

Vol. 10
Nº 1 / 2007

ΔΙΑΔΟΧΗ

Revista de estudios de
filosofía platónica y cristiana



udp

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Vicerrectoría Académica
Universidad Diego Portales
Santiago de Chile



UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

**Vicerrectoría Académica
Universidad Diego Portales
Santiago de Chile**

ΔΙΑΔΟΧΗ

Diadokhē: revista de estudios de filosofía platónica y cristiana®

ΔΙΑΔΟΧΗ es una revista editada por la Vicerrectoría Académica
de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile

Director: Óscar Velásquez
Secretario: David Morales

Consejo Editor

Antonio Arbea (Santiago)
Anneliese Meis (Santiago)
Graciela Ritacco (Buenos Aires)

Corresponsales

Fernando Navarro (Argentina)
Víctor Hugo Méndez Aguirre (México)

Consejo Asesor

Francisco García Bazán (Codirector emérito, Buenos Aires)
Werner Beierwaltes (München) - Alberto Caturelli (Córdoba)
Annick Charles-Saget (Paris-Nanterre) - Kevin Corrigan (Saskatoon)
Miguel Cruz Hernández (Madrid) - Otto Dörr (Santiago) - John F. Finamore (Iowa)
Humberto Giannini (Santiago) - Gastón Gómez Lasa (Santiago)
Gary M. Gurtler, S.J. (Chicago) - José Montserrat i Torrents (Barcelona)
Gerard J.P. O'Daly (London) - Héctor Jorge Padrón (Mendoza)
Jean Pépin (París) - Roberto Radice (Milano) - Thomas M. Robinson (Toronto)
Francesco Romano (Catania) - Carlos Steel (Leuven)

La Revista *Diadokhē* se distribuye por suscripción o por canje.
Su valor para Chile es de 4.000 pesos y para el extranjero es de US\$ 20 (flete aéreo incluido).

NOTAS Y COMENTARIOS

“EL ARTÍFICE QUE MIRA UN MODELO GENERADO”: PROCLO SOBRE *TIMEO* 28A-B

Ivana Costa

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Al comentar *Timeo* 28a6-b3 (“Cuando el artífice de algo, al realizar su misma forma y cualidad, tiene siempre fija la vista en lo que es idéntico, usando un modelo como éste, lo realizado es bello forzosamente, pero cuando [mira] lo que ha sido generado y usa un modelo generado, lo realizado no es bello”), Proclo explica cómo lo que se realiza tomando de modelo algo generado se aleja gradualmente de la belleza. Para hacerlo ilustra con el caso del célebre escultor Fidias: “El autor del Zeus no observó lo generado sino que llegó al conocimiento del Zeus de Homero, y si hubiera podido elevarse hacia el mismo dios aprehendido por la mente es evidente que habría realizado su propia obra bellísima” (*In Tim.* I. 265.14). En este trabajo se analiza la deducción de Proclo de que el Zeus de los versos homéricos no es un modelo generado, buscando reconocer sus fuentes (Cicerón, Plotino, pero también Estrabón y Dión Crisóstomo) y estudiarla a la luz de una cabal interpretación de Proclo de la estética de la imagen (*eikon*) implícita en el *Timeo* de Platón.

Palabras clave: Platón, Proclo, *Timeo*, estética, imagen.

Abstract

In his commentary of Timaeus 28a6-b3 (“when the artificer of any object, in forming its shape and quality, keeps his gaze fixed on that which is uniform, using a model of this kind, that object, executed in this way, must of necessity be beautiful; but whenever [he gazes] at that which has come into existence and uses a created model, the object thus executed is not beautiful”), Proclus explains in what manner what is made taking as model something generated gradually gets away from beauty. Proclus puts as example the case of sculptor Phidias: “The creator of Zeus didn’t look at what is generated but came to the knowledge of Homer’s Zeus, and if he could have risen up to the intelligible god, evidently he could have done his own creature the

most beautiful” (In Tim. I. 265.14). In this paper I analyze Proclus deduction that the Zeus of the Homeric verses is not a generated model, looking for the sources of this deduction (Cicero, Plotinus, but also Strabo and Dio Chrysostom), and studying it as a proper interpretation that Proclus makes of Plato’s aesthetics of the image (eikon), as it is implicit in the Timaeus.

