

La imagen del Timeo no es insustancial. Apuntes para pensar la aparición de las imágenes

The Timaeus's image isn't insubstantial. Notes to think the appearance of images

Marco Antonio Reyes Cruz*

Universidad Nacional Autónoma de México, México

marco1@comunidad.unam.mx

ORCID: 0009-0008-0452-6014



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

doi: 10.48102/rdf.v57i158.284

Revista de Filosofía · año 57 · núm. 158 · enero-junio 2025 · ISSN: 0185-3481 (impreso) 2954-4602 (en línea) · pp. 154-189

Resumen

De acuerdo con el filósofo norteamericano Edward Lee, la idea central del pasaje 52c de *Timeo* es: la imagen siempre es dependiente, por un lado, del modelo que representa, por otro, del medio donde aparece. Para Lee, la imagen-cosmos de *Timeo* es insustancial y contingente por depender de la presencia simultánea de las formas y de un receptáculo. Nos parece que ésta es una atribución artificial. La presente investigación busca brindar elementos para mostrar la artificialidad de dicha relación, con lo cual se pone a consideración que la imagen-cosmos del *Timeo* no es contingente, sino que se asemeja a imágenes artísticas o técnicas.

PALABRAS CLAVE: imagen insustancial, medio, modelo, contingente.

Abstract

According to the American philosopher Edward Lee, the central idea of passage 52c of the *Tiameus* is: the image is always dependent; on the one side, to the model it represents, on the other, to the medium where it appears. For Lee, the *Tiameus's* cosmos-image is an insubstantial and contingent image because it depends on the simultaneous presence of the Forms and a Receptacle. It seems to us an artificial attribution. In this way, the present research seeks to provide elements to show the artificiality of this relationship, which brings into consideration that the *Tiameus's* cosmos-image isn't contingent, but rather resembles artistic or technical images.

KEYWORDS: insubstantial image, medium, sitter, contingent.

Recepción 14-08-2024 / Aceptación 9-9-2024

doi: 10.48102/rdf.v57i158.284

* Licenciado en Filosofía y maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación se centran en los problemas de representación y demostración icónica, así como la iconoclasia como mecanismo de generación de sentido para las imágenes. Miembro del seminario Filosofía del arte: medialidad y agencia, y profesor de Filosofía. Cuenta con diversos artículos sobre el sentido que generan las imágenes, así como participaciones en coloquios nacionales e internacionales.

Introducción

El *Timeo*, un diálogo que suele atribuirse al periodo de madurez de Platón, ha invitado a discutir la génesis y el estatus de las imágenes al presentar el mito de la creación del cosmos como una imagen. Entre la literatura filosófica sobre el diálogo destaca el artículo “On the Metaphysics of the Image in Plato’s *Timaeus*” del norteamericano Edward N. Lee, que aborda la problemática sobre qué es una imagen. Lee considera su investigación consecuencia del trabajo de Cherniss, donde la imagen se caracteriza por tener siempre una doble dependencia: por un lado, al modelo que representa, por el otro, al medio donde aparece.¹ La aportación de Lee radica en la presentación de dos categorías de imágenes que se diferencian entre sí, a saber: las imágenes sustanciales y las imágenes insustanciales:

I distinguish between “substantial images” and “insubstantial images”. The former class includes such things as statues, paintings, photographs, footprints and fossils. All are items with some independent physical identity of their own, a kind of image that can survive the destruction of the original it represents. [...] The class of “insubstantial images” includes such things as shadows, mirror images, and reflections in water. All these depend for their existence on a continuing relation to their original, and if that original is removed or destroyed, the image must also disappear. In contrast to the other class of images, then, these are in no sense self-subsistent; they have no reality “on their own”, but wholly derive their being from their original and from the medium in which they appear.²

¹ Véase: Harold Cherniss, “The Relation of the *Timaeus* to Plato’s Later Dialogues”, *The American Journal of Philology* 78, núm. 3 (1957): 225-266, <https://doi.org/10.2307/292120>; Harold F. Cherniss, “*Timaeus* 52C 2-5”, en *Selected papers*, ed. Leonardo Tarán (Leiden: Brill, 1977), 364-375.

² Edward N. Lee, “On the Metaphysics of the Image in Plato’s ‘*Timaeus*’”, *The Monist* 50, núm. 3 (1966): 353.

Las primeras apuntan a una noción de *imagen misma*, similar a imágenes artísticas o técnicas. Las insustanciales señalan a una suerte de imagen fugitiva que siempre es contingente, como sucede con los juegos de espejos. Lee sostiene que la imagen-cosmos del *Timeo* es una imagen insustancial. Esta atribución nos parece artificial, por lo que se pondrá a consideración que el cosmos descrito en el *Timeo* no es una imagen insustancial o contingente, sino una similar a producciones artísticas o técnicas.

El plan de trabajo es el siguiente. En el apartado I discutiremos el argumento de Lee en favor de la doble dependencia, para a continuación abordar, en II, cómo tal esquema le permite al filósofo norteamericano sostener que el cosmos descrito en el *Timeo* es una imagen insustancial y las consecuencias ontológicas que esto conlleva. En III analizaremos algunas problemáticas del argumento de Lee a la luz de *Timeo* y *Sofista*. Posteriormente, en IV, propondremos considerar la imagen como una *aparición* (φάντασμα) de otro algo. Catherine Collobert destaca que una imagen sin algo que represente es un oxímoron para Platón.³ Sugerimos olvidar por un momento que la imagen aludida en el *Timeo* es generada según la técnica productiva de un artesano,⁴ por tanto, una representación (*ágalma-ἄγαλμα*).⁵ Invitamos a fijar la atención en un fenómeno que Boehm denomina *diferencia icónica*: ver-como y/o ver-en.⁶ Esto

³ Catherine Collobert, “The Platonic Art of Myth-Making: Myth as Informative”, en Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez (eds.), *Plato and Myth: Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, en *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, eds. Emilio Lledó Iñigo y J. Calonge Ruiz, trad. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981) (Leiden y Boston: Brill, 2012), 90.

⁴ Platón, *Sofista* 266b y ss, en *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, eds. Emilio Lledó Iñigo y J. Calonge Ruiz, trad. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981).

⁵ Seguimos la traducción de Brisson de ἄγαλμα por *representación*. Al respecto, puede consultarse la nota 184 a la edición en español del *Timeo* de José María Zamora Calvo. Luc Brisson, “Notas a la traducción”, en: Platón, *Timeo*, trad. José María Zamora Calvo (Madrid: Abada, 2010), 376-424. También ἄγαλμα puede traducirse por *retrato, estatua* o, de manera más general, *imagen*.

⁶ Gottfried Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, ed. Linda Báez Rubí (México: UNAM-IIE, 2017), 50.

significa ver en el cosmos algo más que su mera materialidad. Entonces podemos seguir los pasos de *Tímeo* como astrónomo, partir de la observación de lo sensible y, con ello, advertir que estamos ante una imagen móvil de la eternidad, de algo que nunca cesará.⁷

Pretendemos retener con la mirada al *Tímeo*, al tiempo que advertimos que esta investigación difícilmente puede inscribirse en la amplia y rica literatura sobre filosofía platónica, más bien se acerca a estudios sobre estética en tanto nos interesa aclarar términos sobre la imagen, más que contribuir a una tradición de estudios clásicos. Por tanto, se advierte también —es casi una obviedad— que éste no es un trabajo de filología, la lectura del *Tímeo* no será exhaustiva en griego ni tratará de reconstruir un sentido pleno de la lectura; sino que se usará como puente para discutir conceptos como *imagen* y *aparición* en relación con las imágenes.

I

El *Tímeo* expone una narración mítica sobre el origen del cosmos. *Mundo* y *cosmos* son utilizados como sinónimos. El astrónomo y filósofo que da nombre al diálogo presenta al universo como imagen móvil de la eternidad,⁸ creada por un Demiurgo. Con ello, suele sostenerse que el diálogo expone una cosmogonía distanciada de la tradicional mitología griega, al plantear el cosmos generado por una técnica ligada a una inteligencia o *noûs* (νοῦς). Además, el Demiurgo crea al cosmos como un ser bello y dotado de alma —lo cual ha causado enormes discusiones, destacamos los trabajos de Brisson, Mohr y Lisi—. ⁹ Si la razón humana reconoce el

⁷ Platón, *Tímeo*, trad. José María Zamora Calvo (Madrid: Abada, 2010), 37d.

