

VERNANT, JEAN- PIERRE, "Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis" en: Journal de Psychologie normale et pathologique, n° 2, abril-junio, 1975, pp 133-160

Traducción parcial de Juan Fernando Mejía Mosquera

¿En qué medida reconocieron los antiguos griegos un orden de realidad correspondiente a aquello que nosotros llamamos imagen?

Aparentemente, esta podría ser una investigación sin objeto: cómo pudo ser que los griegos, maestros en el arte de la figuración, no tuvieran en sus cabezas, como nosotros, imágenes de las cosas que representan en sus obras?

Y, para quien se vea tentado a poner en duda el valor de tales "evidencias" psicológicas, se podría apelar a testimonio de Quintiliano quien en el siglo I de nuestra era escribió " eso que los griegos llaman phantasiai, es lo que nosotros llamamos visiones, visiones imaginativas, por las cuales las imágenes de las cosas ausentes son representadas en las almas de tal manera que nos parece discernirlas por los ojos y tenerlas presente delante nuestro.

Por demás, en el siglo IV a.C., un filósofo como Platón ¿no había agrupado en un mismo género los tipos más diversos de imaginería para presentar una teoría general unificada de la mimesis, de la imitación, clasificándolos dentro de una misma categoría de fenómenos, esos que por igual sobresalen, a pesar de sus diferencias?

En el Sofista al joven Teeteto, que interrogado por qué es la imagen responde con una serie de ejemplos, el extranjero de Elea opone la exigencia socrática de una definición al mismo tiempo única y general que revele la esencia común de todo lo que es denominado imagen. Lo que él espera de Teeteto, lo que formula “lo que hay de común entre todos esos objetos, que tú llamas múltiples y a los que atribuyes, sin embargo, el nombre único de imagen (eidôlon), nombre que extiendes sobre todos ellos como un único ser” (240 a 3-5)

IMAGEN E IMITACIÓN

Para Platón, todo aquello que en el hombre está en el orden de la eidolopoiikê, es decir, de la actividad de fabricación de imágenes, lo que es obra de las artes plásticas, de la poesía, de la tragedia, de la danza, por no mencionar mas que estas, se integra en el dominio de la mimetiké, de la actividad imitadora.

A la fórmula de la República que representa a la mimesis como demiúrgia de imágenes (eidolon dêmiourgia) responde la del Sofista: "la mimesis es algo así como una fabricación (poiesis), fabricación de imágenes ciertamente no de realidades." El hacedor de imágenes (eidolou poietes), el fabricante de imágenes (eidolou demiourgos) es lo que denominamos un mimêtês, un imitador (Rep. 599 a 7, Soph. 265 b 1, Rep. 601 b 11; Soph. 266 a-d, 267 a-b, 268 d, Pol. 306 d 1-3, Leg. 668 a 6, 668 b 10)

Platón no se contenta, en este plano, que con menos rigor y sin preocupación de orden teórico Jenofonte había abierto en los Recuerdos. En el tercer capítulo de esta obra, Jenofonte había hecho sufrir un ligero deslizamiento al vocabulario del mimos (a la vez el mimo como genero y el mimo como actor) de mimesthai (mimar), de mimema (producto de la acción de mimar), de mimethes (el que mima), utilizando este conjunto de términos - de los cuales no existe testimonio de haber sido empleados con anterioridad al siglo V a.C. y que se asocian, según toda evidencia, al género literario del mimo, con valores muy particulares de mimar, remedar, simular- para designar el trabajo del pintor y del escultor (Recuerdos, III, 10, 1-8).

Platón da un paso más: el da a mimesthai un valor más preciso y, en cierto sentido, técnico, al mimo tiempo que ensancha su campo de aplicación, haciendo del "imitar" el rasgo común y característico de todas las actividades figurativas y representativas (Rep. 373 b 4-8, Fedro 248 e, Soph. 299 d 3-5, Timeo 19 d 5-6)

Así, la orientación de esta parte del vocabulario aparece modificada, el equilibrio entre los tres términos implicados en el acto de mimesthai, a saber: el modelo, el imitador, el espectador se ha roto a favor de los dos primeros, entre los cuales se fija, de aquí en adelante la relación de imitación.

En efecto, en el siglo V, mimos y mimesthai ponen menos el acento en la relación del imitador con lo que imita, que en la del imitador–simulador con el espectador que lo observa.

Al simular, al simular no se produce una obra que sea la copia conforme a un modelo, sino que se muestra una manera de ser que da el cambio a otro, de hacerse ver como tal o cual adoptando sus maneras. El acto de mimesthai, más que una representación, es una efectuación, una manifestación.

Al privilegiar la relación mimo–espectador, el vocabulario de mimesthai, en su empleo en el siglo V, opera entre dos polos: en primer lugar el de el engaño, a través del mimo el espectador percibe no lo que es tal como es sino ese otro en trance de remedar; en segundo lugar, el de la identificación, la mimesis implica que el simulador se hace, adoptando sus maneras, similar a ese otro que se propone mimar.

En Platón, fuera de los casos en que mimesthai es empleado con sus valores corrientes, el acento está puesto decididamente, por el contrario, sobre la relación de la imagen y la cosa de la cual ella es imagen, sobre la relación de semejanza que los une y, sin embargo, los distingue.

Esta formulación explícita del nexo de "semejanza" que debe realizar toda especie de imitación hace surgir en primer plano el problema de lo que son, en sí mismos, y en la relación de una con el otro, la copia y el modelo. La cuestión que se plantea ahora abiertamente es la de la naturaleza del "semejar", la de la esencia de la "semejanza".

