

Fundamento estético de las imágenes en la *República* de Platón*

Ronald Zuleyman Rico Sandoval (Colombia)
Pontificia Universidad Javeriana

RESUMEN

En el presente trabajo intentaremos demostrar cómo el ejercicio filosófico de Platón se sustenta en la utilización de imágenes. En este sentido partimos de la idea de que las imágenes utilizadas por el filósofo en la *República* dan forma al contenido del diálogo. A su vez, estas imágenes están en función de la teoría de la Línea expuesta hacia la mitad del diálogo y se articulan en tres ejes según un aspecto de la realidad que se quiere destacar. A estas imágenes las llamaremos impresionistas, realistas o románticas para acudir a la terminología propia de la estética del siglo XIX por ofrecernos rasgos definitorios que nos permitirán identificar los diversos usos de las imágenes en Platón.

Palabras clave: romanticismo, realismo, impresionismo, imágenes, Platón, *República*.

ABSTRACT

In this work we will try to demonstrate how Plato's philosophical exercise is based on the use of images. In this sense, we start from the idea that the images used by the philosopher in the *Republic* shape the content of

* El presente ensayo se escribió en el segundo semestre de 2020, dentro del programa de Asistencia de Investigación del Doctorado en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Tiene como punto de partida el seminario doctoral sobre la *República* dictado por el Dr. Alfonso Flórez. El autor es abogado y Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y becario del Doctorado en Filosofía de la misma universidad de donde es miembro del Grupo de Investigación Pensamiento Crítico y Subjetividad. Email: ricor@javeriana.edu.co.

its dialogue. In turn, these images are based on the theory of the Line exposed in the middle of the dialogue and are articulated in three axes according to an aspect of reality that stands out. We will call these images impressionistic, realistic or romantic to use the terminology typical of the aesthetics of the XIX century for offering us defining features that will allow us to identify the various uses of images in Plato.

Keywords: romanticism, realism, impressionism, images, Plato, *Republic*.

Introducción

En la *República* se condena, de cierta manera, a las artes por considerarlas imitativas. En el Libro X, Platón considera que el arte imitativo está muy lejos de la verdad (10.598b¹) y pone como ejemplo la labor del pintor que cuando pinta una silla, construiría una imagen de una representación de la idea de silla; es decir, en primer lugar estaría la idea de silla, en segundo lugar, el imitador que sería el carpintero, y finalmente el artista que imita al imitador quien, por ello se ubicaría en el tercer lugar desde la verdad (10.599a). El pintor, entonces, es un imitador de aquello de lo que otros son artífices aunque no tenga experiencia en estas artes. Pero el pintor no es el único que se encuentra alejado de la verdad, puesto que Platón cuestiona también la labor de los poetas, quienes construyen imágenes con la palabra.

Sin embargo, el propio libro de la *República* provee de un gran número de imágenes, desde animales hasta referencias a profesiones como la del médico. Además, Platón cita con cierta frecuencia a poetas, y entre ellos al más importante para su época, es decir, Homero. Creemos que las imágenes a las que acude Platón sustentan su reflexión filosófica o su manera de pensar. En este texto intentaremos desarrollar esta idea a partir de dos ejes: en primer lugar, haremos una breve reflexión sobre la imagen en el referido diálogo platónico a partir de las enseñanzas de Eva Brann (2004); y, en segundo lugar, trataremos de exponer tres funciones que Platón le otorga a las imágenes y que se correlacionan, de cierta manera, con las secciones de la imagen de la Línea expuesta hacia la mitad de la obra. Dichas secciones, que en lenguaje platónico estarían asociadas a la *eikasía*, la *diánoia* y la *noesis*, nosotros las identificaremos con términos propios de la estética del siglo XIX, como serían la imagen impresionista, la realista y la romántica ya que estos conceptos nos ofrecen rasgos definitorios que nos permitirán comprender mejor la obra del filósofo ateniense. Para finalizar intentaremos presentar algunas conclusiones.

1 En la citación de la *República* seguimos al profesor Alfonso Flórez en su libro *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*, donde, además del número y letra que identifica al respectivo pasaje de la obra de Platón, se añade el número del Libro.