Key words: *Plato, Proclus, Timaeus, aesthetics, images.*

En el *Timeo*, Platón concibe al mundo entero como imagen de otra cosa; imagen forjada por un demiurgo a partir de un paradigma. Antes de sentar posición y afirmar que este paradigma es un Viviente Perfecto, Platón se plantea la cuestión como un problema ¿qué modelo miró el artífice del Universo? Y en la respuesta va implícita esta fórmula: “Cuando el artífice de algo –dice Platón en 28a6-b3–, al realizar su misma forma y cualidad, tiene siempre fija la vista en lo que es idéntico, usando un modelo como éste, lo realizado es bello forzosamente, pero cuando (mira) lo que ha sido generado y usa un modelo generado, lo realizado no es bello”. La deducción procura tener un alcance ontológico –y en forma derivada, también cosmológico–; pero cuando Proclo, casi mil años más tarde, comenta la expresión, considera esta analogía artesanal en toda su riqueza, incluso en su uso “estético”, e ilustra cómo lo que se realiza tomando de modelo algo generado se aleja gradualmente de la belleza. “Fidias –dice en el *Comentario al Timeo*–, el autor de Zeus, no observó lo generado sino que llegó al conocimiento del Zeus de Homero, y si hubiera podido elevarse hacia el mismo dios aprehendido por la mente, es evidente que habría realizado su propia obra bellísima”.

En este pasaje del *Comentario* de Proclo aparecen de manifiesto varias formas de la *mímesis* artística: la que Fidias plasma en su escultura, la ‘pintura’ de Zeus que hizo Homero en su momento, y la concepción que la mente *se hace* de dios. El hecho de que se tome a Fidias como ilustración y como modelo de artista no llama la atención: es un tema recurrente de toda la literatura dedicada a las artes plásticas en la antigüedad tardía; un ejemplo cuya interpretación se renueva en cada lectura. Y la lectura más próxima a Proclo en el tiempo y en la perspectiva doctrinaria, pareciera ser la de Plotino, una única referencia que se hace en las *Enéadas* al escultor del Zeus en Olimpia: “Las artes –dice Plotino– no imitan ingenuamente lo que se ve, sino que ascienden hasta las fórmulas racionales [*lógoi*] de las que ha surgido la naturaleza. Y, además, es a partir de sí mismos que operan y agregan muchas cosas en todos los casos en los que algo falta: es porque poseen la belleza: como el propio Fidias que hizo a su Zeus sin tener en cuenta ningún modelo sensible, sino que lo tomó tal como sería si Zeus consintiera en mostrarse ante sus ojos”. Que Fidias no tomó ningún modelo sensible para hacer su escultura, vemos que esto también lo dice Plotino,

siguiendo una tradición que se remonta, al menos, hasta Cicerón. Pero Proclo avanza, y esto sí es llamativo, un paso más con su distinción: para él, el modelo de Fidias, el Zeus de Homero, que es un producto artificial, no pertenece a la órbita de lo generado. ¿Por qué es así? ¿Y qué significa esto para Proclo?

FIDIAS Y LA BELLEZA EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

Los testimonios más antiguos sobre Fidias aparecen en Aristófanes, Platón y Aristóteles; ellos aluden a él como un artista que tuvo, en su tiempo, reconocimiento y popularidad: es famoso por su habilidad y por el valor estético de sus esculturas. Pero en tiempos clásicos, Fidias no interesa –como en cambio ocurrirá en los siglos que siguen– a la manera de ilustración de una teoría sobre la naturaleza del arte o sobre el estatuto de la obra de arte. Hacia los primeros tiempos de la era cristiana, en cambio, el personaje y su obra llegan a ser un *tópos* en el pensamiento de la plástica incluso entre autores que nunca han visto sus piezas o que, como en el caso de Proclo, describen una soberbia estatua de Zeus que, muy probablemente, para entonces ya no existe. Las primeras referencias a Fidias que nos interesan, por su valor como ejemplificación empírica de diversas ideas de estética filosófica y como fuentes directas o indirectas de Proclo, aparecen en Cicerón y en Estrabón. Cicerón subraya el aspecto intelectualista de la *poiesis* artística. Estrabón establece el nexo entre la escultura de Fidias y los versos de Homero.