En esta perspectiva, la mimética de los artistas fabricantes de imágenes se emparenta con otros fenómenos análogos, producidos no ya por una operación humana, sino por un arte divino, como son, en la naturaleza, los reflejos en el agua, las figuras en los espejos, las sobras y las visiones que aparecen en los sueños (Rep. 510 a, 516 a 4-6; Soph. 239 b 5-7, 266 b 9-14). Estos eidola mantienen con los objetos reales, la mismas relaciones de semejanza y de irrealidad que las creaciones del arte humano. La obra del pintor es, así, comparable a ese universo de reflejos que hace surgir, sobre la mano que lo sostiene, un espejo girado en todas direcciones: " Si quieres tomar un espejo y presentarlo en todas partes, en menos de nada, harás el sol y los astros del cielo, en menos de nada la tierra, en menos de nada a ti mismo y los otros animales y los muebles y las plantas y todos los objetos de los que hablamos siempre - Sí, dijo él, los objetos aparentes (phainomena), pero sin ninguna realidad verdadera [...] - Y de cierta manera el pintor también

hace un lecho, no es así? – Sí, dijo, un lecho aparente (phainomenen) también” (Rep. 596 d–e).

LA IMAGEN COMO SEMEJANZA

Así se encuentra nítidamente delimitado un campo de la imaginería que engloba, al lado de otras, todas las producciones “representativas” que constituyen lo que llamamos hoy en día productos del arte y que al mismo tiempo confieren a la imagen en cuanto tal, a través de su definición, un estatuto ontológico propio: fruto de una imitación, la imagen consiste en una pura “semejanza”; no tiene otra realidad que esta similitud por relación con aquello que ella no es, a esa cosa otra y real de la que es réplica ilusoria, a la vez el doble y el fantasma.

Hay que citar aquí, en el Sofista, esa parte del dialogo que concierne a la definición misma de la imagen:

“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? (un segundo objeto parecido heteron toiouton)
Extr. ¿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

7 de 37

Extr. ¿Dices acaso que lo verdadero es lo que existe realmente?

Teet. Así es

Extr. ¿Y qué? Lo que no es verdadero ¿no es acaso lo contrario de lo verdadero?

Teet. ¿Cómo no?

Extr. Dices entonces que lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero. Pero existe.

Teet. ¿Cómo?

Extr. No de un modo verdadero.

Teet. No, por cierto, si bien es realmente una imagen." 240 ab

DE LA APARICIÓN A LA APARIENCIA

Este texto es importante; marca con nitidez el terreno sobre el cual se establece Platón cuando aborda los problemas de la imagen: terreno estrecho que sigue como una línea de cima entre sus dos vertientes; de un lado la vertiente de la imagen arcaica, tal como lo atestiguan en los empleos de eidolon en Homero, se conforman con una concepción de la imagen que los griegos ya han dejado atrás; de otra parte la vertiente que desemboca en una exploración psicológica de la imagen en la que los griegos no se hallan comprometidos.

El eidolon es definido por Platón como “un segundo objeto parecido”, la réplica o duplicación del primero, su gemelo en cierta forma. Desde este punto de vista la imagen releva de la categoría de lo Mismo; por su similitud ella es la misma que su modelo; tiene un límite si la semejanza se torna identidad, no estaría más, frente al verdadero Crátilo, su imagen-retrato, sino dos Crátilos en lugar de uno. (Crat. 432 c 4-6)

Haría falta, para que así fuera, que la imagen no se contentase con reproducir la forma y el color sin sus entrañas, su voz, su vida, su alma y su pensamiento. Tal es, precisamente, el caso del eidolon arcaico en las tres formas en que se presenta: imagen del sueño (onar), aparición suscitada por un dios (phasma), fantasma de un difunto (psyche).

El eidolon de Anticlea, la madre de Ulises, y el de Patroclo, el amigo de Aquiles, no son solamente “del todo semejantes”, “prodigiosamente parecidos” a estos dos seres; por sus voces, sus propósitos, sus gestos, sus pensamientos, ellos encarnan su presencia efectiva, erguidos delante de uno y otro héroe que se dirigen a ellos, dialogan con ellos de corazón, como con su madre y su amigo reales. Sin embargo, al sentir deseo de estrecharlos contra su pecho, no abrazan más que el vacío.

En el eidolon, la presencia real se manifiesta al mismo tiempo como una irremediable ausencia. Es esta inclusión de un “estar en otra parte” en el seno mismo del “estar aquí” que constituye al

eidolon arcaico menos como una imagen en el sentido en que lo entendemos hoy en día que como un doble que hace, no una representación dentro del fuero interno del sujeto sino una aparición real inserta efectivamente aquí abajo, en este mismo mundo en que vivimos y vemos, un ser que bajo la forma momentánea de lo mismo se revela fundamentalmente otro porque aparece en el otro mundo.

Para el pensamiento arcaico, la dialéctica de la presencia y la ausencia, de lo mismo y lo otro, se juega en la dimensión del más allá que comporta, en tanto que doble, el eidolon, en ese prodigio de un invisible que por un instante se hace ver.

Esta dialéctica se retoma en Platón; pero transportada al vocabulario filosófico no solo habrá cambiado de registro y tomado una significación nueva. Ella está, de alguna forma invertida. Como "segundo objeto parecido", la imagen al definirse en ciertos sentidos como mismo, se releva del Otro. Ella no se confunde con el modelo puesto que, denunciada como no verdadera, no real, no lleva más, como en el caso del eidolon arcaico, la marca de la ausencia, del otra parte, de lo invisible, sino el estigma de un no ser realmente irreal (ouk on ouk ontos estin ontos) (Soph. 240 b 11)

El juego de lo Mismo y lo Otro, en lugar de traducirla irrupción de lo sobrenatural en el mundo humano, de lo invisible dentro de lo visible, viene a circunscribir, entre el ser y el no-ser, entre lo verdadero y lo falso, el espacio de lo ficticio y lo ilusorio. La

“aparición”, con los valores religiosos de que se encuentra investida, cede su lugar a un “parecer”, a una apariencia, a un puro “visible” donde no procede hacer el análisis psicológico sino determinar el estatuto, desde el punto de vista de su realidad, de definir la esencia desde una perspectiva ontológica.

EL PARECER

Como ser de semejanza, la imagen es del orden del parecer, del *phainein*: ella se “hace ver”, como apariencia de aquello que (ella) no es. En tanto que semejante, ella es también falso-semblante. De la cosa que imita la imagen no manifiesta más que su aspecto exterior, la forma concreta, lo que perciben los diversos sentidos desde tal o cual ángulo.