⁸ *Tímeo*. 37d.

⁹ Richard Mohr, "The World-Soul in the Platonic Cosmology", *Illinois Classical Studies* 7, núm. 1 (1982): 41-48; Francisco L. Lisi, "Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's

universo como imagen generada por una razón divina, también parece sugerirse que la razón humana tiene algo de divino, o bien, está fuera de este mundo.¹⁰

Destaca la etimología de cosmos (κόσμος) como aquello que ha sido dispuesto u ordenado según un criterio inteligible o, al menos, concierne a la inteligencia o razón. Así, el cosmos se genera por ser visible y tangible,¹¹ se vincula con un orden inteligible que da cuenta de que ha sido creado como imagen por cierto ser dotado de *noús*. Hallar al artífice del universo es una tarea difícil, comunicarlo a todos, imposible, dice Timeo, el astrónomo de Locros.¹² Entiendo, con el beneficio de la duda, que al investigar las características sensibles del cosmos —como ser visible y tangible por tener un cuerpo, según el *Timeo*—¹³ es frecuente encontrar movimientos regulares, pero no uniformes, parecen aludir a que la bóveda celeste podría ser imagen de algo. En el cosmos se *ve algo más* que la mera disposición material: un orden que no pudo lograrse de manera contingente. Este *ver algo más* permite hablar del cosmos como imagen. Para Timeo es necesario que este mundo sea imagen de algo.¹⁴ Entonces qué es una imagen no es un asunto menor.

Lee se propone discutir qué es una imagen, también cómo se llega a serlo según el *Timeo*. Al abordar la cuestión, se encuentra con lo dicho en

Republic and Timaeus”, *Études platoniciennes*, núm. 4 (1 de octubre de 2007): 105-118, <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.905>; Luc Brisson, “How to Make a Soul in the Timaeus”, en: Chad Jorgenson, Filip Karfik, y Štěpán Špinka (eds.), *Plato’s Timaeus*, eds. Chad Jorgenson, Filip Karfik y Štěpán Špinka (Leiden: Brill, 2021), 70-91, <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv1sr6jj3.8>.

¹⁰ Sarah Broadie y Anthony Kenny, “The Creation of the World”, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 78 (2004): 71.

¹¹ *Timeo*. 28b.

¹² *Timeo*. 28c.

¹³ *Timeo*. 28b; 31b.

¹⁴ *Timeo*. 29b.

52c: “a una imagen no le pertenece ni siquiera aquello mismo por lo que ha sido generada, sino que es el fantasma siempre fugitivo de otra cosa, por eso conviene que se genere en alguna otra cosa y adquiera de alguna forma una existencia, sin la que sería en modo alguno”.¹⁵ Este pasaje advierte, por un lado, la relación que una imagen tiene con aquello que representa —un modelo al que se parece, pero con el cual tiene una diferencia—; por otro, la relación con un medio que le permite a la imagen aparecer, es decir, tener cierto tipo de *presencia* o visibilidad, esto, en última instancia, facilita que adquiera alguna forma de existencia. Destacamos que el texto utiliza el término griego fantasma (φάντασμα), que también alude a una aparición. Parece que Platón utiliza, en ciertas ocasiones, fantasma como sinónimo de *eidôlon*.¹⁶ Por ello se insiste en que el medio le permite a la imagen aparecer. Ésta es una cuestión a la que volveremos más adelante, pero conviene mantenerla sobre la mesa.

La imagen, entonces, no puede reclamar aquello por lo que ha sido generada, es decir, su modelo; se convierte en la aparición de algo más. Esta dependencia hace que la imagen no tenga significado por sí misma, sino sólo en relación con algo más.¹⁷ Aquí no hay espacio para la posible confusión entre imagen y cosa representada, como en el *Sofista* 236a y subsiguientes —donde los artistas descuidan las proporciones reales en favor de las apariencias—, o en la disputa entre Zeuxis y Parrasio —donde el primero confunde la tela pintada con tela real—. Tampoco estamos frente a un caso donde la *mimesis* introduzca confusión en la percepción de

¹⁵ Las cursivas son propias. He colocado la traducción al español de José María Zamora Calvo, con notas y anexos de Luc Brisson, que corresponde con la edición en griego de Jonh Burnet. Lee sigue la traducción del diálogo al inglés de Cornford, la cual parte de la edición en griego de Burnet también.

¹⁶ David Ambuel, “Part Two”, en: *Image and Paradigm in Plato’s Sophist* (Las Vegas: Parmenides Pub, 2007), 73.

¹⁷ Cherniss, “Timaeus 52C 2-5”, 374.

manera inevitable, aunque no siempre intencionada.¹⁸ Además, la imagen requiere diferenciarse de su modelo para adquirir cierta existencia, por ello aparece en un lugar diferente. Este lugar donde aparece la imagen tampoco es idéntico a la imagen misma, como ha discutido Cherniss respecto a la diferencia entre imagen y medio.¹⁹ Cornford lo explica claramente cuando apunta que la idea de imagen implica dos nociones contrarias: la primera es que la imagen se parece a su modelo, al tiempo que difiere de él. La segunda, que la imagen es sensible, lo que explica la diferencia con un modelo inteligible, así como garantiza que imagen y modelo no sean idénticos.²⁰ Queda pendiente preguntar cómo es la relación entre modelo, imagen y lugar de la imagen. De esta manera, tenemos cuatro puntos en los cuales centrar la atención:

- I. Imagen
- II. Modelo, original o paradigma (παράδειγμα) que se representa²¹
- III. Medio material de la imagen y su aparición
- IV. La relación entre el modelo, su imagen y el medio de la imagen

La noción de imagen y su relación tanto con el modelo como con el medio se somete a análisis, pues Lee quiere mostrar que la naturaleza de la imagen consiste en tener una doble dependencia. Así, la relación

¹⁸ Paul Woodruff, “Mimesis”, en *A Companion to Ancient Aesthetics*, eds. Pierre Destrée y Penelope Murray (Malden y Chichester: Wiley Blackwell, 2015), 230.

¹⁹ Harold Cherniss, “A Much Misread Passage of the *Timaeus* (*Timaeus* 49 C 7-50 B 5)”, *The American Journal of Philology* 75, núm. 2 (1954): 130, <https://doi.org/10.2307/292030>.

²⁰ Francis Macdonald Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato* (Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1997), 370-371.

²¹ Una lectura que no compartimos es la de Zamora Calvo, quien ve una identificación entre el viviente perfecto (παντελής ζῶον), el modelo (παράδειγμα) y el Demiurgo. José María Zamora Calvo, “Introducción”, en: Platón, *Timeo* (Madrid: Abada, 2010), 31.

²² Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 368.

señalada en IV es una doble dependencia que I (la imagen) tiene respecto II y III. La pretensión de Lee es clarificar una metafísica de la imagen, en la medida en que se pueda demostrar que ésta posee una dependencia doble que, a su vez, puede dividirse en tipos diferentes; aunque reconoce que por momentos resulta difícil determinar siquiera lo que es una imagen, pues ésta sólo tiene sentido en cuanto se tiene noción de aquello representado.²² Esta relación entre original e imagen le permite a la segunda tener un significado. La imagen nunca logra ser el modelo, sino que llega a ser fantasma, como se ha discutido con el pasaje 52c. Pendrick considera que este llegar a ser otra cosa (fantasma) permite un sentido de la representación.²³

El argumento de Lee corre al hilo del pasaje 48e-52d del *Timeo* el cual, en su opinión, constituye una presentación sistemática y coherente de la naturaleza intermedia de la imagen.²⁴ A grandes rasgos, sugiere que los tópicos del pasaje se pueden sintetizar de la siguiente manera:

- I. *Timeo*. 48e2-51b6: objeto sensible (=Imagen) en oposición al Receptáculo²⁵
- II. *Timeo*. 51b6-52d1: objeto sensible (=Imagen) en oposición a las Formas (ιδέα).
- III. *Timeo*. 51e6-52d1: resumen de I y II²⁶

²³ G. J. Pendrick, "Plato, Timaeus 52c2-5", *The Classical Quarterly* 48, núm. 2 (1998): 559.

