



MIMESIS Y ARQUETIPO. FILÓN 'RESCATA' AL POETA PLATÓNICO

Carolina Delgado

[Conicet - Universidad Nacional de General Sarmiento]
[cdelgado@ungs.edu.ar]

Resumen: Este trabajo examina el tópico de la poesía imitativa en Platón. Su objetivo es averiguar si, para Platón, puede haber una mimesis de valor y, consiguientemente, una poesía mimética aceptable. Para ello se analizan dos secciones de *República* concernientes a una imitación válida. Esta se basaría en el conocimiento dialéctico de las realidades inteligibles; condición que no puede ser cubierta por el poeta. Mi hipótesis es que la solución a este problema reside en la idea platónica de 'diseño', que –derivado del paradigma ideal– sería la herramienta de trabajo para el imitador. Filón ha conceptualizado esa herramienta en su idea de arquetipo.

Palabras clave: mimesis; paradigma; arquetipo; Platón; Filón

Mimesis and Archetype. Philo rescues the platonic Poet

Abstract: This paper examines the topic of imitative poetry in Plato. Its aim is to determine whether, for Plato, may be a mimesis of value and consequently an acceptable mimetic poetry. For this, two sections concerning a valid *Republic* imitation will be analyzed. This would be based on the dialectical understanding of intelligible realities; condition that the poet can not be covered. My hypothesis is that the solution to this problem is the Platonic idea of 'design', which -derived the ideal paradigm- would be the tool for the imitator. Philo has conceptualized this tool in his idea of archetype.

Keywords: mimesis; paradigm; archetype; Plato; Philo

 Si cabe señalar algún tópico que defina la poetología platónica, uno de ellos es, sin duda, el relativo a la naturaleza mimética del fenómeno literario. Por

eso, cuando se trata de reconstruir esa reflexión, resulta imprescindible examinar la teoría sobre la mimesis en la que se apoya¹. Ahora bien, quizás uno de los rasgos más característicos del tratamiento platónico sobre la mimesis es el de su escasa linealidad. Aunque solo se comparara su postura en *República* (R.)¹⁰, bastaría para que salieran a la luz algunas de las aristas del planteo platónico al respecto. Como se sabe, en ese libro se recogen, por un lado, la decisión de prohibir la

1 El otro gran modelo del que, en diversas ocasiones, se vale esta reflexión para dar cuenta del fenómeno literario es el modelo de la poesía como fruto de una inspiración divina, lo cual plantea el problema de su conciliación con el modelo de la mimesis. No puedo ocuparme aquí de este aspecto del tema. Un análisis de esta doble modalidad de descripción de la literatura en Platón y de su eventual tensión, en C. COLLOBERT (2011), especialmente pp. 55-60.

poesía imitativa (R. 10. 595a; esta resultaría una producción de fenómenos ilusorios que inducen a engaño: R. 10. 595a1-608c1)² y, por otro, al mismo tiempo una cláusula sobre la posibilidad de aceptar cierto tipo de poesía en el Estado (R. 10. 607d).

La postura platónica respecto de la mimesis en el ámbito poetológico es, pues, confusa. Resulta complejo extraer del *corpus* indicios definitivos para determinar cuál habría sido, según Platón, el valor de la imitación poética. Este problema no queda, sin embargo, circunscripto a la posibilidad de reconstruir lo que Platón habría pensado sobre la literatura, sino que trasciende a una cuestión sistemática clave para explicar la posibili-

dad de una poesía de valor. Sin lugar a dudas, es el de esa reconstrucción un asunto complejo, y así lo asumió siempre la investigación en el ámbito de los estudios platónicos³. En ese marco se ha reparado en que, cuando se trata de la mimesis en otros ámbitos de la producción humana –por ejemplo, en el ámbito político–, las aseveraciones de Platón sobre ella son más claras; y habría contemplado que, en efecto, la mimesis involucra virtualidades positivas.

En esta línea se advierte que el Estado perfecto tendría lugar, según Platón, allí donde se lograra imitar de la manera más acabada posible los modelos ideales e inteligibles que inspiran esa creación. Un modelo de ese tipo sería, por ejemplo, el de ‘la justicia en sí’. Podemos recordar, a este respecto, el famoso pasaje de R. 6, donde Sócrates defiende que el gobierno del Estado debería quedar en manos de los filósofos: esa tarea se parecería a la de pintar un cuadro, tarea que habitualmente requiere basarse en un modelo. A su vez, se puntualiza que tal modelo permitiría diseñar, de la mejor manera posible, la comunidad política (500d10-501c3). Esta propuesta es relevante, pues, como se sabe, la comparación con la pintura encierra siempre la referencia a un tipo de mimesis; y la imitación es presentada, en este contexto, como una producción valiosa.

2 Así lo ha señalado, por ejemplo, J. ANNAS (1998: 273-295), quien insiste en individualizar diferencias sorprendentes entre la postura platónica mantenida en el libro décimo y la de los libros precedentes; en especial, respecto a temas nada marginales como los del ‘conocimiento’ y de la ‘teoría de las ideas’ (p. 335). Estas diferencias introducirían, a su vez, en las conclusiones sobre la naturaleza y función de la poesía de R. 2-3 una serie de modificaciones también sorprendentes. Esos aspectos nuevos añadidos por R. 10 no solo constituirían, según ANNAS, una novedad respecto de lo anterior, sino que se configurarían más bien como una serie de soluciones extrañas al resto de la obra. Por eso, la autora considera que el libro décimo debe haber sido un añadido posterior que Platón insertó en R., una vez que ésta ya estaba concluida, y que Platón, probablemente, habría recopilado allí un material *extra* relativo a temas que le parecía que no estaban bien tratados o que, sin más, le habría faltado tratar. Con esta solución del ‘anexo’ Platón habría intentado preservar la unidad ya conseguida en la obra. Para un análisis detenido y, a mi modo de ver, satisfactorio de esta lectura, véase F. M. GIULIANO (2005: 80-90).