1. Las imágenes y el discurso en el diálogo platónico

Platón, en la *República*, arremete contra los poetas a quienes describe “como irresponsables traficantes de imágenes” (Brann, p. 138). En el lugar opuesto a dichos traficantes se ubicaría Sócrates a quien Adimanto, en 6.487e, le dice: “¡Y claro, tú no acostumbras, creo, a hablar con imágenes!” Por imágenes no solo debemos entender las figuras, como una pintura o una estatua, sino cualquier tipo de representación. De esta manera, también consideramos imágenes a las alusiones o descripciones que se hacen con palabras, como las de un poeta o, en nuestro caso, las de un filósofo.

Pareciera, entonces, que las imágenes estarían proscritas de la producción del filósofo, sin embargo, esto no es tan cierto. En efecto, el carácter literario o poético de la obra de Platón hace que éste recurra con cierta frecuencia al uso de imágenes. Incluso William Altman reconoce que “la *República* de Platón es un libro vívido y justamente famoso por sus imágenes visuales”² (Altman, 2012, p. 5).

Debemos entonces justificar el porqué de esa aparente contradicción. Para esto queremos referirnos a la crítica que hace Platón a los poetas ya que son estos los principales productores de imágenes en el texto platónico. Es bien conocida la exclusión de los poetas que hace el filósofo ateniense en su Estado ideal, por ejemplo, Manuel Fernández-Galiano, en la introducción a la *República* de la editorial Alianza, se refiere a ella como la “condenación de la poesía” por “su misma mezquina condición de imitación de imitaciones” (2012, pp. 44-45). No obstante, Platón admite cierta poesía, es decir, cierta labor de producción de imágenes que esté en función de la educación espiritual de los guardianes (2.378b-379a). Sobre esto Brann señala:

En la primera crítica a la poesía, había permitido, de hecho, una poesía purificada, como la que podría fomentar el firme interés y la sobria alegría que se requiere en la investigación filosófica. Podría afirmar que sus visiones y cuentos hacen precisamente eso: despertar en los que escuchan el estado de ánimo adecuado para continuar con la filosofía (Brann, p. 312).

2 Hemos hecho una traducción propia de todos los textos citados en inglés.

Entonces debemos diferenciar dos clases de producción de imágenes, las mezquinas que deben ser prohibidas y las que están en función de un estado de ánimo propicio para la filosofía. Todd S. Mei (2007) señala que hay una “naturaleza tergiversada y seductora del logos poético” (p. 768) dado que la poesía no solo admite la producción de mentiras sino que, además, implica la posibilidad de malinterpretaciones por parte de los oyentes. Frente a tal logos poético Sócrates introduce, en el Libro X de la República, un *pharmakon*, es decir, un antídoto que actúa en un doble sentido: por un lado, se debe procurar conocer la naturaleza de la poesía, esto es, su incapacidad de representar inmediatamente el objeto sobre el cual versa y, por otro lado, “se requiere del entendimiento humano para atravesar la distancia entre la imagen literal representada en la poesía para llegar a su significado secundario” (Mei, p. 771).

En este orden de ideas, podemos concluir que Platón no excluye a las imágenes de su texto ni a todos los poetas de su Estado, sino solo aquellas que tergiversan la verdad. Para evitar una mala interpretación de “lo que es alegórico” (2.378d) se debe procurar una educación que incluso abarque el estudio de las imágenes para dejar lo alegórico y llegar a su significado secundario.

Dado que la *República* es un diálogo donde las enseñanzas del filósofo no solo se dirigen a los interlocutores en la obra sino a nosotros, sus lectores, hemos de entender que el uso de las imágenes que realiza Platón en su obra reclama del intérprete un ejercicio hermenéutico para llegar a su verdadero significado. Como podrá observar el lector, en lo que sigue intentaremos exponer nuestra interpretación de las imágenes platónicas en la *República* para lo cual, sin embargo, nos tomaremos una licencia hermenéutica que parte del texto platónico pero acude a referentes de la estética del siglo XIX.

2. El uso filosófico de las imágenes en la República

El uso que Platón le da a las imágenes, muchas veces, es con la finalidad de explicar un asunto, es decir, con un fin propedéutico. En este sentido, una “imagen socrática” suele ser vista como “la ilustración de un argumento interior y no el suplemento retórico de una conversación pública” (Brann, p. 195).

Esta función de las imágenes que revela a un Platón como maestro (Altman, p. xiv), creemos que no es la única, puesto que se puede evidenciar en la *República* otros usos de las imágenes que revelan el detallado interés del filósofo ateniense por la construcción del texto y lo asocia más a la figura del poeta.