²⁴ Lee, "On the Metaphysics of the Image", 368.

²⁵ Al igual que Lee, iniciaré con mayúsculas a las Formas, la Imagen y el Receptáculo cuando me refiera a los géneros que conciernen al *Timeo*. Los nombraré con minúsculas cuando su uso no atañea a los géneros discutidos.

²⁶ Lee, "On the Metaphysics of the Image", 347-348. He eliminado de esta cita los subíndices de cada índice propuestos por Lee por una cuestión de simpleza. Aunque él desglosa cada uno de los tres puntos, de acuerdo con su argumento, para nuestra investigación basta con nombrar los principales puntos que el filósofo americano enuncia: el contraste, por un lado, entre Imagen y Receptáculo; por otro, entre Imagen y Formas; así como el resumen de ambos.

²⁷ Lee, "On the Metaphysics of the Image", 349.

Para Lee, la presentación de los géneros Formas, Imagen y Receptáculo en *Timeo* 48e2-52d permite reestructurar los dualismos de I y II en una teoría de la naturaleza intermedia de la imagen.²⁷ El primer dualismo entre Imagen y Forma puede verse como aquel entre copia y original. Pero la reestructura evita caer en una nueva oposición entre Imagen y Receptáculo, que es el lugar donde viene a aparecer la imagen, lo que podríamos llamar, siguiendo a Hans Belting, el medio de la imagen.²⁸ El sentido de *Timeo* 48e2-52d sería, entonces, establecer la diferencia entre una ontología de binomios (I: Forma/Imagen-II: Imagen/Receptáculo) con una ontología estructurada por tres elementos, donde la Imagen es intermediaria entre las Formas y el Receptáculo.²⁹ Conviene determinar en qué consiste cada ontología para ver con mayor claridad el alcance y los objetivos del argumento de Lee.

Sobre la contraposición entre Forma e Imagen, a ojos del filósofo norteamericano, Platón describe la naturaleza de los elementos sensibles como imagen: “Their nature is that of an image”.³⁰ Es decir, los objetos sensibles, al ser generados como representación (*ágalma*) son Imagen de aquello que se ha tomado por modelo, a saber, las Formas.³¹ Pero el modelo pertenece a una especie siempre idéntica, inengendada e indestructible, así como captada por el intelecto.³² La imagen, por su parte, pertenece a una especie engendada, perceptible por los sentidos, aunque semejante a la primera especie, la del modelo.³³ La Imagen (objetos sen-

²⁸ Véase Hans Belting, “Medio-Imagen-Cuerpo”, en *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires y Madrid: Katz, 2007), 13-70.

²⁹ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 349.

³⁰ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 346.

³¹ *Timeo*. 50c.

³² *Timeo*. 52a.

³³ *Timeo*. 52a-b.

sibles) se opone a la Forma pues, a pesar de que la Forma es modelo de la Imagen, la Imagen es perceptible y generada, por tanto, pertenece a una categoría diferente sobre la que se puede conocer poco.³⁴

En *Timeo* 50b-c se anuncia la “naturaleza que recibe todos los cuerpos”, la *chôra* (χώρα). La *chôra* o Receptáculo es el espacio donde las imágenes adquieren un cuerpo. Difiere de la Imagen que ha sido generada, tiene un origen (génesis); el Receptáculo es una suerte de condición de posibilidad espacial para que la Imagen tenga un lugar. Lo que entra en el Receptáculo son Imágenes, lo que es otra manera de decir: formas sensibles.³⁵ Pero la Imagen, que guarda cierta semejanza formal o figurativa con las Formas, sin duplicarlas por completo, sólo se vincula con el medio o espacio donde aparece en la medida en que éste le permite ser visible y tangible por ser corpóreo,³⁶ por tanto, sensible y perceptible por la opinión.³⁷ Las Formas, en caso de que sean ellas las que entran en relación con la *chôra* y no otras entidades, como discute Cherniss, no se duplican —tampoco llegan a ser, pues son inmóviles, por lo que no podrían ser afectadas por algo externo al espacio—,³⁸ por ello a la Imagen no le pertenece aquello por lo que ha sido creada (la especie inengendrada), sino que debe generarse en otra cosa.

Así, la Imagen no es Forma ni se corresponde totalmente con el Receptáculo. A su vez, Forma y Receptáculo se diferencian en naturaleza; mientras las Formas no admiten nada desde fuera de sí, ni van hacia ningún lugar,³⁹ el Receptáculo recibe —desde fuera— todos los cuerpos.⁴⁰ La imagen es, de acuerdo con Lee, una naturaleza intermedia (*metaxy physis*) entre las

³⁴ Dana R. Miller, *The Third Kind in Plato's Timaeus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), 44.

³⁵ *Timeo*. 52c.

³⁶ *Timeo*. 31b.

³⁷ *Timeo*. 51d.

³⁸ Harold Cherniss, “A Much Misread Passage of the *Timaeus*,” 128-129.

³⁹ *Timeo*. 52a.

⁴⁰ *Timeo*. 50b.

Formas y los fenómenos sensibles. Sobre el pasaje 48e-52d comenta: “The very pattern of the summary thus resumes that presentation of the imagen as an ‘intermediate nature’ in mutual opposition to Receptacle [...] and Forms [...]”.⁴¹ Lee menciona la naturaleza intermedia como *metaxy physis* en una nota al pie al referir el pasaje 50d3-4 del *Timeo* aunque no desarrolla la idea. Esta noción no debe confundirse con la de *methexys* que suele aludirse en la literatura filosófica a la supuesta defensa de la participación de los objetos sensibles de las Formas que aparece en *Fedón* 100d. Moshe Barasch identifica esta participación como una categoría fundamental para Plotino, así como para los iconódulos. Para ellos, la imagen no es idéntica al modelo, pero tampoco está totalmente divorciada de él.⁴²

La naturaleza intermedia de la imagen deriva de la interpretación de Lee del *Timeo*, le permite sostener que el diálogo no presenta un dualismo entre Forma e Imagen, como Cornford ha querido ver al sostener que es posible invertir el orden de las secciones 48e-52d para empezar con el Receptáculo, después con sus contenidos y finalmente llegar a las Formas.⁴³ Destacamos que esta lectura de la imagen como naturaleza intermedia parece asumir cierta naturaleza materna del espacio, pues recibe las formas como útero materno (irracional), persuadido por la figura masculina de la racionalidad, tema que Krell aborda en su trabajo de 1975.⁴⁴

Así, podemos contrastar la reestructura propuesta por Lee con los dos dualismo

⁴¹ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 346.

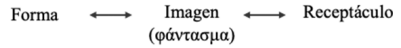
⁴² Moshe Barasch, “Edad Media”, en *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, trad. Fabiola Salcedo Garcés (Madrid: Alianza, 1999), 57.

⁴³ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 346-347.

⁴⁴ Cfr. David Farrell Krell, “Female Parts in ‘Timaeus’”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 2, núm. 3 (1975): 400-421.

Oposición de dualismos

1. Objeto sensible (=Imagen) en oposición al Receptáculo (χώρα) (48e2-51b6).
2. Objeto sensible (=Imagen) en oposición a las Formas (ιδέα) (51b6-52d1).

Naturaleza intermedia de la imagen

La aportación de Lee radica en plantear una teoría de la imagen como intermediaria entre Forma y fenómeno sensible.⁴⁵ La Imagen no es una copia fundada en la apariencia sensible, como sucede en *Sofista* 235e y subsiguientes o *República* 596⁴⁶ y subsiguientes, sino que está en una posición intermedia entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Por tanto, la imagen pareciera tener un papel importante para lograr un conocimiento efectivo de las cosas, noción que aparece en *Carta VII* 342b.⁴⁷

Al ser intermediaria, la Imagen tiene una doble dependencia, por un lado, a aquello que representa, por otro, al lugar en que aparece. La doble dependencia es una característica de toda imagen. La propuesta de Lee va de la mano de la postulación de dos tipos de Imágenes: las sustanciales y las insustanciales. La diferencia entre ambas se sustenta en la relativa autonomía que pueda tener cada una.