3 Por mencionar solo algunos estudios, puede verse MARUŠIĆ (2011), GIULIANO (2005: 21-134), HALLIWELL (2002), NIGHTINGALE (2002), NEHAMAS (1998: 296-323), VERDENIUS (1962).

Ahora bien, pongamos entre paréntesis la necesidad de dar sentido a un escenario político como el anterior. Situémonos, más bien, en lo siguiente, que es lo tocante al asunto de este trabajo. En el supuesto caso de que, en efecto, fuera metodológicamente correcto trasladar los indicios anteriores desde el ámbito político al poetológico, lo que se desprende de ellos genera, sin embargo, una dificultad de carácter sistemático, y no ya hermenéutico. En efecto, ese traslado daría por resultado que, según Platón, una composición poética, si va a ser la mejor posible, habría de quedar en manos también de los filósofos: serían ellos, y solo ellos, quienes, por disponer del conocimiento de las entidades ‘en sí’, estarían en condiciones de plasmar una representación adecuada en el campo de la creación literaria. Por consiguiente, si la elaboración de la poesía dependiere de una condición que solo puede ser cubierta por quien dispone de conocimiento dialéctico, ¿resta en este esquema algún espacio para el poeta como tal? Y si es así, ¿cómo hay que pensar que tendría lugar su relación con el ámbito ideal? ¿Cuál sería la injerencia específica del poeta⁴?

4 Ver, al respecto, NEHAMAS (1998: 307). El autor defiende que la imitación de las Formas es un requisito lógicamente imposible de satisfacer por parte del artista y, todavía más, que, si éste lo satisficiera, cesaría en esa medida de ser precisamente eso, un artista. En una línea similar, COLLOBERT (2011: 51): “*It is in fact doubtful that the artist could have access to the essence of things, as Plato understands it – the only access being through dialectic. Plato’s theory of Forms*

En este trabajo me propongo dar respuesta a las preguntas anteriores. Para ello pongo a consideración el material que proveen dos secciones de *R.* (5. 472b7-e1; 6. 501c3). Ese material apoya, a mi modo de ver, la hipótesis que pretendo sustentar: en el mapa platónico de la mimesis, donde habitualmente se consignan solo las esferas de ‘paradigma’ e ‘imagen’, habría que incorporar una nueva instancia, intermedia a las anteriores. Esa instancia constituiría un diseño que los filósofos elaborarían con base en el previo conocimiento del modelo perfecto y posteriormente proveerían a los imitadores del caso⁵. Si esto fuera así, el contacto con las formas no sería ya condición *sine qua non* para lograr una mimesis adecuada, pues esta podría estar mediada por una instancia derivada de la anterior. Naturalmente, tampoco sería requisito *sine qua non* para el caso del poeta. Ha advertido esto, y traza un sorprendente paralelismo textual con las secciones arriba indicadas, un texto clave de Filón de Alejandría; en ese texto, a mi modo de ver, el alejandri-

and by and large his epistemology work as a refutation of this theory of art: art is by nature eidolic: its product is an eidolon. It suffices to demonstrate this point to invalidate the artist’s claim to attain the Forms”.

5 No he encontrado, en la literatura secundaria, un tratamiento que lleve a hacer expresa esta distinción. Es indicativo de esta omisión el que en un trabajo reciente dedicado al tema de la poesía en Platón como DESTREÉ - HERRMANN (2011) solo un artículo menciona en el cuerpo del trabajo estas secciones, a saber, REYDAMS-SCHILS (2011: 351) y, luego, solo se lo consigna en dos referencias a pie de página.

no logra fraguar en la idea de 'arquetipo' lo que Platón habría concebido como el diseño intermedio entre 'paradigma' e 'imagen'⁶. Creo que, si esto es correcto, la función del filósofo y la del poeta en el contexto de la mimesis quedan articuladas de un modo mucho más ágil de lo que a primera vista parecería ser.

Mi exposición se organiza en los siguientes pasos: (i) presentaré la crítica platónica a la mimesis en *R.* 10 donde aparecen el motivo del espejo y el ejemplo del pintor; (ii) analizaré dos secciones de *R.* procedentes de los libros 5-6 en las que se hace referencia también a una mimesis y se emplea el ejemplo del pintor, aunque para dar cuenta, esta vez, del trabajo del filósofo; finalmente (iii) mostraré que una parte de la tradición platónica crea una categoría nueva, la de 'arquetipo', y detalla con precisión la metáfora mimética en el ámbito de la producción.

El pintor del espejo

Si se atiende exclusivamente a *R.*, hay que decir que el lugar específicamente dedicado a examinar la naturaleza de la mimesis, y no ya su eventual influencia psicológica, es el

6 El primero que atestigua haber usado el término en campo filosófico es Filón de Alejandría; en su obra encontramos 83 ocurrencias del mismo. No podemos, sin embargo, afirmar que el término haya sido acuñado por él o si ya circularía en el griego filosófico de su entorno. Lo que sí se puede aseverar es que no disponemos de testimonios que evidencien esto último.

libro décimo de dicha obra⁷. El trayecto final de la gran discusión en torno a la fundación correcta del Estado se revela a los interlocutores especialmente satisfactorio por lo que respecta a la decisión sobre la poesía (*R.* 10. 595a1-3). Esa decisión es la de prohibir toda poesía que sea mimética (*R.* 10. 595a5); resolución que se ha vuelto más evidente ahora que se cuenta con la distinción de las partes del alma⁸.

