido los ciudadanos más virtuosos.

Lo que ocurre es que se matiza el lenguaje con bellas palabras, alterando la verdadera naturaleza de los caídos en batalla, y presentado una apariencia construida en alabanzas a la virtud de los atenienses. De ello se encarga la retórica, matizando los hechos, aturdiendo y encantando a los oyentes, sean nacionales o extranjeros.<sup>66</sup> Entonces, el discurso en lugar de representar a los muertos representa a los ciudadanos ideales, provocando en aquellos quienes escuchan el epitafio la confusión entre ciudadanos virtuosos que son representados con los

---

<sup>61</sup> Ekphrasis, en griego ἔκφρασις que significa descripción o palabras empleadas para describir trabajos artísticos. Deriva del verbo ἐκφράζω que denota la acción de describir o hablar con elegancia. Probablemente, su uso más antiguo refiera a Homero, *Ilíada* XVIII, 369 donde se describe el escudo de Aquiles a partir de sus elementos visuales, volviéndose una descripción vívida. Sobre la ecfraesis dentro del giro pictórico Cf. Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell, “Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters” en *Culture, Theory and Critique* No 50:2-3 (Kentucky: Western Kentucky University, 2009), p. 110. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14735780903240075>. Boehm considera que la ekphrasis (écfraesis en la versión en inglés) es la conjunción entre lo decible y lo visible y de alguna manera una protección ante la sumisión de la imagen al lenguaje, ya que la écfraesis no nuestra una diferencia entre lo decible y lo visible

<sup>62</sup> Paul Woodruff, “Mimesis” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), pp. 331-332.

<sup>63</sup> Platón, *Sofista* 234c.

<sup>64</sup> Platón, *Menéxeno* 234c.

<sup>65</sup> Platón, *Menéxeno* 235d.

<sup>66</sup> Platón, *Menéxeno* 235b.

ciudadanos que han muerto.<sup>67</sup> Lo que significa que la ontologización de la imagen ha ocurrido.

## **Fantasma e imagen**

La concepción de la imagen como fantasma es la tesis principal de la ontología de la imagen platónica.<sup>68</sup> De ella se puede derivar la teoría platónica del arte como devaluación del mundo sensible en donde, si el mundo natural es imagen de las Formas (*eîdos*) del mundo inteligible y las imágenes producidas como obras de arte son copias del mundo natural,<sup>69</sup> entonces el artista hace una copia de otra copia.<sup>70</sup> Lo que crea el artista lo hace por medio de una técnica imitativa (*mimēsis*). Además de que lo que produce no es producto de un dios, sino de los hombres. Siendo que la naturaleza es creación divina —por parte del demiurgo según el *Timeo*—<sup>71</sup> se trata de realidades, mientras que su imitación es una imagen.<sup>72</sup> Y en el caso de lo creado por los hombres —como la cama— su imitación es una imagen.<sup>73</sup>

Pero la visibilidad potenciada de las imágenes es anterior al arte.<sup>74</sup> Piénsese en el uso de imágenes en el rito a los muertos, como señala Belting al acentuar la cercanía entre muerte e imagen.<sup>75</sup> Para el antropólogo, el uso de las imágenes en las prácticas relacionadas con el culto a los muertos es prueba de que las imágenes hacen presente una ausencia: la del muerto que no se encuentra en ninguna parte. Por medio de un medio específico se coloca en un cuerpo simbólico al ausente, fijando la ausencia del muerto en la presencia de un medio *inmortal* que sobrevive aún si el cuerpo original —cadáver— desaparece.<sup>76</sup> De este modo, la

---

<sup>67</sup> Platón, *Menéxeno* 234c-325d.

<sup>68</sup> Platón, *Fedro* 274a. y ss. En el diálogo, Platón describe a la escritura como un fármaco (*phármakon*) para que el alma se ayude a recordar. Al respecto Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 29, nota 62.

<sup>69</sup> Juan Cristóbal Cruz Revueltas, “Entre verdad y simulacro: las imágenes de la imagen en la filosofía” en *¿Signo, icono o ídolo?* (México: Siglo XXI, 2009), p. 43.

<sup>70</sup> Platón, *República* 596e.

<sup>71</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>72</sup> Platón, *Sofista* 266a-d. Cf. *Vid. supra*, p. 53, nota 49.

<sup>73</sup> Platón, *Sofista* 266d-267a.

<sup>74</sup> También es anterior al intento de exhibir la visibilidad misma mediante el arte moderno a partir del siglo XX que menciona Boehm. Cf. Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011). Cabe destacar que el autor alemán no sostiene que la imagen “muestre” algo únicamente en el arte, por el contrario, él piensa que la imagen surge como una necesidad antropológica, Cf. *Vid. supra*, pp. 47-48.

<sup>75</sup> Hans Belting, “Imagen y muerte” en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012), p. 181.

<sup>76</sup> Belting, “Imagen y muerte”, pp. 178-179.

imagen es prolongación de la vida al hacer presente en el orden social la ausencia del fallecido.<sup>77</sup>

A ello Juan Cruz Revueltas destaca el hecho de que, en la tradición funeraria anterior a Platón, la imagen sea la prolongación de la vida y no su aniquilación.<sup>78</sup> Lo que sobrevive a la muerte es la máscara o la silueta pintada, en suma una imagen. La condición de superviviente de la imagen es invertida en Platón, con lo que la imagen pasa a ser, en palabras de Hans Belting, “la metáfora de la muerte”.<sup>79</sup>

Contrario a la opinión de Belting de que Platón se centra exclusivamente en el carácter ilusorio de las imágenes por carecer en su propia cultura del uso de imágenes que prolonguen la vida de los muertos,<sup>80</sup> el ateniense sí tiene presente el uso de imágenes en el culto a los muertos. El *Menéxeno* es la prueba de ello. El caso que Platón desarrolla en este diálogo es el de la imagen de los muertos como discursos fúnebres, con el añadido de que se cuestiona el modo en que los muertos reencarnan o se hacen presentes en el orden social a través de las imágenes.<sup>81</sup> Es decir, se señala el problema de hacer parecer a los más cobardes los más valientes<sup>82</sup> por medio de una técnica *simulativa* y con ello el peligro —no siempre inocente— de confundir la imagen con la cosa que representa.<sup>83</sup>

No obstante, la relación imagen-muerte también está presente en la tradición anterior a Platón. Se le conoce como *eidôlon* a la presentación del alma que ahora reside en el Hades y que suele asociarse con la imagen del fallecido tanto en sueños como en imágenes producidas técnicamente, que, sin embargo, son cabezas carentes de fuerza vital propia,<sup>84</sup> espectros o la apariencia de un fantasma.<sup>85</sup> De hecho, Platón no sólo usa *eidôlon* y *phantasma*

---

<sup>77</sup> Belting, “Imagen y muerte”, p. 179.

<sup>78</sup> Cruz Revueltas, “Entre verdad y simulacro”, p. 42.

<sup>79</sup> Belting, “Imagen y muerte” p. 213.

<sup>80</sup> Belting, “Imagen y muerte”, p. 178.

<sup>81</sup> Cf. *Vid. supra*, p. 56, nota 62.

<sup>82</sup> Platón, *Menéxeno* 234c

<sup>83</sup> Woodruff, “Mimesis”, p. 330.

<sup>84</sup> Walter Burkert, “La mitología del más allá” en *Religión griega. Arcaica y clásica* (Madrid: Abada Editores, 2003), p. 264.

<sup>85</sup> Jean-Pierre Vernant, “Image. Chapter seven. In the Mirror of Medusa” en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 149.

como imagen<sup>86</sup> también emplea *eikón* y *eikasisa*,<sup>87</sup> para referirse a un mismo fenómeno visual: el de la imagen.

Un caso conocido de *phantasma* e imagen es el de Aquiles, quien ve a Patroclo como era en vida: con su misma estatura, sus ojos, su voz y su cuerpo,<sup>88</sup> pero al querer abrazarlo la imagen de Patroclo desaparece dejando lugar a un chillido similar al de un murciélago.<sup>89</sup> En el *Agamenón* de Esquilo ocurre una situación similar cuando el coro evoca el palacio de Menelao, quien ha sido abandonado por Helena —la esposa que se encuentra lejos— y que se hace presente a través del fantasma de la nostalgia amorosa del solitario mandatario. La presencia de la ausente Helena tiene tres manifestaciones:<sup>90</sup> la del espectro<sup>91</sup> como nostalgia que anuncia la ausencia de Helena en el palacio, los *colossoi* y las imágenes del sueño o imágenes oníricas.<sup>92</sup>

En el caso de las imágenes como nostalgia y las imágenes del sueño —que tienen tanto Aquiles como Menelao— se trata de representaciones que hacen presente una ausencia para cada personaje en específico. Helena sólo aparece como imagen onírica o alucinatoria para Menelao, mientras que Patroclo sólo aparece como imagen del sueño para Aquiles. Pero al hacer presente a lo ausente tienen una carga de decepción y de engaño ya que desaparecen cuando se intentan tocarlas.<sup>93</sup>

---

<sup>86</sup> David Ambuel, “The theory of participation” en *Image and paradigm in Plato’s Sophist* (Las Vegas: Parmenides Publishing, 2007), p. 74. Ambuel ha notado que Platón emplea *eidôlon* y *phantasma* para referirse a la imagen.

<sup>87</sup> Catherine Collobert, “Myth as informative *phantasma*” en C. Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012), p. 87. La autora agrega *eikón* y *eikasisa* a las formas platónicas de referirse a la imagen.

<sup>88</sup> Homero, *Iliada* XXIII 69-103. Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 35, nota 93.

<sup>89</sup> Jean-Pierre Vernant, “La categoría psicológica del doble” en *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (Barcelona: Ariel, 1973), p. 307.

<sup>90</sup> Los ejemplos de *Agamenón* le pertenecen a Vernant, “La categoría psicológica del doble”, pp. 308-309. Además de estas tres manifestación que aparecen en el *Agamenon* 410-426 de Esquilo, Vernant destaca otras tres formas que toma el *eidôlon* arcaico. Cf. Jean-Pierre Vernant, “Image. Chapter 9. The Birth of Images” en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), pp. 167-168. Una de estas formas es la imagen del sueño (*onar*), la segunda es la aparición enviada por alguna deidad (*phasma*) y la tercera es el fantasma del fallecido (*psuché*).

<sup>91</sup> Φάσμα, aparición o fantasma. Cf. Heródoto, *The Histories* 4.15 donde se le da el sentido de aparición espectral de una persona, en Eurípides, *Alcestis* 1127 se emplea la visión en un sueño, en *Trachiniae* 509 Sófocles se refiere así a un monstruo y, Esquilo lo usa en su *Agamenón*, 145, como una manifestación o presagio del más allá.

<sup>92</sup> Ονειρόφαντοι, deriva de ονειρό-φαντος que significa lo que aparece en sueños. Así lo emplea Esquilo en *Agamenón* 420.

<sup>93</sup> Vernant, “Image. Chapter 9. The Birth of Images”, p. 188. Vernant habla del caso del *eidôlon* de Patroclo.

En el caso de las figurillas de reemplazamiento ocurre algo distinto. Estas se denominan *colossoi*. Vernant sostiene que el *colossos* es un derivado de las estatuas monumentales, con la diferencia de que los primeros son unas figurillas humanoides de tamaño natural talladas en piedra.<sup>94</sup> Además, solían ser utilizados como substitutos del cadáver, de tal modo que su presencia ocupará el lugar del difunto.<sup>95</sup> El *colossos* no pretendía reproducir los rasgos del difunto ni su apariencia, más bien: "No es la imagen del muerto lo que encarna y fija la piedra, es su vida en el más allá, esa vida que se opone a la de los vivos como el mundo de la noche al mundo de la luz. El *colossos* no es una imagen; es un 'doble', como el mismo muerto es un doble del vivo."<sup>96</sup>

Siguiendo a Vernant, hay testimonios que indican su uso en rituales de evocación o de suplicantes, los cuales consistían en establecer contacto con un muerto desconocido para formar un lazo de hospitalidad.<sup>97</sup> Es por medio del *colossos* que la *psyché* del muerto se hace presente y revela su no pertenencia a este mundo.<sup>98</sup> Además, como el *colossos* no está ligado a una apariencia en particular, su uso también puede extenderse al culto a los muertos cuyo cadáver ha desaparecido.<sup>99</sup> Para Hans Belting lo que aparece en la piedra es algo distinto al vivo: con la presencia del muerto en el mundo de los vivos se genera algo que difiere tanto al vivo como al muerto, a saber, una imagen. Para el antropólogo alemán, el medio de la encarnación como el *colossos* es un sentido arcaico de la imagen.<sup>100</sup> O como Vernant lo llama, la dialéctica de la presencia y la ausencia: una aparición que introduce un principio que pertenece a otro lugar, en el mundo en que vivimos y vemos.<sup>101</sup>

---

<sup>94</sup> Jean-Pierre Vernant, "La categoría psicológica del doble", en *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (Barcelona: Ariel, 1973), p. 304.

<sup>95</sup> Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 309.

<sup>96</sup> Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 304.

<sup>97</sup> Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 306.

<sup>98</sup> Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 305. Vernant nos dice que el *colossos* hace visible una presencia en el mundo de los vivos: "Presencia insólita y ambigua que es también el signo de una ausencia. Manifestándose en la piedra, el muerto se revela al mismo tiempo como no perteneciente a este mundo."

<sup>99</sup> Vernant, "La categoría psicológica del doble", p. 304. Vernant dice: "Sustituyendo el cadáver en el fondo de la tumba, el *colossos* no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de su apariencia física. No es la imagen del muerto lo que encarna y fija en la piedra, es su vida en el más allá, esa vida que se opone a la de los vivos como el mundo de la noche al mundo de la luz."

<sup>100</sup> Belting, "Imagen y muerte", p. 210. Para Belting el sentido arcaico de la imagen se demuestra en la cultura egipcia, donde los medios de encarnación, en tanto dobles del cuerpo, que eran empleados en ritos fúnebres podían ser poseídos por una fuerza vital invisible, que, según el antropólogo tendría su equivalente en el *eidôlon* griego.

<sup>101</sup> Vernant, "Image. Chapter 9. The Birth of Images", p. 168.

En el caso del *colossos*, la imagen adquiere un medio externo al cuerpo de la persona que sueña. Ya no es propensa a desaparecer al ser tocada, sino que la imagen del ausente adquiere presencia en el espacio social, y con ello la posibilidad de adquirir de cierta manera la presencia del ausente.<sup>102</sup>

Es claro que Platón debe haber tenido presente el poder de la imagen al hacer presente lo ausente, tal como lo hacen ciertas las imágenes en los cultos relacionados con los muertos. Pero también debió haber tenido claro el modo en que la producción de la imagen crea algo distinto de la presencia real. En el caso de los muertos, la presencia real de la persona en vida se distingue de su presencia en imagen después de la muerte, siendo que la imagen tiene el poder de hacer de los más viles los más valientes. Por lo que la imagen como generada, no es ni verdadera —no es la persona en vida— pero tampoco es completamente falsa pues mantiene la vida después de la muerte.<sup>103</sup> En pocas palabras, es un fantasma que aparece, que es y no-es a la vez, que juega con la presencia y la ausencia.

Por ello es que la imagen en los diálogos aparece siempre de manera inusual. Se parece a lo que representa, pero es una entidad no-verdadera y que no debería existir, sin embargo existe y Platón no lo niega.<sup>104</sup> Precisamente, es tal existencia inusual la que la convierte en un fantasma, en una existencia paradójica que; de manera similar al *colossos*, advierte que hay algo visible que desentona por presentar algo de manera extraña. Desde la ausencia de los muertos, como en los sueños de Aquiles y Menelao, las *psyché* del más allá en el *colossos*, hasta el demiurgo que se hace visible por medio de su obra —el universo

---

<sup>102</sup> Belting, “Imagen y muerte”, p. 181.

<sup>103</sup> Belting, “Imagen y muerte”, p. 183. A lo que Belting se refiere es a los procesos de simbolización del vínculo de ausencia y presencia del muerto, y ese sentido “las imágenes son portadoras o contenedoras, aun si lo que denotan es una simple presentación de los muertos: una *presentación* que se ha materializado simétricamente en una *representación*.”

<sup>104</sup> Platón, *Sofista* 240b. El argumento que aparece en el diálogo sobre la paradójica existencia de la imagen es: Teet. - ¿Qué podríamos decir que es una imagen, Extranjero, sino algo que ha sido elaborado como semejante a lo verdadero, y que es otra cosa por el estilo?

Extranjero. - ¿Dices que esa otra cosa por el estilo es verdadera, o cómo llamas a esa otra cosa?

Teet. - No es en absoluto verdadera, sino parecida.

La imagen es semejante o parecida a lo verdadero, pero no es lo verdadero mismo. En el mismo diálogo (*Sofista* 240b) se discute la contrariedad entre lo verdadero y lo no-verdadero. Lo parecido se empareja con lo no-verdadero, y por tanto no es lo verdadero. Y sin embargo existe, como afirmará El extranjero. Cf. Göran Sörbom, “The classical concept of Mimesis” en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.) *A companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002), p. 22. El autor considera que el propósito de las imágenes (*mimemata*) en este pasaje es que deben ser similares a las cosas que representan, y de este modo producir imágenes mentales con cualidades que las distingan —a las imágenes mentales— de las cosas reales.

como imagen—,<sup>105</sup> la imagen presenta algo inusual, algo paradójico que pareciera estar y no estar.