II

Lee equipara Receptáculo al medio de la Imagen. Cuando se propone distinguir entre imágenes sustanciales e insustanciales deja atrás el término *receptáculo* y opta por hablar de *medio* de la imagen. A nuestro

⁴⁵ Lee, "On the Metaphysics of the Image", 347-349.

⁴⁶ *Cf.* Platón, Diálogos IV: República, eds. Emilio Lledó Iñigo y J. Calonge Ruiz, trad. Carlos García Gual (Madrid: Gredos, 1981).

⁴⁷ *Cf.* Platón, Cartas, trad. Margarita Toranzo (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970).

parecer, el cambio de terminología es adecuado para distinguir entre una teoría de la naturaleza intermedia de la imagen —como teoría general sobre la imagen en el *Timeo*— y una posterior taxonomía que cataloga y especifica imágenes según su clase. Hutchinson apunta que los historiadores del arte se encargan de catalogar representaciones y especificar su significado simbólico.⁴⁸ Quizá, la labor de especificar el contenido simbólico de las representaciones es una cuestión que Lee pasa por alto. Pero clasificar los tipos de representaciones claramente tiene su eco en la diferenciación entre imágenes sustanciales e insustanciales.

Nos parece adecuado indicar que hay una diferencia entre lo que Lee plantea como una posible naturaleza intermedia de la imagen y una *taxonomía icónica* encargada de clasificar los tipos de imágenes de acuerdo con determinados criterios. Lee no emplea el término *taxonomía* para hablar de la distinción de imágenes, pero la noción de una *taxonomía icónica* nos parece afortunada para referir representaciones icónicas. En primer lugar, porque el término *taxonomía* refiere la constitución de la Historia del Arte como disciplina moderna, cuya labor en principio fue concebida como: clasificar representaciones de acuerdo con sus características formales, con un eco de la clasificación taxonómica que la incipiente biología moderna realizaba sobre las formas de los diferentes seres vivos, como bien ha señalado Preziosi.⁴⁹ En segundo lugar, porque el intento de clasificar imágenes según sus formas resuena al intento aristotélico de analizar los fenómenos según su género y especie. De ahí que la distinción tenga valor filosófico para hacer frente a diversos tipos de

⁴⁸ G. Evelyn Hutchinson, "Attitudes toward Nature in Medieval England: The Alphonso and Bird Psalters", *Isis* 65, núm. 1 (marzo de 1974): 6.

⁴⁹ Donald Preziosi, "Seeing Through Art History", en *Knowledges: Historical and Critical Studies in Disciplinarity*, eds. Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway y David Sylvan (Charlottesville: University Press of Virginia, 1993), 220-221.

imágenes. Con esto en mente, nombramos *taxonomía icónica* al intento de Lee por clarificar los diferentes tipos de imágenes a partir de una teoría de la imagen como naturaleza intermedia; aunque debe tenerse en cuenta que el filósofo americano no tuvo esta intención.

La división de Lee inicia con las imágenes sustanciales, las cuales dependen principalmente de su medio para existir. El filósofo norteamericano propone que las estatuas, pinturas, fotografías, huellas e impresiones son imágenes sustanciales porque tienen independencia física de aquello que representan: “when the stone of a statue is broken, or a painting cut in strips or burnt, the image is therewith destroyed. [...] To break up the stone composing a statue is to break up the statue (the image) itself”.⁵⁰ Si es destruido el material de la estatua de una persona, la imagen desaparece, pues no poseía otro medio para tener un lugar o una aparición. Pero la destrucción de la imagen no implica que el original (la persona representada) sea destruida. Así, géneros del retrato, paisaje, historia y bodegón bien pueden ser casos de imágenes sustanciales en las que la representación sigue existiendo aun si el modelo desaparece.

Esta suerte de equivalencia entre medio e imagen es lo que caracteriza a la imagen sustancial, la cual parece mantener cierta autonomía respecto al modelo que representa. Si la persona representada en una fotografía cambia, no hay razón para que la imagen cambie en consecuencia. La imagen sustancial comienza por su dependencia, pero una vez que existe —como la escultura, la fotografía, la pintura, etcétera— es independiente de su modelo. La imagen sustancial es dependiente de su medio, pero independiente de su modelo.⁵¹ La estatua de un personaje histórico, por ejemplo, podría tomar el lugar visible de la persona, lo que implicaría dotarla de cierto poder y agencia. Entonces, atacar la imagen

⁵⁰ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 354.

⁵¹ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 354.

sería como si se atacara a la persona en sí. En caso de que la estatua sea destruida, esto no implica que la persona representada sea destruida. Así se demuestra que la categoría de imagen sustancial de Lee es funcional para explicar la correspondencia entre medio e imagen, y con ello, para pensar la noción de imagen en sí como aquellas imágenes que toman el lugar de su modelo y la posible confusión que se pueda generar —éste es un tema que enunciamos pero no profundizaremos en su discusión—.⁵² Debemos matizar que los actos iconoclastas apuntan a un papel más emocional y afectivo en nuestro trato con las imágenes, como señala Freedberg.⁵³ Es absurdo pensar que los actos de destrucción de imágenes se dan por una mera confusión entre representación y aquello representado. El fenómeno de iconoclasia responde a la potencia afectiva de las imágenes. Se pone entonces el énfasis en la plasticidad o materialidad de la imagen. El medio de la imagen es su materia o carne (*chair*) que le da un cuerpo visible a un ausente.⁵⁴ Esta idea de cuerpo de la imagen es compartida por filósofos como Belting y Boehm, además de resultar adecuada para clarificar cómo es que mientras se destruye el medio se puede destruir la imagen misma.

Ahora bien, en cuanto al modelo, parece ser que Lee asume que se trata de algo que siempre tiene la misma apariencia. O, al menos, hay una convención de cómo debe verse. La relación que Lee plantea entre modelo-imagen-medio es una donde el modelo puede verse y representar como si fuera el modelo (*sitter*) de una pintura de retrato. Esto es, un

⁵² En línea similar, destaco la exposición de Waldenfelds en torno a la confusión entre imagen y representación que denomina *ontologización de la imagen*. Esta idea le permite analizar la confusión perceptiva entre imagen y cosas que aparecen en imágenes, por ejemplo los trampantojos. Véase Bernhard Waldenfelds, “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen”, en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 155-178.

⁵³ David Freedberg, “Iconoclasm: The Material and Virtual Body”, en *Iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2021), 17-50.

⁵⁴ Boehm, “¿Más allá del lenguaje?”, 50.

modelo (*sitter*) que se tiene frente a los ojos y prácticamente posa ante la mirada. El hecho de posar no excluye la posibilidad de que exista una complicidad entre retratado y retratante, para que el retrato presente las apariencias encomendadas, como bien ha desarrollado Harry Berger en la historia de este género pictórico en la temprana modernidad.⁵⁵ El modelo (*sitter*) es la causa formal de su imagen, pero la causa eficiente es el retratante, quien realiza el retrato y agrega el estilo como causa eficiente, para lograr el reconocimiento de la persona. El modelo, para Lee, tendría una relación causal con su imagen porque: 1) sin modelo no hay imagen; y, 2) el modelo condiciona cómo se verá la imagen para que se reconozca.

Sobre 1, es correcto puntualizar que Lee no considera en su división ejemplos como la pintura anicónica o abstracta, sobre las cuales difícilmente podríamos decir que representan un objeto en concreto. Tampoco considera la pintura histórica que no tiene un modelo que pueda verse, sino un texto con el cual contrastarse —en cuyo caso valdría la pena apuntar a una iconografía que reconozca motivos, temas y pasajes en la imagen—. Ejemplos como la pintura histórica, anicónica o abstracta difícilmente encajan dentro de la concepción de modelo que Lee asume en su lectura del *Timeo*: una estructura de modelo-imagen-medio.