Cicerón toma el caso del escultor para explicar cómo el buen orador descubre en su mente las palabras adecuadas y la armonía oratoria pero al hacerlo propone también una definición de la belleza en el arte. El modelo, dice Cicerón en *Del Orador*, siempre es más bello que la copia “como el rostro respecto del retrato”, si bien esto sólo se capta “con el pensamiento y la mente”. Fidias, autor de las estatuas más perfectas, “no tenía ante sus ojos a nadie que le sirviera de modelo cuando creó su Júpiter o su Minerva: en su propia mente había una especie de imagen extraordinaria de la belleza; contemplándola y fijándose en ella dirigía su arte y su mano hacia su imitación”. La imitación nos pone en contacto con este “algo perfecto y extraordinario” de las formas, que es invisible y que, según Cicerón, es lo mismo que Platón llamó “Ideas” y concibió “desde siempre existentes y contenidas en nuestra razón y en nuestra inteligencia”. Fidias se vuelve aquí portavoz de una estética intelectualista, en la cual la mente del artista contiene modelos perfectos e ideales. El Fidias de Cicerón no tiene ante sus ojos un modelo sensible porque imita la imagen de la belleza, la Idea, la forma perfecta, que está en su pensamiento. La misma tesis intelectualista

aparece en el *Didaskalikós* de Albino: “Todo lo que se produce con reflexión debe provenir de un modelo: una cosa que proviene de otra cosa –por ejemplo, de mí, mi retrato–; es necesario que el modelo de este producto esté disponible de antemano, y aun si el modelo no existe en el exterior, es preciso que cada artista posea en sí mismo el modelo y que aplique su forma a la materia”.

Cuando Plotino dice que la belleza de la piedra que el arte hizo bella no estaba en la materia sino que estaba antes en el pensamiento del artista, es evidentemente deudor de la estética intelectualista, al igual que Cicerón, a pesar de que, en su propia reflexión sobre la belleza en el arte, el fundador del neoplatonismo rompe con la concepción estoica de la belleza y de la actividad artística en general. La belleza ya no consiste, para Plotino, sólo en que las partes de un todo armonicen entre sí sino también en la capacidad del artista para reproducir, conforme al *logos*, aquello que ya estaba en él, y “no por tener ojos o manos sino porque participaba del arte”, es decir de la inteligibilidad –la belleza– del todo. Sólo en un grado menor, debilitada respecto de la “de allá”, puede residir la belleza en lo sensible, en la “cosa exterior”, y esto en la medida en que –por así decirlo– “la piedra se ha borrado frente al arte” (*En* V, 8, 15-30).

Ahora, el hecho de que la belleza del producto dependa completamente de una jerarquía ontológica previa ha hecho pensar a ciertos autores que, en verdad, para Plotino no hay pensamiento estético –cosa acaso cierta– o incluso que en su sistema no hay relación alguna entre belleza y obra de arte. Esta afirmación me parece excesiva y limita los alcances de la antropología filosófica de Plotino: hay diversos pasajes en los que queda claro que, para Plotino, la imitación propia del artista es una forma en que los seres humanos participamos en lo inteligible y a través de la cual nos convertimos en intérpretes de la belleza “de allá”. La imitación lo es, precisamente, de los *logoi*, entendidos como el aspecto de inteligibilidad –o sea, de belleza– que puede poseer la realidad derivada, y este nexo que establece el artista entre un mundo y otro se manifiesta también en la recepción de la obra de arte: el espectador reconoce lo que en ella es *nóesis* y a través de su contemplación tiene “reminiscencia de lo verdadero”. Sin embargo, lo que la alusión a Fidias en la *Enéada* V, 8 deja entrever es que en esta concepción de lo bello artístico la perfección proviene no tanto del artista como de la tendencia espontánea de la naturaleza a derramar su belleza e inteligibilidad en lo sensible: algo que se expresa en la fórmula “si Zeus se hubiera querido manifestar a los ojos de Fidias”.

