

# ESTUDIO SOBRE FIDIAS

## *El ejemplo del escultor*

### **1.- INTRODUCCIÓN.**

Queremos estudiar a Fidias, el escultor griego del Siglo V a.e.

Nos interesa conocer el contexto histórico en el que vivió, los acontecimientos que determinaron a su ciudad, su trayectoria como artista, su pensamiento y sus obras.

Nos detendremos tanto en el contexto mayor como en los elementos compositivos referidos a Fidias y por supuesto pasaremos revista al campo de las relaciones que otros establecieron con el escultor y su trabajo, es decir, las referencias que tenemos de quienes fueron sus contemporáneos que encargaron o influyeron en sus piezas, quienes posteriormente las admiraron, los que se refirieron a su manera de trabajar, lo convirtieron en el modelo de artista del helenismo clásico, los que lo citaron para poder explicar su propio modo de pensar y sus desarrollos filosóficos, favoreciendo una síntesis inspiradora que ha sido rescatada aún en la época presente.

Así, nuestro objeto de estudio es Fidias y queremos adentrarnos en el conocimiento del escultor y sus obras, guiados por nuestro interés de comprender mejor todos los contextos que hacen que se lo siga citando y poniendo de ejemplo hasta el día de hoy.

1



## **2.- CONTEXTO HISTÓRICO**

Durante la segunda mitad del Siglo VI a.e., tuvo lugar una amalgama importante entre dos importantes etnias, los medas y los persas, quienes bajo la dinastía Aqueménida desarrollaron sus ambiciones de construir un imperio. Durante los reinados de Ciro el Grande (559 – 530 a.e.) y de Darío I (522 – 486 a.e.) los persas avanzaron sobre Jonia. En el 492 a.e. Darío atacó Grecia y sus fuerzas siguieron adelante durante dos años, guiadas por Hippias hasta la bahía de Maratón, ubicada a 42 kilómetros al norte de Atenas. Allí fueron enfrentados por la infantería ateniense compuesta por unos 10.000 hombres y reforzada por un batallón proveniente de Platea, en Boacia. Pese a la gran disparidad numérica (los persas eran alrededor de 90.000), los griegos se lanzaron al ataque sorprendiendo a los persas, quienes tuvieron que retroceder. Según el historiador Heródoto, 6.400 persas perdieron la vida en la Maratón y sólo 192 atenienses, que casi inmediatamente fueron reconocidos como héroes<sup>2</sup>.

Pero los persas regresaron diez años más tarde, conducidos por Jerjes (quien gobernó desde el 486 al 465 a.e.) ante un contingente estimado en unos 300.000 hombres que marcharon hacia Grecia vía Tracia, Macedonia y Tesalia. En un paso montañoso ubicado al norte de Delfos llamado Termópilas, el avance pudo ser detenido gracias a los espartanos y al heroísmo de Leónidas. Pero los persas prevalecieron y los atenienses evacuaron su ciudad. En el otoño del 480 a.e. Jerjes se instaló en el Acrópolis, cuyos templos y santuarios fueron desacralizados por sus tropas. Luego enfrentó a los griegos en la batalla naval de Salamina y allí perdió; y nuevamente perdió en la batalla terrestre de Platea, comenzando así su largo retroceso<sup>3</sup>.

La victoria sobre los persas (448 a.e.) confiere la tranquilidad exterior a los griegos y permite el desarrollo de la Grecia “clásica”. Al mismo tiempo, consagra la supremacía de Atenas. Pero las guerras entre las ciudades son continuas y las rivalidades internas no cesan nunca; sólo la época de Pericles supone un período de paz relativa, hasta que se desatan las guerras del Peloponeso.

La Grecia clásica se basa sobre un difícil equilibrio de fuerzas: el deseo de libertad e independencia, frente a la pasión por la supremacía y el poder; la igualdad de todos, frente a la admiración por el “hombre superior”, la democracia frente a la oligarquía; el sometimiento a las leyes y el servicio a la ciudad, ante el individualismo y la afirmación de que la protección del individuo es el objetivo final de la ciudad. Cuando estas tendencias logran conjugarse armoniosamente se consigue el “equilibrio clásico”, ideal de la sociedad. Pero, ante todo, la Grecia clásica es la ciudad y es la democracia.