Sobre 2, cabe preguntar qué pasa con los retratos o esculturas de deidades cuya apariencia depende de varios modelos o la idealización de un determinado cuerpo. Por ejemplo, la historia de Helena pintada por Zeuxis de acuerdo con la observación de diferentes mujeres —que el pintor tomó por modelos de la feminidad— con la finalidad de escoger ciertos atributos físicos. La imagen resultante no tiene una sola causa formal, sino varias, entonces, ¿de qué modelo es imagen? La respuesta co-

⁵⁵ Harry Berger, “Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture”, *Representations* 46 (1 de abril de 1994): 87-120, <https://doi.org/10.2307/2928780>.

recta es de todos y al mismo tiempo de ninguno en particular. Pero, ¿un modelo concreto determina que la imagen se reconozca como imagen de ese modelo, o la imagen niega la correcta correspondencia visual de su(s) modelo(s)? Es difícil decir hasta qué punto un modelo condiciona la verdadera apariencia de su imagen, en especial si ha habido otros modelos. Además, si una imagen tiene por causa un hacedor comisionado que altera la apariencia de la imagen final, resulta más complicado establecer la exclusiva relación causal entre la forma del modelo y la imagen. De cualquier modo, casos similares al de Zeuxis pintando a Helena parecen ser imágenes sustanciales que no existen más que en su medio de aparición. La cuestión es si Lee considera que este tipo de modelo (*sitter*), sujeto al cambio, a diferencia de las Formas inmutables, es válido para todo tipo de imágenes. Es mejor considerar que estas cuestiones no eran parte de su interés al abordar el *Timeo* —desde una perspectiva más cercana a los estudios de la filosofía clásica—, pero pueden ser extensivas para toda investigación sobre la representación icónica como es nuestro caso.

Por nuestra parte, no creemos que toda imagen derive de una relación causal con su modelo. El caballo de juegos de Gombrich sirve como ejemplo para mostrar que no es necesario un modelo (*sitter*) del retratado para todos los géneros de la imagen.⁵⁶ El caballo de juegos no representa un caballo en particular, sino una idea general de caballo. Ni siquiera es necesario haber visto un caballo real para que el caballo de juegos sea representación de un caballo. Bien puede ser el caso que el caballo-palo sea imagen de otras imágenes sobre caballos y, en pocas ocasiones, una imagen de un caballo *real*. De cualquier manera, se trata de una imagen sustancial que, a pesar de su autonomía respecto a su modelo, es total-

⁵⁶ Cfr. Ernst H. Gombrich, “Meditations on a Hobby Horse of the Roots of Artistic Form”, en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (Londres: Phaidon, 1994), 1-11.

mente dependiente del medio, aunque no sea una imagen con relevancia artística, técnica o epistémica. De nuevo, es importante aclarar que este tipo de discusiones quedan fuera de la distinción de Lee, no porque sus categorías sean ineficientes, sino porque abordarlas no es parte de su interés. Queda pendiente cómo podrían desarrollarse más a fondo. Por el momento regresemos al otro lado de la división de imágenes.

Las imágenes insustanciales mantienen la dependencia a su medio, pero también son más sensibles a lo que ocurre con su original. Asimismo, no tienen una relación particular con su medio, sino que son circunstanciales o contingentes.⁵⁷ Los ejemplos de Lee son los reflejos en el espejo o el agua cuando un determinado cuerpo se sitúa frente a ellos. También menciona las sombras que se generan sobre una superficie cuando un cuerpo se interpone entre ésta y una fuente de luz. Básicamente se trata de sombras o reflejos. Si el espejo, el agua donde se refleja o el muro donde se proyecta la sombra son destruidos, la imagen desaparece. Se agrega otra particularidad: si el medio únicamente se limita a reflejar lo que está frente a él, el modelo puede retirarse y la imagen desaparece; al menos la imagen del modelo. Si pensamos que al situarnos frente a un espejo se genera nuestra imagen, la cual se actualiza de acuerdo con cada gesto o movimiento que hagamos, sabemos también que al retirarnos esa imagen desaparece. Esto es una imagen insustancial. Nosotros y el espejo seguimos existiendo, pero la imagen no. Así, la imagen insustancial necesita que su original esté siempre presente con ella para no desaparecer.

Podemos resumir que la imagen sustancial tiene una plasticidad específica que se corresponde con la imagen misma. Por su parte, la imagen insustancial pierde dicha especificidad además de ser totalmente dependiente de su modelo. Quizá, podríamos relacionar esta especificidad con la historia de las formas y los estilos pictóricos, escultóricos, etcétera, que

⁵⁷ Lee, "On the Metaphysics of the Image", 354.

requieren de la transformación de la materia para figurar formas artísticas. En el caso del mito de la creación por parte del Demiurgo, el espacio primigenio (*chôra*) es transformado para adquirir una forma específica que, en cuanto a la imagen sustancial, se corresponde con la imagen. El espacio no es creado sino transformado según una forma para dar lugar a una imagen. Así, destruir el cuerpo de la imagen es equivalente a destruir la imagen misma. Una vez conformado el cuerpo plástico del medio de la imagen sustancial, el modelo puede desaparecer y la imagen seguir existiendo. Claro que bajo este esquema no hay imagen sin modelo —contrario al aniconismo—; pero una vez que se tiene el medio de la imagen conformado para que de tal o cual forma, el modelo puede salir de escena sin afectar la aparición de la imagen.

Por su parte, la imagen insustancial tiene una dependencia doble permanente: sin medio y modelo presentes de manera simultánea no hay imagen. Esta doble dependencia se corresponde con las líneas 52c del *Timeo* con las cuales hemos abierto: a una imagen no le pertenece aquello por lo que ha sido generada, sino que es el fantasma fugitivo de otra cosa y debe generarse en algo más para existir. La imagen insustancial es el fantasma o reflejo que aparece en el espejo cuando algo se coloca frente a él. Si el modelo o el espejo salen de escena, la imagen muestra ser una aparición fugitiva que no puede reclamar una existencia por sí, sino que siempre es doblemente dependiente.

Ésta es la ventaja explicativa que Lee sostiene en postular la dependencia doble de la imagen. Cree que el cosmos como unidad armoniosa y ordenada según el número —definición que aparece en *Timeo* 37d— es una imagen insustancial.⁵⁸

⁵⁸ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 359-360.

III

Lee plantea una primera correspondencia entre una ontología de binomios —conformada por las tensiones entre Imagen/Forma e Imagen/Receptáculo— con las imágenes sustanciales; así como una segunda correspondencia entre una ontología de tres elementos —Formas, Receptáculo e Imagen— con la imagen insustancial. Con ello concluirá que la imagen-cosmos es insustancial. Nos interesa abordar esta división de imágenes para discutir la idea de que el cosmos descrito en el diálogo no es insustancial y que adjudicarle este estatus tiene cierto carácter de artificialidad.

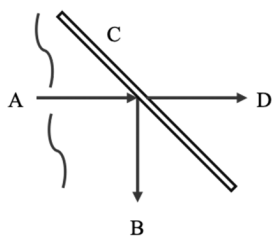
Lee sigue cierta lectura donde las Formas no están presentes en el mundo sensible y difícilmente llegan a ser en el espacio.⁵⁹ Bajo esta óptica, la imagen sustancial pertenece a una ontología conformada por el dualismo entre un modelo ausente y la imagen. Lo que tenemos entonces son imágenes de las Formas hechas de materia sensible. Si esta última es destruida, la imagen misma es destruida, debido a que, al ser una imagen sustancial, hay una correspondencia entre Imagen y Receptáculo. En el hipotético suceso de la destrucción de la imagen, el modelo seguiría existiendo, pues sólo era necesario para que la imagen fuera imagen de algo. Una vez que la imagen se conforma en un cuerpo material, el modelo podría salir de escena sin afectar la existencia de la imagen.

La representación necesita de un cuerpo sensible, sin embargo, nunca se identifica por completo con la Forma o el Receptáculo. La Imagen es una mera configuración temporal de la materia en un momento dado. La imagen es un fantasma fugitivo de otra cosa (una Forma) que debe generarse en otro lugar (Receptáculo) para adquirir una existencia (Imagen), tal y como se expresa en *Timeo* 52c, el pasaje que, junto a Lee, nos

⁵⁹ Cherniss, “A Much Misread Passage of the Timaeus”, 128.

convoca en torno a la discusión sobre las imágenes. Así, en un primer escenario, la imagen-cosmos del diálogo es una imagen sustancial que no requiere la presencia de su modelo para ser imagen y se identifica totalmente con la (con)figuración material que le permite aparecer. Las Formas no se generan en el Receptáculo, sino que éste se transforma para dar lugar a la Imagen.