### **La imagen más allá de Platón**

Las consecuencias a la pregunta "¿qué es una imagen?" no es un tema fundamental para el ateniense. Sin embargo, la filosofía platónica es uno de los lugares más comunes al tratar la imagen. Teóricos de la imagen que hemos mencionado como Bernhard Waldenfels o Hans Belting regresan a Platón buscando pistas en la investigación de la imagen. El mismo Heidegger regresa al juego de imágenes y del "símil" presentado en *República* para criticar la noción de verdad<sup>106</sup> como concordancia entre representación pensante y la cosa.<sup>107</sup> Es decir, la imagen como adecuación. Es claro que la herencia platónica no debe ser desechada ni tomada a la ligera.

En tiempos recientes, dicha herencia se ha extendido en los estudios sobre la imagen. Estudios que asumen que la pregunta por el qué es una imagen tiene cierta urgencia, ya que no se comprende la naturaleza de la iconicidad con claridad, tal como ya Platón ha reconocido al acentuar su inusual existencia.

Para W. J. T. Mitchell el lenguaje y las imágenes han tenido un giro respecto a cómo eran consideradas en la Ilustración: ninguno de los dos resulta ser un medio perfecto y transparente mediante el cual el entendimiento representa la realidad. Por lo que, tanto lenguaje como imagen se han convertido en enigmas por resolver.<sup>108</sup> Sin embargo, la urgencia por la pregunta de qué es una imagen ha sido desplazada a un segundo plano, debido a que el lenguaje ha recibido mayor atención. A lo que Mitchell se refiere con la preferencia moderna del análisis del lenguaje se le conoce como "giro lingüístico", la cual es toma de postura fundamental en el siglo XX.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>106</sup> Para Heidegger: ἀλήθεια. Cf. Martin Heidegger, "The four stages of the occurrence of Truth" en *The essence of Truth on Plato's Cave allegory and Theatetus* (New York: Continuum, 2002), pp. 34-36.

<sup>107</sup> Heidegger, "The four stages", pp. 67-68.

<sup>108</sup> Mitchell, "¿Qué es una imagen? 1. La familia de imágenes."

<sup>109</sup> En lo que respecta al giro lingüístico la antología de Richard Rorty, *The linguistic turn* es un clásico. En lo que a mí respecta, la "Introducción" como el capítulo en retrospectiva son muy claros en enunciar en qué consiste el giro hacia el lenguaje a partir de la filosofía y sus consecuencias para con las demás ciencias. Cf. Richard Rorty, "Introduction. Metaphilosophical difficulties of linguistic philosophy" y "Two retrospective essays" en *The linguistic turn* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 1-40, 361-373.



El giro lingüístico no es la emergencia de nuevas formas de lenguaje, tampoco es la descripción de la transformación del lenguaje. Lo que el giro lingüístico trata de explicar es el hecho de que la dimensión del lenguaje es prácticamente omnipresente, no hay niveles sociales ni científicos en los que la explicación lingüística no tenga cabida. De manera similar a como un giro epistémico funciona —paradigma como lo llama Thomas Kuhn— el giro lingüístico obliga a las ciencias a considerar sus objetos bajo la luz de una nueva perspectiva: la de lenguaje.<sup>110</sup> De modo que el giro lingüístico no intenta legitimar una nueva disciplina,<sup>111</sup> sino dar razón de cómo las ciencias y el conocimiento se articulan y tienen un fundamento común en el lenguaje.

El lenguaje pasa a considerarse como la estructura de todo conocimiento. Por ello, todo análisis filosófico; que pretenda ser conocimiento científico, debía partir de un análisis previo del lenguaje como determinante. El nuevo paradigma del lenguaje trajo consigo la noción de imagen como un sistema lingüístico. De manera que la imagen también era una forma de lenguaje cuyo significado dependía en última instancia del sentido propio del lenguaje.

Sin embargo, en los inicios de la década de 1990, tanto Mitchell como Gottfried Boehm declararon que en las humanidades estaba ocurriendo un nuevo giro. Para el americano Mitchell se trataba de un giro pictórico (*pictorial turn*) basado en los estudios visuales.<sup>112</sup> Para Boehm era un giro icónico (*iconic turn*) propio de la *Bildwissenschaften* alemana.<sup>113</sup> Las proclamaciones se hicieron independientemente una de la otra, pero coincidían en que la imagen era el nuevo paradigma y ya no el lenguaje. Posteriormente, los autores intercambiaron cartas expresando sus sentires sobre la situación.<sup>114</sup> La correspondencia entre el americano Mitchell y el alemán Boehm deja ver parte de las intenciones de cada uno para con el giro hacia la imagen.

---

<sup>110</sup> Emmanuel Alloa, “Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw” en *Culture, Theory and Critique* (2015), p. 3 Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14735784.2015.1068127>

<sup>111</sup> Alloa, “Iconic Turn”, p. 3. Alloa sostiene que, a diferencia de un giro antropológico que sí buscaba legitimar la antropología como una nueva disciplina, el giro lingüístico tiene objetivos distintos entre los que destaca el llevar a cabo una crítica de lo icónico.

<sup>112</sup> Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell, “Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters” en *Culture, Theory and Critique* No 50:2-3 (Kentucky: Western Kentucky University, 2009), p. 115. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14735780903240075>

<sup>113</sup> Boehm, Mitchell, “Pictorial versus Iconic Turn”, p. 110.

<sup>114</sup> Boehm, Mitchell, “Pictorial versus Iconic Turn”, pp. 103-121.

Para Boehm es claro que una ciencia de la imagen es plenamente posible. Además, considera que está al alcance de los estudios actuales ya no asentar las premisas, sino construir el edificio de una ciencia de la imagen. Para ello sugiere un análisis del lenguaje, pues; según sus propias palabras, es en la misma crítica al lenguaje donde se encuentra la capacidad de “mostrar”. Esta es una cualidad que no implica una lógica predicativa sino una lógica fundada en la percepción.<sup>115</sup> Por ello, la cualidad "mostrativa" está ligada a la imagen que funciona de manera diferente a la predicación de la palabra. La imagen siempre implica la percepción sensorial y su posterior interpretación y sólo en segunda instancia la cualidad mostrativa se liga con el lenguaje. Por lo que un giro a la imagen es completamente justificable.

Al intento por fundamentar una ciencia de la imagen que dé cuenta de la imagen como fundamento último de sentido se le conoce como giro icónico (*iconic turn* o *pictorial turn*). En parte, se trata de una respuesta y/o suplemento al giro lingüístico basada en la capacidad “mostrativa” arraigada en el lenguaje mismo.

Para Boehm, el giro de la imagen sólo puede ser legítimo cuando:

- 1) Se tenga un consenso sobre las premisas de la imagen.
- 2) Se desprenda de toda dependencia para con el giro lingüístico.

La segunda premisa requiere que se explique la diferencia icónica sin necesidad ninguna de recurrir a modelos lingüísticos.<sup>116</sup> Sólo entonces puede justificarse la puesta de significado en la imagen como completamente independiente del lenguaje. De este modo realmente se trataría de un giro en el sentido de lo que Thomas Kuhn llama un paradigma. De otro modo, se corre el riesgo de que el giro a la imagen en realidad sea un uso retórico más que un verdadero cambio de fundamentación del sentido.

También, en la correspondencia entre los autores de las *Bildwissenschaften* alemana y los estudios visuales se admite que la ciencia de la imagen ha tomado caminos divergentes a los que quizás podría esperarse. Ya sea el sendero solitario que Boehm admite haber recorrido, donde se tiene un problema entre el lenguaje y las imágenes como conceptos filosóficos, o el camino multidisciplinar que Mitchell tuvo con el grupo Laocoonte, en el cual, la imagen no se plantea exclusivamente en la filosofía, sino también desde las artes

---

<sup>115</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje.”

<sup>116</sup> Boehm, “Más allá del lenguaje. La lógica de las imágenes.”

visuales como el cine, las creencias populares, la cultura de masas, así como la política y la ideología.<sup>117</sup> Sin embargo el optimismo en la imagen perdura aunque deba ser controlado. Como Mitchell admite, se debe distinguir siempre entre el uso "popular" y el uso "científico" de los denominados giros.<sup>118</sup> Por lo que la disputa sobre la legitimidad del giro a la imagen queda en suspensión de juicio.

---

<sup>117</sup> Boehm, Mitchell, "Pictorial versus Iconic Turn", p. 116-119.

<sup>118</sup> Boehm, Mitchell, "Pictorial versus Iconic Turn", p. 115.

## 4. La imagen del universo

Pues si afirmamos que posee una técnica simulativa, será fácil para él, compartiendo incluso nuestro empleo de los argumentos, orientarlos en sentido opuesto, de tal modo que, cuando lo llamemos fabricante de imágenes, preguntará a qué llamamos imagen. Es necesario encontrar una respuesta para oponer a las preguntas de este insolente.

*Sofista*. 239d.

Por otra parte, hay un tercer género que es eterno, el del espacio, que no admite destrucción, que proporciona un sitio a todo lo que nace, [...] Es ciertamente a él al que dirigimos nuestra mirada, como estando en un sueño, cuando afirmamos que necesariamente todo lo que existe está en un espacio, y que lo que no está en la tierra ni en ningún lugar del cielo no es nada.

*Timeo*. 52c-b.

### Imagen creada

Hay imágenes que no tienen un productor en el sentido estricto que se entiende como artífice. Un caso es la sombra que se proyecta en el suelo por la luz solar. En este caso la imagen no está tematizada como creada artesanalmente sino como una imagen producida naturalmente. La idea de imágenes que se originan por sí mismas ha sido tratada en el *Sofista* por el Extranjero, quien divide la técnica productiva en dos géneros, la divina y la humana<sup>1</sup> pero también divide la técnica en productora de realidades y productora de imágenes.<sup>2</sup>

He aquí lo generado por el primer tipo de género que surgió de la división del Extranjero: una realidad producto de una técnica divina. Así mismo, lo producido por los hombres llega a ser realidad. El ejemplo que el Extranjero nos da es el de la arquitectura que crea la casa. Una vez esclarecido que la técnica productiva que crea realidades puede ser dividida en dos —divina y humana—, el Extranjero procede a clarificar otra división. Se trata de dividir cada una en productora de realidades y productora de imágenes. Teniendo como resultado un par de realidades creadas y un par de imágenes creadas. Un par humano como otro par divino. La división queda así:

---

<sup>1</sup> Platón, *Sofista* 265b-266d.

<sup>2</sup> Platón, *Sofista* 266c.

Técnica productiva divina → crea realidades (cosas sensibles dadas de manera natural)

Técnica productora divina → produce imágenes de la realidad creada por la primera técnica (sombras en el suelo, reflejos en el espejo y el agua, sueños)

Técnica productora humana → crea realidades (casa)

Técnica productora humana → produce imágenes de la realidad creada por la primera técnica (pintura de la casa)<sup>3</sup>

En *Sofista* el universo es una realidad producida por el dios artesano.<sup>4</sup> A diferencia del *Timeo*, en donde hay mención de un modelo o Forma de la creación con el cual<sup>5</sup> el universo es confeccionado como imagen del modelo. La carencia de modelo hace que el producto del dios del *Sofista* no sea una imagen sino una realidad.<sup>6</sup> Como realidad inaugura el ámbito de la representación, es decir, brinda lo que será representado. Entonces el universo se vuelve la realidad creada por el demiurgo, mientras que las imágenes que se producen por la naturaleza pertenecen a una técnica productiva divina de imágenes.

De manera similar la técnica humana se divide en dos: la que produce realidades y la que produce imágenes. El ejemplo utilizado por Platón es que la técnica que produce realidades crea la casa mientras que la técnica que produce imágenes crea la imagen, una pintura de dicha casa. El *Sofista* no es claro sobre el estatus de las cosas que crea la técnica humana productora de realidades.<sup>7</sup> Visto a la luz de *República* toda creación particular que provenga de una técnica humana es una imagen.<sup>8</sup> Averiguar el carácter de las realidades producto de una técnica humana del *Sofista* resulta problemático, y desafortunadamente es demasiado demandante para tratarlo a detalle aquí. Por contra, nos centraremos en la distinción entre técnicas que producen imágenes. La técnica de los humanos se subdivide en *figurativas* o *simulativas* y no se encuentra de manera directa en el diálogo sobre el cosmos.

---

<sup>3</sup> Platón, *Sofista* 266b-c.

<sup>4</sup> Platón, *Sofista* 266a. Los que la técnica divina produjo es “nosotros mismos, así como los demás seres vivos y cuanto se produce a partir del fuego, el agua, y lo que es afín a éstos, todas y cada una de estas producciones son cosas, como sabemos, elaborados por el dios.”

<sup>5</sup> Platón, *Timeo* 28c y ss.

<sup>6</sup> David Keyt “The mad craftsman of the *Timaeus*” en *Philosophical review*, no. 80 (Duke University Press: 1971), pp. 230-235. Según el autor, este hecho no implica de ninguna manera que el demiurgo sea un dios omnipotente.

<sup>7</sup> Platón, *Sofista* 266c.

<sup>8</sup> Platón, *República* 597a.

En *Timeo* el orden y la armonía provienen de la inteligencia.<sup>9</sup> La inteligencia es lo que hace que la técnica *figurativa* salvaguarde factores como el orden y la armonía, además sólo la divinidad puede participar enteramente de la inteligencia, por lo que la técnica divina produce según la técnica *figurativa*. En cambio, los hombres sometidos a la persuasión crean imágenes según la técnica *simulativa*.<sup>10</sup> Imágenes falsas que pretenden ser verdaderas, aunque con la inteligencia guiando a la persuasión también se pueden producir imágenes *figurativas*. Evidentemente en la medida en la que la técnica humana puede captar y reproducir lo hecho por el dios, la copia o imagen hecha según la técnica *figurativa*, procura la semejanza al ser producida por alguien con una opinión recta o que participe de la inteligencia/divinidad. El simulacro adolece de ello. El simulacro se queda con la pretensión al original, la copia salvaguarda su relación mediante el parentesco.

Por ello es importante distinguir al sofista o productor de ilusiones. Acorrallar al que crea imágenes que aspiran a tomar el lugar de lo creado en sí. La llamada motivación del platonismo acerca de “seleccionar linajes”<sup>11</sup> se corresponde con el rechazo a la ontologización de la imagen: la confusión entre representación y lo representado, entre copia y modelo. Y no por ser una copia de la copia como puede ser la pintura de la cama del ebanista. Sino por carecer del parentesco con la inteligencia. Las imágenes producto de una técnica *simulativa* no poseen parentesco con lo que crea la cama, la inteligencia, sino con la apariencia. De modo que la apariencia meramente sensible es lo que difiere del origen de la cosa. Como dice Deleuze: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción.”<sup>12</sup> Dicha potencia es la confusión entre apariencia o representación y las cosas mismas. Platón insiste que debe distinguirse y evitarse esta potencia del simulacro. Evitándola se evita el riesgo de negar al original y por tanto se evita que la imagen funcione *como* lo real.

Con todo lo anterior me gustaría señalar dos cosas:

- 1) La semejanza menos cuestionable pareciera ser la de la imagen técnica divina.
- 2) En *Timeo* el dios no crea al universo como realidad sino como imagen.

---

<sup>9</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>10</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua” en *Lógica del sentido* (México: Paidós, 2005), pp. 209-210.

<sup>12</sup> Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua”, p. 216.

Del parentesco de las imágenes creadas por la inteligencia divina en *Sofista* no se dice si pueden ser falsas o engañosas. La cuestión parece sobrellevarse por la garantía de la técnica divina. Tales imágenes son aquellas creadas espontáneamente.<sup>13</sup> Un ejemplo son las que se crean en el espejo.

En *Timeo* sí se menciona la existencia previa del modelo. De hecho, como señala Robinson, la mención de un artesano implica la existencia de un modelo.<sup>14</sup> Incluso el demiurgo tenía a dos a disposición: el que es, y el que cambia pero nunca llega a ser. El dios se decantó por el eterno e inmutable puesto que éste es más bello según la inteligencia. Es decir, el que es. En cualquier caso, no considero que la mención del creador de realidades en *Sofista* sea suficiente para desestimar el estatus del cosmos como imagen en *Timeo*. Las razones que puedo ofrecer son:

- 1) La imitación introducida en el diálogo, la cual se expresa en el paso del caos pre cósmico al orden del Alma del Mundo.<sup>15</sup> Lo que implica un artífice al tratarse de una representación artesanal. Por lo que el universo ha de ser generado. Entonces este mundo ha de ser imagen de algo.<sup>16</sup>
- 2) La mención de la imagen como fantasma.<sup>17</sup> Allí se hace patente que la imagen en cuestión necesita un modelo y un lugar en el cual generarse.

Del lugar en el que se genera se dice que es un espacio primigenio caótico y carente de estabilidad. Con la intervención del demiurgo, la *chôra* o contenido espacial se vuelve la causa necesaria que en conjunto con la causa divina de la inteligencia dan origen al cosmos. Sin embargo, como el dios no es omnipotente, no puede cambiar la naturaleza del receptáculo. Por lo que la copia no es perfecta y genera una diferencia. En el caso del espejo como lugar en que surge la imagen según una técnica divina en *Sofista*, también cabe preguntarse si este genera algo más y cómo ello influye en la metafísica de la participación. En el juicio de lo icónico según la semejanza.

---

<sup>13</sup> En *República* 510a se denomina *eikasía* a la sección de las imágenes en símil de la línea. La *eikasía* se constituye en primer lugar por las sombras, después por los reflejos en el agua y las demás superficies pulidas y brillantes.