Contrariamente a lo que se ha sostenido algunas veces, la distinción que opera el Sofista, entre dos formas de mimética o de fabricación de imágenes (*eidolopoiiké*), la primera produce copias-*iconos* (*eikones*), semejando a sus modelos donde ellas reproducen las proporciones reales, la segunda produce, por el contrario, simulacros-fantasmas (*phantasmata*) sacrificando las proporciones exactas para sustituir, en sus figuras, aquellas que producirían la ilusión ante los ojos de los espectadores (*Soph.* 235 e 6 - 236 c 6). Esta distinción no vuelve a poner en cuestión la

afirmación general que la República formula sin la menor ambigüedad:

“¿Cuál es la meta que se propone la pintura relativamente a cada objeto? Es representar lo que es tal como es, o lo que parece tal como parece (to phainomenon, hos phainetai); ¿Es la imitación de la apariencia o de la realidad? – De la apariencia, dijo. – El arte de imitar (he mimetike) se encuentra a distancia de lo verdadero, si puede hacerlo todo es porque no toca más que una pequeña parte de cada cosa y la parte que no es más que una imagen (eidolon)” (Rep. 598 b–c, cf. 601 b 12)

El lecho del pintor, sea copia fiel (eikon) “tomando prestado del modelo sus relaciones exactas de longitud, tamaño y profundidad, y revistiendo en otro cada parte de los colores que le conviene” (Soph. 235 d 8–e 2), sea simulacro (phantasma) que busca producir un efecto de engaño del ojo, es siempre igualmente imitación del lecho visible producido por el artesano, no de la idea o esencia de lecho (eidos).

La oposición que establece Platón en el Sofista 235 d–c, entre las dos especies de eidola, no tendría repercusiones fundamentales: ella no le impide proponer, un poco más adelante en el mismo diálogo, en 240 a–b, la definición negativa del eidolon que ya hemos visto. En 246 c–d, eikon, eidolon, phantasma se

encuentran de nuevo asociados los unos a los otros como aspectos del no-ser y de la falsedad. En fin, en 266 c, es el arte del pintor en general, sin distinción, la que es presentada como productora de un sueño para los ojos abiertos.

G. Sörbom tiene razón al referirse, a propósito, a que en el Crátilo Sócrates opone la miméis de la pintura que, por medio de colores que la naturaleza pone a su disposición, imita aquello que en las cosas naturales, es ya color (434 a), a otra mimesis, la que será exigida legítimamente de los nombres, y que tendría por objeto , ya no las propiedades sensibles de las cosas, sino su esencia, su ousia (423 d-e y 431 d 2). No sería menos decir que la pintura, en cuanto tal, no puede apuntar a la esencia. Todo el pasaje está destinado a hacer comprender que la relación de la palabra -y, más generalmente, del discurso - con las cosas nombradas no puede ser del mismo orden que la relación de semejanza entre la imagen y su modelo. Se notará en lo demás que las expresiones del Crátilo, 431 c 5-8, para caracterizar una imitación pictórica que no puede referirse a la esencia , son exactamente paralelas a las del Sofista 235 d-e, en el texto que se invoca a favor de la posibilidad de una mimética de las Formas: el Crátilo habla de colores y de formas que convienen (prosekonta), el Sofista habla de proporciones y colores que convienen (prosekonta) (la misma expresión en Leg. 668 e 2). No hay, entonces, contradicción entre la distinción que opera el Sofista concerniente a las dos formas de eidola y la conclusión de valor general de la República: “La pintura

y la mimética en su conjunto –holos he mimetike – completan su obra lejos de la verdad” (597 d 10) formula que responde a la exigencia de una definición general de la mimética enunciada al comienzo del libro X: “¿Podrías decirme qué es la imitación en general? –mimesis holos... ho ti pot’ estin” (595 c 7)

DEMIURGIA E IMITACIÓN

La posición de Platón es entonces, perfectamente nítida, dunda la oposición entre la actividad demiúrgica de una parte y la actividad mimética de la otra. El carpintero es realmente un “demiurgo” del lecho, en la medida en que él mismo no conoce la esencia del lecho y no posee más que una recta opinión, él produce, bajo el consejo del usuario a quien pertenece ese saber, un lecho real que responde a la finalidad propia de ese género de objeto. Por el contrario, el pintor no es obrero ni productor (demiourgos, poietes) de lecho alguno (Rep. 597 d 10). Ya realice copia o simulacro, sigue siendo en ambos casos un imitador (mimetes) de aquello que los artesanos son productores (597 e). Aquello que imita no es la esencia del lecho como lo hace el artesano cuando produce un lecho particular, lecho similar al Modelo único, en cuanto uno se puede acostar en él, sin el ser, sin embargo (596 b 6). Alejada de lo real en tres grados, la mimesis del pintor se refiere a las obras múltiples y diversas de los artesanos, para

representarlas no tal como son, dentro de su finalidad funcional, es decir dentro de los servicios que deben prestar al usuario, sino en cuanto ellas aparecen, en su aspecto exterior visible (597 e 2 – 5989 a 3). Como expresión de los diversos modos de aparecer, la imagen se encuentra completamente del lado de los “fenómenos”, del mundo de lo sensible con sus inconstancias, su relatividad, sus contradicciones. De la phantasia, de la eikasia, Platón dirá que son como una forma adormecida del pensamiento, un soñar despierto. “¿No afirmamos acaso que el arte del albañil crea la casa real, y la del pintor otra casa, cierto tipo de sueño (onar) presentado por la mano del hombre ante los ojos despiertos?” (Soph. 266 c 8–9; Rep. 476 c 6–8; 534 c 5–7).

Relevado por Aristóteles, para quien toda techne humana, y no solamente la creación artística, es una “imitación de la naturaleza” (mimesis tes physeos), la concepción platónica de la mimesis, más o menos reinterpretada, ejercerá, a partir del Renacimiento, la influencia que conocemos sobre el desarrollo y las orientaciones del arte occidental. De otra parte, la oposición que Platón establece de manera tan tajante entre el intelecto, que opera en la dianoia, y la phantasia, inmersa en el flujo sensible, parece prolongarse en ciertas teorías psicológicas modernas que vuelven a ligar la imagen a la sensación y que han suscitado investigaciones, como aquella que realiza la escuela de

Würtzburg, sobre la existencia de un pensamiento sin imagen, de un pensamiento "puro".