En un segundo escenario, Lee argumenta que contar con una ontología de tres géneros diferenciados como la Forma, la Imagen y el Receptáculo apunta a que la imagen del diálogo pertenece a las imágenes insustanciales. Lee sostiene que Platón introduce el Receptáculo en el *Timeo* para realizar un contraste entre binomios a una estructura de tres elementos diferenciados.⁶⁰ El Receptáculo sería una suerte de espejo que recibe la apariencia de lo que esté situado enfrente:



- A: observador.
 - B: imagen del reflejo en el espejo.
 - C: espejo que se interfiere entre A y D.
 - D: objeto que A cree ver: “Formas”.
- A nunca ve directamente D, sino su reflejo B en C.

Ilustración 1. Juego de espejos como diagrama de la imagen insustancial. Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 356. Reproducción propia.

⁶⁰ Lee, “On the Metaphysics of the Image”, 352.

En este diagrama, si D (Formas) cambia su posición, la imagen cambiaría a su vez. Si sale por completo de escena, o al menos del rango del espejo, la imagen B desaparecería. Algo similar ocurre al quitar el espejo C. La imagen desaparecería por completo pues no tendría ningún lugar donde aparecer. Estamos ante un caso de imagen insustancial que depende de la presencia simultánea de su modelo y del espejo que sirva como medio del reflejo. Además, la relación entre B y C no es determinada sino contingente. C no fue transformado o conformado para que la imagen B, en concreto, pueda aparecer. El espejo/Receptáculo podría reflejar cualquier otra cosa. Bajo este esquema resulta contingente que las Formas estén frente al espejo. Por tanto, la generación de la imagen B es un hecho circunstancial.

Asimismo, en esta estructura de tres elementos la Imagen tiene una naturaleza intermedia entre Formas y Receptáculo. Pero esta naturaleza también es contingente, pues depende de que modelo y espejo estén en cierta posición para que haya un reflejo. No se trata de algo como la Imagen en sí, sino de un hecho que se produce como consecuencia de la interacción de algo colocado frente a un espejo.

Es preciso recordar que lo que mueve el diálogo *Timeo* es el cosmos como imagen móvil de la eternidad. Si el cosmos-imagen aparece en la *chôra*, que es una condición espacial, entonces está determinado por ella. Depende de este Receptáculo para tener cierto tipo de existencia. También depende de las Formas, sin las cuales no podría ser representación de algo. Aceptar que la relación entre estos tres elementos es similar al juego de espejos es admitir que: 1) la relación entre Imagen y Receptáculo no es específica, sino contingente; 2) que las Formas de algún modo están presentes frente a la *chôra*, como si compartieran un mismo espacio seccionado por la Imagen (la Ilustración 1 sirve como ejemplo de esta división del espacio).

Sobre 1, es difícil pensar que la relación entre Imagen y Receptáculo sea contingente por el hecho de que las Formas se colocan frente a la

chôra. Que la Imagen surja así, sin más, parece señalar que es un fenómeno pasivo, similar a los fenómenos naturales como los reflejos en espejos, cuerpos de agua, etcétera. Pero esta interpretación olvida una parte fundamental del diálogo: la narración mítica de un artesano que crea el cosmos como imagen. El Demiurgo sería ese factor para evitar que el surgimiento de esta imagen-cosmos sea contingente. En su labor como artesano conforma la materia y el espacio de tal manera que se permita a la imagen aparecer sin necesidad de que las Formas estén presentes de manera física frente al espejo. Esta manipulación de la *chôra* implicaría una suerte de tensión entre su propia naturaleza informe —como caos primigenio— y su potencia de adaptarse a la forma que el artesano quiere darle. En el *Timeo* estamos ante una alegoría de la labor de un artesano que, gracias al uso de cierta técnica (*tékne*), conforma la materia para formar cierto tipo de imágenes; y no frente a una explicación de la producción de imágenes de manera natural, como si se tratara de un espejo. El Demiurgo es un ser que escoge materiales y conforma algo con ellos⁶¹ pero, al estar frente a un mito verosímil, cabe la posibilidad de preguntar si este dios puede, efectivamente, reducirse a la casta de los artesanos;⁶² o encarna una racionalidad que lo inclina a priorizar una razón práctica sobre una teórica.⁶³

⁶¹ William Keith Chambers Guthrie, “Timaeus and Critias”, en *A history of Greek Philosophy. 5: The Later Plato and the Academy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 273-274.

⁶² Broadie y Kenny, “The Creation of the World”, 73-74.

⁶³ Myles Burnyeat, “Εικωσ μυθος”, *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophy and Science* 2 (2005): 156-157. Burnyeat enfatiza que la teogonía platónica no es una creación *ex nihilo*, sino que el Demiurgo es un artesano que encarna la racionalidad e introduce el orden en el caos. Burnyeat caracteriza al Demiurgo como un actor dotado de razonamiento práctico, que hace lo mejor que puede con los materiales a su disposición. De ahí que el Demiurgo no pueda ser totalmente libre ni mucho menos omnipotente. Claro que la noción de razonamiento práctico es más cercana a la modernidad que al mundo antiguo, de ahí que parezca anacrónica en la lectura del *Timeo*. Esto no demerita el extraordinario análisis de Burnyeat sobre del sentido del mito verosímil como algo probable.

Independientemente de la casta o identidad del Demiurgo, podría argumentarse que la *chôra* como espejo fue creada por una determinada técnica para reproducir todas las cosas,⁶⁴ y así señalar una posible relación entre medio e imagen que no sea contingente. Pero un espejo rara vez está hecho para reflejar una imagen en concreto, sino muchas, de acuerdo con lo que se sitúa frente a él. La imagen del reflejo es contingente a las posiciones del espejo y aquello que se disponga enfrente. El espejo no retiene una imagen particular, sino que siempre está abierto a nuevas actualizaciones. El cosmos descrito por el astrónomo de Locros es una imagen que no cesará nunca, pues su temporalidad es representación de la eternidad.⁶⁵ De ahí que resulte difícil pensar que el medio espacial sea un espejo.

Como solución interna al *Timeo* podríamos contar con esta explicación: el Demiurgo es un ser dotado de *noûs*, que cuenta con una determinada técnica productora de imágenes. La misma mención de un artesano parece remitir a la existencia de un modelo, como señala Robinson.⁶⁶ Como artesano, el Demiurgo puede disponer de la mejor manera de los materiales a su alcance.⁶⁷ Me parece que el Receptáculo no debe entenderse como útero materno, como ha querido ver Krell,⁶⁸ sino como un material para conformar imágenes según el actuar de un dios-artesano. El Demiurgo no crea

⁶⁴ Platón, Sofista, 234b.

⁶⁵ *Timeo*. 37.

⁶⁶ T. M. Robinson, "Platón, Einstein y el triunfo de la imaginatividad cosmológica", *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 6 (1 de noviembre de 1998): 93, <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.1998.6.199>.

⁶⁷ Glenn R. Morrow, "Necessity and Persuasion in Plato's *Timaeus*", *The Philosophical Review* 59, núm. 2 (1950): 155-156, <https://doi.org/10.2307/2181499>.

⁶⁸ Cfr. Krell, "Female Parts in *Timaeus*". Krell considera que la *chôra* se reduce a una causa irracional dada su similitud con *mêtra* e *hysteria*, términos empleados para designar el útero femenino. Este útero es sometido por una persuasión masculina, que Krell identifica con la racionalidad del Demiurgo.

representaciones como los artesanos humanos, lo hace como realidades,⁶⁹ sin que esto implique que sea un dios omnipotente.⁷⁰

Asimismo, sería el caso que otros seres dotados de inteligencia reconocieran que cierta imagen no fue generada de manera natural, sino que fue producto de una técnica de la inteligencia.⁷¹ Así, el astrónomo de Locros detectaría que el cielo nocturno se mueve de acuerdo con un movimiento armonioso, ordenado según el número pero, al mismo tiempo, observable según los sentidos, por lo tanto, muy posiblemente, corruptible. De ahí que nuestro astrónomo piense que lo que se le aparece ante la vista sea una imagen de un ausente incorruptible.