<sup>14</sup> Tim Robinson, "Platon, Eistein y el triunfo de la imaginatividad cosmológica" en *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, no. 6 (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), p.93. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10391/2364>

<sup>15</sup> Platón, *Timeo* 39e.

<sup>16</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>17</sup> Platón, *Timeo* 52c.

## Medio e imagen

En la filosofía platónica la imagen es una cosa sensible y generada.<sup>18</sup> Ello implica que surge en un lugar que es captado por la sensibilidad. Al decir que “surge” me refiero a que se reconoce como diferencia icónica al mirar hacia el sitio en donde se encuentra. Tal lugar puede ser el espejo o el agua que reflejan un objeto. De modo que cuando se mira uno al espejo advierte su propia imagen como diferencia icónica. Un artesano puede manejar ciertos materiales, como la madera o el lienzo, para que surja una imagen como una escultura o una pintura. Así un cuadro es el lugar de la pintura de la cama. Según el Extranjero, los sueños y las ilusiones son imágenes,<sup>19</sup> y como estas se presentan un sujeto específico, el cuerpo es lugar en el que surgen tales imágenes. Aquiles sueña a Patroclo y no a Helena como lo hace Menelao, la imagen de Patroclo, como diría Belting, tiene su medio en el cuerpo de Aquiles. La terminología exacta para nombrar al lugar de las imágenes es medio de la imagen, cuyo concepto siempre tiene un estatus de *missing link*<sup>20</sup> respecto de la imagen, por lo que medio e imagen son indisociables entre sí.<sup>21</sup>

Sobre los medios de la imagen, dice Belting que no deben ser tomados como algo ajeno a la imagen, es decir, no se debe incurrir en una dicotomía como si fuesen dos cosas independientes una de la otra,<sup>22</sup> aun cuando para el autor alemán el dualismo entre imagen como idea y medio como materia suele ser bastante común.<sup>23</sup> Pero considerando imagen y medio como caras opuestas de una moneda se amplía el panorama antropológico de la animación simbólica. Lo que implica un cruce de mirada entre el cuerpo que mira y el medio:

Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de imágenes, un acto de la

---

<sup>18</sup> Platón, *Timeo* 29b. Los temas ya han sido tratados en este trabajo, Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, pp. 16-19, y, “Ausencia y mirada”, pp. 54-55 así como las notas 53 y 54.

<sup>19</sup> Platón, *Sofista* 266b.

En *Timeo* 45e-46b también se mencionan a las imágenes del sueño, las cuales son imágenes interiores que al despertar son recordadas como imágenes exteriores. Pero al ser siempre imágenes oníricas surgen en el cuerpo, situación que calza de manera afortunada por la tesis del cuerpo como medio de las imágenes que propone Hans Belting: ““(…) Con la separación entre imágenes internas (mentales) y externas (mediáticas) se nos impide el acceso a los procesos de la percepción y de la representación.” Cf. Hans Belting, “Cruce de miradas. 1. Cuerpos y medios” en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>20</sup> Hans Belting, “Imagen, medio y cuerpo” en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012), p. 17.

<sup>21</sup> Belting. “Imagen, medio y cuerpo”, p. 17.

<sup>22</sup> Belting. “Imagen, medio y cuerpo”, p. 16.

<sup>23</sup> Belting. “Imagen, medio y cuerpo”, p. 16.



animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas.<sup>24</sup>

Para que la imagen surja en la materia se necesita vincular con los medios mediante una acción simbólica.<sup>25</sup> Tal acción simbólica puede ser tan sencilla como estar familiarizado con determinados modos de representación. Para comprender esto, el historiador Peter Burke propone el ejemplo de tener que estar familiarizado con ciertas doctrinas religiosas para poder identificar sus representaciones. Para reconocer al dios Ganesha en la figura de un hombre con cabeza de elefante, se necesita estar familiarizado de algún modo con el hinduismo.<sup>26</sup> Burke también señala la enorme posibilidad de que un europeo del siglo XVI viera en la imagen de Shiva bailando un monstruo o un demonio, en lugar de reconocer el símbolo del acto de la creación y la destrucción del universo. Ver a Shiva como un demonio muestra la propensión de los occidentales de la época a considerar diabólicas las imágenes no cristianas.<sup>27</sup> Así mismo, el historiador destaca que la tradición icónica cristiana resulta opaca para los que no la conocen.<sup>28</sup>

Así, la mayoría de los occidentales requieren de un conocimiento previo para entender imágenes religiosas ajenas que le son extrañas. Y las imágenes que les son familiares es gracias a cierta tematización de la mirada cruza por cierto imaginario ideológico y religioso.<sup>29</sup> Ello prueba que la diferencia icónica sí está tematizada. Lo que significa que la mirada se comporta con el medio atendiendo a dicha tematización. Esto es a lo que a Belting se refiere cuando dice que las prácticas de animación que se realizan con la mirada varían entre culturas.<sup>30</sup> Para Belting, las prácticas de animación de los medios de la imagen surgen de un cruce de miradas, el cual se entiende como un juego entre la mirada del observador y que los

---

<sup>24</sup> Belting, “Imagen, medio y cuerpo”, p. 16.

<sup>25</sup> Por ello es que para Belting la imagen es una cuestión antropológica. La mirada anima a medios inertes y les dota de cierta vida. Cf. Hans Belting, “Cruce de miradas. 4. Miradas” en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011). Si este enfoque es correcto o no resulta irrelevante por el momento.

<sup>26</sup> Peter Burke, “Lo sagrado y lo sobrenatural” en *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005), pp. 60.

<sup>27</sup> Burke, “Lo sagrado y lo sobrenatural”, p. 61.

<sup>28</sup> Burke, “Lo sagrado y lo sobrenatural”, p. 61.

<sup>29</sup> Jean-Pierre Vernant, “Image. Chapter 9. The Birth of Images” en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 168. Vernant argumenta que la “aparición” que es la imagen, junto al valor religioso que la acompaña, proporciona una manera de ver —una visibilidad—.

<sup>30</sup> Belting, “Imagen, medio y cuerpo”, p. 16.

medios se comportan como otros cuerpos que devuelven otra mirada (siempre ficticia).<sup>31</sup> Dicho juego es un espacio de incertidumbre en el que el cuerpo se comporta como medio de la imagen y el medio se comporta como cuerpo.<sup>32</sup>

Muchas veces, el medio de una imagen no se trata como si fuera algo meramente físico, sino que se le trata como si fuese un cuerpo vivo. El ejemplo recurrente del antropólogo Belting es de la imagen en el culto a los muertos, donde es común que la imagen haga presente por medios físicos el lugar que el muerto ocuparía.<sup>33</sup> Una imagen que hace presente a un muerto llega a ser indisociable de su aparición física. De este modo el medio físico no sólo es la imagen del cuerpo, sino que también ocupa parte de su espacio social a través de un medio particular.<sup>34</sup> Como el medio es el lugar específico que posibilita que surja una imagen particular, Belting le denomina “medio portador”.<sup>35</sup>

Platón está consciente de que tanto medio como imagen aparecen juntas y no son separables. Como se dice en *Timeo*: la imagen ha de generarse en otra cosa para adquirir cierta existencia.<sup>36</sup> En la metáfora artesanal donde el universo tiene su génesis como imagen, generarse en otra cosa significa que la representación es colocada por el demiurgo (artesano) en un medio de la imagen, uniendo así medio y imagen. Por ello también la insistencia en los juegos de espejos tanto es *Sofista* como *República*.<sup>37</sup> En los juegos de espejos “todas las cosas” imitadas aparecen sobre la superficie del espejo. De modo que el espejo puede ser medio de todas las cosas. Platón recurre constantemente al espejo para hacer explícita la imitación, y con ello evitar la confusión entre lo presente y lo ausente. Aunque en el juego

---

<sup>31</sup> Hans Belting, “Cruce de miradas. 4. Miradas” en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kidnle, primera edición, 2011).

<sup>32</sup> Hans Belting, “Cruce de miradas. 3. Las superficies del medio. La imagen como síntesis” en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kidnle, primera edición, 2011).

<sup>33</sup> Hans Belting, “Imagen y muerte” en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012), p. 181.

<sup>34</sup> Belting, “Imagen y muerte”, p. 181. Sobre el cuerpo del difunto siendo suplantado por un medio en el espacio social, Cf. Linda Báez Rubí “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Volumen XXXII No. 97 (2010), p. 164. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2316/2274>. Báez, quien a su vez sigue a Assman, en la práctica funeraria egipcia se empleaba la palabra *djet*; con la posible traducción de “cuerpo viviente”, para designar al concepto que no distingue entre cuerpo e imagen.

<sup>35</sup> Hans Belting, “Prólogo” en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012), p. 8. El antropólogo nos dice que: “En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico.” En este sentido el medio portador es el lugar físico; y social, que adquiere la imagen.

<sup>36</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>37</sup> Platón, *República* 596c y Platón, *Sofista* 233e.

de espejos, es precisamente gracias al medio por lo que se reconoce a la imagen como imagen. Es decir, como diferencia icónica o algo ausente.

### **Metafísica de la imagen**

Siguiendo los ejemplos del *Sofista* de los lugares en los que surge la imagen, tenemos tres tipos de medios: medios de imágenes producidas espontáneamente, medios de imágenes dispuestos por un artesano y el cuerpo como medio.

En el primero caben el espejo y el agua pues reflejan un objeto naturalmente. El *Sofista* introduce tales medios como lugares en los que surgen espontáneamente las imágenes de la realidad.<sup>38</sup> Las imágenes que tales medios soportan pertenecen a las producidas por una técnica divina. El segundo tipo también es introducido en *Sofista* como los medios que han sido dispuestos por cualquier artesano.<sup>39</sup> En el caso de *Timeo*, es la *chôra* con su contenido lo que se vuelve medio para soportar la imagen confeccionada por el demiurgo.<sup>40</sup> El tercer tipo es el cuerpo el que soporta las imágenes como sueños, recuerdos e ilusiones. Aquí también entra el sofista como aquel que se instrumentaliza a sí mismo para crear una ilusión.<sup>41</sup>

Así, la representación adecuada está ligada a un medio sensible. Sea el cuerpo, la *chôra* o el espejo. El mundo como representación del modelo implica un medio sensible y espacial que permita que surja como imagen. En el mito de *Timeo* la *chôra* es transformada en el medio portador de la imagen. Ella es la que está unida inseparablemente a la representación del modelo eterno. Y como medio portador es inseparable de la aparición y de la transmisión de la imagen misma. Y ello modifica la representación, evitando que sea igual al original por introducir una diferencia ontológica. Además de hacer de algún modo al modelo eterno objeto de la opinión. Esto porque el orden se hace visible a través del

---

<sup>38</sup> Platón, *Sofista* 266e.

<sup>39</sup> Recordar que en el *Sofista* el dios crea al mundo como realidad. En el *Timeo* el mundo es una imagen. Creada por una técnica divina, pero no en un medio espontáneo.

<sup>40</sup> Platón, *Timeo* 50c. Cf. Dana Miller, "The Receptacle and Place" en *The Third Kind in Plato's Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), p. 201. La autora considera que denominar a la *chôra* como la que recibe impresiones, expresa que se refiere a un lugar en el que físicamente se crean imágenes.

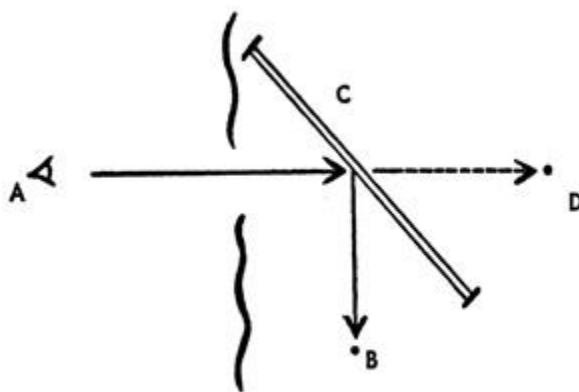
<sup>41</sup> Platón, *Sofista* 267a. Sobre el género simulativo el Extranjero dice: "Por un lado, la apariencia se produce mediante instrumentos; por el otro, quien produce la apariencia se vale a sí mismo como instrumento."

movimiento estelar. Para clarificar el cambio que conlleva el medio en la representación quisiera explicar cómo es que es percibido el universo en *Timeo*.

### Juego de espejos

Que todo el orden surge por una causa agente y no de manera azarosa<sup>42</sup> es lo que lleva a Timeo decir que el universo es generado y además que ha de tener una causa inteligente.<sup>43</sup> A partir de la premisa “todo lo generado tiene una causa”, Timeo postula un demiurgo como creador del orden en el universo. Entonces se entiende que el relato mitológico funciona como un discurso para dar cuenta de la causa divina de lo sensible. En este caso lo sensible es percibido por la vista que observa los movimientos del cielo. Lo que se percibe sensiblemente es el cielo, y lo que se advierte como imagen es lo que difiere o lo que falta: el artesano del mundo, la causa del orden. Pero todo empieza con la percepción sensible de la vista.

Desde la perspectiva de los que miran el cielo visible, la detección de la imagen puede explicarse por una analogía del uso de espejos. En tales juegos lo central es el espejo dado que es el lugar en el que las imágenes surgen. El siguiente esquema pertenece a Edward N. Lee,<sup>44</sup> quien lo usa para explicar el uso de espejos como medios de las imágenes.



<sup>42</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>43</sup> Platón, *Timeo* 28c-29a.

<sup>44</sup> Edward N. Lee “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»” en *The Monist. Philosophy of Plato*, vol. 50, no. 3 (Oxford University Press, 1996), p. 356.

Lo que corresponde a las letras es: *A*-espectador, *B*-cualquier imagen, *C*- *chôra* y *D*-las Formas (*eîdos*).

*A* trata de mirar un objeto *D*. Pero en la línea de visión de *A* hay un espejo invisible —medio transparente— *C*. *C* refleja *D* y entrega una imagen *B* que es una alteración de *D*. En el argumento de Lee el juego de espejos ha de ocurrir sin que el espectador lo note. Por lo que *A* no sabe que *B* es una imagen distorsionada de *D* y piensa que mira directamente a *D*.

Para el comentarista inglés la introducción del tercer género<sup>45</sup> significa que Platón se ha dado cuenta del uso de medios que funcionan como lugares de la imagen. Sin embargo, la analogía del mito con el uso de espejos se complica por una división que el mismo Lee introduce. El autor distingue entre imágenes sustanciales e imágenes no sustanciales.<sup>46</sup> Las imágenes sustanciales son aquellas que tienen independencia física de su original. Por lo que sobreviven a la destrucción de su original. Lee nombra a la escultura, la pintura y la fotografía como ejemplos de imágenes sustanciales. Así una estatua o una fotografía de un rey persisten aún si el rey muere. Pero la imagen desaparece si la piedra de la estatua o el papel de la fotografía es destruida. Lo que significa que la imagen desaparece si desaparece el medio.<sup>47</sup>

Las imágenes no sustanciales son aquellas cuya existencia está completamente condicionada por su original. Lee usa el ejemplo del espejo argumentando que los reflejos que este produce no tienen ninguna supervivencia. Si el original sale fuera del campo de acción del espejo su imagen desaparece. Del mismo modo que con las imágenes sustanciales, la imagen no sustancial tampoco sobrevive si se destruye el medio en el que surge. Si el espejo es destruido entonces la imagen que produce también desaparece.<sup>48</sup>

La lectura de Lee está en consonancia con la tesis de que para Platón las cosas sensibles son copias o imágenes de las Formas (*eîdos*). Por lo que toda cosa sensible impide la mirada directa al mundo inteligible por la aparición de una barrera. En este caso se trata de un espejo invisible. El espejo de Lee es la *chôra* de *Timeo*. Por lo que todas las cosas

---

<sup>45</sup> Platón, *Timeo* 48e.

<sup>46</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaieus*»”, p. 353. Los términos originales son “substantial images” e “insubstantial images.”

<sup>47</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaieus*»”, p. 354. Unos de los ejemplos de Lee es el de las imágenes que se proyectan en la superficie del agua, si esta se turbia las imágenes desaparecen o se distorsionan. Lo mismo ocurre con una estatua, pues si la piedra es destruida la imagen desaparece.

<sup>48</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaieus*»”. p. 354. Las imágenes que surgen en el espejo son otro de los ejemplos de imágenes insustanciales que da Lee.

sensibles en tanto imágenes impiden la mirada directa al modelo del demiurgo. Pero ninguna imagen sobrevive por sí misma, sino que toda imagen está condicionada por el espejo que alberga cualquier tipo de reflejo. Al igual que es caso descrito en *República*, el espejo crea todas las cosas que se posan en su campo de acción. Sin embargo, ninguna sobrevive por sí misma.<sup>49</sup> Por lo que realmente Lee está reduciendo la imagen cosmológica a su medio, la *chôra*. Con tal noción de imagen forma su argumento de la no visibilidad de las Formas en sí. Dicho argumento, con ayuda del esquema anterior se resume en:

- I. Describe la naturaleza de *C* (espejo o *chôra*).
- II. *B* no es más que el reflejo de *D* que surge en *C*.
- III. *D* permanece inaccesible para *A*.<sup>50</sup>

El reflejo queda como algo arbitrario. En cualquier momento puede reflejar algo distinto a lo que refleja actualmente. De modo que *B* es un reflejo arbitrario que no es verdadero por no ser la cosa que refleja, ni tampoco es independiente pues depende siempre del medio en el que surge. Lo importante del juego de espejos descrito por Lee es que el espejo crea ilusiones arbitrarias.<sup>51</sup> Entonces la imagen/medio obstaculiza la mirada directa a las Formas (*eîdos*).