7 Tomado en general, el término mimesis designa la producción de un objeto a semejanza de otro, esto es, significa la actividad de producción de una imagen; en esa asimilación tiene lugar, a su vez, la confección de un segundo objeto, distinto del primero, que es aquel que se pretende asimilar. Un caso específico de representación resulta, en cambio, el de un sujeto que se vale de su propia persona (voz, gestos, acciones) para emular un objeto; esta representación se ejerce sin producir un segundo objeto y se trata de los casos de mímica. Ambos significados intervienen en el tratamiento platónico de la mimesis, aunque en esta discusión se opera con el segundo de ellos. Para la identificación de estos dos sentidos dominantes del término mimesis con los dos tratamientos de *R.*, véase J. TATE (1928, 1932), E. BELFIORE (1984:126), F. M. GIULIANO (2005:22). Una buena discusión de este particular, J. MARUŠIČ (2011) que defiende que el término mimesis es utilizado en los dos tratamientos de *R.* con exactamente el mismo significado (2011: 221).

8 El análisis psicológico previo (*R.* 4 y 9) puso las bases sobre las cuales comprender mejor por qué la mimesis causa estragos en el espíritu (595b6-7) y advertir que el remedio contra esos perjuicios consiste en saber en qué consiste la poesía mimética (595b8); solo después de esto se podrá considerar convenientemente también cuál es su finalidad (595c8), a qué parte del alma se dirige y cuáles son las consecuencias de su influencia. Quedan deslindadas así dos perspectivas de consideración, es decir,

Puesto que la mimesis es un tipo de producción entre otros, se comienza el análisis distinguiendo tres modos diferentes de producción. Para esto se recurre al método habitual que develará, en correlación con esos tres tipos de producción, tres niveles de objetos y tres clases de fabricantes; uno de ellos concierne a la mimesis.

Primero se dice que “respecto a cada conjunto de las cosas que designamos bajo un mismo nombre, solemos postular una idea única y correspondiente <a esa multiplicidad>” (R. 10. 596a6-8); y, luego, se pone el ejemplo de camas y mesas (R. 10. 596a10), a cada una de las cuales corresponde una idea, la de cama o la de mesa (R. 10. 596b3-4). Una vez establecida esta distinción entre la idea del mueble y el mueble correspondiente, Sócrates señala un primer tipo de hacedor, el fabricante, y declara que, al realizar su trabajo, mira a esa idea:

¿Y no solemos también decir que el hacedor (ó δημιουργός) de ambos muebles –ya sea el que hace las camas o las sillas que usamos, y de las demás cosas de este estilo– trabaja dirigiendo la mirada hacia la idea (πρός τὴν ἰδέαν βλέπων) Porque ninguno de los hacedores hace la idea misma (R. 10. 596b6-c1)⁹.

aquella relativa a la función de la poesía (cuáles son sus efectos y sobre qué instancias actúa), que constituye una perspectiva psicológica y epistemológica y otra, relativa a la naturaleza de la mimesis, que resulta un momento anterior a las otras perspectivas y que, consiguientemente, es lo primero que se aborda en la discusión.

9 En todos los casos las traducciones de los textos platónicos me pertenecen. He seguido la edición de J. BURNET.

La descripción del procedimiento metódico introduce, así, la primera referencia a un hacedor: este, para su trabajo, toma por referencia la idea del mueble que, en cada caso, quiere producir. La cuestión de la mimesis queda enmarcada, pues, en el análisis de una producción de cosas, donde se asienta que hay un tipo de producción que se ejecuta con base en el conocimiento de la idea.

A su vez, se presenta un segundo hacedor o, mejor dicho, un pseudo-hacedor del fabricante en sentido genuino. Este segundo individuo es capaz de hacer absolutamente todas las cosas (596c5) sin atender a idea alguna, sino sencillamente manipulando un espejo. Es hábil, admirable y muy sabio (596c6; 596d1)¹⁰. Su modalidad de trabajo no comporta especial dificultad:

Basta con que tomes un espejo y lo hagas girar para todos lados. En un instante harás el sol y lo que hay en el cielo; en un instante, la tierra; y en un instante, <te harás> también a ti mismo y a los demás vivientes, y muebles y plantas y todas las demás cosas que ahora mencionábamos (R. 10, 596d9-e3).

Naturalmente, al manipular un espejo no se fabrica, en realidad, nada; tan solo se refleja en su superficie el aspecto externo de aquellos objetos que se colocan delante. Según esto, lo único que se genera así es la impresión de haber fabricado algo. En tal senti-

10 Estas calificaciones irónicas recuerdan al lector aquel ámbito de las imágenes, reflejos en el agua o espejos y sombras, que quedara tipificado en R. 6. 509d; 6. 517d.

do, los objetos que ‘fabrica’ este ‘hacedor’ son “apariencias, pero no cosas de verdad” (596e4). Un fabricante de esta suerte es, por ejemplo, el pintor (ó ζωγράφος, 596e6); sus obras tampoco son reales sino solo apariencias, esto es, cosas que parecen reales, pero que no lo son 596e4).

Por último, en la medida en que el carpintero no hace la idea misma, sino que esta ya le está presente como modelo cuando él realiza su trabajo, se sigue que la idea es producto de un tercer hacedor: a este se lo denomina dios (597b6) y también hacedor de aquello que es por naturaleza (597b5-6)¹¹. La idea es lo que propiamente puede llamarse ‘lo que es’¹². Por eso, el carpintero “si no fabricara lo que es, no fabricaría lo real, sino algo de la índole de lo real, pero que no es real” (R. 10. 597a5-6).

Los objetos quedan clasificados, así, según su estatuto ontológico: (i) apariencias, (ii) objetos perfectamente reales (τελέως δὲ εἶναι ὄν, 597a5) y (iii) objetos que son de la índole de lo perfectamente real (τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, 597a4) pero no lo son. La obra del imitador se encuentra en el tercer nivel a partir de la naturaleza (597e3).