Pero estas continuidades no deben producir ilusión. La problemática de la imagen en Platón pertenece a un contexto cultural bien diferente del nuestro y sus análisis se sitúan sobre un plano completamente distinto de aquel del estudio psicológico de las imágenes mentales. Los diversos géneros de mimemata que Platón denomina eidola, eikones, phantasmata no son aprendidos en la dimensión de los hechos de conciencia; son vistos como productos objetivos de ciertos tipos de arte.

LAS IMÁGENES HABLADAS

Así, las artes "imitativas", por oposición a las artes demiúrgicas que producen realidades, no se limitan de ninguna manera aquellas que, como la pintura o la escultura, aplicándose a una materia para darle forma de imagen a los ojos de los espectadores. Toda la sofística entra, con el mismo título que la pintura, en la eidolopoiike, en la mimetike (Soph. 235 a, 235 b-c, 236 c, 239 c-d, 241 b 6, 264 c-e, 265 a, 267e, 268 c-d).

El sofista es un mimetes, como el pintor, o más precisamente un mimetes con las palabras, como el poeta. Su discurso no formula lo real más que el pintor dibuja un verdadero lecho o que el autor trágico vive realmente la acción dramática mimada sobre la

escena; el sofista produce también imitaciones de la realidad, semejanzas ilusorias, “eidola legomena” imágenes habladas. Como lo dice el Extranjero del Sofista “la palabra comporta también una técnica con la ayuda de la cual se podrá presentar todas las cosas, a los jóvenes separados por una gran distancia de la verdad, vertiéndoles por las orejas palabras embrujadoras, imágenes habladas, y darles así la ilusión de que lo que escuchan es verdadero y que aquel que habla sabe todo mejor que nadie” (Soph. 234 c–d, 324 e 1–2).

Que la palabra del poeta, en su relación con aquello que enuncia sea, así, análoga a la figuración del pintor en su relación con el modelo representado, es decir un artificio que produce una “imagen semejante”, es lo que en el siglo VI Simónides había afirmado ya: “La palabra es la imagen (eikon) de las acciones” Plutarco aporta al respecto la siguiente precisión “Simónides llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía una pintura que habla (zographian lalousan), pues las acciones que el pintor muestra en trance de producirse, las palabras nos las relatan y las describen una vez producidas” (Simónides, Fr 190 b Bergk, Plutarco, de glor, Athen. 346 f)

Pero para Simónides no se trata solamente, por esta asimilación, de subrayar el carácter artificial y sabio del trabajo de combinación que el poeta opera con sus palabras sino de dar al producto de su canto poético el mismo valor de permanencia y

monumentalidad, la misma "realidad" que a las obras del escultor y del pintor. Para Platón se trata, por el contrario, de relegar la técnica de la palabra del poeta al inconstante ilusionismo de la imagen plástica.

Ilusionista de la palabra, imaginero de palabras, el sofista se puede permitir, sin conocer nada realmente, disertar sobre todo, de la misma manera que el pintor puede figurarlo todo por el dibujo y el color, el poeta cantarlo todo en sus versos - guerra, tempestad, reyes, combatientes, navegantes o cordoneros. No trata jamás, cualquiera que sea el tema representado a los ojos o a los oídos, más que de puras semejanzas: un juego de ilusiones fantomáticas.

Entre la pretensión a una competencia universal, la producción de falsos-semejantes y de fantasmagorías, el valor de simple divertimento, de juego gratuito, desnudo de toda seriedad, tiene para Platón una completa solidaridad. "El hombre que se pretende capaz por un arte único, de producir todo, sabemos que no fabricará más que imitaciones... hábil en su técnica de pintor podrá exhibir de lejos sus dibujos a los más inocentes y jóvenes, dándoles la ilusión de que todo aquello que él quiera hacer, es perfectamente igual a crear la realidad" (Soph. 234 b 5-10).

Si entonces cada uno pretende conocer a un hombre entendido en el conjunto de las artes y más competente en todo arte que cada

uno de los especialistas “ debe respondersele que es un ingenuo y que ha caído, sin duda, en manos de un charlatán (goetés) y un imitador (mimetes) que le ha engañado y que, si lo ha tomado por un sabio universal, es que no es capaz de distinguir entre la ciencia, la ignorancia y la imitación (mimesis)” (Rep. 598 d 2–6)

Los poetas como Homero bien pueden pasar por sabios en todos los dominios, siendo puros imitadores “no crean mas que phantasmata, no cosas reales” (599 a 2–3). Hay que evitar entonces, tomar toda esta imaginaria en serio y de confiar en aquellos que la producen: “Cuando se afirme que se lo sabe todo y se lo enseñará todo..., ¿no habrá que pensar que es por algo más que por juego (paidia)? –Absolutamente. Acaso, conoces tú una forma de juego más graciosa que la mimética?” (Soph. 234 a–b). Consideradas en sí mismas, más allá de todo criterio de verdad o moralidad, “todas las imitaciones que producen la pintura y la música no tienen otro objeto que nuestro placer y es justo que se las reúna bajo un solo nombre: el de divertimentos (paignion) (Pol. 288c)

LA PHANTASIA

Si los discursos, los razonamientos, la erística de los sofistas constituyen para Platón eidola, imágenes que en su parecer se dan al escucha a cambio de realidades auténticas, no nos sorprenderá que el término phantasia, derivado de phainein

(parecer), no designa en este autor, la imaginación como facultad, potencia de construir o de manipular imágenes mentales, ni tampoco las visiones de las que hablaba Quintiliano. La phantasia es el estado del pensamiento en que se da un asentimiento espontáneo a la apariencia que proviene de las cosas, a la forma en que ellas se hacen ver, como por ejemplo cuando opinamos, sin espíritu crítico, al observar un pedazo de madera en el agua que nos aparece doblado. "Los mismos objetos parecen doblados o derechos según se los mire dentro del agua o fuera de ella, cóncavos o convexos siguiendo una determinada ilusión visual producida por los colores... es a esta disposición (pathema) de nuestra naturaleza a la que la pintura sobreada (skigraphia), el arte del charlatán (thaumatopoiia), y todas las otras invenciones del mismo género se dirigen y aplican los prestigios de la magia (goeteia)" (Rep. 602 c 10– d5).