En el caso del espejo, dice Lee que este no es la misma cosa que la imagen, contrario a la estatua que sí es idéntica a la imagen o forma que soporta.<sup>52</sup> De modo que al hablar de la estatua del rey se describe a la “imagen misma”<sup>53</sup> puesto que la piedra en ese momento tiene dicha forma. En el caso del espejo no posible hablar de la imagen misma ya que siempre se describe la naturaleza del medio. El argumento de Lee parte una analogía entre la *chôra* como contenido espacial y el espejo como medio de imágenes no sustanciales.<sup>54</sup> Dicha interpretación, a mi parecer, proviene de lo dicho en un determinado pasaje de *Timeo* en donde se da un ejemplo para explicar lo difícil que es nombrar a los elementos en cambio caótico y por tanto al estado pre cósmico de la *chôra*.<sup>55</sup> El ejemplo consiste en alguien que moldea figuras en oro y no cesa de transformarlas. Si se preguntara “¿qué eso?”, no se puede decir que “es esto” o “es aquello” puesto que está sometido al cambio. Así, la respuesta más

---

<sup>49</sup> Platón, *República* 596c-e.

<sup>50</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s *«Timaeus»*”, pp. 356-357.

<sup>51</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s *«Timaeus»*”, p. 357.

<sup>52</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s *«Timaeus»*”, pp. 253-354.

<sup>53</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s *«Timaeus»*”, p. 54. La cita de Lee es “To break up the Stone composing a statue is to break up the statue (the image) itself.”

<sup>54</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s *«Timaeus»*”, pp. 357-358.

<sup>55</sup> Platón, *Timeo* 50a-c.

segura es “oro” para la pregunta por el qué es eso. Este ejemplo se usa para describir por medio de la analogía el estado caótico de la *chôra* antes de ser empleada por el demiurgo. La respuesta más segura para la pregunta por el qué es eso sería decir una “nodriza que alberga”.<sup>56</sup> En pocas palabras, un lugar para que otras cosas surjan, tal como el oro recibe todas las formas,<sup>57</sup> la *chôra* se vuelve un receptáculo para la generación.<sup>58</sup>

Siguiendo el argumento de Lee, como todo lo sensible está en cambio, realmente no se describe a las cosas sensibles sino su sustrato. Entonces, cuando se describe al universo —imagen— como sensible y tangible en realidad se refiere al medio, la *chôra*. Lee concluye que el universo en *Timeo* es una imagen insustancial que no tiene existencia por sí misma y siempre está condicionada por la disposición del modelo a posar frente al espejo.<sup>59</sup>

Además, el observador *A* del esquema no distingue entre *C* y *B*. Para el observador *C* es invisible y por ello *B* es todo lo que ve. Esto es una confusión del medio con la imagen y por tanto un caso de ontologización de la imagen. La manera de evitar la ontologización es —como bien señala Lee que hace Platón— darse cuenta de la presencia del espejo.

No obstante, en caso de considerar a la *chôra* como un espejo, el problema radica en considerarla como un espejo pulido como —parece— lo hace Lee. Cornford ha notado que una imagen no es autosuficiente y necesita de un soporte o medio,<sup>60</sup> sin embargo, el medio espacial por el que se decantó el demiurgo es uno que existe de manera extraña.<sup>61</sup> Visto así, la *chôra* sería un espejo sucio, roto u opaco, pero nunca uno pulido. Por lo que no podría reflejar o imitar todas las cosas sin que se advirtiera la presencia misma del espejo.

Otro problema es que Lee parece considerar a la *chôra* como espejo siempre dispuesto para imitar cosas. Lo que es falso según lo dicho en el mito verosímil de *Timeo*: la *chôra*

---

<sup>56</sup> Platón, *Timeo* 49a.

<sup>57</sup> Platón, *Timeo* 50b.

<sup>58</sup> Platón, *Timeo* 49a.

<sup>59</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»”, p. 353. Lee sostiene que las imágenes insustanciales no tienen ninguna dependencia del original.

<sup>60</sup> Francis Cornford, “The receptacle” en *Plato’s Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), p. 181.

<sup>61</sup> Francis Cornford, “Form, copy and space” en *Plato’s Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), p. 194. Según Cornford, la *chôra* permite que las imágenes de las Formas aparezcan y desaparezcan como en un espejo. Gracias a este medio, el espacio, las imágenes adquieren un tipo de existencia (a sort of existence), tal como el *eidôlon* en *Sofista* 240b, donde la imagen tiene una particular existencia (la de llegar a aparecer o desaparecer) más no es real.

adquiere estabilidad cuando el Alma del Mundo se mueve produciendo el tiempo.<sup>62</sup> Por lo que la *chôra* ya no puede moverse a sí misma y reflejar otra cosa, sino que está sometida a la inteligencia del Alma del Mundo para ser imagen eterna sin interrupción.<sup>63</sup>

El punto a destacar es que la *chôra* como medio de la imagen agrega algo a la representación. La característica de no-verdadero ya que no es un espejo pulido sino uno sucio.<sup>64</sup> De modo que se advierte la presencia de la *chôra* en el *Timeo*. Pero también se advierte la paradoja de algo que pareciera estar y no estar: el orden inteligible en el movimiento sensible del cielo.

La *chôra*, o lugar en el que surge la imagen, es diferente a lo que se mira como imagen. Es diferente ontológicamente —según el mito verosímil—pero también es diferente porque a pesar de que fuese un espejo limpio o uno roto, permite ver algo más. De modo que *B* y *C* no se confundan aunque aparezcan de manera simultánea. En el *Timeo* la parte sensible y ordenada que se mira es diferente al orden inteligible que se nota ausente y que de hecho se captan por facultades diferentes.<sup>65</sup> Así que lo que se mira en realidad son dos cosas, pero que son indisociables: el orden sensible del cielo —la *chôra* ordenada— y las causas del orden.

### Visibilidad potenciada

Lee considera que darse cuenta del juego de espejos es darse cuenta de la forma en la que las imágenes adquieren su existencia.<sup>66</sup> Lo cual está en consonancia con lo dicho por Belting, que los medios portadores son lo que posibilitan que surjan y sean transmitidas las imágenes.<sup>67</sup> Recordemos que según lo dicho en *Sofista*, la imagen es similar a lo verdadero pero que difiere por el estilo. Aquí el estilo o lo no-verdadero es lo que se proyecta y sale de

---

<sup>62</sup> Platón, *Timeo* 38c: “Pues el modelo es existente por toda la eternidad, mientras que el cielo ha sido, es y será sin interrupción todo el tiempo.” Cf. *Vid. infra*, p. 95.

<sup>63</sup> Platón, *Timeo* 37d-38c.

<sup>64</sup> Lo que hace más evidente el juego de la imitación. No porque el espejo muestre una imagen rota o distorsionada, sino que la imperfección del medio resalta la presencia divina en la imagen.

<sup>65</sup> Platón, *Timeo* 27d-28a.

<sup>66</sup> Lee, “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»”, pp. 355.

<sup>67</sup> Belting, “Imagen, medio y cuerpo”, pp. 16-17.



la *chôra*. Esto es lo diferente al modelo, una imitación,<sup>68</sup> así la *chôra* posibilita la existencia del cosmos que es imagen.<sup>69</sup>

En el universo como sensible se detectan las características propias de lo generado según la inteligencia —orden y propiedad—. <sup>70</sup> Lo que significa que es el ser humano quien percibe sensiblemente la imagen en su medio portador. Es decir, que se ven todas las características como el orden, la eternidad sempiterna, la perfección junto a la autarquía en un medio sensible: la *chôra* que es el medio de la imagen/universo. Pero la *chôra* ordenada y no en su estado caótico.<sup>71</sup>

De que la *chôra* es el lugar en donde se advierte la diferencia queda constancia en el diálogo: “¿O las cosas que vemos y todas las otras que percibimos a través del cuerpo son las únicas que poseen una realidad semejante? ¿Y no hay cosas además de estas en ninguna parte y de ningún modo?”<sup>72</sup>

Para este momento, Timeo ya ha dicho que la vista es el don que el dios proporcionó para reconocer las revoluciones del cielo y posteriormente reconocer las del alma.<sup>73</sup> Por lo que ya se ha reconocido el orden y la armonía en lo sensible. Pero también se ha reconocido que la realidad sensible ordenada y armoniosa ha de ser causada por algo:

Si la inteligencia y la opinión verdadera son dos géneros distintos, estas cosas poseen absolutamente existencia en sí, son Formas que nosotros no podemos percibir por los sentidos, sino sólo por la inteligencia. En cambio si, como les parece a algunos, la opinión verdadera no se diferencia en nada de la inteligencia, hay que suponer que todo lo que percibimos por medio de nuestro cuerpo es lo más firme.<sup>74</sup>

Me parece que este pasaje se enriquece a la luz del esquema de Lee y la discusión sobre la imagen del *Sofista*.<sup>75</sup> A trata de mirar la realidad tal y como es (*D*). Pero en el campo de su

---

<sup>68</sup> Platón, *Timeo* 50c.

<sup>69</sup> Cornford, “The receptacle”, p. 181.

<sup>70</sup> Platón, *Timeo* 28a. Hablando del modelo que se capta con la inteligencia se dice que: “También cuando el producto de algo, mirando a lo que siempre es idéntico y usándolo además como modelo, construye su forma y propiedad, todo lo hecho así será necesariamente bello.”

<sup>71</sup> Glenn R. Morrow, “Necessity and Persuasion in Plato's Timaeus” *The Philosophical Review*, Vol. 59, no. 2 (North Carolina: Duke University Press on behalf of Philosophical Review, Apr., 1950), pp. 148. Para Morrow, el dios ordenó el estado caótico y pre cósmico con la finalidad de crear un movimiento armónico que permita a los seres con alma reconocer el orden, el cual sólo pudo haber sido creado por un ser con *noûs*.

<sup>72</sup> Platón, *Timeo* 51c.

<sup>73</sup> Platón, *Timeo* Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen. La vista”, pp. 29-33.

<sup>74</sup> Platón, *Timeo* 51d.

<sup>75</sup> Platón, *Sofista* 239c-259d. La discusión a la que me refiero es la del ser como identidad. En *Timeo* parece que la identidad está presente tanto en lo que es como en lo que no llega a ser. En el modelo eterno la identidad es que las Formas siempre son ellas mismas. Pero en la *chôra* y sus contenidos la identidad sólo es que siempre

visión aparece *B*, que es un reflejo que surge en *C*. *A* confunde *C* y *B*. De modo que todo lo que ve lo toma como cosas verdaderas. Pero si de algún modo se conoce el juego de la imitación se sabe que no todo que se percibe sensiblemente es realmente.<sup>76</sup> En el caso de ver en el cielo, se diferencia entre lo que se ve y lo que es verdaderamente. Por lo que el esquema de Lee cambia si el observador está familiarizado con el juego de la imitación. El caso de *Timeo* es el siguiente:

1. *A* es *Timeo*. *C* es el movimiento estelar. *B* es el Alma del Mundo. *D* es el demiurgo y el modelo eterno.
2. *A* mira *B* en *C*. Advierte la presencia de *C*, el medio sensible o el cielo ordenado.
3. *A* mira a *B* como una imagen. Un no-verdadero (por ser sensible y estar en el espacio). Pero también es similar a lo verdadero (*D*).
4. *C* y *B* no se confunden. Una cosa es el movimiento del cielo y otra es el Alma del Mundo.
5. *A* no ve directamente a *D*, sino a través de su imagen *B*.

A continuación explicaré las premisas enunciadas.

En el caso de la *chôra* como medio de la imagen, no se trata de un espejo pulido ni de una pared lisa y en blanco.<sup>77</sup> El mismo diálogo expresa la dificultad del dios legislador al no poder cambiar la naturaleza del receptáculo.<sup>78</sup> De modo que se tienen dos visibilidades: la de *C* o del medio y la potenciada o la que advierte la falta.

El conjunto de los astros y estrellas fijas son seres sensibles que se perciben por la vista. Ello significa que se ve el cielo. Y en la contemplación del cielo es cuando se da la diferencia icónica. *Timeo* dice que se ve en los astros el orden racional. Orden que debe tener una causa. La causa no se ve directamente, sino como imagen. Pareciera estar y no estar a la

---

son ellos mismos en sus distintos modos de darse. Es decir, que su identidad consiste en ser diferencia pura. Sobre la identidad de la *chôra* y el modelo que no es Cf. Francisco Lisi, "Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's Republic and Timaeus" en *Études platoniciennes* (19 de septiembre, 2007), pp. 110-111 y Francis Cornford, "Form, copy and space" en *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2007), p. 190-191.

<sup>76</sup> Platón, *Sofista* 236a.

<sup>77</sup> Lee, "On the metaphysics of the image on Plato's «*Timaeus*»", pp. 356-357. Aun los medios más transparentes agregan algo a la representación. La idea de la alteración por parte del espejo es tocada por Edward N. Lee quien cree que el juego de espejos siempre muestra simulaciones, por lo que el contenido espacial en *Timeo* también muestra sólo simulaciones por funcionar de manera análoga. Cuando Belting habla del cuerpo como medio de las imágenes sostiene que no hay cuerpo que sea una tabla rasa. Sino que el cuerpo se asemeja más a una pantalla en la que un proyector siempre deja huellas o rastros antes de pasar a otras imágenes. En este caso, las imágenes que van quedando como residuos o son asimiladas por el cuerpo no son simulacros, sino que constituyen el aparato de imágenes de una persona. Cf. Hans Belting, "Cruce de miradas. 2. Reflejos y sombras" en Ana García Varas (Ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, edición Kidnle, primera edición, 2011).

<sup>78</sup> Platón, *Timeo* 52e-53c.

vez, habiendo dos tipos de visibilidades. La primera es la del medio de la imagen que se corresponde con la visión del movimiento de los astros y las estrellas fijas; en el esquema se representa con *C*. La segunda visibilidad es la visibilidad potenciada, la que no sólo reconoce el movimiento del cielo, también ve su causa y su finalidad.<sup>79</sup> La finalidad de la vista es reconocer las revoluciones del cielo para después reconocer las revoluciones del alma.<sup>80</sup> En el esquema, esta visibilidad potenciada o imagen que vincula las revoluciones de lo sensible con las revoluciones del alma es representada por *B*.

He mencionado ambas visibilidades por separado. Pero se dan paralelamente. Es entonces la vista la que se percata de una ausencia-presencia en el movimiento estelar. Lo que reúne lo presente y ausente es el Alma del Mundo. En terminología de Boehm, lo no visible surge en lo visible.<sup>81</sup> Por eso se trata de una visibilidad potenciada. Ve lo que no está y lo que está. De este modo, sostengo que el Alma del Mundo es la imagen en el medio del cuerpo celeste, ya que se distingue que Alma y cuerpo del universo son diferentes.<sup>82</sup> La primera es invisible y la segunda visible. El propio diálogo se toma su tiempo para explicar la constitución del Alma del Mundo como separada del cuerpo del cosmos.<sup>83</sup> Por lo que el movimiento estelar es *C* en el esquema y el Alma del Mundo es *B*. Es decir, que el medio de la imagen es el movimiento de los astros y estrellas fijas en el cielo mientras que el Alma del Mundo es la imagen. Son dos cosas diferentes pero que se dan indisolublemente.

### **La imagen como intermediaria**

El cosmos es descrito como generado<sup>84</sup> pero también es autosuficiente.<sup>85</sup> Del cosmos también se dice que es imagen de algo, or lo que de una imagen particular se dice que es autárquica. Pero de la imagen en general se dice que es un fantasma (*phantasma*),<sup>86</sup> algo difícil de definir según el uso de Platón. No es verdadero según *Sofista* pero de algún modo es.<sup>87</sup> Y en el *Timeo*

---

<sup>79</sup> Platón, *Timeo* 47a-b.

<sup>80</sup> Platón, *Timeo* 47a-b.

<sup>81</sup> Gottfried Boehm, "Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes. Características fundamentales de lo icónico" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>82</sup> Platón, *Timeo* 36e-37d.

<sup>83</sup> Platón, *Timeo* 34c y ss.

<sup>84</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>85</sup> Platón, *Timeo* 33d.

<sup>86</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>87</sup> Platón, *Sofista* 240a: "La imagen es un fantasma que no debería existir y sin embargo lo hace."

es autosuficiente. En este caso la imagen es el Alma del Mundo. La que obliga al no-ser a ser de cierto modo. En terminología de los estudios de la imagen significa que se hace presente algo ausente.<sup>88</sup> En *Timeo* se explica cómo ocurren ambas cosas: el no-ser adquiere existencia y algo ausente se hace presente.

El Alma del Mundo es una imagen. Y como imagen no debería existir por ser producto de la imitación y por tanto no ser verdadera. Sin embargo, es en tanto que lo generado lo permita,<sup>89</sup> el Alma del Mundo no es creada como todas las cosas que puede producir el espejo. La imitación que genera al Alma del Mundo es la imitación divina y no una imitación pasiva. El demiurgo tampoco es un artesano que haga uso de la mimesis en un sentido que quiera representar un ideal.<sup>90</sup> Sobre tal, Belting señala que el intento de representar un ideal fracasa porque la imagen no puede ser absoluta como la idea.<sup>91</sup> Pero en el caso del demiurgo no representa un fracaso verdadero. El ideal del demiurgo no surge de la mimesis de objetos sensibles. El ideal del demiurgo es inteligible, sólo captable por el intelecto.