En Proclo, en cambio, veremos que esa “espontaneidad”, que es la forma en que lo divino se manifiesta, se va dejando atrás, y se abre paso una elaboración creciente del problema de la composición como forma de captación de lo divino.

FIDIAS Y HOMERO

Estrabón era la otra fuente del pasaje de Proclo que queríamos considerar aquí. En su testimonio sobre Fidias, Estrabón no está proponiendo una concepción de lo artístico que vaya a influir en los pensadores posteriores, su descripción ni siquiera se deshace en elogios hacia el famoso Zeus de Olimpia –de hecho, opina que el escultor parece haber perdido las proporciones: hizo un Zeus inmenso, sentado, que da la impresión de que si se para va a romper el techo del templo– pero aquí nos interesa porque es el primero que establece, al parecer, el vínculo entre Fidias y Homero. Estrabón cuenta que cuando Panaenio, colaborador de Fidias, le preguntó a Fidias cómo se iba a inspirar para hacer a Zeus, el escultor contestó que iba a tomar la imagen fijada por Homero en sus versos: “Así habló el Kronio Zeus.../su ceño azul frunció/ los rizos llenos de ambrosía,/ el inmortal movió/y del Olimpo los fuertes cimientos,/ su gesto sacudió...”. Este vínculo entre Homero y Fidias del testimonio de Estrabón reaparece, como parte de una serie de cuestiones en torno a la relación entre poesía y artes plásticas, en Dión Crisóstomo. Sólo que en Dión la anécdota termina por ser invertida: Fidias, en su maestría, consiguió librarse de la tutela de Homero y hacer un Zeus que no se parece a ningún modelo mortal.

En varios pasajes de su *Oración XII (Olímpica)*, Dión Crisóstomo atribuye a Fidias una teoría sobre la “presencia” de lo divino en el artista mismo: “la imagen del dios es necesaria e innata, y el artista la posee gracias a su semejanza con los dioses; la idea existía antes que él y el artista no es sino su intérprete o maestro”. La atribución es dudosa pero resulta coherente a la luz de la concepción que tiene Dión del escultor como “hombre divino”, y de otros intentos por rescatar a las artes plásticas de su subordinación a la poesía. “¿Quién es superior –se pregunta Dión–, Fidias u Homero?”. En su respuesta defiende al escultor porque, afirma, su tarea es más difícil que la del poeta. Dión opina que el arte poética puede conducir a un sinnúmero de pensamientos, tiene gran capacidad por “exponer lo que viene a la mente” y no precisa respetar medidas: puede acrecentarlas a voluntad (de ahí que el arte poética sea muy arrogante e irreprochable; *mála authádes kai avepíleptos*); mientras que la obra plástica, visible, tiene un único punto de comparación adecuado; debe respetar medidas (incluso es patente que la vista no puede engañarnos en este punto como sí de hecho lo hacen las palabras) y, en fin, manifestarse utilizando la potencia del símbolo (*symbolou dynámei chrómenoi*, *Or.* XII. 59). La escultura, de hecho, en su carácter simbólico, es una de las cuatro fuentes de la creencia humana en la divinidad: a las tres fuentes ya reconocidas –la innata, la que proviene de la poesía (*poietikés*) y de la ley (*nomikés*)– se suma “la cuarta: derivada del arte plástico y de los artesanos (*te plastiké kai demiourgikés*) que hacen estatuas e imágenes de los dioses; digo los

pintores, escultores, talladores de piedra y, en una palabra, de todo el que ha juzgado digno mostrarse a sí mismo como imitador (*mimetén*) de la naturaleza divina por medio del arte”.