La ciudad constituye el centro de un estado independiente. Su territorio – en el que vive la población – es reducido, y el total de habitantes tampoco es muy grande. La ciudad ofrece refugio en caso de guerra y es el centro de toda actividad económica, social y política; en ella están los mercados, las escuelas y gimnasios, el teatro y los templos.

La Asamblea de ciudadanos es soberana; todos pueden participar en ella, de tal manera que se ignora el sistema representativo: el ejercicio de la soberanía es directo. Sólo las oligarquías, cuando triunfan, limitan estos derechos.

Sin embargo, la ciudad griega se basa en gran parte sobre el trabajo de los esclavos, que no son maltratados, pero carecen de todos los derechos de los ciudadanos libres (que son únicamente el 25% de la población). El trabajo físico está mal considerado y no se ve con buenos ojos el dedicarse a una actividad remunerada; los atenienses prefieren vivir modestamente y sin grandes lujos. La ciudad, además, entrega una cierta cantidad diaria a los magistrados, a los jurados de los tribunales, a los soldados e incluso

– a partir del siglo IV – a todos los ciudadanos en los días en que participan de la Asamblea. Esto explica que el ciudadano de Atenas se dedique, sobre todo, a la vida pública. La casa queda para la mujer, que vive marginada. Cuando el varón regresa a casa, es frecuente que organice banquetes con sus amigos en los que se come, se bebe, se escucha música, se habla de política y de filosofía.

Atenas es puerto de mar. Impone su economía, sus productos, sus gustos y su estilo en toda Grecia. No es extraño, pues, que a ella afluyeran numerosos extranjeros, muchos de los cuales se quedan a vivir allí, llegando a constituir casi un tercio de la población. Excluidos de derechos políticos y de la propiedad inmobiliaria, son bien recibidos y se les asimila en todo lo demás a los ciudadanos. Se dedican al comercio, a los pequeños oficios o a las artes. De hecho, puede decirse que no hubo sabio, artista o literato griego que no pasase una época de su vida en Atenas.

Estas características explican por qué Atenas se convirtió en el centro del pensamiento filosófico. Las condiciones eran favorables: libertades democráticas, economía floreciente, contactos con otras culturas, afluencia de extranjeros, curiosidad por todo. Surgen modelos ideales para el pensamiento y hay tiempo para la discusión filosófica y la investigación teórica, pero también para las grandes obras de arquitectura y escultura en las que los valores teóricos pueden plasmarse.

En este ambiente nace Fidias<sup>4</sup>, poco después de la batalla de Maratón<sup>5</sup>, en el año 490 a.e. y fue no solamente contemporáneo sino también amigo cercano de Pericles, de Esquilo, Heródoto, Sófocles, y Eurípides, así como también de Anaxágoras, Empédocles, Gorgias, Protágoras, Demócrito y de Sócrates<sup>6</sup>.