Como ya se ha mencionado, el modelo eterno que el demiurgo empleó como modelo no es captado por la sensación sino por la inteligencia. Por ello el demiurgo no puede equipararse con un artesano que emplea la *mimēsis*. El dios no copia la apariencia —lo sensible— sino la realidad captada por el intelecto.<sup>92</sup> Entonces, el dios no crea apariencias sino un ser vivo acorde al esquema de lo captado inteligiblemente. Para ello no busca reproducir una apariencia sino crear una forma orgánica y sensible del orden armonioso inteligible.

---

<sup>88</sup> Bernhard Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. 1. La imagen y su interpretación” en García Varas Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>89</sup> Platón, *Timeo* 37d.

<sup>90</sup> Cf. Elizabeth C. Mansfield, *Too beautiful to painting. Zeuxis, myth and mimesis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007) xv, 7-8. Elizabeth S. Mansfield sostiene que el ejemplo de la *mimēsis* clásica que busca representar un ideal es Zeuxis pintando a Helena. Para tal tarea el pintor seleccionó a cinco doncellas y escogió las mejores cualidades físicas de cada una de ellas para crear un modelo ideal de Helena. Sin embargo, la belleza seccionada de los modelos sensibles no puede ser la belleza divina o belleza ideal. Bien señala Mansfield el fallo de la *mimēsis* clásica para representar un ideal. En las páginas 7-8 dice que “Classical mimesis wants to confirm the existence of the ideal but falters because it relies on the real as it model.”

<sup>91</sup> Hans Belting, *The invisible masterpiece* (Chicago: University of Chicago Press: 2000), p. 126. La cita de Belting es: “The contradiction between idea and work could not be resolved, because only the idea could be absolute: the moment it became a work it was lost.”

<sup>92</sup> Platón, *Timeo* 29a.

Aunque las Formas (*eîdos*) existan de modo eterno e invariable, la imagen/universo lo hace de manera perpetua.<sup>93</sup> Tiene un principio por ser generada pero no tiene un final. Ello porque surge de la pre materia, lo irracional y carente de determinación. Pero adopta la forma del orden y la armonía, cosas pertenecientes al orden eterno captable por la inteligencia. Por lo que el movimiento perpetuo del Alma del Mundo es por siempre, pero de una naturaleza diferente a la que el modelo eterno. El primero es sensible y el otro inteligible. De modo que la existencia de la imagen implica su diferencia con lo que representa. La imagen es parecida, pero difiere del modelo por haber sido generada por la imitación. No debería existir por ser contraria a lo verdadero, pero adquiere una existencia. Una existencia que se dice es un fantasma. Se genera en otro lugar y crea un nuevo criterio: lo verdadero en lo sensible. El dios no reproduce una apariencia sino que la crea. Hay que aclarar que lo determinado (*eîdos*) no se genera en lo indeterminado (*chôra*) ni viceversa. El universo no es dos cosas a la vez.<sup>94</sup> Más bien, la imagen/universo surge con la novedad de ser un intermediario. Intermediario entre el modelo eterno y el indeterminado, entre lo que está como sensible y lo que falta. La verdadera naturaleza eterna de las Formas (*eîdos*) falta en la imagen (*phanstasma*), pero como la imagen es semejante a lo eterno genera una nueva forma de eternidad. Una imagen de la eternidad conocida como perpetuidad. Un movimiento generado que durará por siempre. Pero también es diferente a la eternidad en sí. Un movimiento que sólo puede haber sido creado por un dios inteligente. En este sentido, la creación del demiurgo —una imagen (*phantasma*)— es un fantasma informativo que representa la fundación de conocimiento que no pretende suplantar a lo que presenta.<sup>95</sup>

También, así se marca la diferencia entre cosmología y ontología.<sup>96</sup> Una vez que tanto el modelo como el juego de la imitación y su demiurgo son descubiertos, la imagen sólo es parecida al modelo. De modo que el viviente perfecto sensible no es aquello que representa.

---

<sup>93</sup> Robinson, “Platon, Eîstein y el triunfo de la imaginatividad cosmológica”, p. 91.

<sup>94</sup> Platón, *Timeo* 52d.

<sup>95</sup> Catherine Collobert, “Myth as informative *phantasma*” en Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.) *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* (Leiden – Boston: Brill, 2012) vol. 337. pp. 94-97. Al respecto Cf. Paul Wooddruff, “Mimesis” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), p. 335. El autor piensa que una imagen así —a ojos de Platón— tendría que ser similar, y ser cuidadosamente hecha por alguien con conocimiento de que la mimesis depende de lo que imita, y, sabiendo una imagen al ser generada es objeto de la sensación, y por tanto sujeta a la falsedad y el engaño.

<sup>96</sup> Por el contrario, para Walter Burkert cosmología y ontología están unidos armónicamente en el *Timeo*. Cf. Walter Burkert, “La religión filosófica” en *Religión griega. Arcaica y clásica* (Madrid: Abada Editores, 2003), p. 432.

Entonces se distingue entre el orden perfecto en lo sensible y el orden perfecto en sí. Entre imagen y lo que representa. Lo que no se mira directamente en el cielo es el demiurgo y las Formas (*eîdos*). Pero de algún modo están presente por medio del orden y la composición racional del movimiento de los astros. Es decir, en lo sensible. Además de que se detecta la necesaria intervención de un agente racional (demiurgo) que ponga en escena la imagen. Por ello Alma del Mundo es también intermedia entre lo sensible y opinable y, lo que le corresponde a la inteligencia. Una imagen *eidética*, producto de una técnica divina y *figurativa*. Una imagen cuyo parentesco con lo verdadero es captado por la inteligencia, pero que como imagen surge en un medio sensible. Un medio ordenado, con forma esférica y autosuficiente.

## 5. Conclusiones

Hemos tratado el estatus del universo como imagen en el *Timeo*. La pregunta se ha desarrollado a la luz de la mención que aparece en el diálogo como un fantasma (*phantasma*), al que no le pertenece aquello por lo que ha sido generada, por lo que ha de generarse en otro lugar para adquirir una existencia.<sup>1</sup> Se ha intentado esclarecer dicha sentencia para explicar cómo en *Timeo* el universo es imagen de algo.<sup>2</sup> Para ello hemos repasado, brevemente, cuestiones como: la noción griega de fantasma,<sup>3</sup> la mención de imagen que aparece en otros pasajes del mismo diálogo y otros del *corpus* platónico,<sup>4</sup> así como en algunas teorías contemporáneas de sobre la imagen.<sup>5</sup> Las conclusiones que obtuvimos pueden agruparse en un tema en común: la generación de las imágenes. Y con ello se pueden explicar las sentencias que equiparan a la imagen con un fantasma y al universo como imagen del modelo eterno.

Iniciamos el primer capítulo con el tema de la familia la clasificación de imágenes que aparece en diálogo, la cual parte de la pregunta por el universo. ¿Es generado o existe desde siempre?<sup>6</sup> El universo es postulado como imagen. Una Imagen que imita a su modelo.<sup>7</sup> La razón de ello es que se trata de un ente sensible sometido al cambio y el movimiento, que no pueden darse por sí mismo, sino que ha de tener una causa. Respecto a los tipos de causas *Timeo*; el personaje que da nombre al diálogo, dice que tanto una imagen como un discurso pueden ser generados según dos tipos de modelos.<sup>8</sup> Primer punto importante a destacar: para Platón toda imagen es generada a partir de algún modelo. Según nuestra lectura, no hay imágenes que existan desde siempre, sino que han de tener un nacimiento por imitación de un modelo. Un modelo posible para las imágenes es eterno e inmutable, sólo captable por la inteligencia, el otro es uno que nunca llega a ser realmente; sometido al cambio y a la

---

<sup>1</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>2</sup> Platón, *Timeo* 29.

<sup>3</sup> Cf. *Vid. supra*, “Ausencia y mirada”, pp. 56-61.

<sup>4</sup> Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, pp. 16-19 y “Ausencia y mirada”, pp. 53-56.

<sup>5</sup> Cf. *Vid. supra*, “Ausencia y mirada”, pp. 45-49.

<sup>6</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>7</sup> Platón, *Timeo* 29b.

<sup>8</sup> Platón, *Timeo* 27d-28a.

generación y sólo captable por la sensación.<sup>9</sup> Ahora bien, las imágenes y discursos como cosas generadas se emparejan con lo que representan.<sup>10</sup> Entonces, según la lectura particular de *Timeo* presentada en el primer capítulo, las imágenes han de clasificarse según aquello con lo que se emparejan. Si están emparejadas con un modelo estable serán imágenes *eidéticas*. Si están emparejadas con un modelo inestable o generado se trata entonces de imágenes *míticas*. La diferencia entre imágenes *eidéticas* y *míticas* está en la semejanza con lo que copian. Como hay un modelo estable que permanece idéntico a sí mismo puede “contemplarse” sin alteraciones. Por el contrario, hay un modelo sometido al devenir que no puede contemplarse plenamente ya que cambia constantemente. Lo sometido al devenir no puede copiarse de manera que sea semejante,<sup>11</sup> haciendo de la semejanza el criterio, aparentemente platónico, para juzgar a las imágenes.

Dicha lectura amplía el panorama presentado en *Sofista*, donde se escinde entre técnicas productoras de imágenes: una técnica *simulativa* y una técnica *figurativa*.<sup>12</sup> La primera crea imágenes que guardan la semejanza con su objeto. Para ello, la técnica *figurativa* imita de la manera más fiel las proporciones de profundidad, altura y anchura. En cambio, la técnica *simulativa* crea imágenes que sólo son apariencias. Un ejemplo es que se pueden crear imágenes como obras monumentales que no respeten las debidas proporciones. De modo que, si se hace una estatua de dimensiones monumentales, el escultor puede fabricar de mayor tamaño las partes superiores a lo que proporcionalmente deberían de ser.<sup>13</sup> Esto se hace en pro de la perspectiva del espectador, quien viendo la parte superior desde lejos le parece pequeña desde su perspectiva. Para compensar este fallo las partes superiores se hacen más grandes de lo que deberían.

Entonces, si *Timeo* inicia la clasificación de imágenes según el objeto a representar, *Sofista* la complementa agregando lo propio de artífice de imágenes. Ahora bien, la primera división muestra que hay cosas que pertenecen a facultades diferentes: la inteligencia y la sensación. La primera capta el modelo eterno idéntico a sí mismo y la sensación es la que capta el modelo que deviene y nunca llega a ser. De este modo pueden emparejarse las

---

<sup>9</sup> Platón, *Timeo* 28a-b.

<sup>10</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>11</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>12</sup> Platón, *Sofista* 235e-236c.

<sup>13</sup> Platón, *Sofista* 235e-236a.



técnicas con el modelo que copian. Por lo que la aportación de esta investigación indica que la técnica *simulativa* sólo capta al modelo que deviene, produciendo únicamente imágenes *míticas*, imágenes sin semejanza. La técnica *figurativa* puede crear ambos tipos de imágenes, *eidéticas* y *míticas*. Una imagen *eidética* producto de una técnica *figurativa* implica un creador divino que exclusivamente conozca. Es decir, que no pueda ser persuadido por apariencias, como la figura divina representada por el demiurgo. Pero una imagen *mítica* producto de una técnica *figurativa* puede ser producto de los seres humanos sometidos a la persuasión de la sensibilidad —modelo que deviene—. Esto se debe a que son potencialmente participantes del modelo eterno.<sup>14</sup>

Entonces ¿a qué género y especie pertenece el universo como imagen? A lo generado por una técnica divina. *Eidética* por basarse en un modelo siempre idéntico a sí mismo y *figurativa* por provenir de un artesano que cuida las proporciones, el orden y la armonía. A la pregunta hay que añadir que el universo como imagen es también descrito como un universo con alma, un viviente en suma. Sentencia que choca con la afirmación en *Timeo* 52c sobre la imagen como un fantasma al que no le corresponde aquello por lo que es generado.

Siendo así, en el segundo capítulo se aborda la relación imagen/fantasma en el *Timeo* a luz de la disertación sobre la imagen en el *Sofista*.<sup>15</sup> Platón sostiene a través del Extranjero que lo verdadero y lo no-verdadero son dos cosas diferentes, siendo que o verdadero existe, y, lo no-verdadero no existe;<sup>16</sup> y según *Timeo* no puede siquiera ser mencionado.<sup>17</sup> La imagen imita a lo verdadero y es semejante a él. Pero la imagen no es verdadera. Lo no-verdadero no debería de existir pero lo hace en cierto modo a través de la imagen.<sup>18</sup> Platón lleva la disertación hasta sus límites: toda imitación (sea *eidética*, *mítica*, *figurativa* o *simulativa*) es no-verdadera.<sup>19</sup> Entonces, una imagen puede ser semejante y proporcional, pero nunca es la cosa misma que representa. Recordemos que el fantasma o *eidôlon* conserva la apariencia que el muerto tenía en vida,<sup>20</sup> visualmente se confunde con la persona muerta. Pero al tratar de tocarla como si fuera la persona viva desaparece, por lo que imagen (*phantasma*) y la cosa

---

<sup>14</sup> Platón, *Timeo* 42e-43a, 43d-44c.

<sup>15</sup> Platón, *Sofista* 240b.

<sup>16</sup> Platón, *Sofista* 240b.

<sup>17</sup> Platón, *Timeo* 29a.

<sup>18</sup> Platón, *Sofista* 240b.

<sup>19</sup> Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 27, nota 53.

<sup>20</sup> Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 35, nota 93.

que representan son completamente diferentes. Hay semejanza entre ambos, pero la imagen no es lo que representa sino únicamente su apariencia. Se trata de una apariencia —y no lo verdadero— lo que hace visible una la imagen.

Esta intuición platónica es retomada por estudios contemporáneos de la imagen.<sup>21</sup> Me parece bastante acertada la cercanía de la sentencia platónica "La imagen es un fantasma que no debería existir y sin embargo lo hace"<sup>22</sup> con cierta postura de los estudios visuales que trata a la imagen como una presentificación de una ausencia. Los principales autores sobre la imagen que revisamos son los alemanes Bernhard Waldenfels,<sup>23</sup> Gottfried Boehm,<sup>24</sup> Hans Belting<sup>25</sup> y Thomas Mitchell.<sup>26</sup> Waldenfels diferencia entre imagen y experiencia visual. Vemos las cosas pero no todo lo que vemos es una imagen.<sup>27</sup> La imagen surge de una diferencia icónica.<sup>28</sup> La diferencia icónica es una operación en la que se ve algo *como* otra cosa. Esta otra cosa es algo ausente —que incluso puede ser inexistente como una visión o ideal personal—<sup>29</sup> que se hace presente o visible por medio de la imagen.<sup>30</sup> Boehm llama irrealidad-real a la imagen ya que hace presente algo ausente.<sup>31</sup> Al ver algo *como* otra cosa se trata de una irrealidad-real: no está realmente aunque parezca lo contrario,<sup>32</sup> denotando su carácter enigmático y paradójico. Así se tienen dos visibilidades: la primera de la experiencia visual y la segunda de la imagen.<sup>33</sup>

Regresando al *eidôlon*, este se mira *como* si fuera el vivo. Aunque en realidad no lo es y desaparece cuando se trata de abrazar. Imagen y fantasma (*eidôlon*) son

---

<sup>21</sup> Es claro que nuestros apartados "Sentido icónico" y "La imagen más allá de Platón" correspondientes a la ciencia de la imagen son insuficientes para problematizar el tema. La intención era que fuera más una guía o apoyo para el problema principal que es el de la imagen en *Timeo*.

<sup>22</sup> Platón, *Sofista* 240b.

<sup>23</sup> Bernhard Waldenfels, "Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>24</sup> Gottfried Boehm, "Más allá del lenguaje. Apuntes sobre la lógica de las imágenes" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>25</sup> Hans Belting. *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012).

<sup>26</sup> Thomas Mitchell, "¿Qué es una imagen?" en Ana García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, edición Kindle, primera edición, 2011).

<sup>27</sup> Waldenfels, "Espejo, huella y mirada. 1. La imagen y su interpretación."

<sup>28</sup> Waldenfels, "Espejo, huella y mirada. 1. La imagen y su interpretación."

<sup>29</sup> Anne Sheppard, "Imagination" en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), p. 357

<sup>30</sup> Boehm, "Más allá del lenguaje. Características fundamentales de lo icónico."

<sup>31</sup> Boehm, "Más allá del lenguaje."

<sup>32</sup> Boehm, "Más allá del lenguaje."

<sup>33</sup> Waldenfels, "Espejo, huella y mirada. 1. La imagen y su interpretación."

intercambiables.<sup>34</sup> Entonces la imagen siempre tiene el carácter de presentar o hacer visible lo ausente o lo invisible. Sin embargo, esto no es la cosa misma sino una apariencia. En el caso de Aquiles el fantasma es confundido con Patroclo, no es hasta que se intenta tocar y abrazar que el fantasma desaparece, provocando angustia.<sup>35</sup> Aquí lo representado y representación se confunden. Con ello se advierte que sin diferencia icónica —operación del ver *como* algo— se anula la imagen. Wandelfels llama “ontologización de la imagen” a la ausencia de diferencia icónica.<sup>36</sup> Se entiende por ontologización de la imagen a la confusión, sea accidental o intencionada, entre imagen y modelo, entre representación y lo representado. Aquiles confunde la imagen de Patroclo con su amigo en vida y hace que actúe como si estuviera en presencia del vivo, ejemplificando la confusión entre imagen y cosa, en este caso persona.