LAS PALABRAS Y LOS DIOS

Esta clasificación que hace Dión de las fuentes de la creencia en dioses recuerda la clasificación que, siglos más tarde, va a hacer Proclo de las diversas vías de indagación y aproximación a lo divino: vía *entheastikôs* (de manera inspirada), *dialektikôs*, *symbolikôs* y *apo tòn eikonôn*. Proclo entiende que Platón transitó todas estas vías: en el *Fedro* habría probado la vía inspirada (la más alta), en el *Sofista* y en el *Parménides*, donde Platón se ocupa de la procesión del Ser desde el Uno y de la trascendencia del Uno, habría transitado el camino *dialektikôs*; *Gorgias*, *Banquete* y *Protágoras* ilustran formas de la vía *symbolikôs*. Y finalmente, en el *Timeo*, donde se enseña la procesión, los órdenes y la demiurgia a través de términos matemáticos, éticos o físicos que operan como imágenes, Platón estaría procediendo *apo tòn eikonôn*. Las dos menciones a Fidias que aparecen en la obra de Proclo se encuentran en el *Comentario al Parménides*, muy cerca de esta clasificación de modos de acceso a lo divino (precisamente en la revisión que hace Proclo de la polémica del *Crátilo* entre lenguaje natural y lenguaje convencional; *In Parm.* 851.41) y en el *Comentario al Timeo* del cual partimos al comienzo (*In Tim.* 1.265.18). Volvemos, pues, allí.

El artífice del mundo mira, como Fidias, un modelo bello en vez de mirar un modelo generado. Quien fabrica algo mirando lo generado no fabrica algo bello puesto que lo generado está lleno de desemejanza (*anomoiótetos*) y no es lo primeramente bello (*protos kalón*). Lo que se fabrica según un modelo generado está mucho más separado de la belleza (*aphestèzetai tou kállous*). De aquí que Fidias no habría llegado a la concepción del Zeus de Homero si hubiese mirado lo generado (*ou pros gegonòs apeblépsen*). Claro que, como artífice, Fidias todavía podría haberse elevado un poco más —piensa Proclo—: hasta el mismo dios intelectual (*noerós*), y entonces su obra podría haber sido más bella. Y esto, porque para Proclo, lo que la copia o imagen recibe del paradigma es belleza o anhelo de belleza (y aquí Proclo sigue los pasos de Plotino), mientras que de su artífice recibe la semejanza o desemejanza respecto del arquetipo. La imagen es imagen de un paradigma, pero efecto del artífice. Así, la proposición platónica, que en su contexto original tiene carácter ontológico, adquiere ahora dimensión práctica: el artífice no puede considerarse el único hacedor de la belleza que está en la obra, pues ésta emana del paradigma, pero el artífice sí es responsable de la semejanza de la obra con el arquetipo. Y, como

veremos, esa semejanza no es producto de la emanación, no es una reproducción espontánea.

Esta concepción también tiene consecuencias en el análisis del lenguaje: Platón dice (*Tim.* 29b) que “los discursos están emparentados con aquello que explican” y algunas líneas más abajo agrega: “lo que el ser es a la génesis, es la verdad a la convicción” (*pístis*). Platón está vinculando órdenes del ser y del conocer, a los cuales debe sumar el análisis de los modos en los que los *lógoi* (esto es, los discursos o relatos) humanos dan cuenta de esa realidad. Uno puede verse tentado, por el gusto de las simetrías que inspira esta analogía trazada, a seguir: como el ser es a la génesis, y como la verdad es a la *pístis*, es el discurso científico –irrefutable e invulnerable– al relato *eikós* (verosímil), el relato que ha sido asemejado a la realidad. De hecho, este es el modo en que Proclo parece entender todo el pasaje, al menos en una primera lectura, y también es el proceso mental, consciente o inconsciente, por el cual muchos autores, antiguamente y hoy en día, fundamentan su consideración de que este *lógos eikós* del *Timeo* es el tipo de discurso que conviene y corresponde a las imágenes, esto es a la física como ciencia de imágenes sensibles. Pero es evidente que esta identificación entre formas del *logos* y formas de ser no puede ser en absoluto así, o llegaríamos al absurdo de pensar que para Platón todo relato sobre lo plenamente real es irrefutable e invulnerable. Esto significaría, por lo tanto, que tampoco habría discurso falso sobre lo real. Platón no quiere llegar a esta posición antisténica, obviamente. El sentido de esa distinción entre formas del *logos* que hace Platón en el *Timeo* debe comprenderse, según entiendo, como una distinción entre los órdenes de nuestra capacidad humana para producir *logoi* completamente coherentes “sobre muchos temas”, no sólo sobre la física, sino incluso sobre “los dioses y la generación del universo”. Pero resulta que Proclo no toma inmediatamente esta distinción en su *Comentario al Timeo*. La cuestión aparece significativamente, en cambio, en el *Comentario al Parménides*; precisamente en ese pasaje donde también aparece Fidias: “Como enseñó el *Crátilo* (391 a), y antes una tradición divinamente inspirada, tanto el conocimiento como el dar nombres (*gnosis kai onomasia*), entre los dioses, trasciende y difiere del modo utilizado por nosotros”. Por el contrario, la exposición de Proclo en su comentario a estos pasajes tan significativos del *Timeo* sigue aquella otra línea interpretativa que pone en proporción unívoca a las palabras, los saberes y las cosas.

