

## **IMAGEN E IMITACIÓN: DEMIURGO, ARTESANO Y ARTISTA EN EL PLATONISMO**

**Antoni Bordoy Fernández<sup>1</sup>**  
Universitat de les Illes Balears

**RESUMEN:** Este artículo analiza la crítica platónica y neoplatónica al concepto de «arte». Esta crítica consiste en un reflejo de la ruptura entre los conceptos de lo «Bueno» y lo «Bello» en el plano práctico. Con esto se llega a la conclusión de que el origen de la ruptura reside en el concepto de *mimesis* en dos aspectos diferentes: [1] la imposibilidad por parte del artista de conocer la verdad y [2] la ambigüedad de la creación artística.

**ABSTRACT:** This article analyses the platonical and neoplatonical critic to the concept of «Art». This critic is a reflex of the breaking-off between the concepts of «Goodness» and «Beauty» in the practical plane. We concluded that the origin of this breaking-off resides in the concept of *mimesis* in two different aspects: [1] the impossibility of the artist to know the truth and [2] the ambiguity of the artistic creation.

[0 Presentación del problema; 1 Ejemplos de la separación entre lo bueno y lo bello;  
2 El problema de la *mimesis*; 2.1 La inadecuación a la verdad: la crítica a las artes plásticas; 2.2 La ambigüedad mimética: la crítica a las artes literarias y escenográficas;  
3 A modo de recapitulación.]

0. En sentido estricto, el término de «estética» no es, dado su origen moderno, aplicable a la definición del substrato filosófico del arte griego, hecho que, sin embargo, no implica la inexistencia de la reflexión sobre este aspecto de la cultura humana en épocas premodernas. En efecto, aunque no es posible hablar de una «estética», es factible el análisis de la teoría que subyace a la concepción filosófica del arte con el nombre de «gran teoría de lo bello». Esta denominación es aplicable a las producciones artísticas del período incluido entre la primera cultura griega arcaica y la modernidad, siendo su ele-

---

<sup>1</sup> Este artículo está integrado en el Proyecto de Investigación y Desarrollo, código UIB 2002/7 de la Universitat de les Illes Balears dirigido por el Prof. Dr. F. Casadesús.

mento caracterizador la identificación entre lo bello artístico con lo bueno o con el bien. Esta identificación supone concebir la bondad de un objeto en relación directa con la belleza del mismo y con el artista como ingeniero dedicado la creación obras de arte. En consecuencia, el objetivo que el artista persigue con su trabajo consiste en reflejar lo bueno que existe en los objetos para representarlo en la obra de arte, sea ésta plástica o literaria.

Incluso desde las primeras obras arcaicas esta asociación se hace visible. En la *Ilíada*, poema utilizado como base educativa para todo el mundo griego, Homero identifica de forma directa la bondad, el coraje, la lealtad, el honor y las demás cualidades positivas con la belleza externa del héroe. De este modo, por ejemplo, al describir a Terites, uno de los personajes funestos de la *Ilíada*, los versos dicen de él que «era el hombre más indigno llegado a pie de Troya: era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba».<sup>2</sup> La fealdad de Tersites contrasta con la espléndida belleza del gran Aquiles, del ingenioso Odiseo, del valeroso Idomeneo, de los fuertes hermanos Ayante o, incluso, del concienzudo Néstor. La apariencia externa es el reflejo del carácter interno de los seres humanos: el cobarde, el ignomioso, el traidor, aparecen siempre en la obra de arte como seres deformes o con defectos físicos más que aparentes, aunque la realidad pudiera haber sido distinta; en cambio, los héroes, aquellos que demuestran su excelencia («areté»), son siempre bellos, altos y fuertes.