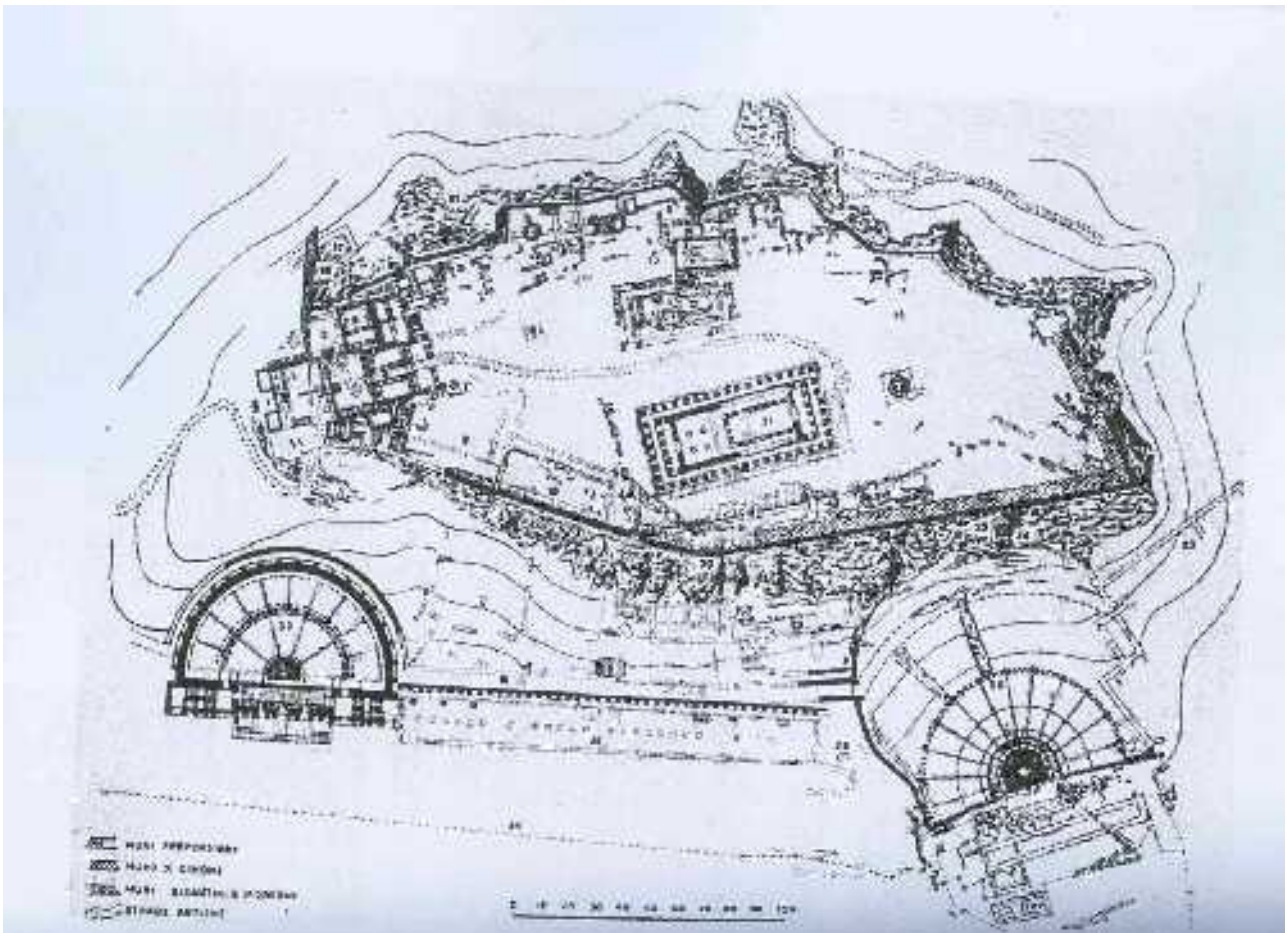
Hijo de Cármides, poco se sabe de su vida personal y apenas nada de su formación, si bien se cree que tenía experiencia como grabador, pintor y repujador. Según algunas versiones pudo haber sido formado por Calamis, bronceista ateniense<sup>7</sup>, o discípulo de Hegias y, posteriormente en Argos, de Agéladas de quien también aprendieron las técnicas del bronce Mirón y Policleto. Apenas tenía 20 años cuando comenzó con sus trabajos escultóricos a los que dedicaría el resto de su vida, materializando las imágenes que Atenas necesitaba para afirmar su supremacía en el Siglo V a.e. Las obras escultóricas de Fidias, diseñadas y realizadas para ser ubicadas en el Partenón y en los principales templos, consolidan el clasicismo helénico y se convierten en referencia para toda su época. La excelencia de su trabajo y la traducción certera del sentir epocal en sus obras, hizo que su nombre pasara a la historia como el del artista sublime.

En la ciudad-estado de Atenas confluían, se ofrecían y demandaban ideas y creencias de las más diversa procedencia. La época arraigaba sus creencias en las prácticas del orfismo, el pitagorismo, las influencias de los pre-socráticos, el intercambio con Egipto y el Oriente. Acudían a la polis los más destacados médicos, artistas, filósofos que invocaban asiduamente a sus dioses<sup>8</sup>. La fama e influencia de Delfos es tan grande que toda Grecia recurría al oráculo para consultar sobre política, derecho y conducta personal además de participar en sus celebraciones y ceremonias en honor a Apolo y Dionisos, siendo un poderoso centro consolidador de los estados griegos<sup>9</sup>.