Debemos, entonces, explicar cómo se articulan las imágenes en el referido diálogo. Por lo pronto hemos de tener presente que las imágenes, según lo expuesto en el apartado anterior, pueden conducir a la mentira o a la verdad si sabemos cómo conducirnos a través de ellas. Es decir, según se trate de la imagen, ésta puede ubicarse en uno u otro extremo de la Línea que es lo mismo que ubicarse a uno u otro lado de la verdad.

Este punto del conocimiento de la verdad lo expone Platón en su imagen de la Línea (6.509d y ss.). Según el autor, para diferenciar el mundo sensible del inteligible se puede pensar en la imagen de una línea vertical dividida en dos secciones; a su vez cada sección se subdivide en dos, de donde el mundo sensible estaría compuesto por los objetos concretos y sus reflejos, en tanto que el mundo inteligible lo compondrían las entidades matemáticas y las ideas. De abajo hacia arriba estarían: (i) reflejos, (ii) objetos, (iii) entidades matemáticas y, por último, (iv) las ideas. La primera sección nos conduce a la opinión (*doxa*) ya que parte de conjeturas (relacionadas con los reflejos) y creencias (sobre los objetos), en tanto que la parte superior sería el ámbito de la ciencia (*episteme*) ya que allí se desarrolla el pensamiento discursivo (de las matemáticas) y la inteligencia (en relación con las ideas).

Para Brann, los dos segmentos intermedios, esto es, el de los objetos sensibles y el de las ideas matemáticas, “son coextensivos, es decir, adecuados el uno al otro en la escala del ser” (Brann, p. 137). La autora citada, en apoyo de su interpretación, señala que en el *Timeo* se narra “que el mundo físico se construye literalmente *con las matemáticas*, que es como decir que los dos reinos son más que coextendidos: son idénticos” (Ibíd.). A partir de esta interpretación tenemos lo siguiente: la Línea se puede dividir en tres secciones, una superior propia del pensamiento o *nóesis*, otra intermedia propia del entendimiento o *diánoia* y una tercera e inferior llamada *eikasía* palabra que Platón “usa en sentido literal, que es «fabricar imágenes»” (Brann, p. 137)

Podemos, entonces, identificar tres clases de imágenes en la alegoría de la Línea, nuevamente de abajo hacia arriba: una imagen que solo produce conjeturas (*eikasía*), otra que está en función de los objetos reales (*diánoia*) y una final que representa un estadio superior más allá de los objetos físicos (*nóesis*). Enseguida vamos a reconceptualizar estas tres imágenes.

3. Una relectura a las imágenes platónicas de la alegoría de la Línea

Pretendemos identificar los usos que le da Platón a las imágenes según la anterior estratificación, pero referirnos a ellas como mentiras, realidades y formas del pensamiento nos parece demasiado confuso y no ajustado al texto platónico. Acudir a las palabras griegas antes citadas tampoco nos ofrece un camino claro a seguir, principalmente por los problemas de la traducción.

Queremos, entonces, construir una catalogación propia para lo cual acudiremos al concepto de un periodista satírico austriaco de comienzos del siglo XX: Karl Kraus. Kraus fue una figura importante en su época, no solo desde el punto de vista periodístico sino, además, político, y de quien filósofos como Walter Benjamin se han ocupado. En alusión al movimiento Realista del arte, Kraus denominó “realista” al periodismo que es fiel a la realidad o que, en palabras de Benjamin, transmite las noticias con “espeluznante exactitud”. Pero, también, llamaba “impresionista” al periodismo que, mediante un procedimiento poético, deformaba la realidad para manipular a la llamada “opinión pública” (Kraus, 2011).

Esta referencia incidental nos permite pensar que los nombres Impresionismo y Realismo no solo pueden identificar a movimientos estéticos, sino que sus características se pueden, de cierta manera, generalizar. Para construir nuestra conceptualización acudiremos, entonces, a los nombres de los tres grandes movimientos artísticos del siglo XIX, a saber, el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo, ya que ellos nos proveen de ciertas notas características que permiten identificar los usos de las imágenes en Platón.

Para comprender el uso que aquí le asignamos a las categorías mencionadas, procederemos a explicar brevemente las características que queremos destacar de los referidos movimientos artísticos:

En primer lugar, el Impresionismo fue el movimiento artístico que surgió en oposición al realismo y postulaba la necesidad de plasmar las impresiones que una realidad le producía al artista. En este sentido, los artistas “no reproducen el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje” (Smith, 2006, p. 22). Los impresionistas presentan una realidad abocetada o deformada, incluso algunas obras impresionistas “son en cierta medida como borradores a base de manchas” (Smith, p. 24).