No obstante, esta asociación entre bondad y belleza presenta problemas en varios niveles al proceder a su aplicación filosófica. En efecto, la idea del héroe bello y del antihéroe deforme recorre todo el mundo griego y aparece en casi la totalidad de las obras de arte que, de un modo u otro, alteran el objeto representado para adaptarlo a sus cánones. Sin embargo, esta asociación se rompe cuando, en lugar de juzgar propiamente si en la obra de arte el héroe es bello, se analiza si la relación entre lo representado y la representación mantienen, realmente, esta relación bueno-bello. De este modo, cuando en lugar de fijar la atención en la relación de Tersites con su carácter se analiza la relación del Tersites histórico con el «Tersites» representado, los resultados son distintos. Con esta nueva perspectiva surge la cuestión de si el mismo acto creador del artista es o no bueno y de si la belleza de la obra de arte guarda relación o no con la bondad de la misma. El objetivo de las líneas que siguen consiste en demostrar que [a] en el proceso creativo existe de facto una ruptura entre lo bueno y lo bello y [b] que la causa de tal disociación es identificable con el problema que rodea al concepto de m...mhsij, «imitación» o «acción de imitar»,<sup>3</sup> como elemento que permite que la «belleza» pueda ser «mala» o que la «maldad» pueda ser «buena». Con este objetivo se procederá a [1] señalar y localizar mediante ejemplos el momento de la ruptura, [2] identificar los problemas relativos a la m...mhsij en su origen —Platón— y en la reflexión filosófica posterior —neoplatonismo<sup>4</sup>— para [3] concluir que la relación directa entre bueno y bello es tan sólo aplicable a las producciones artesanales y no a las artísticas.

<sup>2</sup> *Ilíada*, canto II, 216-219.

<sup>3</sup> PLATÓN, *Leyes*, 705c9 - d1. Para más definiciones del concepto de mimesis cf. ARISTÓTELES, *Teología*, 156; *Poética*, 6, 12; HERÓDOTO, *Historia*, III, 37.

<sup>4</sup> El término «neoplatonismo» es de origen moderno, pues desde Amonio Saccas hasta Proclo de Bizancio, todos se autodenominaban como «maestros platónicos» de la Nueva Academia. Cf. BRÉHIER, É. (1981): *Histoire de la*

1. La literatura clásica ha dejado una considerable cantidad de ejemplos en los que se produce una disociación entre el bien y la belleza. Entrada la época clásica, empiezan a aparecer personajes en los que su grado de excelencia no se corresponde con su apariencia física. El más notable de todos ellos es el caso de Sócrates: maestro de Platón, precursor de su doctrina, fue reivindicado como antecedente de la mayoría de las escuelas helénicas, desde los escépticos hasta los cínicos; no obstante, destaca por su fealdad reflejada en una baja estatura, en contraposición a los héroes homéricos, su calva que poco tiene que ver con la larga melena de un Aquiles o de los espartitas coetáneos, su chata nariz o la rudez de sus facciones. Sin embargo, Sócrates se erigió como un modelo a seguir, coherente con sus ideas hasta el punto de preferir la muerte a infringir las normas que rigen la ciudad, audaz en la guerra, valiente frente a sus enemigos. Más adelante, será la corriente cínica la que establezca una sólida diferencia entre bondad y belleza: es el conocimiento y la actitud coherente lo que da al ser humano la verdadera excelencia, no la apariencia de acuerdo con las convenciones sociales establecidas.

Esta tendencia a la separación de bondad y belleza se intensificará con la aparición de la Nueva Academia. Porfirio de Tiro, autor de la *Vida de Plotino*, cuenta las repetidas negativas de su maestro a ser inmortalizado en una pintura. Porfirio relata como Plotino, al acercársele Amelio, discípulo y alumno de la Nueva Academia, y proponerle que uno de los pintores más importantes del momento le retratara durante sus lecciones, él se negó: «Plotino, el filósofo contemporáneo nuestro, tenía el aspecto de quien se siente avergonzado de estar en el cuerpo. Como resultado de tal actitud, no soportaba hablar ni de su raza ni de sus progenitores ni de su patria; y hasta tal punto tenía por indigno aguantar a un pintor o a un escultor que, pidiéndole Amelio permiso para que se le hiciera un retrato, le respondió: “¿Es que no basta con sobrellevar la imagen con la que la naturaleza nos tiene envueltos, sino que pretendes que encima yo mismo acceda a legar una más duradera imagen de una imagen, como si fuera una obra digna de contemplación?”».<sup>5</sup>