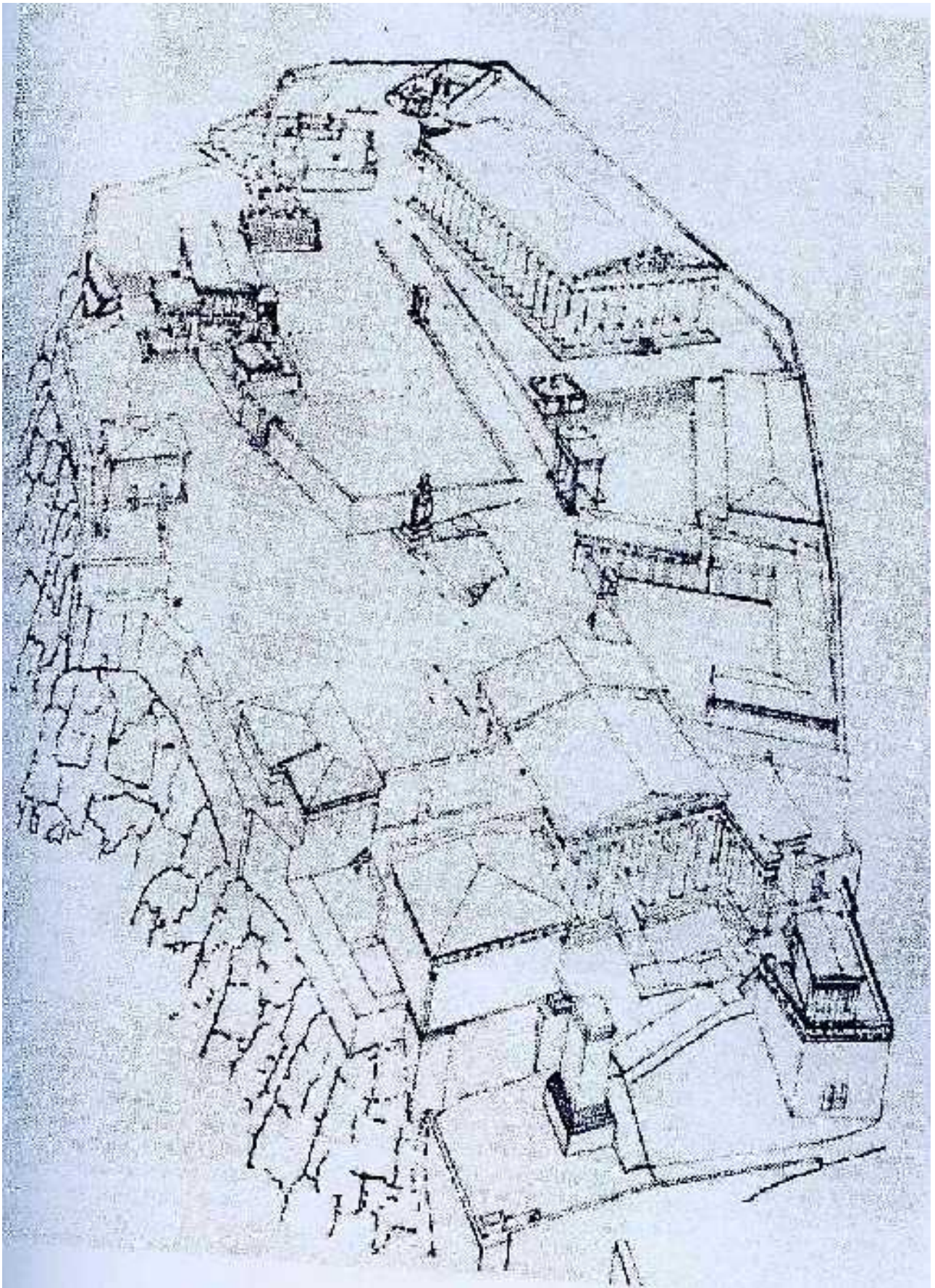
Atenas gobernada por Pericles vive uno de los momentos más luminosos de su historia. La ciudad poseía todas las condiciones para convertirse en una gran capital. Afluían hombres de diversas procedencias para crear en ella aquel enriquecedor cruce de culturas del que salió la llamada «civilización griega»<sup>10</sup> y que se da fruto de la gran acumulación de su proceso en el período conocido como el “siglo de Pericles” que se ve coronado por acontecimientos destacados. El arte alcanza su esplendor gracias a los arquitectos Ictinos y Calícrates que levantan el Partenón en mármol y como culminación del

refinamiento dórico, Fidias dirige las obras y crea las famosas esculturas que lo decoraron, Sófocles presenta sus tragedias y Aristófanes las comedias.