11 Para la idea de que el objeto resultante de la *demiurgia* son las ideas inteligibles, véase FRONTEROTTA (2007: 189) quien traza, en ese marco, un panorama de las líneas interpretativas concernientes al tema del *phytourgos* y consigna una buena discusión del mismo.

12 Aquí y en 597c2 se habla de la idea como lo que es ‘por naturaleza’ y en 597c3-4, nuevamente de ‘la cama que es’; en 597d2, de ‘la cama que realmente es’ y en 597c8 de la idea.

Finalmente, el poeta es equiparado a este pintor del espejo (597e6); y, según ello, parece condenada toda poesía mimética, no por el contenido moral de la misma (como se hizo en R. 2-3), sino porque la mimesis resulta, constitutivamente, una producción de apariencias de realidad y, en tal medida, un mecanismo en función del engaño (R. 10. 598c4.d4, 59961, 609c3)¹³. En ese contexto, se dice que hay que examinar si, como mucha gente afirma, los trágicos y Homero efectivamente conocen todos los asuntos humanos relativos a la virtud y el vicio (R. 10. 598e2)¹⁴ e, incluso, los asuntos divinos; y se concluye con una respuesta negativa.

Lo interesante es que, al parecer, el objeto relevante con el que tratarían estos poetas tendría que ver, no con el aspecto sensible de un objeto particu-

13 Las referencias al engaño tienen fuertes resonancias a la teoría gorgiana acerca de que, como todo *logos*, también la poesía, que es un *logos* métrico, desempeña una función manipuladora que induciría al público a adoptar una opinión independientemente de su eventual contenido de verdad. Un examen de la primera parte de R. 10 confrontado con la poética gorgiana muestra que la concepción platónica de la poesía introduce discusiones instaladas en su época y, en parte, responde a ellas. Una buena síntesis del tema e indicaciones de literatura especializada sobre este particular, en GIULIANO (2005: 111-114). Véase también M. UNTERSTEINER (1949: 142-147).

14 Así lo lee también S. GASTALDI (2007: 108), “*i poeti, come i pittori, sono privi di qualsiasi competenza riguardo a ciò che riproducono, ma la loro ignoranza risulta ancor più pericolosa: essi si esprimono –come ne avessero un'autentica conoscenza– sui modelli di comportamento attuabili dal soggetto umano, su vizi e virtù*”.

lar, sino más bien con una cualidad; en la misma línea, se afirma un poco más adelante que los poetas representan imágenes de virtud (R. 10. 600e5) y, finalmente, ya en la sección que se ocupa de los efectos psicológicos de la tragedia, se dice que las representaciones de los trágicos prefieren los caracteres irritables y variados (R. 10. 604e6) a la imitación del hombre razonable y sereno (R. 10. 604e2), de modo que también se especifica aquí que el objeto de esa representación sería una cualidad y, más en concreto, una cualidad del carácter.

El pintor del diseño

A pesar de que la condena a la poesía mimética parecería ser la palabra definitiva de Platón, otras referencias importantes generan ciertas dudas. Pienso en R. 6. 500d10-501c3 donde Sócrates compara la tarea de gobierno de los filósofos a la pintura de un cuadro: como los pintores, los filósofos deberán contar con un 'paradigma divino' que les permita diseñar lo mejor posible esa ciudad.

nunca podrá proclamarse feliz una ciudad, a menos que haya sido diseñada (διαγράψειαν) por los pintores que disponen del paradigma divino (τῷ θεῷ παραδείγματι)?

No. Creo que, si se dieran cuenta <de eso>, ya no seguirían irritados. Pero, ¿a qué clase de diseño (τῆς διαγραφῆς) te refieres? (R. 6. 500d10-501a1).

Los pintores mencionados aquí son los filósofos; el 'paradigma divino' designa –como se lee en la cita de aba-

jo– la idea de 'lo justo, lo bello, lo moderado por naturaleza' y 'a todo lo de esa índole', a la que los filósofos deberían atender (ADAM 1902, *ad loc.*). Por consiguiente, tenemos aquí un imitador que –a diferencia de R. 10– elabora su imagen con base en la idea.

<Ellos>, tratando a la ciudad y a los caracteres humanos como si fueran un cuadro, ante todo procurarían poner <ese cuadro> en limpio; tarea que no será en absoluto fácil. Pero ya sabes que justo en esto se distinguirían de los demás <reformadores>, a saber, en que no aceptarían tocar ni a un particular ni a un Estado ni diseñar tampoco leyes, hasta tanto no recibieran en limpio o no pusieran ellos mismos en limpio <el cuadro>.

Correcto, dijo.

Después de esto, ¿no crees que se basarían en el diseño de un esquema de organización política (ὕπογράψασθαι ἂν τὸ σχῆμα τῆς πολιτείας).

Cómo no.

A continuación, al confeccionar ya la obra, creo que dirigirían la mirada (ἀποβλέπειν) en cada una de las dos direcciones, esto es, a lo que es por naturaleza justo, bello, moderado y todo lo de esa índole (τὸ φύσει δίκαιον καὶ καλὸν καὶ σῶφρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα), y también, a su vez, a lo que van plasmando en los hombres (πρὸς ἑκείν' αὐτὸ ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἐμποιοῖεν), hasta conseguir la auténtica imagen humana mediante la mezcla y adecuada combinación de las distintas instituciones; para ello se atienen a lo que ya Homero ha llamado, cuando se da en un hombre, lo deiforme (θεοειδές) y 'a imagen de' lo divino (θεοεικέλον).

Así es, dijo.

Y creo que borrarían y volverían a pintar, hasta conseguir que los rasgos humanos sean del máximo agrado de los dioses.

Y una pintura así, concluyó, sería hermosísima (καλλίστη... ἢ γοαφή) (R. 6. 501a2-c3).