2. Esta acumulación de ejemplos en los que bondad y belleza no coinciden conduce a una aparente contradicción combinándose una feroz crítica a la presencia de los poetas en la ciudad con un reconocimiento de la labor de los mismos. Es en los diálogos platónicos en los que aparece con más fuerza esta contradicción: si bien en la *Apología de Sócrates* Platón afirma que «si allí [*sc.* en el Hades] habitamos con Orfeo, Luseo, Hesíodo y Homero, ¿qué no darías para poder gozar de ello? En cuanto a mí, si esto es verdad, muchas veces desearía morir»<sup>6</sup> e incluso se atreve a comparar en el *Timeo* al demiurgo con un pintor, en la *República* propone la expulsión de los mismos por

---

*philosophie*, París: Presses Universitaires de France, vol. I, pp. 397 ss.; GILSON, É. (1952): *La philosophie au Moyen Âge*, París: Payot, capítulo II, secc. 2; Gregory, J. (1998): *The neoplatonists*. Londres: Routledge; Wallis, R. T. (1972): *Neoplatonism*. Londres: Duckworth; Parain, B. (1971): *Historia de la filosofía: del mundo romano al islam medieval : Roma, Bizancio el neoplatonismo, la filosofía judía medieval, la filosofía islámica*. Madrid: Siglo XXI (existe una reedición de 1984); García Gual, C. (1985): *La filosofía helenística : éticas y sistemas*. Madrid: Cincel.

<sup>5</sup> PORFIRIO, *Vida de Plotino*, 1, 1-10.

<sup>6</sup> PLATÓN, *Apología de Sócrates*, 41a.

considerarlos incompatibles con el buen funcionamiento de la ciudad. Proclo de Bizancio llegará incluso más lejos y, en su comentario al libro X de la *República*, sostendrá que Platón es un continuador de las doctrinas de Homero, a quien admira y sigue pues la verdad del mismo ha sido contrastada,<sup>7</sup> al mismo tiempo que define la poesía como un arte lejano a la excelencia del alma.<sup>8</sup>

Esta contradicción es, sin embargo, aparente, pues su origen no reside en una doble perspectiva que divida sentimientos y razón, sino en la concepción misma del arte y, en concreto, en la forma de trabajar por parte del artista y de recibir la obra del arte por parte del espectador. En *República* 596e, Platón describe el proceso de creación en base a la *mimesis* como el reflejo de un determinado objeto en un material distinto: «No es difícil, sino que es hecho por los artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas que acabo de hablar».<sup>9</sup> El creador actúa como un espejo que, tomando lo que observa de un lado, lo proyecta hacia otro, realizando una copia de «lo que es» sobre un material distinto. Sin embargo, para el mismo Platón y las corrientes platónicas de la Nueva Academia este proceso plantea dos graves cuestiones: [1] la capacidad del espejo y de la nueva materia para reflejar la verdad del objeto, es decir, la adecuación del artista y de sus materiales para describir la verdad, y [2] la ambigüedad que el reflejo produce en aquellos que contemplan el espejo, es decir, las posibilidades interpretativas del espectador frente a la obra de arte. Ambas cuestiones se relacionan con un mismo problema: el objetivo del espectador no es el de transmitir una verdad, sino agradar al público.