La paradójica existencia de la imagen no pasa desapercibida por Platón, quien formula la pregunta *¿cómo se genera una imagen?* El juego de la imitación es la que crea a las imágenes,<sup>37</sup> cuyo mejor ejemplo es el juego con espejos capaces de crear todas las cosas.<sup>38</sup> Pero las imágenes así generadas no son las cosas mismas, sino meras apariencias,<sup>39</sup> por ello es que debe distinguirse entre lo que se imita, el cómo se imita y la imitación. El énfasis que pone Platón en el juego de la imitación tiene la finalidad de distinguir entre representación y lo representado, entre imagen y modelo. Sabiendo de la imitación se conoce el modo en que se generan las imágenes, haciendo más probable evitar la ontologización de la imagen.

Cuando Platón arremete contra la imagen realmente lo hace contra casos de ontologización de esta. En la sección “Ontologización de la imagen platónica” proponemos casos de confusión entre representación y lo representado que aparecen en tres diálogos distintos. Me parece que la discusión de estos casos es una de nuestras aportaciones más importantes a lo largo de este trabajo.

---

<sup>34</sup> David Ambuel, “The theory of participation” en *Image and paradigm in Plato’s Sophist* (Las Vegas: Parmenides Publishing, 2007), p. 74.

<sup>35</sup> Jean-Pierre Vernant, “Image. Chapter 9. The Birth of Images” en *Mortals and Immortals. Collected essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 188.

<sup>36</sup> Waldenfels, “Espejo, huella y mirada. 4. Imagen fugitiva y retirada.”

<sup>37</sup> Platón, *República* 596c-e.

<sup>38</sup> Platón, *República* 596c y Platón, *Sofista* 233e.

<sup>39</sup> Platón, *Sofista* 267c.

El primero<sup>40</sup> es en *República*.<sup>41</sup> Aquí se trata del juego con un espejo, del que Platón nos dice es capaz de crear “todas las cosas”. No obstante, las cosas creadas por el reflejo del espejo son efímeras y no tienen realidad por sí mismas, sino que siempre son dependientes del espejo. La confusión entre reflejo y lo que se posa frente al espejo puede parecer ingenua y no es hasta que se contrapone la técnica imitativa del espejo con la a del pintor que el peligro de la ontologización se hace patente. Un pintor no crea una cama como lo hace el carpintero y mucho menos como lo hace un dios creador de realidades.<sup>42</sup> Lo que el pintor crea es la apariencia de la cama, haciendo que la confusión se dé si se desconoce tanto el juego de la imitación como la cama sensible. La ontologización de la imagen ocurre por desconocimiento de la técnica imitativa en general: tener noticia de una técnica imitativa — sea *figurativa* o *simulativa*— implicar saber que se imita algo —un modelo estable o uno sometido al cambio—. En la *alegoría de la caverna*<sup>43</sup> los presos desconocen todo lo referente a la técnica de la imitación que puede crear “todas las cosas”. De modo que los presos toman por reales las sombras que ven, ignorando que se trata de representaciones y no de lo representado.

El segundo diálogo es el *Sofista*.<sup>44</sup> Al igual que en *República*, la génesis de la imagen visual en *Sofista* es comparada con el funcionamiento del espejo.<sup>45</sup> En principio se asume que toda imagen trata de ser lo más semejante y cercana a las proporciones reales de su objeto, pero el Extranjero mostrará que asumir esto es erróneo. La refutación es la producción de obras monumentales, de las cuales, arriba se ha hablado de cómo eran construidas alterando las proporciones en pro del punto de observación del espectador. De modo que, si alguien no conoce el original, pero sí la obra monumental pensará que esta es la apariencia que debe tener. Entonces, una vez más se trata de confusión entre cosa e imagen por desconocimiento del original.

La particularidad es que en *Sofista*; al igual que en *Timeo*, se habla de imagen en dos sentidos: imagen visual e imagen sonora. Respecto a las imágenes sonoras del *Sofista*, el

---

<sup>40</sup> Cf. *Vid. supra*, “Ausencia y mirada”, pp. 53-54.

<sup>41</sup> Platón, *República* 596c-e.

<sup>42</sup> Platón, *República* 597a y ss. La diferencia entre crear realidades e imágenes es desarrollada en la sección “Imagen creada” del tercer capítulo.

<sup>43</sup> Platón, *República* 514a-517a.

<sup>44</sup> Cf. *Vid. supra*, “Ausencia y mirada”, pp. 53-54.

<sup>45</sup> Platón, *Sofista* 233e-234b.

diálogo nos dice que se trata de las imágenes que entran por los oídos.<sup>46</sup> Es decir, los discursos (*ekphrasis*). Aquí se habrá el debate sobre la aplicación de la noción de ontologización de la imagen pues, si surge de anular la diferencia icónica implica que se considera como un campo exclusivo de la experiencia visual. Pero el uso que Platón hace de “imagen” es muy extenso y abarca tanto imágenes visuales —imágenes artesanales como pintura y escultura, imágenes del sueño y la memoria, además de imágenes como las sombras y los reflejos— como imágenes sonoras (discursos). Por ello vale la pena poner a prueba la noción de ontologización de la imagen a imágenes que no tienen una diferencia icónica visual por ser imágenes sonoras. Para ejemplificar la ontologización de las imágenes sonoras hemos tomado mano de *Menéxeno*.<sup>47</sup>

Sócrates afirma en *Menéxeno* que morir en la guerra es hermoso.<sup>48</sup> La razón es que la muerte en batalla siempre es enaltecida en los discursos fúnebres (*epitáphios lógos*). La oratoria de epitafios no teme a repartir alabanzas a la ligera. Para ello ignora cómo vivieron los caídos en batalla, enaltecendo únicamente su muerte. Entonces, se trata de hacer pasar a los caídos en batallas como los más virtuosos, aun si en vida eran ruines o crueles. Tales discursos se recitan en la *Polis* frente a nacionales y extranjeros. Los oyentes quedan encantados por el matiz del discurso que creen en la apariencia virtuosa de los Atenieses fallecidos. En resumen, el discurso crea una apariencia de los muertos que no se corresponde necesariamente a su estado en vida, señalando que quizás las imágenes sonoras también puedan provocar la ontologización de la imagen. Ello implicaría que el campo de acción de la diferencia icónica debe ampliarse pues el ámbito de la imagen rebasa el ámbito de lo visual.<sup>49</sup>

Es muy probable que en otros diálogos platónicos se encuentren más casos de ontologización de la imagen. Pero los tres diálogos que mencionamos ejemplifican un punto importante de la confusión entre cosa e imagen: la confusión puede ser accidental o puede

---

<sup>46</sup> Platón, *Sofista* 234c.

<sup>47</sup> Cf. *Vid. supra*, “Ausencia y mirada”, pp. 54-55.

<sup>48</sup> Platón, *Menéxeno* 234c.

<sup>49</sup> Thomas Mitchell ya ha señalado en *¿Qué es una imagen?* que el campo de acción de la palabra imagen abarca y designa muchas cosas. Tratamos el paralelismo entre el uso amplio de la palabra imagen en Platón y nosotros los modernos en las secciones “Ontologización de la imagen platónica” del segundo capítulo.

provocarse.<sup>50</sup> Se da por accidente cuando se desconoce el juego de la imitación. Así pasa en la *alegoría de la caverna* donde una realidad de imágenes es completamente confundida con la realidad superior. La confusión se provoca cuando se fabrican intencionalmente imágenes que engañen al espectador. Así, hay imágenes sonoras (epitafios) y visuales buscan crear apariencias ignorando al original (obras monumentales).

Hasta este punto hemos tratado a la imagen como algo que tiene una peculiar existencia. Y nos conformamos con argumentar cómo una imagen consigue hacer presente algo ausente: en el caso del *eidôlon* se hace visible la apariencia del muerto tal como era en vida. Pero no hemos desarrollado el lugar en el que surge la imagen o fantasma. Es hasta el tercer capítulo en el que desarrollamos el lugar de la imagen: el medio. Y en el caso de la imagen/universo del *Timeo*: la *chôra*, la nodriza que recibe la generación<sup>51</sup> de manera similar a un espejo que cambia de imágenes constantemente.<sup>52</sup> Pero no es la *chôra* como tal la que es medio de la imagen. Para hacer de la *chôra* medio del universo, el dios debe transformarla a imagen de lo que quiere representar, es decir, el modelo eterno.

La imagen es generada ya que tiene una causa que es la imitación, por ser generada la imagen siempre ha de ser sensible. Pero la imagen no es la cosa que representa, sino que es el fantasma fugitivo que conviene que se genere en otra cosa para adquirir cierta existencia.<sup>53</sup> El medio de una imagen es el lugar en el que la imagen adquiere una existencia.<sup>54</sup> Medio e imagen son inseparables, ya que el medio es el lugar que alberga la imagen y permite que surja. Con base en *Sofista* y *Timeo* diferenciamos tres tipos de medios para la imagen: 1) Los medios que producen imágenes de manera espontánea —por ejemplos los espejos y el agua—, 2) Los medios que son empleados por un artesano y 3) El cuerpo como medio.<sup>55</sup> En

---

<sup>50</sup> Cf. Paul Woodruff, “Mimesis” en Pierre Destrée y Penelope Murray (eds.) *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015), pp. 331-332. Este tipo de confusión es causada por los sofistas, quienes engañan a los jóvenes con imágenes.

<sup>51</sup> Francis Cornford, “The receptacle” en *Plato’s Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), p. 181.

<sup>52</sup> Francis Cornford, “Form, copy and space” en *Plato’s Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), p. 194.

<sup>53</sup> Platón, *Timeo* 52c.

<sup>54</sup> Hans Belting, “Prólogo” en *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2012), p. 8.

<sup>55</sup> Cf. *Vid. supra*, “La imagen del universo”, pp. 69-70.

*Timeo* se habla del universo creado como imagen por un demiurgo. Entonces, el medio que nos interesa es el que emplea el artesano.

Desde el punto de vista de los mortales, el universo es imagen gracias a que se ve una diferencia icónica en un medio. Lo que se percibe por la vista es el universo que es sensible. Y de manera precisa, es el movimiento armonioso del cielo que se percibe como tiempo<sup>56</sup> lo que permite que surja una imagen. Platón parece establecer una condición para que surja una imagen en el movimiento del cielo: conocer el juego de la imitación. Esto que implica saber que hay cosas a representar —que pueden ser captadas por el intelecto o por la sensación— y modos distintos de representarlas —técnica *figurativas* y técnica *simulativa*—. Conocer el juego de la imitación ayuda a salvaguardar la diferencia icónica, lo que significa no confundir representación con lo representado. Se distingue que hay cosas que no son captadas por la sensación sino por el intelecto. Además, se distingue que las primeras son causadas y las segundas no lo son. Por lo tanto, unas son causa —por ser imitadas— de las imágenes.<sup>57</sup>

Esto explica lo que Platón dice acerca de que a la imagen no le pertenece aquello que la genera y debe generarse en otra cosa, la imagen no es lo que representa. Por ello, decir que debe generarse en otra cosa se refiere a cómo la imagen toma un lugar. De modo que el medio en *Timeo* es parte de lo que permite distinguir entre imagen y lo que la genera. El medio es el lugar que reúne imagen y modelo. Pero al ser sensible no puede ser lo único existente ya que hay cosas captadas por la inteligencia. Y en este caso, dichas cosas inteligibles están ausentes en el universo sensible, pero presentes como imagen. Parecieran estar allí, pero sólo en apariencia e imitación y nunca de manera real.

Con ello se distingue entre medio e imagen. En *Timeo*, el cielo se percibe sensiblemente, sin embargo, también hace visible o presente algo ausente, un Alma que se corresponde con la animación del Mundo y que es la imagen en un cielo visible que es medio para su iconicidad. El Alma del Mundo es intermediaria entre la naturaleza de lo que deviene

---

<sup>56</sup> El punto del tiempo como causado por el movimiento estelar es tratado en “La imagen con alma” del primer capítulo y “La imagen como intermediaria” del tercer capítulo.

<sup>57</sup> Platón, *Timeo* 28b. Sobre el universo *Timeo* dice: “Es generado, pues es visible y tangible”, ya que tiene un cuerpo, y todas las cosas de tal clase son sensibles, y, (...) las cosas sensibles, aprehendidas por la opinión junto con la sensación, son generadas y engendradas”. Además, más adelante en el mismo diálogo, 29a se dice que: “También cuando el productor de algo, mirando a lo que es siempre idéntico y usándolo además como modelo, construye su forma y propiedad, todo lo hecho así será necesariamente bello.” Más adelante, en 29a *Timeo* recalca que “(...) a todos es evidente que el demiurgo miró al que es eterno, pues el mundo es la más bella de las cosas engendradas, y su artífice la mejor de las causas”.

y lo que es,<sup>58</sup> y con ella se origina el cosmos.<sup>59</sup> Su creación representa el paso del caos al orden. Con ello lo que no llega a ser —el modelo que deviene— adquiere cierta existencia. La existencia de una imagen, un fantasma generado. Como la imagen/universo se genera en otra cosa —*chóra* ordenada por el dios— hace visible lo que la genera. Lo que significa que hace visible al modelo eterno y al demiurgo con técnica divina. Pero no los presenta a ellos mismos, sino reflejados en su condición sensible y generada. A continuación quiero aclarar esto.

En relato mítico del diálogo se nos dice que había tres cosas diferenciadas entre sí desde antes que existiera el universo: el ser, el devenir y la *chôra*.<sup>60</sup> El ser y el devenir ya habían sido mencionados como los modelos que el demiurgo pudo haber tomado para crear el universo. Ahora bien, lo que se genera en la *chôra* por obra del demiurgo es el universo como un viviente ordenado.<sup>61</sup> Pero las Formas (*eîdos*) que pertenecen al modelo eterno existen eternamente. Pero no son generadas ya que son captadas por la inteligencia y no por la sensación. Es precisamente en la diferencia de existencias que se encuentra la diferencia entre imagen y lo representado.

El modelo eterno no tiene una apariencia sensible, sino que es inteligible. La contradicción salta cuando la Forma (*eîdos*) inteligible y absoluta trata de ser (re)presentada sensiblemente. Pero el demiurgo no trata de reproducir al modelo eterno. Tal tarea sería imposible por la condición inteligible del modelo. Lo que el demiurgo hace es crear una apariencia sensible. La primera imagen creada por una técnica divina. La imagen/universo es especial porque no parte de una apariencia visual, sino que crea una visibilidad para lo anicónico. Entonces la imagen/universo no es un fantasma que presenta la apariencia en vida de un muerto, sino que crea una primera apariencia. Siguiendo el diálogo se dice que la imagen debe generarse en otra cosa.<sup>62</sup> Pero que habiendo cosas diferenciadas una no puede generarse en otra ya que no puede ser dos cosas al mismo tiempo. Por ello es que la imagen es diferente de su modelo. En el caso del cosmos se trata de una imagen que durará por siempre a pesar de ser generada. Una imagen perpetua —con un movimiento por siempre—

---

<sup>58</sup> Francisco Lisi, “Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato’s *Republic* and *Timaeus*” en *Études platoniciennes* (19 de septiembre, 2007), pp. 110-111.

<sup>59</sup> Platón, *Timeo* 36e.

<sup>60</sup> Platón, *Timeo* 52d.

<sup>61</sup> Platón, *Timeo* 48e-49a.

<sup>62</sup> Platón, *Timeo* 52c



de la eternidad sempiterna que siempre es (*eîdos*). Una imagen semejante a lo verdadero pero diferente por ser generada.<sup>63</sup>

De seguir las consecuencias, el universo como imagen fantasmal es la puesta en escena sensible de lo inteligible. La primera representación de una vida que de hecho no ha terminado ni nunca lo hará.<sup>64</sup> De este modo el universo es generado como imagen *eidética* de lo inteligible, fabricada por una técnica *figurativa* divina en un medio que existirá por siempre y que salvaguarda del mejor modo posible el parecido con su modelo.

El demiurgo es un ser que conoce y opina. Pero sabe escoger lo bello a lo generado. De manera similar podrían hacer los hombres. Conociendo el juego de la imitación y seleccionando no las apariencias sino las cosas mismas. Así se podrían hacer imágenes que no surjan de otras imágenes (apariencias), sino que presenten y hagan visibles lo inteligible. Enunciar esta metodología platónica en *Timeo* es el resultado de esta investigación.

Las implicaciones de ello se concentran en la comprensión de la imagen en términos más allá de lo visual o como imitación mimética. Si bien la imagen aparece como un elemento visual, la discusión sobre ausencia y presencia indica que el campo de imagen también puede integrar a lo sonoro, como imagen sonora. De igual manera, el juego de ausencia/presencia no se limita a las imágenes, sino que incluye el rito a los muertos como el uso *colossoi*, el cual indica que la irrealidad real o diferencia icónica no se limita a medios representativos. Sin embargo, la noción del ver algo *como* otro algo en este tipo de utensilios también podría indicar que la diferencia icónica encuentra cabida en medios figurativos que no pretenden ser imagen sino un doble. Ello introduce la posibilidad de pensar la imagen en los diálogos platónicos en un sentido más amplio al de la representación, sea adecuada o simulada. En el caso de *Timeo*; y gracias al camino trazado en la investigación de la imagen, la identificación de una imagen que no represente sino que presente, indica una visión cuyas consecuencias particulares deben ser exploradas más allá de esta investigación.