Un comentario adicional sobre la técnica que produce imágenes proviene del *Sofista*. El Extranjero de Elea divide entre técnicas productoras de imágenes. Dentro de su división encontramos unas imágenes producidas de manera natural —cuestión que definirá la discusión sobre la quinta causa para los neoplatónicos—, otras por una técnica.⁷² Entonces, cabe la posibilidad de vincular al Demiurgo con los productores según una técnica: la divina, productora de realidades figurativas descritas por el Extranjero: “Éstas son, entonces, las dos obras de la producción divina: la cosa misma y la imagen que acompaña a cada cosa”.⁷³ El universo descrito en *Timeo* es presentado como imagen móvil de la eternidad, como representación y no como cosa misma. El dios de *Timeo* no crea el modelo pues no es un ser omnipotente; pero tampoco buscará copiar las apariencias sensibles, pues en principio aquello que representa no tiene aspecto visual, sólo es captado por el intelecto. El modelo entonces es anicónico. No se capta por los sentidos sino por la razón.

⁶⁹ Platón, *Sofista*, 266a-c.

⁷⁰ David Keyt, “The Mad Craftsman of the *Timaeus*”, *The Philosophical Review* 80, núm. 2 (1971), 230-235.

⁷¹ Morrow, “Necessity and Persuasion in Plato’s *Timaeus*”, 148.

⁷² Platón, *Sofista*, 266a y ss.

⁷³ Platón, *Sofista*, 266c.

Los sofistas, por su parte, son productores de imágenes que cortocircuitan los límites claros entre verdad y falsedad, entre ser y no-ser. El Demiurgo, al producir la imagen de lo que es captado por el intelecto,⁷⁴ quizá se mueva en terrenos similares, con la salvaguarda de tener una mejor posición al momento de relacionarse con el modelo a representar.

Ahora bien, respecto al punto 2, si las Formas comparten el mismo espacio físico que la *chôra* es una cuestión complicada de responder. En *Parménides* 138b y subsecuentes se discute el posible sinsentido de afirmar que el ser sea uno y total, además de estar en reposo. La aporía indica que, de estar en reposo, debe estar en un lugar, si está en un lugar, diferirá del ser, si ser y espacio de contención son diferentes el espacio contendrá al ser y éste no sería total. Si se identifican espacio de contención y ser entonces no se resuelve la problemática, queda pendiente si son la misma cosa o diferentes. Si se diferencian en partes, el ser no sería total y, por tanto, no sería uno sino múltiple. Me parece que una problemática similar surge al querer situar a las Formas —inteligibles, sin potencia de ser afectadas desde fuera— en el mismo espacio físico que la *chôra*. En todo caso, parece que la metáfora espacial indica que la *chôra* vendría a contener o envolver a las Formas. Este tema no se discute en el *Timeo* ni —probablemente me equivoque— en ninguno de los otros diálogos platónicos. En cualquier caso, mis capacidades para discutir esta cuestión se ven rebasadas.

Dicho esto, sostener que la imagen-cosmos del *Timeo* es insustancial parece un juicio artificial al pasar por alto la labor del Demiurgo como artesano. Cabe la posibilidad de preguntar: ¿qué pasa si la imagen-cosmos no es una imagen insustancial? No significa que necesariamente sea una imagen sustancial. Sólo señalamos que aparenta compartir más características de este tipo, como la identificación del medio con la imagen.

⁷⁴ *Timeo*. 28a.

Si se destruye la *chôra*, organizada según la disposición del Demiurgo, se destruye la imagen misma, pero la condición espacial sigue existiendo. Si la imagen de la estatua se destruye, la piedra sigue existiendo. Lo que desaparece al destruir una imagen es la (con)formación de una figura, no la materia o el espacio propiamente.

IV

Hay una última cuestión. La palabra fantasma que aparece en *Timeo* 52c, el término griego φάντασμα, también puede significar *aparecer*. Podríamos leer que la imagen es la aparición fugitiva de otra cosa. Es la representación de algo más, de algo que no está propiamente presente en la imagen. Un ausente que debe presentarse de cierta manera para hablar de representación. Al presentarse, lo hace como una aparición, como un fantasma que puede desaparecer rápidamente. Un pasaje de la *Iliada* ejemplifica este uso de φάντασμα. En XXIII 60 Aquiles sueña con su compañero Patroclo, muerto en batalla. La apariencia de Patroclo se presenta en sueños a Aquiles, quien intenta abrazar al amigo. Al tocarlo, la aparición se interrumpe de manera fugaz. Quizá esta transitoriedad es la que Lee vincula entre la imagen descrita en el *Timeo* y el carácter contingente de la imagen insustancial.

Buena parte de la presente discusión ha sido sobre cómo una imagen aparece dentro de un determinado lugar y cómo este lugar desempeña un condicionante, sin el cual la imagen no podría existir. La relación entre medio e imagen nos remite a la capacidad de las imágenes para aparecer frente a los ojos. Alude al hecho de que las imágenes, sean lo que sean —copias, simulacros, íconos, ídolos, falsos pretendientes, símbolos—, pertenecen a la experiencia de ver algo como otro algo.

Lo importante de las imágenes sustanciales e insustanciales es que evidencian algo clave en la experiencia de las imágenes. Al ver imágenes no se ve únicamente el medio, sino también aparece algo sobre ciertos ele-

mentos. En palabras de Boehm: “Sobre las superficies, en la mancha de color, en la piedra, sobre la madera o el lienzo, sobre los medios sensibles a la luz o en las pantallas digitales, se muestra siempre algo diferente: una visión, un punto de vista, un sentido —en suma, una imagen”.⁷⁵ Esta capacidad de la imagen es la diferencia icónica de ver-como y/o ver-en a la cual hemos referido. En líneas similares a lo dicho por Boehm, destacamos lo que podría denominarse una doble visión con palabras de Juan Fló: se trata de un “doble reconocimiento que ocurre en dos niveles, el del objeto presente y el del objeto evocado”.⁷⁶ No vemos la piedra que configura la estatua como algo separado de la figura que representa. No vemos el espejo como algo separado de la imagen, hasta que la imagen desaparece; incluso entonces es difícil pensar en el espejo mismo como un elemento diferenciado de la imagen.

Sugiero pensar el Receptáculo o espejo de manera similar a lo que Didi-Huberman señala respecto al espacio arquitectónico en la obra de James Turrell: “Lo que aparece, poco a poco, es que el lugar buscado deviene no una idea, sino la experiencia sensible, temporal, de una mirada de bordes”.⁷⁷ El Receptáculo no es una idea, sino una experiencia. Aunque el universo descrito por Timeo no pueda recorrerse en su totalidad hasta encontrar los bordes, está situado en una experiencia sensible y temporal que alude a un lugar, captado de manera sensible por ser visible y tangible. Este espacio es la *chôra* transformada por el Demiurgo, una “especie difícil y oscura”,⁷⁸ que no se explica con facilidad. Este espacio —que es un asunto de la sensibilidad más que del intelecto— es transformado para dar lugar a la Imagen. Quizá convenga apuntar a una

⁷⁵ Boehm, “¿Más allá del lenguaje?”, 48.

⁷⁶ Juan Fló, “Las figuras ambiguas revistas”, en: *Imagen, icono, ilusión: investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2010), 111.

⁷⁷ Georges Didi-Huberman, “Andar en el límite”, en: *El hombre que andaba en el color* (Madrid: Abada, 2014), 74.

⁷⁸ *Timeo*. 49a.

“fenomenología —no una psicología— de la percepción” como sugiere Didi-Huberman,⁷⁹ que facilite pensar la imagen y su medio como apariciones (fantasmas) para la experiencia de mirar, de la diferencia icónica de ver-como y ver-en.

Las imágenes aparecen porque están frente a los ojos. Son una experiencia *de visu* al mirar cosas que parecen ser algo más. Quizá, el acto de mirar el cielo por parte del astrónomo de Locros no se agota en ver objetos sensibles que se mueven según el número. Él ve los cuerpos celestes y los reconoce como objetos en la esfera supralunar. Pero, al mismo tiempo, experimenta un doble reconocimiento al avisar algo que se evoca en el orden y la disposición de los astros.⁸⁰ Este “algo” indeterminado no está presente ante sus ojos de manera directa, no comparte el mismo espacio físico como en el juego de espejos, pero es posible imaginar que tal ausente se hace presente en la imagen.