**2.1** Es una constante en la descripción platónica del mundo la definición de un principio a partir del cual se origina el resto de la realidad. Para Platón y sus seguidores inmediatos –platónicos y medio-platónicos– este principio es el Bien, origen del que surgen las demás Formas o Ideas;<sup>10</sup> para la última tradición platónica –primer y segundo neoplatonismo– este Bien se identifica con la Unidad y se adhiere a una transformación de la primera hipótesis del *Parménides* en una verdadera hipótesis.<sup>11</sup> La procesión que se inicia de este primer principio se extiende hasta el último de los seres del mundo sensible, de modo que todo proceso creativo deberá consistir en la toma de uno de los elementos de la serie –sea una Forma, sea un ente intermedio– como modelo para plasmarlo en un material distinto, dando lugar, de este modo, a una copia. Gracias a la copia, lo que antes era uno, el modelo, va dando forma a multitud de entidades distintas cuyo nexos de unión es, siempre, la unidad.<sup>12</sup> Platón y el platonismo centran su crítica al

<sup>7</sup> PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 131, 29-31.

<sup>8</sup> PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 162, 3-6.

<sup>9</sup> PLATÓN, *República*, 596e.

<sup>10</sup> PLATÓN, *República*, 505a-b: «Por lo demás, me has oído hablar de eso no pocas veces; y ahora, o bien no recuerdas, o bien te propones plantear cuestiones para perturbarme. Es esto más bien lo que creo, porque con frecuencia me has escuchado decir que la Idea del Bien es el objeto del estudio supremo, a partir de la cual las cosas justas y todas las demás se vuelven útiles y valiosas.»

<sup>11</sup> Cf. la introducción a la traducción de las *Enéadas* de Plotino de IGAL, J. para la Editorial Gredos, secc. 2 «El Uno-Bien».

<sup>12</sup> PLATÓN, *República*, 597b-c; *Crátilo*, 398a ss.

arte en tres puntos distintos: [1] la elección del modelo de la copia; [2] el material utilizado para la copia; y [3] el conocimiento del artista sobre el objeto que se copia.

Siguiendo este esquema y analizando el objeto que se pretende copiar y el material sobre el que se copia, la tradición neoplatónica distingue entre tres tipos de proceso creativo:<sup>13</sup>

1. *Demiúrgico*. Siendo el nivel más elevado, su acción se caracteriza por tomar el Bien para convertirlo en las múltiples formas que adquieren el nivel de Ideas. En la primera tradición platónica esta creación corre a cargo del demiurgo, el dios original que da forma a la base de la realidad. El neoplatonismo, a través de las modificaciones introducidas por el platonismo medio, substituye el demiurgo por la Inteligencia como elemento conformador de la primera hipóstasis. El resultado de esta acción son siempre entes intermedios que difieren en cuanto a calidad del primer principio pero que, a su vez, no son múltiples como sí lo es el mundo sensible.

2. *Artesanal*. Se produce dentro de la Naturaleza. Consiste en la copia, por parte de una agente inferior al demiurgo –el ser humano–, de los arquetipos de primer nivel –las Formas– para generar, mediante la combinación con una materia que en sí misma tiene ya una forma determinada, de múltiples objetos cuyo valor reside en la utilidad, elemento que está en relación directa con el bien del objeto.

3. *Artística*. Como tercer nivel, platonismo y neoplatonismo coinciden en designar el proceso artístico en el que se tomaría como arquetipo la realidad de segundo nivel producida por el artesano para plasmarla en una materia también de segundo nivel y obtener, de este modo, un tercer objeto cuyo valor reside en agradar al ser humano, prescindiendo del bien o de la utilidad.

La perfección del objeto que se copia y de los materiales en que se refleja son distintos en cada caso. La acción demiúrgica toma para su elaboración el más noble modelo, el Bien; la artesanal un modelo que, si bien es secundario, aún es perfecto y exento de materia, las Formas; la artística toma como modelo un objeto ya de por sí imperfecto y de él hace una segunda copia, de modo que la obra del arte adquiere el estatus de copia de otra copia. La cuestión inmediata que se deriva de la acción artística es qué nivel adquiere el objeto producido. En efecto, la obra de arte tiene una consistencia existencial, pero ésta es tan sólo un reflejo, una mera apariencia.<sup>14</sup> El artista no ofrece el objeto en sí, no da al espectador un verdadero objeto, sino tan sólo una representación del mismo: ofrece el retrato de una cama en dos dimensiones, el reflejo de una personalidad compleja en unas líneas de texto o una acción petrificada en el tiempo. Tanto el modelo como el material son, en consecuencia, dos elementos imperfectos que no permiten representar correctamente el objeto.