Pericles comienza a gobernar teniendo apenas más de 30 años y habiendo recibido una instrucción que para aquel tiempo era brillante. Sus maestros habían sido entre otros, el filósofo Anaxágoras<sup>11</sup> y Damón, quien gozaba de gran notoriedad entre los atenienses. Posteriormente, siendo ya el dirigente del Estado, mantuvo permanentemente estrechas relaciones con las personas más adelantadas e inteligentes de su época: el sofista Protágoras, el historiador Herodoto, el gran artista Fidias. Sus contemporáneos veían en Pericles a un estadista valiente y enérgico, convencido de las ideas de la democracia, orador excepcional<sup>12</sup> y persona independiente en su manera de pensar<sup>13</sup>. Durante su gobierno se amplió considerablemente la construcción de edificios de carácter y destino social. Se realizó el sueño acariciado por Temístocles: las fortificaciones de la ciudad fueron unidas, mediante los llamados Largos Muros, con aquellas del puerto del Pireo. En el interior de la misma ciudad se erigió toda una serie de excelentes edificios y bellísimas estatuas. El primer lugar entre todos ellos lo ocupa una maravilla del arte arquitectónico, el Partenón, en cuyo interior se encuentra la estatua de la diosa Atenea. La tarea de estos trabajos gigantescos debe haber reunido en la Acrópolis a un gran número de escultores dirigidos por Fidias, quien concibió el conjunto como la *citadella* de los dioses<sup>14</sup>. Mas también otros edificios del tiempo de Pericles, tales como el Odeón, destinado a las competiciones musicales, o los famosos propíleos, provocan hasta hoy la admiración de los seres humanos<sup>15</sup>.



16



### 3.- EL PARTENON

Al retirarse los persas en el año 480, en la Acrópolis de Atenas no quedaba piedra sobre piedra. Antes de ser derrotadas en Salamina y en Platea, las tropas de Jerjes arrasaron los templos<sup>18</sup>, muchos de los cuales estaban todavía sin terminar, ubicados en la parte alta de la impresionante “meseta” de piedra de lados abruptos y fortificada desde tiempos remotos, que domina el llano desde sus 80 metros de altura.

En el mismo lugar de la primera ciudad de Atenas, donde en los tiempos micénicos y homéricos se encontraban los edificios civiles, militares y religiosos, la Acrópolis no incluía desde la época arcaica más que los santuarios de los atenienses. Efectivamente, la parte alta de la ciudad, que habían dejado libre sus habitantes que preferían vivir en la llanura circundante, se había convertido en un lugar sagrado. En ella se construyeron, sobre una planicie artificial de 175 metros por 300 metros los templos de la diosa Atenea que regía los destinos de la ciudad.

Tras las destrucciones persas, los atenienses permanecieron treinta y tres años sin reaccionar. A pesar de su victoria, no sabían qué decisión adoptar frente a las ruinas. Los esfuerzos de los pisistrátidas por dotar a la ciudad de un conjunto de monumentos grandiosos resultaron estériles. Hubo que esperar a que Pericles<sup>19</sup> se pusiera al frente del gobierno ateniense para que se iniciase, en el año 447 a.e., la construcción del nuevo Partenón. La dirección de los trabajos fue encomendada al escultor Fidias y las obras a los arquitectos Ictino y Calícrates<sup>20</sup>.

Apoyándose en su equipo de artistas y constructores, Pericles concibió un proyecto grandioso: consagrar el “gran templo” de Atenas a la gloria de la diosa Atenea Polias, protectora de la ciudad, exaltando su carácter de *Partenos*, virgen venerable que había salvado a los helenos. Y remodelar todo el “urbanismo” de la Acrópolis con sus santuarios y sus espacios sagrados.<sup>21</sup>

Así fue como el Partenón llegó a ser y siguió siendo el templo dórico de mayor magnificencia construido en el mundo.



El lugar obvio para el principal santuario era el ocupado sobre la plataforma de roca natural, por un edificio de proporciones, diseño y decoración dignos de la mayor inspiración, para dar expresión al sentimiento de agradecimiento hacia la diosa que sucedió al triunfo sobre los persas. La posibilidad recién adquirida de obtener mármol pentélico que se transportaba desde una montaña a sólo dieciséis kilómetros de distancia, ayudó a la construcción.