De esta extensa cita hay que subrayar, ante todo, que estos pintores no emplean para su trabajo, como en R. 10, un espejo: el cuadro que componen no es ahora una apariencia, *i.e.* no refleja el aspecto externo de un objeto, sino que es plasmación de un objeto ideal, del que, en este caso, el pintor tiene conocimiento y es capaz, por tanto, de confeccionar además, sobre la base de dicho conocimiento, un diseño previo para la ejecución de la obra. Conocimiento, atención a un paradigma (y no ya empleo de un espejo), modelo de índole inteligible son tres ítems que marcan la diferencia entre el pintor de R. 6 y el de R. 10. En este sentido, el objeto con que trata este tipo de mimesis es, según Platón, de carácter peculiar porque esta no se ocupa ya de copiar un objeto sensible sino un ítem de índole inteligible y, en tal medida, la imagen resultante de esta mimesis es también una imagen de índole peculiar.

Según se lee en este pasaje, si bien esa mimesis cuenta ya con un material previo (la ciudad y sus ciudadanos actuales), se habrá de procurar, en primera instancia, el medio para conseguir que ese material esté preparado de tal manera que se pueda trabajar sobre él como si fuera nuevo; la medida de poner en limpio el

cuadro da a entender que aquí se trata de diseñar una ciudad y unos ciudadanos nuevos, y no ya meramente de retocar el diseño anterior. Por eso, se requiere de un plano o bosquejo sobre el cual se procederá a la ejecución de la pintura: tras preparar la tela, el compositor deberá trazar un plano de la ciudad. Ahora bien, ese bosquejo del Estado ¿es exactamente lo mismo que el paradigma divino o estamos ante un elemento diferente?

Las palabras que siguen en el texto mencionan, de modo expreso, solo dos direcciones hacia las que el compositor dirige su mirada y lo hace individuando que una de ellas se dirige a 'lo que por naturaleza es justo, bello, moderado, y todo lo de esa índole', expresión que conduce a identificar esta instancia con 'el paradigma divino'; y que la otra atiende a 'lo que van plasmando', es decir, a la imagen que es resultado de esa confección. En este sentido, hay aquí solo la identificación expresa de dos instancias en la confección del cuadro, a saber, el punto de partida absolutamente modélico, y el punto de arribo, la imagen, y no hay mención explícita a que ese plano de la ciudad fuese una instancia diferente de la del paradigma divino.

Ahora bien, creo que en este pasaje hay otro elemento que puede inclinarnos a interpretar que el *paradigma* mismo podría ser considerado por el compositor, a su vez, en dos momentos: (i) el ya individuado, 'lo justo por naturaleza' y 'todo lo de esa índole' y (ii) el que tiene lugar 'cuando se da en un hombre', es 'deiforme' y 'a imagen de lo divino'. Se trata de una formulación

de esa propiedad o paradigma divino, determinada ahora al modo en que este puede darse en un ser humano.

Además, hay que advertir que esta segunda versión del paradigma parece ser considerada aquí como una suerte de estándar pues, mientras respecto de 'lo justo por naturaleza' y 'todo lo de esa índole' se utiliza la expresión 'dirigir la mirada', en el caso de lo 'deiforme' y 'a imagen de lo divino' se emplea la de 'se atienen a' o 'tienen por criterio'. Todo esto lleva a pensar que, entre la consideración de 'lo justo por naturaleza' y la correspondiente imagen (el ciudadano justo, la ciudad justa), habría que identificar aquí una instancia que, si bien queda incluida en la más general del paradigma divino, (i) consistiría en una versión, en cierto aspecto, diferente del enunciado general y abstracto de la idea en sí, porque (ii) operaría a la manera de una versión de esa propiedad adecuada, ahora, a un contexto determinado (por ejemplo, el ser humano); (iii) resultaría, así, un modelo primero de esa propiedad en el contexto de que se tratara en cada caso y (iv) funcionaría como una suerte de 'criterio' inmediato al cual habría que atenerse en el marco de la producción de representaciones de la propiedad en cuestión para un contexto específico. Con base en estos elementos, creo que sería válido identificar, en el marco del paradigma, una suerte de desdoblamiento del mismo en dos versiones que son, en cierto modo, distintas entre sí¹⁵.

15 Aunque no se consigne de manera expresa ese término para hablar de la actividad del filósofo-pintor, ni se lo designe en el texto

Una objeción que ha hecho NEHAMAS (1998: 306) a este respecto es que si se considerara este pasaje como una descripción del tipo genuino de imitación se estaría malinterpretando precisamente el objetivo de la comparación platónica, ya que allí no se trata de que haya efectivamente un pintor tal sino de aludir con ello al filósofo. Naturalmente, el símil de Platón se centra en el filósofo y en su actividad, pero lo que resulta relevante no es solo eso sino el hecho de que en esa comparación se identifique un tipo de imitación de valor para mostrar que esta práctica no es censurable como tal sino que hay al menos una modalidad de la misma que, bajo determinadas condiciones, puede confeccionar productos válidos.

Que hay un cierto desdoblamiento en la instancia del paradigma es un aspecto que vuelve a aparecer en otro texto de R., en que nuevamente se recurre a la analogía con la pintura a la hora de dar cuenta del diseño del Estado.

Pero, si descubrimos de qué índole es la justicia, ¿juzgaremos acaso que un varón, que sea justo, no ha de diferir en nada de aquélla sino que ha de ser absolutamente tal cual es la justicia?

tampoco a éste como 'imitador', el hecho de que el caso planteado se refiera a (i) la pintura, arte mimético por antonomasia en sede platónica (*Cra.*, *Soph.*) y (ii) a la confección de una imagen (R. 5. 472d6; R. 6. 501a2, 501b1, 501b5) según un paradigma (R. 6. 500e3; R. 5. 472c4, 472d5), ofrece suficientes evidencias para apoyar la interpretación de que aquí se está hablando, efectivamente, de mimesis, si bien de una mimesis de índole peculiar.