---

<sup>63</sup> Platón, *Timeo* 38c: “Pues el modelo es existente por toda la eternidad, mientras que el cielo ha sido, es y será sin interrupción todo el tiempo.”

<sup>64</sup> Platón, *Timeo* 37c-d: “Cuando el padre que lo había engendrado observó que el mundo, imagen generada de los dioses eternos, estaba en movimiento y vivo, se alegró y, contento, se propuso hacerlo todavía más semejante al modelo. Como en efecto este es un viviente eterno, intentó que este universo fuera de ese modo en la medida de lo posible. Pero dado que la naturaleza del viviente era eterna, no podía adaptarla completamente a lo generado. Entonces se propone hacer una imagen móvil de la eternidad, y, a la vez que ordena el cielo, hace de la eternidad que permanece en unidad según el número, a la que precisamente denominamos «tiempo».”

## 6. Anexo. *Timeo*, problemática y datación

El diálogo platónico *Timeo* se ocupa del origen del universo, su naturaleza y la generación de sus habitantes. Platón emplea el personaje de Timeo para exponer el nacimiento del universo según dos causas: una inteligente y una necesaria. Gracias a estas, consigue exponer cómo el universo ha sido creado a imagen de un modelo eterno, pasando del caos al orden y la belleza de un mundo generado.

### Datación

Es un diálogo cuya autenticidad rara vez ha sido puesta en duda,<sup>1</sup> los testimonios sobre su recepción se remontan al mismo Aristóteles.<sup>2</sup> Supuestamente, el diálogo inaugura una trilogía compuesta por *Timeo*, *Critias* y *Hermócrates*<sup>3</sup> siendo el origen del universo (macrocosmos), el origen del hombre (microcosmos) y la sociedad, los temas centrales respectivamente. Sin embargo, tal trilogía no llegaría a llevarse a cabo por la prioridad que Platón le dio en sus últimos años a la escritura de *Las Leyes* sobre la del *Critias*, dejando a este inconcluso y el *Hermócrates* sin escribir. De ahí que la gran mayoría de los intérpretes coincidan en colocar

---

<sup>1</sup> Cf. W. K. C. Guthrie “*Timaeus and Critias*” en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), p. 243. Guthrie hace referencia a un análisis estilométrico realizado con ayuda de un computador, el cual indica que las primeras 300 sentencias del *Timeo* no pertenecen a Platón, sino a su sobrino Espeusipio. Guthrie brinda la referencia del análisis estilométrico, a saber Cf. Andrew Morton, James McLeman y Alban D. Winspear, *It's Greek to the Computer* (Montreal: Harvest House, 1971), p. 13. Este estudio no indica a qué parte del diálogo platónico se refieren. El filólogo escocés admite que no ha contado las sentencias para encontrar cuales son las atribuidas a Espeusipio.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Sobre el Cielo* II 293b32. El Estagirita menciona al diálogo en el siguiente pasaje: “Algunos dicen también que, hallándose situada en el centro, «la tierra» oscila y se mueve en torno al eje que se extiende a través del universo como está escrito en el *Timeo*.” Aristóteles sitúa a Platón, por medio de *Timeo*, dentro del grupo que consideran que hay un eje de rotación para la Tierra. Aristóteles también pertenece al mismo grupo.

<sup>3</sup> En el texto no hay nada que indique el proyecto de la trilogía *Critias - Timeo - Hermócrates*. El *Critias* es una clara continuación dramática y argumental del *Timeo*. Sin embargo, no es posible afirmar con base en ello la posterior escritura de un diálogo de nombre *Hermócrates*. Al respecto Cf. Francis Cornford, “Introduction” en *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2007), pp. 7-8. Cornford aborda el tema de la trilogía inconclusa argumentando la posibilidad de que un supuesto *Hermócrates* hubiera necesitado ahondar más en el tema de las leyes de los Estados griegos, por lo que su escritura debía ser posterior a las *Leyes*. Con la muerte de Platón, el especulativo *Hermócrates* quedaría sin ser escrito.

la fecha de datación del diálogo al final de la vida del fundador de la Academia, después de su segundo viaje a Sicilia.<sup>4</sup>

En 1953 que G. E. L. Owen publicó un artículo que levantó polémica sobre la fecha de datación de *Timeo*.<sup>5</sup> Lo que Owen intentó demostrar es que *Timeo* no es un escrito perteneciente a la etapa de vejez de Platón, sino que pertenece un grupo más temprano. Los argumentos de Owen pueden dividirse en dos clases. Primero presenta un análisis del ritmo de la prosa en *Timeo*, afirmando que la forma de terminar de las sentencias es similar al estilo de escritura de los diálogos intermedios, siendo la escritura de *Timeo* similar a los discursos de Sócrates en *Fedro*.<sup>6</sup> Con ello Owen sitúa a *Timeo* como parte de los diálogos intermedios, junto a *Fedro*, *Fedón* y *República*. El otro tipo de argumentación que usa el autor inglés en pro de una datación temprana del *Timeo* es señalar los problemas que surgen de una lectura tardía del este diálogo, los cuales –según el criterio del autor inglés– no aparecen si el diálogo en cuestión precede al grupo crítico conformado por *Parménides* y *Sofista*.<sup>7</sup>

Por su parte, Harold Cherniss escribió una respuesta al artículo de Owen, señalando la falta de rigor del examen de Billing en el que Owen se basa.<sup>8</sup> La respuesta de Cherniss parece haber convencido a muchos académicos sobre la falta de rigor de Owen. En años recientes Holger Thesleff también ha criticado la metodología adoptada por Owen en su tesis de una datación temprana del *Timeo*. Sin embargo, no desestima el trabajo pionero de Owen-Billing, y tiene confianza en que los análisis estilométricos realizados por computadores permitan ampliar el número de fenómenos a analizar por parte del investigador.<sup>9</sup>

Recientemente, el tema de una posible datación temprana de *Timeo* se ha mantenido en silencio. Por lo que se sigue considerando como un diálogo de la última etapa de la vida de Platón.

---

<sup>4</sup> Holger Thesleff, “Plato’s Late period” en *Platonic Patterns* (Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009), pp. 184. El autor identifica al último periodo del Platón escritor desde su regreso de Sicilia en 360 a.C. hasta la fecha de su muerte en 347 a.C. Los diálogos que pertenecen a este periodo, según Thesleff, son *Sofista*, *Político*, *Timeo*, *Critias*, *Filebo*, *Leyes* y el polémico *Epinomis*.

<sup>5</sup> G. E. L. Owen “The place of the *Timaeus* in Plato’s Dialogues” en *Classical Quarterly*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1953), pp. 79-95.

<sup>6</sup> Owen, “The place of the *Timaeus* in Plato’s Dialogues”, p. 82.

<sup>7</sup> Owen, “The place of the *Timaeus* in Plato’s Dialogues”, pp. 82-84. A Owen le llama la atención que la dura crítica a la teoría de las Formas que es llevada a cabo en *Parménides* es omitida en *Timeo*, en donde se presenta dicha teoría sin más. Esto lo lleva a pensar que *Timeo* podría ser anterior a *Parménides*.

<sup>8</sup> Harold Cherniss, “The relationship of the *Timaeus* to Plato’s Later Dialogues” en *American Journal of Philology*, vol. 78, no. 3, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957), pp. 225-266.

<sup>9</sup> Holger Thesleff, “Introduction” en *Platonic Patterns* (Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009), p. 9.

## Preludio

El argumento dramático de *Timeo* nos presenta tres invitados en casa de Sócrates: Timeo, Critias y Hermócrates. Por boca de Sócrates nos enteramos que los presentes han alcanzado la cima de la filosofía,<sup>10</sup> así como que también hay un cuarto invitado que no está presente por causa de una enfermedad.<sup>11</sup> Este personaje misterioso era el encargado de dar un discurso como ofrenda a la hospitalidad de Sócrates, por ello ante su ausencia, son los otros tres invitados los que suplirán el rol de interlocutor que le correspondía al ausente.

La noche pasada estuvieron escuchando a Sócrates hablar sobre el Estado ideal, esta exposición se resume al inicio del diálogo y se corresponde en parte con lo dicho en *República* sobre la organización del Estado ideal.<sup>12</sup> Tras estas palabras, Sócrates expresa su deseo de continuar con los temas tratados el día anterior, labor que le correspondía al invitado ausente. Critias toma la palabra y cuenta una historia que Solón había escuchado en la ciudad de Saítica, en Egipto.<sup>13</sup> Esta ciudad egipcia está hermanada con Atenas debido a que ambas son protegidas por una divinidad femenina, Neith para los egipcios, la cual es conocida como Atenea por los griegos.

Solón fue bien recibido en la ciudad y se atendió con un sacerdote sabio en cosas antiguas que le cuenta la historia de cómo los antiguos atenienses rechazaron la invasión de una ciudad tiránica, la Atlántida.<sup>14</sup> No obstante, no se logró registrar dicha hazaña por lo que fue olvidada entre los griegos y debido a ello el sacerdote egipcio califica a estos de niños que carecen de tradiciones y conocimientos encarecidos por el tiempo. Por su parte, los egipcios tienen la escritura que les ha permitido mantener un registro sobre las cosas de las que tienen noticia.<sup>15</sup> La Atenas arcaica es descrita con la estructura que se propuso la noche anterior, con las clases de los sacerdotes, guerreros y artesanos separadas entre sí y ocupadas de sus propias tareas.<sup>16</sup> Además, por boca del sacerdote de Saítica se dice que esta Atenas antigua tenía las leyes bien legisladas, lo que permitió que sus ciudadanos superasen en

---

<sup>10</sup> Platón, *Timeo* 20a.

<sup>11</sup> Platón, *Timeo* 17a.

<sup>12</sup> Platón, *Timeo* 17b-19b.

<sup>13</sup> Platón, *Timeo* 20d. Es Critias quien toma la palabra en primer lugar. Posteriormente se establecerá que es Timeo quien ha de brindar el discurso principal de la noche, sucediendo así al ausente.

<sup>14</sup> Platón, *Timeo* 24e-25e.

<sup>15</sup> Platón, *Timeo* 23a.

<sup>16</sup> Platón, *Timeo* 24a-b.

excelencia a los de otras ciudades, así como realizar hazañas dignas de gran admiración que fueron registradas en Egipto.<sup>17</sup>

Sócrates, se alegra al enterarse que el Estado ideal del que se habló la noche anterior tiene un referente real, a saber, aquella Atenas antigua que tenía leyes justas y luchó contra la tiranía de la Atlántida.

Tras el relato de Critias es Timeo de Lócride quien toma la palabra y se encargará de brindar el discurso principal del diálogo. Al ser el que más sabe de astronomía entre los presentes se dispone a hablar sobre la naturaleza del universo.<sup>18</sup>

### **La exposición de Timeo**

Timeo inicia su exposición con una advertencia: sobre el origen del universo sólo se puede dar un discurso aproximado o verosímil. La advertencia va acompañada de una invocación a los dioses para suplicar que lo pronunciado sea acorde al pensamiento divino,<sup>19</sup> ya que de lo que se pregunta es por el origen del cosmos, si este es eterno y no se quiere pronunciar nada contra la naturaleza divina del cosmos. Para resolver este problema se distingue entre dos tipos de realidades: una eterna, inmutable y siempre idéntica a sí misma; y otra siempre generada y en constante cambio pero que nunca llega a ser realmente.<sup>20</sup> Estas realidades se captan de manera distinta, lo eterno es captado por la inteligencia y la razón, lo que cambia y es generado es captado por la sensación del cuerpo.<sup>21</sup> De lo eterno se dice que es bello por no tener cambio, mientras que lo generado sólo es una imitación del primero.<sup>22</sup> Bajo esta distinción se dice que el universo es bello, pero no es algo que haya existido desde siempre, sino que ha sido generado. Esta idea es una analogía con la artesanía, entonces el universo se trata como si fuera producto de una técnica artesanal, por lo que identificar al hacedor del mundo es una labor complicada, y comunicar su identidad a todos es imposible.<sup>23</sup> Como lo bello sólo puede ser producto de lo eterno, entonces el universo ha de ser generado por un

---

<sup>17</sup> Platón, *Timeo* 24d.

<sup>18</sup> Cosmos, universo y Mundo son utilizados como sinónimos por Platón.

<sup>19</sup> Platón, *Timeo* 27c-d.

<sup>20</sup> Platón, *Timeo* 27d-28b.

<sup>21</sup> Platón, *Timeo* 27d-28a.

<sup>22</sup> Platón, *Timeo* 28a.

<sup>23</sup> Platón, *Timeo* 28a-29a.

ser con inteligencia que pueda apreciar a dicho modelo eterno y así copiarlo. El demiurgo es este ser creador que ha creado al universo como una imagen del modelo eterno.

Para Timeo es claro que el demiurgo es la mejor de las causas del universo.<sup>24</sup> La razón de ello es que es un ser que contempla al modelo eterno. Además, el hacedor del mundo es bueno y bondadoso, de ahí que no pueda tener envidia y por ello construyó al mundo de la manera más parecida a lo que *es* ya que quería imitarlo.<sup>25</sup> El dios escogió al modelo eterno y lo empleó para confeccionar al universo. Por ello es que el universo es lo más bello entre las cosas sometidas al cambio.

Pero el demiurgo no es un dios omnipotente. Tanto el modelo eterno y el modelo del devenir existen con independencia de él. También la *chora*<sup>26</sup> —que será introducida más adelante— existe de manera separada. De hecho, el dios debe afrontar a la causa necesaria que es la nodriza del devenir.

### **Las obras de la inteligencia**

Timeo dice que el universo tiene dos causas, una inteligente y una necesaria. La causa inteligente del universo es una causa divina porque la inteligencia se dirige a lo que es de manera inmutable, y que verdaderamente *es* por no poseer cambios. Pero el universo no es eterno e inmutable sino sensible, por lo que ha de tener una causa necesaria que es la materia que le dota de un cuerpo sensible. Esta forma sensible es generada por un movimiento de imitación hacia lo eterno, por lo que el universo ha sido creado a imagen de lo inteligible. De este modo el universo tiene una causa (modélica) divina que es enunciada como causa inteligente, pero también una causa sensible (material) que se dice es necesaria.

Timeo caracteriza al universo como un viviente dotado de razón. La bondad de su creador ha querido hacerlo de este modo. El diálogo nos cuenta cómo ha sido hecha toda la estructura del Mundo como imagen del ser viviente inteligible.<sup>27</sup> Además de que la estructura del Mundo se compone de cuerpo y Alma del Mundo, constituyendo a un único ser que no

---

<sup>24</sup> Platón, *Timeo* 29a.

<sup>25</sup> Platón, *Timeo* 39e.

<sup>26</sup> En griego: *χώρα*. La *chóra* es un tercer género que Platón utiliza en *Timeo* para explicar la generación del universo como un ser sensible. Según *Timeo* 50c, lo que entra y sale de la *chóra* son imitaciones de realidades eternas. Cf. *Vid. supra*, “El universo como imagen”, p. 38, nota 112.

<sup>27</sup> Platón, *Timeo* 30c-d.

requiere de ningún tipo de compañía externa. El cuerpo es único, no posee ojos ni piernas porque no tiene necesidad de desplazarse,<sup>28</sup> además de que es creado a partir de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. La forma final del cuerpo del mundo es una esfera autárquica que gira sobre sí misma y que representa autonomía.<sup>29</sup> El universo no necesita de nada externo a sí mismo. Por eso está cerrado sobre sí en forma de esfera, desprovisto de protuberancias e irregularidades. Pero también se dota de un alma al universo, y es esta la que se encarga de dar un movimiento teleológico al cosmos, es decir, un movimiento que tiende al orden y hacia lo mejor.<sup>30</sup>

El diálogo aclara que es el Alma del Mundo la que ha sido creada en primer lugar. Para la composición del Alma del Mundo el demiurgo mezcló al ser y a las naturalezas de lo Mismo y de lo Otro, y obtuvo como resultado tres mezclas: la de ser indivisible intermedio, la del ser divisible intermedio y la de lo otro intermedio.<sup>31</sup> A continuación, estas tres mezclas son unidas, y a partir de la nueva composición el demiurgo crea dos bandas, una de lo Mismo y otra de lo Otro. Estas bandas son dispuestas de manera matemática: la banda de lo Mismo se convertirá en una banda exterior y la banda de lo Otro se convertirá en una banda interior. En la banda exterior coloca a los primeros dioses (las estrellas fijas) y a la banda de lo Otro la divide en siete partes desiguales entre sí en donde han de ser colocados los astros del Cielo.<sup>32</sup> Ambas bandas son dotadas de movimientos distintos, mientras la exterior gira a la derecha y en horizontal la banda interior gira a la izquierda en diagonal. El Alma del Mundo se extiende desde el centro del cuerpo hasta los extremos cubriéndolo todo.

Como el Alma del Mundo está en contacto con las naturalezas de lo Mismo y de lo Otro tiene una duplicidad. Cuando entra en contacto con lo Mismo conoce porque lo Mismo de la mezcla es captado por el intelecto del Alma del Mundo, mientras que lo Otro de la mezcla es lo generado que se capta por la sensación.<sup>33</sup> De esta manera, el Alma del Mundo tiende a conocer lo que eterno y a opinar sobre lo que está sometido al cambio por ser una intermediaria entre lo Mismo y lo Otro.