De esta disposición o afección de nuestra naturaleza, provienen a la vez las ilusiones de los sentidos y el ilusionismo de la imagen sobre la cual se apoya toda especie de imitador para engatusar al espectador y hacerle tomar sus gatos por liebres. Contigua a la sensación y a la opinión, de las que no se distingue claramente, la phantasia se define por su inclusión en el "parecer, semejar sin ser realmente, to phainesthai touto kai to dokein, einain de me" (soph. 236e)

Algunos textos subrayan estas afinidades. Cuando la opinión, (doxa) se presenta "por intermedio de la sensación, una tal

afección (pathos) puede denominarse correctamente con otro nombre que phantasia?"; "esta afección que designamos con el nombre phainetai (me parece), mezclada con sensación y oponión..." (soph. 264 a 4-6, 264 b) "El aparecer (to phainetai), es el ser sentido? En efecto- Phantasia y aisthesis (sensación) son entonces idénticas..."(Teet. 152b). Un hombre que percibe de lejos los objetos sin verlos nítidamente, se planteará la pregunta "¿Qué puede ser aquello que me parece (phantazomenon) tras la roca, delante o bajo un árbol? No se lo preguntará cada uno de aquellos ante los que se ofrecen eventualmente tales apariencias (phantasthenta)" (Filebo 38 c-d).

LA MIMÉTICA EN LA TRADICIÓN ORAL

La interpretación platónica de la imagen y la teoría de la mimesis a la cual está asociada marcan un hito en lo que podemos denominar la elaboración de la categoría de la imagen en el pensamiento occidental. Pero, para ser exactamente comprendidas, estas deben situarse dentro de su contexto, ponerse dentro de esta historia de la cultura griega arcaica de la cual es al mismo tiempo "un heredero y un liquidador". Dentro de esta cultura, de la cual recientes estudios han mostrado que conservó hasta el siglo V su carácter fundamentalmente oral, la imagen no ocupa el mismo lugar, ni asume el mismo papel, no

reviste las mismas formas ni las mismas significaciones que en nuestra civilización hoy en día. Ella se ha dibujado, ha funcionado, de otro modo, tanto al nivel de la experiencia íntima de cada uno como dentro del proceso general de comunicación dentro del grupo y dentro de las operaciones del pensamiento.

Cuando consuma la ruptura con el sistema de la paideia griega tradicional en la que el conjunto de los conocimientos (la enciclopedia del saber colectivo, como la ha llamado Havelock) era transmitido oralmente de generación en generación en generación a través de la recitación y de la audición de cantos poéticos, de estilo formulario, escandidas musicalmente, acompañadas a veces por danzas, es todo un modo de adquisición de conocimiento que Platón rechaza en tanto que reposa sobre un efecto "mimético" de comunicación afectiva –el autor, el ejecutante: recitador o actor, la audiencia se identifica de alguna manera con las acciones, con las maneras de ser, con los caracteres representados en el relato o en las escena. Sobre este plano, Platón, al modificar del todo, como lo hemos dicho, la orientación semántica de mimesthai, permanece fiel a la concepción de mimesis atestiguada en el siglo V y que encuentra en un pasaje de las Tesmoforias de Aristófanes su expresión más sorprendente. Es Agatón, el poeta trágico, quien toma la palabra:

"Es menester que el poeta, de manera conforme a los dramas que debe hacer, las formas de ser (tous tropous)de acuerdo con tales dramas. Así, si

compone dramas femeninos (gynaikeia), debe participar en su persona (soma) de tales formas de ser [...] Si compone dramas viriles (andreia) esta cualidad fundamental debe estar presente en su persona (en to somati). Las cualidades que no poseemos, es la mimesis la que nos las procura” (149–156).

Dado que se componen acciones dramáticas de manera conforme a su naturaleza (v.167) el poeta debe adoptar el mismo las formas de ser (tropoi), el carácter (ethos) de los personajes que participan en tales acciones. Debe “mimarlas” para representarlas en sus versos. De lo cual se derivan dos consecuencias:

En primer lugar, Platón no establece ninguna diferencia entre la práctica de composición literaria del poeta y la práctica del actor que ejecuta las composiciones en la escena: en ambos casos se trata de una misma mimesis.

En segundo lugar, el mejor poeta, (es decir para Platón el peor) es aquel que tiene el don de representar todos los caracteres, en su variedad, aparece como un monstruo susceptible de adoptar todas las formas, un mago, un metamorfoseante, un Proteo.

De allí se acusan las afinidades de la poesía, como mimética, con el mundo polimorfo y variado del devenir y con aquella parte inferior del alma, siempre inestable y cambiante, que es en nosotros la fuente de los deseos y las pasiones.

La asimilación del poeta y del actor con los caracteres y con las acciones que estos figuran por imitación, se prolonga en un efecto mimético en el alma de los espectadores. En este punto, una vez más, Platón permanece fiel a una tradición muy antigua, enraizada y de la que encontramos el eco en Jenofonte dando a entender que la impresión producida por una imagen pintada o esculpida depende de lo que ella figura –nobleza o servidumbre, dignidad o bajeza, prudencia o desmesura, coraje o cobardía – no de la manera en que la figura (Recuerdos, III, 10, 5). Para Jenofonte, el efecto que provoca la imagen sobre el espectador parece responder a la cualidad moral, mayor o menor, del modelo, que al mayor o menor virtuosismo del artista.

En una perspectiva análoga, la imitación poética según Platón, establece entre los personajes representados y el auditorio una complicidad tan íntima que se hace entrar en el alma de los segundos, los sentimientos figurados por los primeros; de esta manera, habiendo “alimentado y fortificado” nuestras pasiones en el espectáculo de las desgracias pintadas por otro, nos volvemos incapaces de controlarnos a nosotros mismos (Rep 606 b 6–8). Toda educación se enfrenta, entonces, al problema de las artes miméticas y de sus efectos sobre el espectador. La imagen no es la realidad, efectivamente, pero hay que temer sin embargo que “de la mimesis no se derive el ser (ek tou mimeseos tou einai)”. En efecto, “las imitaciones, comenzadas desde el infancia y prolongadas durante la vida, se convierten en carácter y en

naturaleza, para el cuerpo, la voz y el pensamiento”(Rep. 395c 8–d 3)

Sin interpretar uno mismo los fantasmas, los sufrirá al verlos mimados por otro para devenir a su turno.