En segundo lugar, el Realismo, movimiento que surgió en clara oposición al Romanticismo de estirpe idealista, se caracteriza por intentar “reproducir la realidad visible con la máxima fidelidad a la naturaleza” (Stremmel, 2004, p.7). La intención de los artistas se volcaba a la reproducción de rasgos típicos o de escenas típicas, más que a escenas mitológicas.

En tercer lugar, el movimiento Romántico, que caracterizó el arte europeo de la primera mitad del siglo XIX, pretendía “expresar una realidad más elevada”, “algo espiritual” y por ende “el Romanticismo era un ‘arte con corazón’” (Wilder, 2015, p. 288-289). Los románticos podían “mostrar al individuo empujado ante las fuerzas de una naturaleza poderosa y a la vez terrible” (Dorling Kindersley, 2010 p. 6-7) y por ello es característico del romanticismo mostrar lo sobrenatural y lo místico.

A partir de estas notas características procedemos a distinguir tres funciones del uso de las imágenes, de la siguiente manera: (i) función impresionista consiste en ofrecer una imagen distorsionada de la realidad; (ii) función realista consiste en utilizar imágenes para representar fielmente una situación concreta, pero de forma descriptiva o explicativa; y (iii) función romántica que utiliza las imágenes para exponer lo sublime o lo inefable.

Estos tres usos de las imágenes nos permiten referirnos a las diferentes secciones de la alegoría de la Línea así: las imágenes inferiores las llamaremos impresionistas por ser un mero reflejo que distorsiona la realidad; a las imágenes del medio, las llamaremos realistas por referirse

a los objetos del mundo físico (según la explicación de Brann antes dada); y a las imágenes superiores las llamaremos románticas en referencia a lo sobrenatural o místico.

Con esta recategorización procederemos a ejemplificar nuestra teoría de las imágenes impresionistas, realistas y románticas en la obra platónica.

4. Imágenes impresionistas

El primer modelo de imágenes que queremos proponer se caracteriza por presentar cierta distorsión de la realidad. A efectos de exponer esta forma de pensamiento en imágenes vamos a recurrir al pequeño diálogo *Clitofonte*.

Según S. R. Slings, Clitofonte se refiere a Sócrates como un pomposo predicador, además que hace declaraciones falsas sobre la justicia (Slings, 2004, p. 17). Por ejemplo, Clitofonte le dice a Sócrates “yo mismo te hice a ti esta pregunta [cuál es la finalidad de la justicia], y me dijiste que la justicia consistía en hacer daño a los enemigos y beneficiar a los amigos” (*Clitofonte*, 410b).

Sin embargo, de esto no da cuenta la *República*, ya que Clitofonte no le hizo ninguna pregunta a Sócrates. Y, por el contrario, el pasaje al que se refiere Clitofonte es del siguiente tenor:

En tal caso –habla Sócrates–, si se dice que es justo dar a cada uno lo que se debe, y con ello se quiere significar que el hombre justo debe perjudicar a los enemigos y beneficiar a los amigos, diremos que no es sabio hablar así, pues equivale a no decir la verdad, ya que se nos ha mostrado que en ningún caso es justo perjudicar a alguien (*República*, 1.335e).

Es notoria la contradicción en los textos contrapuestos, sin embargo, nuestra referencia al *Clitofonte* nos permite evidenciar que Platón, en un uso dramatológico de la imagen, quiere presentar la forma como ciertos interlocutores distorsionan la verdad pues Clitofonte expresa una imagen irreal de Sócrates. Aquí vemos lo que Mei denomina “la naturaleza tergiversada y seductora del logos poético” (Mei, P.768).

El filósofo de la Universidad de Kent nos recuerda que en *Gorgias* (501d-503b) este proceder “se asocia con la retórica de los sofistas” (Ibíd.).

Dicho con otras palabras, cuando Platón pone en boca de un interlocutor una imagen impresionista puede estar refiriéndose a un sofista en su actividad de deformar la realidad o simplemente que éste emite una opinión con base en los meros reflejos de las cosas.

Ya en el Libro I de la *República*, cuando interviene Clitofonte en defensa de Trasímaco se evidencia esta tendencia a deformar la realidad, como se aprecia en el siguiente pasaje:

-Pero lo que le conviene al más fuerte –replicó Clitofonte– significaba para Trásimaco lo que el más fuerte entendiera que le conviene: esto debe ser hecho por el más débil, y esto es lo que consideró como lo justo.