¿O nos contentaremos, más bien, con que se le aproxime al máximo y con que participe de ella más que los demás?

Con esto nos contentaremos, respondió.

Luego, era por un paradigma (παράδειγματος) –dije– que indagábamos de qué índole es la justicia y el hombre perfectamente justo, si llegara a existir y cómo sería si fuese posible, y a su vez de qué índole es la injusticia y el hombre más injusto; es decir, para que mirándolos a ellos <y viendo> cómo se nos manifiestan respecto de la felicidad y a su contrario, nos viéramos obligados también con respecto a nosotros a reconocer que uno correrá suerte semejante a la de aquél a quien más se parezca. Ahora bien, no investigábamos todo esto para demostrar que es efectivamente posible que tales cosas lleguen a existir.

Tienes razón, repuso.

¿Y crees que sería peor un pintor que <se> trazara un paradigma que fuera como el hombre más hermoso y que tradujera exhaustivamente todos <sus rasgos> al cuadro, solo porque no pudiera demostrar que es posible que un hombre tal llegue a existir?

No, por Zeus –contestó.

¿Y qué diremos? ¿Acaso no componíamos también nosotros, con palabras, un paradigma de buen Estado? (R. 5. 472b7-e1).

Esta comparación menciona un aspecto importante, a saber, para pasar del ámbito paradigmático ('la justicia') al de la imagen (el dibujo en el óleo, el hombre justo) se recurre a un modelo instanciado ya en su forma humana, esto es, 'el hombre más hermoso' y 'el hombre perfectamente justo'. Nuevamente aquí el paradigma

es deslindado en dos planos: (i) el de la justicia en sí y (ii) el del hombre perfectamente justo. En este desdoblamiento puede observarse, por tanto, que, mientras uno de los dos momentos del paradigma consiste en la propiedad 'en sí', el otro corresponde, en cambio, a la ejemplificación de esa cualidad en el contexto específico del ser humano¹⁶.

Una imagen bella

En *Ti*, la imagen, al menos en su versión allí cosmológica, parece adoptar también una valencia claramente positiva, pues es 'imagen sensible del dios inteligible (εἰκὼν τοῦ νοητοῦ θεός), la mayor y mejor, la más bella y más perfecta' (*Ti*. 92c7). En el proemio (*Ti*. 27d-29d), donde se asientan los principios filosóficos fundamentales sobre los que se apoyará todo el relato siguiente, se afirma que el cosmos es una ima-

16 Si bien en este texto no se menciona expresamente el término σχῆμα, quiero señalar los siguientes elementos: (i) lo que se consigna en la formulación "se trazara un paradigma que fuera como el hombre más hermoso" es que el pintor se dibuja un paradigma que no es la belleza formulada 'en sí' sino en la forma en que ella podría adoptar en el contexto de los seres humanos, ni tampoco un individuo concreto, el hombre más hermoso, sino 'como si fuera' el hombre más hermoso, esto es, dibuja un σχῆμα; (ii) se da una versión del paradigma como algo que no ha de ser únicamente contemplado sino del que se dice que es confeccionado, como se puede observar en que παράδειγμα es, en este contexto, objeto directo de un verbo activo ἐπιούμεν; se trata, por tanto, de un momento derivado del paradigma, un σχῆμα.

gen (*Ti.* 29b2), que es la más hermosa de las que existen (*Ti.* 29a5), y que el nivel de perfección de una obra/imagen depende del modelo al que haya atendido su hacedor al componerla (*Ti.* 28a6-b2); por consiguiente, el hacedor del cosmos, para componer esta imagen que es la más bella, debió haber atendido al paradigma invisible (πρὸς τὸ ἀίδιον ἔβλεπεν, *Ti.* 29a3).

Hasta aquí es como Platón detalla la confección de una imagen según una mimesis positiva. Asumiendo, a su vez, este esquema explicativo y valiéndose de él para la exégesis del relato del primer día de la creación, Filón de Alejandría introduce en *Opificio mundi* 16 una categoría nueva, la de arquetipo, como un cuasi-sinónimo de la de paradigma. Allí, recogiendo casi literalmente expresiones del proemio de *Timeo*, sostiene que, para que una imagen sea bella (μίμημα καλόν), se requiere de un paradigma bello (καλοῦ παραδείγματος). Filón designa ese paradigma ‘arquetipo’, idea inteligible y paradigma divino. Ahora bien, apartándose en esto de *Ti.*, concluye que para hacer el cosmos visible lo primero que hizo Dios fue confeccionar un cosmos inteligible, al cual habría atendido como modelo cuando llevó a cabo el cosmos sensible¹⁷. Con la intención de especificar que ese cosmos noético no es un

mundo que tiene sede física, introduce una comparación en la que se ve con más detalle qué función cumple un ‘arquetipo’ de esa índole.

Filón compara la confección de la imagen cosmológica con la construcción de una ciudad y, en esa analogía, dice que el arquitecto dibuja una ciudad noética en su interior y que se vale de ella como diseño primero para llevarla a cabo. En esa comparación hay numerosos elementos similares no solo a *Ti.* (RUNIA 1986: 160-161), sino también a la analogía platónica del filósofo-pintor en el contexto de la fundación de una ciudad¹⁸.

Cuando se funda una ciudad (*Opif.* 17) por iniciativa de un rey o gobernante, compete a un arquitecto observar las condiciones geográficas del lugar donde se quiere construir la ciudad, diagramar en su interior (διαγράφει πρῶτον ἐν ἑαυτῷ) las distintas partes de la ciudad futura con sus templos, gimnasios, mercados, etc., y solo después de ello, teniendo grabadas las matrices (τύπους) de esas partes en su alma (τῆ ἑαυτοῦ ψυχῇ), traducir la ciudad noética (νοητὴν πόλιν, *Opif.* 18) y actuar como un buen demiurgo, esto es, mirar al modelo y

17 “Para Filón la plenitud divina es simple y es causa de todos los procesos de producción, mediante el desdoblamiento de la palabra que se produce en su seno, desdoblamiento que es causa de todas las representaciones y relaciones de forma ideal y contenido material” (MARTÍN 2009: 45).