---

<sup>28</sup> Platón, *Timeo* 31a.

<sup>29</sup> Platón, *Timeo* 33b-34b.

<sup>30</sup> Platón, *Timeo* 30a, 48a.

<sup>31</sup> Platón, *Timeo* 35a-35b.

<sup>32</sup> Platón, *Timeo* 35a-36d.

<sup>33</sup> Platón *Timeo* 37a-37c.

El Alma del Mundo es la que domina al cuerpo del mundo. Ella dota de un movimiento regular a los astros. También dota de un movimiento uniforme a las estrellas fijas. En conjunto, las bandas de lo Mismo y de lo Otro se mueven de manera matemática y por tanto armoniosa. Esto permite marcar el movimiento conocido como tiempo. En general, la estructura del Alma del Mundo es similar a la de una estrella armilar que se mueve según el número.<sup>34</sup>

Tras completar la creación del cosmos como un viviente con cuerpo y alma, el demiurgo se retira no sin antes crear a los demás seres, a saber: divinos, acuáticos, voladores y terrestres.<sup>35</sup>

La creación de los seres humanos le corresponde a los dioses divinos. Como el universo es perfecto y tiene un cuerpo redondo se trató de imitar tal determinación. Por ello la parte superior del cuerpo humano imita a una esfera. Esto también es la causa de que en la cabeza resida el alma, la cual fue creada con los restos de la mezcla original que dieron lugar al Alma del Mundo.<sup>36</sup> Los dioses crearon los ojos que son portadores de luz. Como hay una afinidad entre el Alma del Mundo y el alma de los seres humanos la vista tiene una finalidad especial. La finalidad de la vista es reconocer las revoluciones de la inteligencia que se manifiestan en el cielo para hacer uso de las revoluciones del alma humana.<sup>37</sup> La voz y el oído tienen una finalidad similar ya que el lenguaje y la música expresan el orden y la armonía. Especialmente la música que proviene de la divinidad de las Musas.<sup>38</sup>

### **La aportación de la necesidad**

Timeo admite que ha dejado una visión incompleta sobre el tema. Con el fin de no dejar inconclusa su investigación, ha de agregarse la causa de la necesidad. Desde ahora el cosmos será presentado como producto de la inteligencia y la necesidad.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Francis Cornford, "The World-Soul" en *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2007), p. 74. Cornford sugiere que es muy probable que en la Academia hubiera una esfera armilar, la cual es la referencia visual que Timeo menciona (en 40c) como necesaria para entender la exposición de la labor del demiurgo.

<sup>35</sup> Platón, *Timeo* 40d-41d.

<sup>36</sup> Platón, *Timeo* 41d.

<sup>37</sup> Platón, *Timeo* 47b.

<sup>38</sup> Platón, *Timeo* 47d.

<sup>39</sup> Platón, *Timeo* 48a.



La causa necesaria es una que se impone como condición para las cosas sensibles y en el discurso mitológico de *Timeo* se trata de la *chóra*, la cual es un espacio que alberga a la generación, es decir, brinda de un receptáculo para que lo generado surja —espacialmente.<sup>40</sup> Su función se desprende del siguiente argumento: el universo es generado como sensible, es visible y tangible, lo inteligible y captado por la inteligencia no es sensible, pero su imagen sí es sensible y generada. Por lo que una imagen de lo inteligible requiere un lugar en dónde hallarse físicamente. Y es la causa necesaria la que permite la copia y modelo se distingan entre sí, ya que una es generada y el modelo es ingenerado.<sup>41</sup>

La imagen tiene menos realidad ontológica por ser creada, es decir, llegar a ser y no ser desde siempre. Lo que siempre *es* y *será*, no cambia como lo ha hecho el universo para llegar a ser creado. Sin embargo, el universo como imagen es parecido al modelo eterno. Pero no es el modelo mismo pues no es inteligible sino sensible y, no es desde siempre, sino que ha llegado a ser. Entonces, la diferencia entre ambos consiste en que la imagen aparece sensiblemente en la *chóra* y esta funciona de manera similar a un espejo.<sup>42</sup>

*Timeo* distingue entre tres géneros distintos: el ser, el devenir y el medio espacial.<sup>43</sup> Estos son géneros previos al cosmos. Lo que *es* es la causa inteligente. Lo que deviene lo hace imitando a lo que *es*, por tanto es generado. Cuando imita a lo que *es* según una técnica divina se convierte en algo bello. Pero para que tal imitación ocurra debe darse espacial y sensiblemente. Esta es la aportación del tercer género denominada *chóra*: si lo que imita es

---

<sup>40</sup> Platón, *Timeo* 48e. Platón compara a la *chóra* con una nodriza que dona un espacio físico indeterminado a todo tipo de generación (49a). Para que lo generado nazca espacialmente en la *chóra*, esta debe ser lo más neutra posible a fin de que puedan imprimirse en ella toda clase de representaciones, o generaciones (50b-c). Por ello *Timeo* dice que el receptáculo —o nodriza del devenir— recibe todas las imitaciones sin por ello perder su forma, siendo distinta a lo generado que siempre adopta la apariencia de lo que copia. Al respecto del uso de “receptáculo” en la antigua Grecia Cf. Lisa Landrum, “Chóra before Plato. Architecture, Drama and Receptivity” en *Chora 7: Intervals in the Philosophy of Architecture* (ed.) Alberto Pérez-Gómez y Stephen Parcell (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2016), pp. 323-358. La autora argumenta el uso múltiple de *hypodochē*, que es utilizado por Platón sólo como “receptáculo”. *Hypodochē* también tiene un sentido social, a saber, el de recepción hospitalaria y festiva que solía ofrecerse en honor a los dioses durante las distintas festividades. Landrum utiliza el ejemplo de la ciudad de Dionysia que ofrecía una “recepción” al dios Dionisios durante la mayoría de las obras teatrales llevadas a cabo en dicha ciudad.

<sup>41</sup> Platón, *Timeo* 28a-28b.

<sup>42</sup> Cf. Edward N. Lee “On the metaphysics of the image on Plato’s «*Timaeus*»” en *The Monist. Philosophy of Plato*, vol. 50, no. 3 (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 355-360. El autor considera que la *chóra* funciona de manera similar a un espejo, imita a las cosas pero su naturaleza siempre admite cambio, a diferencia de la estatua o la fotografía que se vuelven medios fijos de imágenes. Además, Lee considera que la *chóra* es un espejo que altera la presentación, similar a los espejos de los juegos de feria que distorsionan las proporciones de los objetos que reflejan.

<sup>43</sup> Platón, *Timeo* 52d.

sensible, una causa necesaria le brinda un espacio físico a la representación para que llegue a ser. Por ello la *chóra* es una causa necesaria y no inteligente.<sup>44</sup>

En lo que respecta a la mezcla de la inteligencia con la necesidad, *Timeo* regresa a la afirmación de que el dios es sabio y bondadoso. Gracias a la unión entre causa inteligente y causa necesaria el demiurgo ha introducido el orden y la proporción al caos, creando así los elementos —fuego, aire, agua y tierra—, siguiendo con el Mundo y los dioses a quienes encarga la tarea de la creación del hombre.<sup>45</sup>

La distinción entre causas inteligentes y necesarias permite dar cuenta de cómo el universo es ordenado, armonioso, autónomo y contenedor de todos los vivientes. Pero al mismo tiempo distingue entre la causa y lo causado. De modo que todas las cosas que abarca el discurso de *Timeo*, desde la creación del universo hasta la de sus vivientes, están determinadas por un orden inteligente. En otras palabras, las cosas sensibles son bellas por ser creadas por un dios bondadoso que tomó un modelo inmutable como modelo de sus creaciones.

---

<sup>44</sup> Platón, *Timeo*, 53a. Hay que añadir que la causa necesaria o tercer género es persuadida por la inteligencia. Lo que significa que la *chóra* sea sometida por el demiurgo. Pero el dios no es omnipotente y la *chóra* tiene una naturaleza difícil de manipular.

<sup>45</sup> Platón, *Timeo*, 69c-90d.

## 7. Bibliografía

- Alloa, Emmanuel. «Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw» en *Culture, Theory and Critique*, 2015. {Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14735784.2015.1068127>}
- Ambuel, David. «The theory of participation» en *Image and paradigm in Plato's Sophist*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2007.
- Aristóteles. «Metafísica» en *Aristóteles I*, Colección Grandes pensadores. Ed., intro., trad. y notas por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2011.
- Báez Rubí, Linda. «Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 32, 2010. {Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2316/2274>}
- Belfiore, Elizabeth. «A Theory of Imitation in Plato's Republic» en *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 114. The Johns Hopkins University Press, 1984. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/284143>}
- Beekes, Robert. *Etymological Dictionary of Greek Vol. I*. Boston: Leiden, 2010.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz, 2012.
- . «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta de la imagen como pregunta por el cuerpo» en *Filosofía de la imagen* (edición Kindle, primera edición), editado por Ana García Varas, traducido por Jorge Palomino Carballo y Ana García Varas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- . *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press: 2000.
- Boehm, Gottfried. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes» en *Filosofía de la imagen* (edición Kindle, primera edición), editado por Ana García Varas, traducido por Antonio de la Cruz Valle y Ana García Varas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Boehm, Gottfried, y William John Thomas Mitchell. «Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters» en *Culture, Theory and Critique*, Vol. 50, nº 2-3, diciembre 2009. {Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14735780903240075>}
- Bremmer, Jan. *El concepto del alma en la antigua Grecia*, traducido por Menchu Guitierrez. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.
- Brisson, Luc «Why is the Timaeus called eikôs muthos and eikôs logos? » en *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* editado por Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez. Leiden – Boston: Brill, 2012.
- Broadie, Sarah, Anthony Kenny. «The creation of World» en *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 78. Wiley on behalf of The Aristotelian Society, 2004. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4106947>}

- Burke, Peter. «Lo sagrado y lo sobrenatural» en *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005.
- Burkert, Walter. «La mitología del más allá» en *Religión griega. Arcaica y clásica*, traducido por Helena Bernabé. Madrid: Abada Editores, 2003.
- Carey, Sorcha. «The artifice of nature» en *Pliny's catalogue of culture*. New York: Oxford University Press Inc., 2003.
- Cherniss, Harold. «The relationship of the Timaeus to Plato's Later Dialogues» en *American Journal of Philology*, Vol. 78, nº 3. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957.
- Collobert, Catherine. «Myth as informative phantasma» en *Plato and Myth. Studies on the use and status of platonic myths* editado por Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez. Leiden – Boston: Brill, 2012.
- Corndford Macdonald, Francis. *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal. «Entre verdad y simulacro: las imágenes de la imagen en la filosofía» en *Imagen: ¿signo icono o ídolo?* México: Siglo XXI, 2009.
- Deleuze, Gilles. «Simulacro y filosofía antigua» en *Lógica del sentido*, traducido por Miguel Morey y Víctor Molina. México: Paidós, 2005.
- Eggers, Conrado. «Dios en la ontología del Parménides» en *Platón: los diálogos tardíos. Actas del Symposium Platonicum 1986*, de Eggers Conrado (Comp.), traducido por Pilar Rodríguez. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM, 1987
- Farrell Krell, David. «Female parts in Timaeus» en *A Journal of Humanities and the Classics, New Series*, Vol. 2, nº 3. Boston University, 1975. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20163387>}
- Felton, D. «The Dead» en *A companion to greek religion*, editado por Daniel Ogden. Massachusetts: Balckwell, 2007.
- González, Juliana. «Psique y Eros en el Fedro» en *Platón: los diálogos tardíos. Actas del Symposium Platonicum 1986*, de Eggers Conrado (Comp.), traducido por Pilar Rodríguez. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas. UNAM, 1987.
- Guthrie, W. K. C. «Timaeus and Critias» en *A History of Greek Philosophy Volume V. The later Plato and the Academy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Heidegger, Martin. «The four stages of the ocurrence of Truth» en *The essence of truth on Plato's cave allegory and Theaetetus*, traducido por Ted Saller. New York: Continuum, 2002.
- Homero. *Iliada*. Intro., trad. y notas por Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 2014.
- Keyt, David. «The mad craftsman of the Timaeus» en *Philosophical review*, nº 80. Duke University Press, 1971. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2184032>}
- Krämer, Hans. *Platón y los fundamentos de la Metafísica*, traducido por Ángel J. Cappelletti y Alberto Rosales. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

- Lacan, Jacques. «Of the gaze» en *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Lampert, Laurence, y Christopher Planeaux. «Who's Who in Plato's "Timaeus-Critias and Why» en *The Review of Metaphysics*, Vol. 52, nº 1. Philosophy Education Society Inc., septiembre 1998. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20131098>}
- Landrum, Lisa. «Chóra before Plato. Architecture, Drama and Receptivity» en *Chora 7: Intervals in the Philosophy of Architecture* editado por Alberto Pérez-Gómez y Stephen Parcell. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016.
- Lee, Edward N. «On the metaphysics of the image on Plato's "Timaeus"» en *The Monist. Philosophy of Plato*, Vol. 50, nº 3. Oxford University Press, 1996. {Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27901649>}
- Lidell, Henry George y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Lisi, Francisco. «Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's Republic and Timaeus» en *Études platoniciennes*. 2007. <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/905> (último acceso: 19 de febrero de 2018).
- Lycos, Kimon. «Aristotle and Plato on "Appearing" » en *Mind. New Series*, Vol. 73, nº 292. Oxford: Oxford University Press on behalf of the Mind Association, 1964.
- Matthews, H. E., y Göran Sörbom. «Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary» en *Philosophical Quarterly*, Vol 69, nº 17, 1967.
- Mersch, Dieter. «Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas» en *Filosofía de la imagen* (edición Kindle, primera edición) editado por Ana García Varas, traducido por Jorge Palomino Carballo y Ana García Varas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Miller, Dana. *The Third Kind in Plato's Timaeus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Mitchell, William John Thomas. «¿Qué es una imagen?» en *Filosofía de la imagen* (edición Kindle, primera edición), editado por Ana García Varas, traducido por Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Morrow, Glenn N. «Necessity and Persuasion in Plato's Timaeus» en *The Philosophical Review*, Vol. 59, nº 2. Duke University Press on behalf of Philosophical Review, abril 1950. {Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2181499>}
- Owen, G. E. L. «The place of the Timaeus in Plato's Dialogues» en *Classical Quarterly*. Cambridge: Cambridge University Press, 1953.
- Panofsky, Erwin. «Antigüedad» en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducido por María Teresa Pumarega. Madrid: Catedra, 1998.
- Platón. *Diálogos I. Menéxeno - Menón - Crátilo - Fedro*. Estudio introductorio de Alegre Gorri. Colección Grandes pensadores. Editado por Julio Calonge Ruiz, y otros. Traducción y notas por Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual,

- Emilio Acosta Méndez, Francisco José Oliveiri, José Luis Calvo, y Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2010.
- . *Diálogos IV. República*. Intro., trad. y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2000.
- . *Diálogos V. Parménides - Teeteto - Sofista - Político*. Trad. y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos, 2000.
- . *Diálogos VII. Dudosos - Apócrifos - Cartas*. Trad. y notas por Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó. Madrid: Gredos, 1992.
- . *Filebo - Timeo - Critias*. Biblioteca básica Gredos. Trad. y notas por Francisco Lisi y Ángeles Durán. Madrid: Gredos, 2011.
- . *Timeo*. Edición bilingüe. Ed., intr., trad. y notas por José María Zamora Calvo. Madrid: Abada Editores, 2010.
- Pliny. *Natural history. Libri XXXIII - XXXV*. 2da ed. trad. y notas por H. Rackham. Vol. IX. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.
- Reale, Giovanni. *Platón. En busca de la sabiduría secreta*, traducido por Roberto Heraldo Bernet. Barcelona: Herder, 2001.
- Ricoeur, Paul. «De la memoria y la reminiscencia» en *La memoria, la historia, el olvido*, traducido por Agustín Nera. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Robinson, Tim. «Platon, Eistein y el triunfo de la imaginatividad cosmológica» en *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, traducido por Enrique Hülsz, nº 6. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Rorty, Richard. *The linguistic turn*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Sheppard, Anne. «Imagination» en *A companion to Ancient Aesthetics* editado por Pierre Destrée y Penelope Murray. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015.
- Silverman, Allan. «Plato on “Phantasia”» en *Classical Antiquity*, Vol. 10, nº 1. California: University of California Press, abril 1991.
- Sloterdijk, Peter. «Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial» en *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Sontag, Susan. «On Plato’s cave» en *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.
- Sörbom, Göran. «The classical concept of Mimesis» en *A companion to Art Theory* editado por Paul Smith y Carolyn Wilde. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- Thesleff, Holger. «Plato’s Late period» en *Platonic Patterns*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2009.
- Vernant, Jean-Pierre. «La categoría psicológica del doble» en *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, traducido por Diego López Bonillo Barcelona: Ariel, 1973.
- . «Image» en *Mortals and Immortals*. Collected essays. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

- Waldendels, Bernhard. «Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen» en *Filosofía de la imagen* (edición Kindle, primera edición), editado por Ana García Varas, traducido por Jorge Palomino Carballo y Ana García Varas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Woodruff, Paul. «Mimesis» en *A companion to Ancient Aesthetics* editado por Pierre Destrée y Penelope Murray. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2015.
- Zamorategui Zabadúa, Israel Jesús. «La imagen técnica fantasmal» en *Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su influencia en la producción fotográfica de autores posmodernos*. 2011. Tesis, UNAM, Escuela de Artes Visuales.