-Sin embargo, no fue eso lo que dijo –protestó Polemarco (*República*, 1.340b).

Es decir, el diálogo *Clitofonte* se encuentra protagonizado por alguien que notoriamente es reconocido por no decir la verdad. Nuestra hipótesis es justamente esa, que el diálogo *Clitofonte* expresa una realidad distorsionada, con un fin literario y filosófico, el cuestionar por medio de una obra dialogada la actitud que se le achaca a los sofistas.

5. Imágenes realistas

De otra parte, el uso de las imágenes por parte de Platón pretende representar una situación real, cuyo uso es más bien ejemplificativo. No en vano, Platón acude muchas veces a imágenes con la finalidad de explicar un asunto, es decir, con un fin propedéutico. En este sentido, una “imagen socrática” suele ser vista como “la ilustración de un argumento interior y no el suplemento retórico de una conversación pública” (Brann, p. 195).

Para ello, acudiremos a la imagen de la medicina. En varios apartes de la *República*, Platón usa referencias médicas con las que establece algún tipo de relación de semejanza con su discurso, como cuando, en el Libro VI, Sócrates afirma que “lo que verdaderamente

corresponde por naturaleza al enfermo –sea rico o pobre– es que vaya a las puertas de los médicos” (6.489b-c), con lo que quiere expresar que son los gobernados los que deben buscar a quién es capaz de gobernar.

Entre todas las referencias, sin embargo, quisiéramos concentrarnos en una, aquella en la que compara la formación del médico con la del juez, por estar relacionado con el eje central del diálogo, esto es, la justicia:

-Por un lado, los médicos que lleguen a ser más hábiles serán aquellos que, junto al aprendizaje de su arte, ya desde niños han tenido contacto con la mayor cantidad posible de cuerpos en muy malas condiciones de salud, y ellos mismos han padecido toda clase de enfermedades y no son de constitución muy sana. No creo, en efecto, que al cuerpo se lo cure con el cuerpo, ya que, de ser así, no se podría permitir a los médicos estar enfermos ni enfermarse nunca. Pero es por medio del alma que curan al cuerpo, y el alma no puede curar nada si es enferma o se enferma. (*República*, 3.408d-e)

Así comienza la respuesta que ofrece Sócrates ante la analogía de Glaucón entre médicos y jueces. Sin embargo, no ha sido Glaucón quien introdujo así el tema, pues en líneas anteriores (404e-405b), Sócrates ha equiparado estas dos profesiones. En efecto, Sócrates manifiesta que en un Estado abundan la intemperancia y las enfermedades “se abren muchos tribunales y casas de atención médica” y seguidamente se pronuncia sobre la educación de médicos y jueces.

Después, el texto pasa a exponer algunos problemas de la enseñanza y el ejercicio de la medicina. Y aunque cita una figura mitológica, la de Asclepio, dios de la medicina, los ejemplos que trae Platón son reales: (i) no incurrir en una exagerada atención del cuerpo, más allá de la gimnasia (3.407b); (ii) la salud también depende de la dieta habitual (3.407c-d); (iii) frente a una herida (de flecha, episodio narrado en el canto IV de la *Iliada*) narra el procedimiento médico de extracción de sangre y aplicación de calmantes (3.408a).

Así como en el Libro X, Sócrates dice que no hay que pedirle cuentas a Homero sobre si era médico o no (10.599c-d), igual cabría afirmar lo mismo de Platón, esto es, que no hay que pedirle cuentas al

filósofo por pronunciarse sobre la medicina ya que el uso de la imagen médica no tiene por finalidad la de establecer un tratado sobre dicha ciencia, sino permitir la comprensión de su exposición: la conformación de un Estado justo y la formación de sus ciudadanos.

Dicho esto, recordemos que en el libro III la imagen médica se utiliza para establecer una analogía con los jueces. Glaucón interroga a Sócrates sobre si los buenos médicos son los que han tratado hombres sanos y enfermos y si la misma conclusión se puede predicar de los jueces. La respuesta de Sócrates es negativa, pero para comprenderla debemos acudir a lo expuesto en el *Gorgias*. En ese diálogo dramático, Sócrates afirma:

hay dos artes, que se corresponden una al cuerpo y otra al alma; llamo política a la que se refiere al alma, pero no puedo definir con un solo nombre la que se refiere al cuerpo, y aunque el cuidado del cuerpo es uno, lo divido en dos partes: la gimnasia y la medicina; en la política, corresponden la legislación a la gimnasia, y la justicia a la medicina (*Gorgias*, 464b-c).