Según interpreta inicialmente Proclo, la *syggénneia* que Platón atribuye a *tá prágmata* (las cosas reales) y a los *logoi* es un cierto vínculo natural: el *lógos* se asemeja a las cosas porque tiene su misma estructura; ambos están *naturalmente ligados*, dice en los pasajes 339.5 y 341.19, como si los modos que puede adoptar el *logos* fueran comprendidos por Platón sólo en relación con el objeto al que se refieren –las realidades– y

no tuvieran en absoluto en cuenta a las disposiciones del sujeto cognoscente y hablante. Pero a la vez —y en esto radica el matiz diferencial en su lectura de estos pasajes del *Timeo*— Proclo da a entender que en esta relación natural las palabras y los discursos de hecho construyen o *tienen que construir* la realidad. Aunque la dimensión personal y subjetiva del conocimiento, la capacidad y habilidad de los seres humanos por producir conocimiento, no es examinada aquí explícitamente, Proclo asume la diferencia fundamental entre las palabras y las cosas, que en Platón está escondida en la ambigüedad de la palabra *eikon*: la imagen es a la vez el resultado de un devenir, una génesis o generación —un primer sentido y más negativo de imagen— pero también, en segundo sentido, la imagen es aquello que buscamos para tratar de conocer los principios de esa generación. Este matiz diferencial se expresa en la fórmula reiterada por Proclo “el *lógos* imita la demiurgia” (339.16); y al hacerlo *debe conservar la semejanza*, imitando, en su construcción, la producción divina. Se trata de alcanzar no espontáneamente sino *artificialmente* una semejanza que no está dada entre el *lógos* y las cosas: el *lógos* debe ser “asemejado” a la realidad y a la verdad. Así como Fidias debe asemejar su estatua de Zeus al dios intelectual, el relato *eikós* del que habla Platón en el *Timeo* no es un discurso limitado sólo porque su objeto sea la composición física del universo sino por las dificultades propias ligadas a la capacidad cognitiva humana y al carácter definitivo de la humana pretensión de saber acerca de la realidad. Proclo comprende bien que la cuestión metodológica que se plantea en el *Timeo*: “lo más importante es comenzar por el principio de acuerdo con la naturaleza” es una afirmación de carácter universal: en el plano de la exposición, “el principio es la definición acerca de la forma de la instrucción: si debe ser recibida como inmutable y precisa o como verosímil (*eikós*) y no de hecho verdadera sino creíble y asimilada a la verdad” (338.20-24). Y aquí, dice Proclo, la persuasión no es la concepción negativa de la persuasión expresada en la *República*, ya que aquella es un conocimiento irracional, mientras que aquí se trata de conocimiento racional que se nutre también de aspectos no racionales.

A la luz de esta doble tensión en el texto platónico que Proclo con dificultad reconoce, creo que podemos entender mejor por qué los versos de Homero no son, desde la perspectiva de Proclo, “un modelo generado” para Fidias. Los versos no son, claramente, el dios intelectual; tampoco constituyen la idea en la mente de Homero; necesariamente son una imagen, pero al distinguir los versos de un “modelo devenido” Proclo nos está señalando que para él no son tanto una imagen en el primer sentido, negativo, de imagen (lo que ha sido generado, algo devenido y, por tanto, devaluado) sino una buena imitación de la demiurgia divina: una imagen en el segundo sentido, la imagen *buscada*. Porque es a través de su conocimiento, como por medio de la física o la teología platónicas, que podemos acceder a las verdades que anhelamos conocer.