18 U. FRÜCHTEL (1968) ha sostenido que la imagen filoniana del arquitecto derivaría, por medio de la tradición, de la comparación platónica de los filósofos pintores en *R.* 500E. Esta tesis fue rebatida por D. RUNIA (1986) quien ha mostrado que *Opif.* 17-18 es una compleja readaptación de la metáfora demiúrgica del *Ti.* Yo no quiero decir aquí que la sección platónica sea antecedente de estos textos, sino que sugerir que, al confrontarlas, emergen elementos interesantes (el arquetipo filoniano) para leer con fruto las referencias al diseño platónico.

comenzar a construirlo con materiales adecuados, confeccionando las cosas materiales a semejanza de las formas incorpóreas (τῶν ἀσωμάτων ἰδεῶν, *Opif.* 19). Si comparamos estos párrafos con las secciones de *R.* 5-6, observamos que presentan similitudes relevantes:

gicos y geográficos del lugar, en el que se recojan todas las características que ha de presentar la futura ciudad; este diseño es denominado ciudad noética. Por su parte, el demiurgo lleva a cabo ese diseño con los materiales del caso. Platón no deslinda con el detalle de Filón las funciones de su filósofo-

| | | |
|--|---|--|
| R. 6. 500d10-500e5 | <i>Opif.</i> 16-19 | R. 5. 472b7-472e1 |
| πόλις | πόλις, νοητὴν πόλιν | |
| Ζωγράφοι | ἀνὴρ ἀρχιτεκτονικός, δημιουργός | |
| διαγραφής | διαγράφει πρῶτον ἐν ἑαυτῷ | γράψας παράδειγμα, παράδειγμα ἐπιποιῶμεν |
| τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμενοι | χρῶμενος ἀσωμάτων καὶ θεοειδестаτῶ παραδείγματι | παραδείγματος |
| τὸ σχῆμα | τύπους, ἀρχέτυπον | |
| ἀπεργαζόμενοι | ἀπεργάζονται | |
| ἀποβλέπειν, πρὸς τε τὸ φύσει δίκαιον | ἀποβλέπων εἰς τὸ παράδειγμα | εἰς ἐκείνους ἀποβλέποντες |
| πρὸς ἐκεῖν' αὐτὸ ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἐμποιοῖεν | τὰς σωματικὰς οὐσίας | |
| Θεοειδές | θεοειδестаτῶ | |
| καλλίστη γραφή | μίμημα καλόν | |

Tanto en el caso de Platón como en el de Filón, la comparación gira en torno al motivo de una ciudad y se habla de una confección mimética de la misma. El compositor de la imagen en *R.* es tan solo uno, el pintor, mientras que en el texto de Filón entran en juego dos personas que, a su vez, cumplen tres funciones diferentes; en efecto, se menciona a un rey, que tiene la iniciativa de construir la ciudad, a un arquitecto y a un demiurgo que coinciden en la misma persona. La función que cubre el arquitecto es la de concebir un diseño, en base a la observación de los factores climatoló-

pintor, pero creo que (incluso, precisamente por eso) habría que equiparar su pintor con el arquitecto y con el demiurgo, en la medida en que el pintor platónico confecciona un esquema previo a la plasmación de la imagen y ejecuta también la pintura.

En ambos casos, se explicita que una condición para componer una imagen de calidad es contar con un paradigma divino. Y de ese paradigma divino se dice en *Opif.* que reúne los patrones (*Opif.* 18) de todas las partes de la ciudad, formando un arquetipo; mientras que en *R.* 6 se habla de bosquejar un esquema (*R.* 6.

501a9) y de componer un paradigma (R. 5. 472d4). En ambos casos esta herramienta para la composición de la imagen sensible es dibujada (R. 501a9; *Opif.* 17), pero en el caso de Filón se precisa que el arquitecto lo hace en su interior (*Opif.* 17), en su alma (*Opif.* 18) y, por tanto, el arquetipo constituye, así, el resultado de una ‘reflexión previa a la creación’.

Resultados

Como se puede ver, la postura platónica en relación a la actividad mimética adopta versiones parcialmente disímiles según varían los contextos de su tratamiento. En este sentido, creo haber mostrado que la crítica a la poesía mimética como mecanismo en función del engaño no puede constituir la palabra definitiva de Platón respecto al tema, porque él mismo ha introducido referencias expresadas a una mimesis cuyo modo de representación, en lugar de ser la réplica de un objeto tal como este viene dado, consistiría en dar cuerpo a una determinada cualidad inteligible del modo más acabado posible y que esto, a su vez, pasa por la elaboración previa de un esquema de esa cualidad inteligible tal como esta podría tener lugar en el ámbito específico en que se la quiere plasmar.

Las secciones de R. consideradas aquí han dado apoyo a la tesis de que la instancia que habitualmente denominamos con el término ‘paradigma’ puede ser deslindada, al menos en ciertos contextos, en dos momentos distintos. El deslindamiento de estos

dos momentos ha permitido, a su vez, articular en detalle los pasos que un imitador debería observar para traducir, válidamente, las formas perfectas e inteligibles al ámbito sensible. El pasaje de una a otra instancia se obra, según estos textos platónicos, con la mediación de un elemento previo a la imagen y posterior a la instancia ideal. En la metáfora de la producción mimética Platón llama a ese elemento ‘diseño’.