Este uso explicativo establece relaciones de semejanza entre la medicina como cuidado del cuerpo y la justicia como cuidado del alma. Sócrates señala que los médicos deben estar en contacto con la enfermedad, incluso, que deben enfermarse, ya que ello les permite tener un mejor conocimiento de la ciencia médica. Pero, si de curar almas se trata, la conclusión es otra, esto es, que “el alma no puede curar nada si es enferma o se enferma”. Si leemos la *República*, en este punto, en clave con el *Gorgias*, entenderemos que la justicia, al dedicarse a curar almas, no puede cumplir su finalidad si está enferma, o lo que es lo mismo, si es corrupta. La conclusión a la que llega Sócrates, que es con la que completa la respuesta a la pregunta a Glaucón es como sigue:

-Por otro lado, en cambio, amigo mío, un juez gobierna el alma por medio del alma, y no conviene que su alma se haya educado y familiarizado con almas perversas, ni que haya pasado por toda clase de injusticias, habiéndolas cometido ella misma a fin de probar por sí misma las injusticias de los demás, tan perspicazmente como en el caso del cuerpo enfermo (...) Por ello el buen juez no debe

ser joven sino anciano: alguien que haya aprendido después de mucho tiempo cómo es la injusticia, no por haberla percibido como residente en su propia alma, sino como algo ajeno que ha estudiado en almas ajenas durante largo tiempo, un mal cuya naturaleza ha logrado discriminar por medio de la ciencia, sin tener que recurrir a la experiencia propia (*República*, 408e-409c).

El anterior pasaje tiene un eco en el Libro VI de la *República*. Allí, Sócrates se refiere al alma filosófica: postula que aquél que tiene facilidad para aprender, memoria, valentía y grandeza de espíritu, si crece en un medio en el cual otros querrían “emplearlo para sus propios asuntos”, lo adulan, crece en medio de riquezas, lleno de ínfulas y vanidad, se “colmara de esperanzas vanas”: “¿Ves ahora que no hablábamos mal cuando decíamos que aquellas cualidades de las que se compone la naturaleza filosófica, si se nutren mal, son de algún modo causa del deterioro de su ocupación”? (*República*, 494b-495a).

De todo lo expuesto podemos concluir que la analogía médica presenta una imagen de cuidado del cuerpo como referente del cuidado del alma, pero no solo la de los jueces sino la del filósofo. La analogía que construye Platón sería realista en un doble sentido: por un lado, el alma requiere de cuidados al igual que el cuerpo; por el otro, esos cuidados no pueden ser proporcionados de alguien con un alma enferma o corrupta (en el Libro VI se critica a los sofistas), sino de alguien que ha estudiado (igual que el médico) a las almas enfermas, pero sin dejarse contaminar por ellas.

6. Imágenes románticas

Si partimos de que las imágenes románticas exponen lo sublime o lo inefable, es claro, entonces, que la *República* tiene un comienzo y un final romántico. Platón acude a este tipo de imágenes cuando quiere referirse a lo que está más allá del mundo físico, ora para ambientar una discusión, como en el Libro I, o bien para referirse al mundo de las ideas, como acontece en el Libro X.

En efecto, la justificación que expone Céfalo, el anfitrión de la velada, para introducir el tema de la justicia es el miedo a los castigos que le esperan en el Hades.

-Algo con lo cual, si lo digo, no persuadiré a mucha gente – respondió. Pues debes saber, Sócrates, que, en aquellos momentos en que se avecina el pensamiento de que va a morir, a uno le entra miedo y preocupación por cosas que antes no tenía en mente. Así, pues, los mitos que se narran acerca de los que van al Hades, en el sentido de que allí debe expiar su culpa el que ha sido injusto aquí, antes movían a risa, pero entonces atormentan al alma con el temor de que sean ciertos. Y uno mismo, sea por la debilidad provocada por la vejez, o bien por hallarse más próximo al Hades, percibe mejor los mitos. En esos momentos uno se llena de temores y desconfianzas, y se aboca a reflexionar y examinar si ha cometido alguna injusticia contra alguien. Así, el que descubre en sí mismo muchos actos injustos, frecuentemente se despierta de los sueños asustado, como los niños, y vive en una desdichada expectativa. En cambio, al que sabe que no ha hecho nada injusto le acompaña siempre una agradable esperanza, una buena ‘nodriza de la vejez’, como dice Píndaro (*República*, 1.330d-1.331a).