La conjunción de todos estos hechos condujo a la decisión de reconstruir la Acrópolis a una escala de prodigalidad, empezando el año 447 a.e. con la erección de una subestructura de unos 12 metros de alta por el lado sur, más larga y estrecha que su sucesora; de unos 76,8 metros de largo y 31 de ancho, formando una porción de la plataforma una terraza por los cuatro lados.

Erigido en mármol pentélico, la planta interior seguía la del antiguo templo de Atenea, siendo la *cella* de 30 metros de largo dividida por un muro liso en dos cámaras de tamaño desigual y rodeadas por tres lados de una columnata dórica.



En la cámara mayor estaba la estatua crisoelefantina<sup>22</sup> de la diosa esculpida por Fidias en el 438 a.e., cuya altura total con su base era de 12 metros. La diosa estaba en postura erguida, con túnica, casco y piel de cabra sobre sus hombros, llevando una lanza en una mano y una figura de Nike (diosa de la victoria) en la otra. A sus pies estaba el

escudo, con una decoración compleja centrada en la Medusa, que es el único fragmento de toda esta obra con el que contamos al día de hoy.

Una intensa policromía realzaba la formidable efigie que representaba a la diosa virgen, íntegramente realizada en oro y marfil sobre un armazón de madera y metal, dispuesta frente a un amplio estanque, poco profundo, que producía un efecto de brillo gracias al agua que la reflejaba.

A espaldas de la *cella* había una cámara cuadrada sostenida por cuatro pilares jónicos y empleada como tesoro para los ornamentos de culto. Esta fue denominada el Partenón, o Cámara de la Virgen, pero desde el siglo IV a.e. el término se dio al templo completo. A la parte posterior de la cámara se entraba desde el *opistodomos*, que estaba cerrado detrás de una reja de bronce entre las columnas.

En la *cella*, al lado de la gran estatua de Atenea, había numerosas ofrendas votivas y tesoros que son mencionados en los inventarios (estatuillas de oro, incensarios de plata, ornamentos, cuencos, candelabros, coronas, etc...).



23

Entre la abundancia de decoración esculpida en el templo, había veinticuatro estatuas colocadas en los dos frontones triangulares<sup>24</sup>, noventa y dos metopas<sup>25</sup> esculpidas en alto relieve sobre la columnata exterior representando la batalla de los dioses y gigantes<sup>26</sup>, griegos y amazonas<sup>27</sup> y centauros<sup>28</sup>. Las representaciones en los frontis hacían alusión al nacimiento de Atenea y su contienda con Poseidón por la posesión del Ática. Ella triunfa y ofrece el olivo, alegoría de paz. El árbol recupera en este



caso su significación y pasa a ser considerado sagrado. Aparecen también otras escenas míticas, así como las magníficas cabezas de Teseo y Olimpo.

Alrededor del muro exterior de la *cella* había un friso jónico (originariamente en bajo relieve pintado de colores, con riendas de bronce y bridas en los caballos), probablemente diseñado por Fidias hacia el 440 a.e., representando la procesión a la Acrópolis y las Panateneas celebradas en lo más cálido del verano.

Después de la guerra persa, Pisístrato reformó las antiguas celebraciones del nacimiento tradicional de la diosa por las fiestas Panateneas. En los primeros tres días se realizaban competiciones deportivas concluyendo con una procesión de antorchas, juegos y sacrificios en la Acrópolis, el séptimo día por la noche.

En el friso del Partenón, la procesión se describía en dos corrientes paralelas entre sí, empezando por el rincón sudoeste y moviéndose en cada dirección hacia el este, donde convergían. En el friso occidental se indican las preparaciones para la procesión, se ve a los jinetes a lo largo del templo cómo se mueven hacia el norte con creciente rapidez en un tumulto acompañado por los ancianos, los músicos y los animales para el sacrificio conducidos por una novilla. En el friso oriental aparecen muchachas llevando jarros, cuencos de libación e incensarios. Encima de la puerta principal oriental del Partenón se representaba el peplos, o nuevo traje tejido cada cuatro años para vestir la estatua de Atenea, en el momento de ser entregado al sacerdote por un muchacho, después de haber sido llevado en procesión hasta subir a la ciudadela. El revestimiento de la diosa en presencia de los doce dioses olímpicos, con Zeus en el centro, era de hecho el punto culminante del festival, a principios del año Ático.<sup>29</sup>

Difícilmente puede considerarse el friso como una reproducción de la procesión real, puesto que una cabalgata de este tipo no podía tener acceso a la Acrópolis ni a su templo principal. No obstante, por las inscripciones de hacia 335 a.e. está claro que había dos sacrificios separados en la Acrópolis durante las Panateneas: uno, más pequeño, ofrecido a Atenea Hygieia en el templo antiguo (esto es, el Erektion), y el otro, una gran hecatombe de ganado, que era ofrecido tanto a Atenea Nike como a Atenea Polias, en el gran altar.