Ese elemento, que podría pasar *in oculto* en las secciones platónicas, es iluminado con particular intensidad en la lectura de Filón de Alejandría. El alejandrino retoma la mención platónica a la instancia del diseño y la conceptualiza mediante la idea de ‘arquetipo’, donde este es un momento *a se* en el desarrollo de la mimesis. Para la elaboración de una imagen, en el esquema filoniano, habría que proceder en los siguientes momentos: (i) la concepción de un proyecto a realizar (fundar o crear) sobre la base de una idea (la ciudad o el cosmos); (ii) la elaboración de un diseño primero en sentido temporal y en sentido modélico (porque reúne las matrices según las cuales hay que confeccionar las imágenes), de carácter noético, donde se contemplan las condiciones contingentes en las que se instanciará el proyecto (geografía, clima); y (iii) la plasmación sensible de ese diseño.

Los momentos anteriores se articulan, a su vez, en funciones distintas dentro de la producción mimética. Tales funciones resultan competencia de individuos diferentes: el gobernante proyecta y decide lo que hay

que realizar, mientras que el arquitecto elabora el diseño que se requiere emplear para realizar ese proyecto. Ese diseño es el 'arquetipo', competencia específica de instanciación de la idea y, por consiguiente, función específica y particular diferente de la anterior. Quien lleva a cabo la plasmación sensible del 'arquetipo' no necesita disponer del contacto directo con la idea a realizar, sino que trabaja con base en ese diseño que le provee el arquitecto.

Filón esclarece, pues, el esquema que Platón esboza en sus referencias a una mimesis de valor. De ese esquema identifica y realza la instancia intermedia, que en los pasajes platónicos puede pasar inadvertida. Filón conceptualiza esa instancia y le da un nombre muy específico, a saber, el de 'arquetipo'.

El esquema filoniano viene, por consiguiente, en rescate del poeta platónico en la medida en que esclarece las posibilidades de concebir una mimesis de valor positivo y, por transferencia, una poesía mimética de igual valor. Para ello contribuye de manera muy eficaz el hecho de que Filón (i) haya identificado conceptual y nominalmente la instancia mediadora entre el ámbito absolutamente ideal y el ámbito sensible de las imágenes; (ii) haya distinguido funciones diferentes a cada una de esas esferas; (iii) haya asignado una competencia específica al imitador afectado en el último ámbito de la mimesis.

El poeta platónico, según el esquema que detalla Filón, (i) no requiere ya el acceso al conocimiento

dialéctico de las formas ideales, condición que no podría cubrir si no fuera él mismo filósofo; (ii) cuenta con un diseño que le sirve de herramienta de trabajo y que le provee el dialéctico; (iii) tiene una función propia y un campo específico de trabajo. No se solapan, pues, las instancias del dialéctico y el poeta, ni queda neutralizado tampoco el hacer particular de este último.

Lo que he intentado argumentar es que, por intermedio del conocimiento propio del dialéctico y de la elaboración de una representación inteligible arquetípica, el imitador puede ocuparse de ejecutar una imagen sensible válida de esa representación. En este sentido, mientras la mimesis filosófica parece ser para Platón constitutivamente válida, la poética lo es solo ocasionalmente, es decir, bajo la condición de que esta sea ejercida a partir de una conexión previa con el ámbito inteligible de las formas; para ello el recurso al experto, si no lo es el imitador mismo, resulta un requisito obligado.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- COHN, L., WENDLAND, P. y REITER, S. (1896-1915). *Philonis Alexandrini. Opera quae supersunt*. Vols. I-VII. Berolini.
- BURNET, J. (1900-1907). *Platonis opera*. Vols. I-V. Oxford.
- MARTÍN, J.P. (ED.) (2009). *Filón de Alejandría. Obras completas*. Volumen I. Madrid: Editorial Trotta.

Bibliografía citada

- ADAM, J. (1902). *The Republic of Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANNAS, J. (1998). "Plato on the Triviality of Literature" en: SMITH, N. (ed.). *Plato Critical Assessments. Volume III. Plato's Middle Period: Psychology and Value Theory*. London and New York: Routledge; 273-295.
- BELFIORE, E. (1984). "A Theory of Imitation in Plato's *Republic*". En: *Transactions of the American Philological Association* 114; 121-146.
- FRÜCHTEL, U. (1968). *Die kosmologischen Vorstellungen bei Philo von Alexandrien. Ein Beitrag zur Geschichte der Genesisexegese*. Leiden: Brill.
- GIULIANO, F. (2005). *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin: Academia Verlag.
- HALLIWELL, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- MARUŠIČ, J. (2011). "Poets and Mimesis in the *Republic*" en DESTREÉ, P. – HERRMANN, F. (eds.), *Plato and the Poets, Mnemosyne Suppl.* Vol. 328. Leiden-Boston: E.J. Brill.
- NEHAMAS, A. (1998). "Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10" en SMITH, N. (ed.). *Plato Critical Assessments. Plato's Middle Period: Psychology and Value Theory*. Volume III. London-New York: Routledge; 296-323.
- NIGHTINGALE, A. (2002). "Distant Views: 'Realistic' and 'Fantastic' Mimesis in Plato" en ANNAS, J. y ROWE, Ch. (eds.). *New Perspectives on Plato. Modern and Ancient*. Center for Hellenic Studies Cambridge. Cambridge: Harvard University Press.
- RUNIA, D. (1986). *Philo of Alexandria and the Timaeus of Plato*. *Philosophia Antiqua* 44. Leiden: Brill.
- TATE, J. (1928). "Imitation in Plato's *Republic*". En *The Classical Quarterly* 22/1; 16-23.
- TATE, J. (1932). "Plato and Imitation". En *The Classical Quarterly* 26/3-4; 161-169.
- VERDENIUS, W. J. (1962). *Mimesis. Plato's Doctrine of artistic Imitation and its Meanings to us*. Leiden: Brill.

Recibido: 18-02-2015
Evaluado: 04-05-2015
Aceptado: 23-05-2015