A pesar de la referencia a Píndaro, creemos que este pasaje puede entenderse de cara a la *Odisea* de Homero, como pasamos a explicar. El Hades, según le dice el fantasma de Aquiles a Odiseo, en el canto XI, es “donde residen los muertos que están privados de sentido y son imágenes de los hombres que ya fallecieron” (*Odisea*, p. 232). En dicho canto, Odiseo narra su encuentro con varios difuntos, entre ellos Erifile, que aceptó oro por traicionar a su marido, o Epicasta (Yocasta) quien se casó con su hijo; pero, además, narra algunos crueles tormentos, como el de Titio a quien dos buitres le roían el hígado.

Creemos que la relación aquí hecha entre la referencia al Hades que hace Céfalo y la *Odisea* no es arbitraria, sino que, por el contrario, existen varias razones para emparentar la obra platónica con la homérica en este preciso sentido.

En primer lugar, tal y como señala Alfonso Flórez, el nombre mismo de la *Odisea* “se corresponde con la figura de su héroe, Odiseo, ‘rico en ardidess’” (Flórez, p. 122) y, como señala Jacqueline de Romilly, “el arte de la oratoria, en efecto, es por esencia engañoso” (de Romilly, 1997, p. 79). En este sentido, la apelación al Hades solo anticipa la verdad de la discusión que se va a dar en el Libro I, esto es, que se va a debatir con un

sofista, esto es, con Trasímaco (de Romilly señala que Trasímaco había escrito un tratado de retórica). La imagen del Hades cumple una función retórica de persuasión mediante la apelación a un lugar (imaginario) común, compuesto a partir de los poemas y mitos, sobre los castigos venideros después de la muerte. Platón ejerce aquí un énfasis romántico pero no porque quiere convencer apelando a las emociones, sino porque pretende enfatizar el papel asignado a dos de los personajes de su obra: Céfalo y Trasímaco, cuyos discursos siempre apelan a las emociones.

En segundo lugar, el aspecto espacial del canto XI de la *Odisea* es comparable con el de la *República*. Por un lado, recordemos que Odiseo no puede llegar a su hogar y es retenido por la ninfa Calipso, en tanto que Sócrates, quien también desea llegar a su hogar, es detenido por Polemarco; por otro lado, el mencionado canto implica un descenso al Hades y en cuanto se refiere a Sócrates, él mismo narra, desde el comienzo del diálogo, que había descendido al Pireo. Altman muestra que ese descenso al Pireo, y en particular a la casa de Céfalo, es equiparable con el descenso a la caverna que se narra en el Libro VII de la *República*. De este modo, el inicio de la composición platónica está marcado por este descenso romántico sí, pero que, en últimas se dirige a la verdad de la obra, al ascenso de la caverna o, si se quiere, de la Línea, hasta llegar a la verdad.

De otra parte, así como hay un comienzo romántico en el discurso de Céfalo, cabría colegir que también lo hay en el discurso de Sócrates en el Libro X de la *República*. En efecto, el diálogo platónico culmina con el mito de Er que es otra referencia al Hades, es decir, a la vida después de la muerte (10.614b y ss.). Er es el mito del hombre que resucita y cuenta lo que pasa en el más allá en un claro correlato a la preocupación de Céfalo: los relatos de Er, dice el personaje Sócrates, se podrían resumir en lo siguiente: “cuantas injusticias había cometido cada una [las almas], contra alguien, todas eran expiadas por turno, diez veces por cada una, a razón de cien años en cada caso (...) a fin de que se pagara diez veces cada injusticia” (10.615a). Es decir, Platón presenta un mito de castigo o recompensa en el más allá según se es justo o no en vida.

Creemos que el mito de Er tiene una funcionalidad más allá que la de asustar a incautos. La imagen que Platón presenta aquí es la de

un sujeto que ha contemplado el Bien en sí, la Verdad y que por tal éste sería el principio con base en cual se debiera estructurar una comunidad política: sólo quien es capaz, por estar preparado, de observar el bien y el mal sabría elegir qué es lo mejor, no solo para uno mismo sino para toda una comunidad. Es decir, el mito de Er constituye una imagen romántica en el sentido de que postula al filósofo rey como aquél que podría dimensionar el Bien para su comunidad y por ende trataría de encausar los destinos de su ciudad hacia ese objetivo y así poder evitar las consecuencias negativas de un actuar injusto.