No obstante, el centro de la crítica del platonismo al arte reside en el propio artista. El demiurgo está capacitado para crear, dado que observa el Bien primogéneo; el

---

<sup>13</sup> PLATÓN, *República*, 597d-e.

<sup>14</sup> PLATÓN, *República*, 596e:

«– Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. ¿No es verdad?  
– Sí, pero sólo en apariencia.»

artesano puede crear, pues en su mente reside el conocimiento de las Formas; el artista no conoce el Bien ni las Formas, tan sólo las copias. El artista desconoce su objeto, su realidad, su bien: «En cuanto al imitador, ¿a partir del uso será que posee conocimiento acerca de si lo que pinta es bello y recto o no? ¿O acaso tendrá una opinión correcta debido a la relación forzosa con el entendimiento y por haber sido instruido por él sobre cómo pintar?».<sup>15</sup> En este sentido, el conocimiento que transmite el artista no es correcto: el escritor de teatro desconoce el carácter del individuo, el pintor desconoce el objeto o el hombre que representa, el escultor recoge sólo la apariencia. El arte es fuente de equivocación, ofrece al espectador la representación de una copia sobre una materia imperfecta al tiempo que en el proceso de creación se pierden multitud de elementos a causa del desconocimiento del artista.

**2.2** El desconocimiento del objeto por parte del artista, la imperfección de la obra de arte y la necesidad de agradar al espectador dan lugar un segundo problema con respecto a la *mimesis*: la incapacidad del arte para servir en el proceso educativo. El ser humano es, según la tradición platónica, el ente más flexible y maleable de cuantos existen: «Modela, entonces, una única figura de una bestia polícroma y policéfala, que posea tanto cabezas de animales mansos como de animales feroces, distribuidas en círculo, y que sea capaz de transformarse y de hacer surgir de sí misma todas ellas. [...] Plasma ahora la figura de un león y en otra de hombre, y haz que la primera sea la más grande y la segunda la que le siga. [...] Combina entonces estas tres figuras en una sola, de modo que se reúnan entre sí. [...] En torno suyo modela desde afuera la imagen de un solo ser, el hombre, de manera que, a quien no pueda percibir el interior sino sólo la funda externa, le parezca un único animal».<sup>16</sup> Del hombre puede surgir cualquier ser, dado que por constitución no está predeterminado, al contrario que los demás animales, a proceder de un modo concreto.

En consecuencia, el ser humano requiere un proceso de aprendizaje que, en el mundo griego, corre a cargo de los poetas como Homero, Hesíodo u Orfeo o los trágicos y comediantes de cada época. El espectador que acude al teatro, que escucha al rapsoda o que lee un libro está educándose, mimetizando los valores que en la obra encuentra para adaptarlos a su modo de ser. El problema reside en que, por las causas mencionadas, el artista no siempre refleja en la obra de arte lo que es correcto, sino lo que es fácil de imitar y lo que al espectador agrada: «Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que es más fácil de imitar».<sup>17</sup> Los héroes se exceden, asesinan, infringen las leyes de los hombres; los dioses se comportan como si fueran hombres, con sus defectos, sus males; de modo que el espectador tiende a la imitación de los caracteres negativos de los personajes: «Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo, siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de aprehender cuando es imitado, sobre todo

---

<sup>15</sup> PLATÓN, *República*, 602a.

<sup>16</sup> PLATÓN, *República*, 588c – 589a.