A través de la crítica del mimetismo y sus efectos, es el contenido de la enseñanza transmitida de esta manera y por esta vía, que se encuentra radicalmente descalificada a los ojos del filósofo por su asimilación a esas otras formas fantomáticas de eidola que son falsos–semejantes, los engaño del ojo producidos por los escultores y los pintores (Rep. 605 a 7– b 1)

Para Platón, los modos de expresión tradicionalmente utilizados en la comunicación oral y en la organización rítmica, el aspecto formulario y musical que deben responder a las exigencias de la memorización, tienen en común ciertos trazos que los llevan a no traducir en las cosas, los seres y las acciones más que la superficie, el exterior, lo pasajero, lo particular, lo circunstancial. Por su textura narrativa, su articulación en episodios sucesivos, su estructura sintáctica que expresa acontecimientos localizados y no verdades generales, sus procedimientos de personalización y visualización directa de hechos relatados, su lenguaje imaginario, dramático, concreto y emotivo –las diversas formas de mensaje oral como el relato poético (sobre todo de estilo directo, cuando el poeta entra de alguna forma en el pellejo de cada uno de sus

personajes) el dialogo trágico, el discurso aparatoso del orador, la erística de los sofistas tienen igualmente la capacidad de fascinar al auditorio, de hechizar y de encantar (thelgein) por la magia del verbo a tal punto que, por su participación casi física en los modelos rítmicos, verbales, vocales e instrumentales que imprimen la comunicación, el público tiene la ilusión de que él mismo vive lo que se relata; embebido en el sufrimiento, el llanto y la piedad, como transportado por la narración, incluido en el desenvolvimiento oral del discurso. Pero estos sortilegios del arte, esta goeteia, para emplear un término que Platón aplica a la pintura, a la poesía y a la sofística después de que Gorgias lo haya utilizado para glorificar la potencia de la retórica (Elogio de Helena) no pudiendo pone ante los espectadores más que un simple decorado, una fachada de imágenes ilusorias, tan inconstantes, múltiples y fugaces que el flujo del devenir sensible y de las emociones pasajeras en el círculo de las cuales este tipo de discurso se halla encerrado.

IMITACIÓN Y DEVENIR SENSIBLE

Hecho para figurar, a través de una variedad colorida de palabras, seres y situaciones en su forma concreta, para representar las acciones tal como aparecen aquí y ahora, para expresar deseos y pasiones del alma por las formas por las que se hace manifiesto ante los ojos del otro -inscrito en el dominio de las cosas visibles

(ta horata), de los acontecimientos en devenir (ta genomena), este tipo de mensaje no dispone ni de un vocabulario, ni de un instrumental conceptual, ni de una sintaxis que le permitan, como la demostración científica o el diálogo argumentado, formular una realidad auténtica, en su unidad y permanencia, decir el ser, no en tanto aparece para nosotros aquí y ahora sino en tanto que es siempre idéntico a sí mismo, en una palabra: enunciar lo verdadero, lo real, en lugar de forjar una semejanza un parecer en un centelleo variado de palabras y de ritmos, produciendo un efecto de fascinación, un vértigo del espíritu.

En este plano hay una entera homología entre los modos de expresión del pintor, con su variedad de colores, y los del poeta o del orador, con su variedad de ritmos y de palabras, y lo abigarrado y polimorfo del devenir sensible, de las apariencias siempre cambiantes. Es precisamente lo que se manifiesta ante los ojos y los oídos en las formas más variadas, revestido de aspectos sin cesar múltiples y contradictorios, lo que constituye el objeto de la mimética figurativa del pintor o representativa del poeta y del orador. El imitador en palabras que es el trágico “no temerá imitar seriamente [...] imitará igual aquello de lo que hablamos siempre, el ruido de trueno, los vientos, [...] toda su elocución no será mas que imitación de voces y de gestos” (Rep. 397 a 3 – b2). Realmente se trata del “ruido y el furor” del mundo

que viene a reflejarse en el espejo de la obra mimética del poeta conformándose a las exigencias de un género literario que ha menester de "todas las armonías, de todos los ritmos para tener su expresión apropiada, puesto que comporta variaciones de todas clases" (Rep. 397 c 3-6) "Hábil en tomar todas las formas y en imitar todas las cosas" (Rep. 398 a 1-3), el poeta imitador que Platón expulsa de la ciudad después de haberle rendido homenaje como a un ser "sagrado, maravilloso y asombroso", es exactamente el prototipo del hombre doble y múltiple (diplous, pollaplous) que está en las antípodas del ciudadano simple que debe formar la República (397e 1-2).

De hecho , la mimética, – del poeta y del pintor – tiene "comercio, relación y amistad" con cierta parte del alma que, a imagen del devenir, es ella misma inconstante, variada, abigarrada; ajena a la sabiduría y a la verdad, la práctica imitativa no puede atarse a ellas, ni espontáneamente inspirarlas. "vil, acoplada a aquello que en nosotros es vil, la mimética no engendra mas que villanía" en efecto "aquello que se presta a una imitación múltiple y variada es la parte irascible (aganakletikon) del alma; por el contrario, el carácter sabio y calmado, permaneciendo siempre igual a sí mismo, no es fácil de imitar [...] Es evidente que el poeta imitador no está naturalmente llevado hacia este principio racional del alma, ni está inclinado por su por su arte a satisfacerlo, si desea ganar el favor de la muchedumbre , pues está hecho para el

carácter apasionado y variado pues es fácil de imitar” (604e–605b).