Conclusión

En el presente texto partimos de la idea según la cual las imágenes cumplen una función determinada en la exposición que hace Platón de sus ideas.

Dicho lo anterior, debemos concluir, con Altman y Flórez, que Platón en cierto sentido es un poeta. Ello es así en tanto que reflexiona sobre el uso adecuado de las imágenes y dispone de ellas a efectos de lograr redactar un texto donde concurren imágenes que han de ser desechadas (como malos modelos) e imágenes que han de perseguirse, sea para conseguir un conocimiento sobre los objetos de la realidad ora para alcanzar un fin superior como lo sería la Justicia.

Pero Platón no es solo un poeta, es también un filósofo que reflexiona sobre la estructura misma de sus diálogos y por ello, el empleo de imágenes no puede entenderse como un mero capricho estilístico del escritor sino como un uso razonado en la escogencia de imágenes para representar, apoyar o discutir un tema. De esta manera, el filósofo ateniense nos plantea un reto al proponer diversas imágenes, de principio a fin de su diálogo, que debemos interpretar hasta llegar a la verdad oculta en cada una de ellas.

Por esto, las imágenes en la *República* no solo se presentan con un fin propedéutico, sino que ellas tienen diversas funciones. En este texto quisimos llamar a esas funciones con los nombres de movimientos estéticos que, de una u otra forma, encajan con la pretensión de análisis de la realidad que plantea el filósofo ateniense en la alegoría de la Línea.

De ahí que observamos un uso de la imagen que puede verse como una crítica a la distorsión de la realidad y que aquí llamamos *impresionista*; otro uso *realista*, de estirpe propedéutico, que ejemplifica una exposición en concreto; y finalmente un uso *romántico* relacionado con instancias superiores del conocimiento.

Referencias

Altman, William (2012). *Plato the teacher. The Crisis of the Republic*. Estados Unidos de América: Lexington books.

Brann, Eva (2015). *La música de la República. Ensayos sobre las conversaciones de Sócrates y los escritos de Platón* (A. Lastra, D. Sáez y C. Rodríguez, Trads.). España: Universitat de València.

De Romilly, Jacqueline (1997). *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles* (P. Giralt, Trad.). España: Seix Barral.

Dorling Kindersley (2010). *Arte. La guía visual definitiva. 1800-1900. Romanticismo, realismo, los prerrafaelistas, academicismo francés, arte japonés*. Singapur: Dorling Kindersley.

Flórez, Alfonso (2019). *Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía*. Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Homero (2017) *Odisea* (L. Segala, Trad.). México: editorial Espasa / Austral.

Kraus, Karl (2011). “Heine y las consecuencias”. En «*La Antorcha*». *Selección de artículos de «Die Fackel»* (A. Kovacsics, trad.). Barcelona: Editorial Acantilado.

Mei, Todd S. (2007) “Justice and the banning of the poets: the way of hermeneutics in Plato’s Republic”. En *The Review of Metaphysics*, Tomo 60, N.º 4, (Jun 2007): pp. 755-778. Washington. Recuperado de: <https://www-proquest-com.ezproxy.javeriana.edu.co/docview/223471791?accountid=13250>.

Platón (1986). “República”. En *Diálogos IV* (C. Eggers Lan, Trad.). España: Editorial Gredos.

Platón (1992). “Gorgias”. En *Diálogos II* (J. Calonge, E. Acosta, F. Olivieri y J. Calvo, Trads.), pp.23-145. España: Editorial Gredos.

Platón (1992). “Clitofonte”. En *Diálogos VII* (J. Zaragoza y P. Gómez, Trads.), pp.207-215. España: Editorial Gredos.

Platón (2012). *República* (J. Pabón y M. Fernández-Galiano, Trads.). España: Alianza Editorial.

Slings, Simón R. (2004). “Introduction”. En Plato, *Clitophon*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press. Recuperado de: <https://eds-a-ebscohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/eds/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzU1NTYxX19BTg2?sid=0b1b902b-3d57-4678-8725-93ba226e-b6eb@sdc-v-sessmgr02&vid=0&format=EB>.

Smith, Paul (2006). *Impresionismo. Bajo la superficie* (M. I. Nuño, Trad.). Madrid: Editorial Akal.

Stremmel, Kerstin (2004). *Realismo* (A. Berasain y M. Gratacòs, Trads.). Alemania: Editorial Taschen.

Wilder, Jesse (2017). *Historia del arte* (A. García, Trad.). Colombia: Editorial Planeta Colombiana S.A.