<sup>17</sup> PLATÓN, *República*, 605a.

por los hombres de toda índole congregados en el teatro para un festival; porque la imitación estaría presentado un carácter que les es ajeno».<sup>18</sup>

3. La inadecuación de lo bello con lo bueno en el arte es, en consecuencia, un problema práctico que acontece al arte griego. En efecto, la base de la cuestión reside en la *mimesis*, la imitación que hace el artista, y no el arte en sí. Este hecho explica la aparente contradicción entre las afirmaciones platónicas y neoplatónicas que, de un lado, reivindicaban el arte mientras que, de otro, promueven su expulsión de la ciudad ideal. Al componer la obra, el artista tiende a adoptar la posición del modelo imitado, se concibe como un Aquiles o como un Héctor, de modo que hace pasar sus palabras como si fueran realmente del personaje que se imita: «En cambio, si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su narración sería productivas sin imitación alguna».<sup>19</sup> El arte se convierte, mediante la *mimesis*, en el objeto que se imita, de modo que [1] ni se transmite la realidad del objeto, dado que quien habla no es el personaje sino el artista, ni [2] se es apto para la educación, ya que el espectador cree que es Aquiles quien está hablando y, al tenerlo como modelo de conducta a seguir, incorpora el modo de ser del héroe a su carácter sin tener en cuenta que, en realidad, está copiando al poeta, a alguien que desconoce el objeto. No obstante, el poeta está capacitado para transmitir la verdad. De este modo Proclo de Bizancio, por ejemplo, afirma sobre Homero que fue el maestro de Platón y que la mayoría de sus doctrinas coinciden, pues el poeta puede transmitir la verdad: «Es en consecuencia manifiesto que el más sabio de los griegos [*sc.* Homero] habla también de acuerdo con nuestra manera de ver y con las nociones incontrovertibles respecto de la bondad del pueblo».<sup>20</sup> Es, como dirá este mismo autor, el género de vida imitativo el que debe ser expulsado, no el arte en sí.<sup>21</sup>

La cuestión de la disociación de los conceptos de bondad y belleza no reside, en consecuencia, en la teoría, sino en la práctica del arte, momento en el que interviene la *mimesis*. Es posible la coincidencia entre bondad y belleza, pero tan sólo desde el punto de vista de la neutralidad de la escritura, del uso de la tercera persona en lugar de la primera, de la toma de conciencia por parte del espectador de que la obra de arte no ofrece un ente real, sino tan sólo la imagen de un ser que se le escapa por el propio desconocimiento del artista y por la incapacidad del espectador lego de comprender que el arte es sólo apariencia. Sin *mimesis*, belleza y bondad son una misma cosa, pues imagen e imitación coinciden: la descripción conlleva el conocimiento del objeto y, sin duda, una buena descripción ha de ser válida para el proceso educativo de la república ideal. Esta idea es la que lleva a Platón a dar lecciones de cómo debería ser la poesía al mismo Homero cuando, en la *República*, se atreve a corregir el canto I de la *Ilíada*, modificando la fórmula narradora de la petición de Critias a Agamenón pasando de la primera a la tercera persona: «Al llegar, el sacerdote rogó que los dioses permitiesen a los aqueos conquistar Troya y conservar la vida, y que éstos liberaran a su hija tras aceptar el rescate, y respetando al dios. Cuando él dijo estas cosas, los aqueos lo apro-

<sup>18</sup> PLATÓN, *República*, 604e.

<sup>19</sup> PLATÓN, *República*, 393c.

<sup>20</sup> PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 131, 29-31.

<sup>21</sup> PROCLO, *In Platonis rem publica commentarii*, I, 162, 3-6.

baron reverentemente, pero Agamenón se irritó y lo conminó a partir inmediatamente y no volver, ya que de nada le valdrían el báculo y las guirnaldas del dios. Y le dijo que, antes de liberar a su hija, ésta envejecería en Argos junto a él; y le ordenó marcharse y que no lo irritase más, si quería regresar a su casa sano y salvo».<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> PLATÓN, *República*, 393d – 394a.