Si el poeta en sus versos habla de los dioses, su mimética oral los representará con todas las pasiones, todas las falencias, todos los crímenes que son propios de cierta parte del alma humana a aquella a la que pertenece su arte. Además, el poeta figurará al ser divino, en sí mismo absolutamente simple e incapaz de cambiar, con el modelo de las apariencias sensibles, de este devenir al que está habituado a considerar; mostrará a la divinidad metamorfoseándose sin cesar, revistiendo formas diversas, modificando su aspecto en una multitud de figuras diferentes – donde, además, la revestirá de la imagen de lo que es él mismo como mimeses : hará de la divinidad un mago un engañador, un ilusionista fabricante de falsos–semejantes, de fantasmas sin realidad. Lejos de incitarnos a romper con las apariencias, de arrancarnos de las sombras y los reflejos, el arte del poeta, aunque llegue a evocar el ser simple y permanente, lo proyecta, y lo traduce en su lengua de imitación sobre el fondo múltiple y variado del parecer.

El conjunto de términos que se articulan unos con otros para dar a la imagen platónica su configuración subrayan de igual manera los deslizamientos que se operan en este filósofo entre la imagen stricto sensu y las apariencias sensibles en general, entre la visión

imaginada y todas las formas de conocimiento que no han logrado separarse del universo del parecer. Fuera del *phainein*, de los *phainomena*, de los *phantasmata* que aclaran y precisan el sentido de la *phantasia*, el término *eikon*, que en el siglo IV tiene un valor técnico y designa la imagen representativa en su materialidad (por ejemplo una estatua), es asociado en Platón a *eikasia*. La *eikasia* ocupa en la jerarquía de las formas de conocimiento que distingue la República por la comparación con una línea dividida en cuatro segmentos, el último nivel de la escala. Ella es menos un saber que una conjetura, con todo lo que este término comporta de riesgoso. Sin poder aprender el objeto mismo, ni conocerlo de una forma directa (*eidenai*), la *eikasia* debe apoyarse sobre todo aquello que parezca susceptible de tener con el objeto alguna semejanza a fin de imaginarlo mejor. Así entendida, en un sentido amplio, la imagen se integra en el dominio de la *doxa*, en el de lo que se opone a la *episteme*. La imagen aparece instalada en el corazón mismo de la *doxa* la cual se manifiestan sus límites y su campo de acción. De la *doxa* decimos que es, contrariamente a la ciencia, una simple "opinión", incierta y flotante sobre los objetos a los que se refiere. Pero la relación de la *doxa* con el universo de la imagen es, por el contrario, íntima y directa. *Doxa* proviene de *dokein* que significa *semejar, parecer*. El campo de la *doxa* es el del parecer, de estas semejanzas de las que la imagen es expresión privilegiada.

LA DEVALUACIÓN DE LA IMAGEN

Al hacer bascular del lado de la imagen el dominio entero de lo sensible presentado como un juego de sombras y de reflejos que desaniman toda empresa de saber verdadero, Platón es conducido a torcer el vocabulario tradicional de la imaginería, a rechazar las funciones que el pensamiento arcaico reconocía a la imagen como procedimiento de conocimiento, vía de acceso al ser a partir de sus manifestaciones visibles. En los textos de los siglos VI y V ni eikazein ni eikasia ni dokein ni doxa ni phainein ni phainomena han tomado su valor esencialmente negativo que le es atribuido en un sistema filosófico en el que Platón en el mismo movimiento funda la primera teoría general de la imagen y separa a la imagen, simultáneamente de lo real y del saber.

Es André Rivier quien, en dos estudios convergentes (*Un emploi archaïque de l'analogie chez Héraclite et Thucydide*, 1952 y *Remarques sur les fragments 34 et 35 de Jenófanes*, 1956) se ha puesto en guardia contra una interpretación anacrónica, en cuanto peyorativa, del conjunto de términos agrupados de una parte en torno a eisko, eikizo, eoika, eikos, eikon, y por otra parte los que se agrupan en torno a dokeo, dokos, doxa. Él ha mostrado que este vocabulario en sus empleos antiguos tanto en filósofos como Heráclito y Jenófanes como historiadores como

Herodoto y Tucídides, permanece ajeno a aquello que Rivier llama "la problemática del ser y el parecer", problemática que, central en el siglo IV, solo emerge lentamente a la conciencia filosófica del siglo V bajo el impulso de la escuela eléata. Este vocabulario se refiere a las formas mediatas de conocimiento, en efecto, que se oponen a la captura directa del objeto, como lo hace la vista cuando se aplica a lo que tiene bajo los ojos, pero que no se hallan desprovistas de valor positivo. Lejos de ser descalificadas como ilusión, error, falsa apariencia, conjetura gratuita, la eikasía el dokos o la doxa, designan actos intelectuales válidos, utilizando las semejanzas, las comparaciones las analogías en el caso de la eikasía, los indicios así como las y las verosimilitudes razonablemente fundadas, en el caso de dokos y doxa , para atender a los objetos que no son evidentes sino que permanecen ocultos e invisibles, sea en el pasado o en el futuro, sea en el espesor o en el segundo plano de las cosas. En el fondo, siempre es menester un mismo tipo de modo de andar, legitimo si se lo sigue correctamente, permitiendo asir con una probabilidad suficiente los adela a través de los phainomena - adela y phainomena no constituyen dos dominios exclusivos, definidos por su oposición sino dos formas o dos niveles de realidad que se interpenetran en el seno de un mismo universo, que coexisten los unos al lado de los otros " que se componen y se unen en el seno de la physis". En este contexto, los phainomena no habrán de ser desvalorizados. Ellos no constituyen el mundo de las apariencias,

de los falsos semejantes, son “las cosas mismas de las que hay que ocuparse”, la materia de la historia, lo dado sobre lo cual se conduce la investigación intelectual que puede utilizarlos como indicios. Es este estatuto de los phainomena que aparece de nuevo en la fórmula de Demócrito que suscribe Anaxágoras: *opsis ton adelonta phainomena*, los fenómenos son la visión, el aspecto visible de cosas que no se muestran a la vista.