V Conclusión

Lee propone pensar la imagen descrita en el *Timeo* como una imagen insustancial que depende de la presencia simultánea de su medio y modelo. Si uno de los dos sale de escena, la imagen desaparece. Al mismo tiempo, parece omitir la indicación en el texto de que el Demiurgo creó el cosmos como imagen de algo que sólo puede ser captado por el intelecto, a saber, las Formas. Que el modelo sea captado por la razón brinda motivos para pensar que el Demiurgo actúa conforme una determinada técnica productora de imágenes figurativas, como en *Sofista* 235e-236c y 266a. De ahí que adjudicar a la imagen-cosmos del *Timeo* la cualidad de

⁷⁹ Didi-Huberman, “Andar en el límite”, 77.

⁸⁰ *Timeo*. 47d.

insustancial resulte en un juicio un tanto artificial, pues ignora la labor del artesano que transforma la materia para conformar una imagen. No hay que olvidar el hecho de que el término *δημιουργός* remite a la figura de un artesano, alguien que trabaja mediante una determinada arte o técnica.

Al no poder retirar el espejo (*chôra*) del cosmos no tenemos certeza de la destrucción de la imagen misma, lo cual confirmaría que es una imagen sustancial. Pero, el dato de un artesano como causa eficiente nos inclina a pensar que la imagen tiene una relación específica con su medio, se ha transformado la materia para una imagen en concreto. Lo anterior no excluye que la imagen sea intermedia entre Formas y Receptáculo, así como dependiente a éstas. En todo caso, la división entre imágenes sustanciales e insustanciales es relevante porque apunta a una taxonomía icónica de representaciones. También, invita a pensar la especificidad de los medios de las imágenes, al margen del tema o contenido.

Si las imágenes son un fenómeno de la experiencia, apuntar cómo aparecen frente a nuestra mirada no es un asunto menor. Se trata de averiguar cómo la aparición de una imagen se corresponde con su existencia. De ahí que, incluso sin saber de antemano que estamos ante una imagen de algo, mirar cierta configuración material invita a imaginar la posibilidad de que haya algo más. Si éste es el caso del astrónomo de Locros al mirar el cielo, sugerimos evitar un error metodológico: llegar con la teoría de frente a las cosas, teoría de que toda imagen es siempre copia fantasmal de algo más. Me parece que este error resulta claro al utilizar términos como *metafísica* u *ontología*, que no se mencionan en los *Diálogos*, sino que refieren a nuestra lectura e interpretación.

Referencias

- Ambuel, David. "Part Two." En *Image and Paradigm in Plato's Sophist*, 65-126. Las Vegas: Parmenides Pub, 2007.
- Barasch, Moshe. "Edad Media." En *Teorías del arte: de Platón a Winkelman*, traducido por Fabiola Salcedo Garcés, 48-94. Madrid: Alianza, 1999.
- Belting, Hans. "Medio-Imagen-Cuerpo." En *Antropología de la imagen*, traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa, 13-70. Buenos Aires y Madrid: Katz, 2007.
- Berger, Harry. "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture." *Representations* 46 (1 de abril de 1994), 87-120. <https://doi.org/10.2307/2928780>.
- Boehm, Gottfried. "¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes." En *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, editado por Linda Báez Rubí, 46-67. Ciudad de México: UNAM-IIE, 2017.
- Brisson, Luc. "How to Make a Soul in the Timaeus." En *Plato's Timaeus*, editado por Chad Jorgenson, Filip Karfík y Štěpán Špinka, 70-91. Leiden: Brill, 2021. <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv1sr6jj3.8>.
- _____. "Notas a la traducción." En Platón. *Timeo*. Traducido por José María Zamora Calvo, 376-424. Madrid: Abada, 2010.
- Broadie, Sarah, y Anthony Kenny. "The Creation of the World." *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 78 (2004): 65-92.
- Burnyeat, Myles. "Εικωσ μυθοσ". *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophy and Science* 2 (2005), 143-165.
- Cherniss, Harold. "A Much Misread Passage of the *Timaeus* (Timaeus 49 C 7-50 B 5)." *The American Journal of Philology* 75, núm. 2 (1954): 113-130. <https://doi.org/10.2307/292030>.

- . “The Relation of the Timaeus to Plato’s Later Dialogues.” *The American Journal of Philology* 78, núm. 3 (1957): 225-266. <https://doi.org/10.2307/292120>.
- . “Timaeus 52C 2-5.” En *Selected papers*, editado por Leonardo Tarán, 364-375. Leiden: Brill, 1977.
- Collobert, Catherine. “The Platonic Art of Myth-Making: Myth as Informative.” En *Plato and Myth: Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, eds. Pierre Destrée y Francisco J. Gonzalez, 87-108. Leiden y Boston: Brill, 2012.
- Cornford, Francis Macdonald. *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato*. Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. “Andar en el límite.” En *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada, 2014. 67-82.
- Fló, Juan. “Las figuras ambiguas revistas”. En: *Imagen, icono, ilusión: investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2010. 97-108.
- Freedberg, David. “Iconoclasm: The Material and Virtual Body.” *Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
- Gombrich, Ernst H. “Meditations on a Hobby Horse of the Roots of Artistic Form.” *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 1-11. Londres: Phaidon, 1994.
- Guthrie, William Keith Chambers. “Timaeus and Critias.” En *A History of Greek Philosophy. 5: The Later Plato and the Academy*, 241-318. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hutchinson, G. Evelyn. “Attitudes toward Nature in Medieval England: The Alphonso and Bird Psalters.” *Isis* 65, núm. 1 (marzo de 1974): 5-37. <https://doi.org/10.1086/351215>.
- Keyt, David. “The Mad Craftsman of the Timaeus”. *The Philosophical Review* 80, núm. 2 (1971), 230-235. <https://doi.org/10.2307/2184032>.

- Krell, David Farrell. "Female Parts in 'Timaeus'." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 2, núm. 3 (1975): 400-421.
- Lee, Edward N. "On the Metaphysics of the Image in Plato's 'Timaeus'." *The Monist* 50, núm. 3 (1966): 341-368.
- Lisi, Francisco L. "Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's *Republic* and *Timaeus*." *Études platoniciennes*, núm. 4 (1 de octubre de 2007): 105-118. <https://doi.org/10.4000/etudes-platoniciennes.905>.
- Miller, Dana R. *The Third Kind in Plato's Timaeus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Mohr, Richard. "The World-Soul in the Platonic Cosmology." *Illinois Classical Studies* 7, núm. 1 (1982), 41-48.
- Morrow, Glenn R. "Necessity and Persuasion in Plato's *Timaeus*". *The Philosophical Review* 59, núm. 2 (1950): 147-163. <https://doi.org/10.2307/2181499>.
- Pendrick, G. J. "Plato, *Timaeus* 52c2-5." *The Classical Quarterly* 48, núm. 2 (1998): 556-559.
- Platón. *Cartas*, traducido por Margarita Toranzo. Madrid: Instituto de estudios políticos, 1970.
- . *Diálogos IV: República*. Emilio Lledó Iñigo y J. Calonge Ruiz, editores, traducido por Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981.
- . *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Editado por Emilio Lledó Iñigo y J. Calonge Ruiz. Traducido por Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981.
- . *Timeo*. Traducido por José María Zamora Calvo. Madrid: Abada, 2010.
- Preziosi, Donald. "Seeing Through Art History." En *Knowledges: Historical and Critical Studies in Disciplinarity*, editado por Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway y David Sylvan, 215-231. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

- Robinson, T. M. “Platón, Einstein y el triunfo de la imaginatividad cosmológica.” *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 6 (1 de noviembre de 1998): 87-98. <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.1998.6.199>.
- Waldenfelds, Bernhard. “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen.” En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 155-178. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Woodruff, Paul. “Mimesis.” En *A Companion to Ancient Aesthetics*, editado por Pierre Destrée y Penelope Murray, 329-340. Malden y Chichester: Wiley Blackwell, 2015.
- Zamora Calvo, José María. “Introducción.” En Platón, *Timeo*, 9-128. Madrid: Abada, 2010.