EL SER Y EL PARECER

No permaneceríamos dentro de los límites de este estudio si emprendiéramos el análisis de este modo de pensamiento arcaico –al cual no sabemos si llamar fenomenal o pre-fenomenal – volviendo a trazar la historia y precisando el lugar que se reserva a la imagen, las funciones que asume. Solo queríamos subrayar la amplitud del deslizamiento que de un polo positivo a un polo negativo se ha operado entre el siglo VI y el siglo IV en el vocabulario de la imagen, de la semejanza, del parecer, y que encuentra su delimitación en la primera teoría de la imagen elaborada por Platón.

Al oponer nítidamente el parecer al ser, al separar el uno del otro, en lugar de asociarlos en equilibrios diversos, como lo habían hecho antes que él, es cuando Platón confiere a la imagen su forma de existencia propia, que la dota de un estatuto

fenoménico particular. Definida como semejanza, la imagen posee un carácter distintivo, tanto más marcado cuanto que la apariencia no es considerada de aquí en adelante como un aspecto, un modo, un nivel de la realidad, una clase de dimensión de lo real, sino como una categoría específica puesta frente al ser en una relación ambigua de falsa-semejanza. Esta especificidad implica, en contrapartida la expulsión de la imagen fuera del dominio de lo auténticamente real, su relegación al campo de lo ilusorio y lo ficticio, su descalificación desde el punto de vista del conocimiento.

En este siglo IV a. de C., a través de la obra de Platón, la imagen se presenta como una semejanza exterior en la medida en que se diseña un mundo de la pura apariencia que ha cortado sus nexos con el del ser y encuentra en esta exclusión de lo real el fundamento de un estatuto paradójico, intermedio entre el ser y el no ser: asimilada a la semejanza, al parecer, la imagen no es una pura nada, sino ser por tanto cualquier cosa. Esta promoción equívoca del parecer inaugura de cierta manera la carrera psicológica de la imagen: ¿el análisis del parecer no debe hacer referencia a un sujeto a cuyos ojos se hace ver la apariencia? ¿puede la imagen funcionar como imitación de la apariencia si no hay un espectador para observarla? Así parece despejarse la vía que conducirá a dotar a la imagen de un estatuto de existencia puramente interior, a ser un modo de la subjetividad, sin tener

otro ser que aquel que le confiere la conciencia individual de cada uno.

Sin embargo no es esta la vía que Platón emprende cuando se pone en busca de lo que es la imagen. De entrada, en el momento de las breves réplicas que preludian la definición general de eidolon, el descarta como una trayectoria por el cual sería imposible, si se perdiera, de buscar al sofista, de convencerlo de que no puede hacer más que falsos- semejantes. A quien lo acusa de no ser más que un productor de imágenes, el sofista pregunta qué es lo que se llama imagen. Y no es suficiente, como lo cree ingenuamente Teeteto, mostrar reflejos en los espejos, efigies pintadas o esculpidas. El sofista se reirá de tales ejemplos,

Hay que vencerlo en su propio terreno, cercarlo en sus desviaciones y sus fintas, dando de la imagen una definición válida para los ciegos, independiente del hecho de la visión y del sujeto que ve. La apuesta es decisiva para Platón. La cuestión está en saber si puede ofrecer una definición de la imagen que no esté ella misma al nivel de la imagen, fundada solamente sobre el testimonio de los sentidos. Si se reduce la imagen a la apariencia que se pone ante los ojos del espectador en cuando la mira, se enfrentará a dos especies de sofistas que, por argumentos contrarios, se burlarán igualmente de ti: los primeros pretenderán que la imagen así definida no tiene para

ellos mas ser que los
segundos profesarán que no existe otro ser que la imagen, ellos
afirmarán que lo que le parece a cada uno es lo que para él es lo
real, lo único verdadero. El problema consiste en o bien sacar
del juego a la vista y al vidente, enunciar qué es la imagen, no
dentro de lo que parece sino dentro de lo que es, decir no el
parecer de la apariencia sino la esencia del parecer, el ser de la
semejanza, de descartar, por ende, la sicología de la imagen para
designar el lugar que la semejanza ocupa en la jerarquía de los
diversos tipos de realidad de los que consta el universo.
Solo con esta condición la imagen deja de oscilar entre el ser y el
no ser y se identifica tanto con el uno como con el otro. Se fija en
medio de ellos sin confundirse con ninguno, en una posición
mediata que comparte con la doxa y que asegura la posibilidad de
error, de juicio falso, de la atribución de ser a aquello que no es,
de la confusión de la imagen con aquello de lo que es imagen. En
otros términos, no serviría de nada definir la imagen como
semejanza, apariencia, si esta definición no implicara al mismo
tiempo una referencia explícita de una parte al ser en tanto que
distinto del parecer, primero por relación a él, de otra parte al no
ser como fundamento de una eventual confusión entre apariencia
y realidad.

BUENA Y MALA IMITACIÓN

De allí se entreve la posibilidad de un cambio de perspectiva en el seno de la mimesis:

Si el ser es primero no se está fundado al tomar la imitación de ninguna manera por el otro extremo, del lado del modelo, y a verla desde el punto de vista, no de aquello que parece, sino de aquello a lo que se asemeja.

La imagen es bien del orden del parecer, pero precisamente no hay lugar para Platón de parecer sin ser, de imagen sin realidad, de imitación sin modelo a imitar.

Además de ser reconocida por lo que es: una simple semblanza, ¿no puede la imagen servir como trampolín para reenviar hacia el modelo? Ella puede, sin duda pero sin que se trate nunca de un movimiento espontáneo y como inmanente a la mimesis. Supone una ruptura, un cambio de plano, una verdadera conversión: el modelo es, en cuanto tal, otro que la imagen, de otra naturaleza; no comporta punto de “parecer” que pueda reproducirse por apariencias análogas; se levanta de un orden de conocimiento completamente diferente.

Pintores y músicos imitan lo mismo por medio de lo mismo; con colores, formas, sonidos y movimientos representan lo que en el

objeto figurado, es también colores, formas, sonidos y movimientos.

Atándose en las cosas, en el parecer, se esfuerzan en restituir esta apariencia. Allí reside el peligro de la imitación, su engaño, su lado "otro", en la búsqueda ciega de la similitud.

En cuanto ella va de lo mismo a lo mismo, la mimesis no puede más que enfrentar la brecha entre la imagen y el modelo, lo ficticio y lo real.