Deubne sugiere que estas dos ofrendas se distinguen en el friso del Partenón por los cuatro animales y cuatro ovejas al lado norte, representando a las ofrecidas en el Erectión, y la docena en el friso sur, que representa la hecatombe mayor, así colocadas porque el sacrificio se celebraba en el Partenón. Sea lo que se quiera, lo central y culminante del ritual era el acto de vestir la estatua de Atenea, lo cual parece se realizaba cada cuatro años.

Para los griegos de la época de Pericles, Atenea era la diosa más querida y admirada, la más alta expresión de su religión olímpica, personificación también del esplendor y las realizaciones de Atenas, ejemplificada en su perfección en forma, diseño y color en el arte de Fidias.

Sus victorias en la batalla contra los dioses, gigantes, amazonas, lápitas, centauros y el poder de Troya se representaron en las metopas alrededor del Partenón, que como su más renombrada memoria después del triunfo sobre los persas, conmemoraban detalladamente todo lo que ella había realizado.

Incluso cuando declinaron los estados griegos y su capital, y los dioses olímpicos se resolvieron en abstracciones bajo las influencias filosóficas jonias, Atenea Partenos siguió siendo una fuerza viva.<sup>31</sup>

Por otra parte, es muy probable que el friso de las Panateneas que daba la vuelta a la *cella* del templo, represente de algún modo la victoria de los helenos sobre los persas. En efecto, ¿no podría ser esta procesión una suerte de “respuesta” al friso que bordeaba las escalinatas de la Apadana de Persépolis? Podría ser que las dos obras sean las dos partes de un grandioso díptico surgido con un intervalo de medio siglo.

En la Apadana de Persépolis con las escalinatas que flanqueaban la sala de recepción de las naciones, construida por Darío hacia el año 500 a.e. se despliegan en tres niveles superpuestos los bajorrelieves de la famosa procesión de los portadores de ofrendas. Las veintitrés naciones desfilan delante del Gran Rey para hacerle donación de los bienes que simbolizan los tributos satisfechos al imperio. Este inmenso desfile de los portadores de ofrendas tenía lugar en la fiesta del año nuevo persa y exaltaba la unidad imperial.



La obra encargada por el soberano aqueménida no busca el movimiento sino el orden y el rigor. En su estética se impone un cierto estatismo que traduce la organización del imperio. El tratamiento de los rostros, de las manos, de los tocados y la calidad de los caballos y de los animales salvajes hacen de todo este conjunto un logro sensacional. Sabemos que en la realización de esta obra tomaron parte efectivos muy importantes de artistas y artesanos provenientes también de Jonia. Sabemos además que diplomáticos griegos visitaron Persépolis. Por consiguiente, es imposible que los atenienses no tuviesen ninguna noticia de aquella obra impresionante realizada en honor de la unidad del reino persa.

Desde entonces, para hacer frente al “manifiesto” artístico aqueménida, Pericles, consciente de la necesidad de exaltar una sólida entidad griega en torno a la divinidad salvadora que representaba Atenea Polias, decidió decorar el Partenón con un friso que sería netamente superior a la obra de Persépolis y a la cual terminaría eclipsando.

La procesión de las panateneas fue realizada entre los años 442 y 438 y conmemora una fiesta religiosa y cívica, expresando la unidad de las cuatro tribus de la ciudad de Atenas.

Si se observan las cifras de la procesión de los portadores de ofrendas de Persépolis por un lado y las de las panateneas de Atenas por otro, se tiene la impresión de que los griegos se propusieron desafiar a los persas en toda regla. Si en Persépolis el desfile de las naciones incluye un total de 250 personajes, unos cuarenta animales y algunos carros, en la Acrópolis el friso del Partenón reúne a 360 personajes – de ellos 143 jinetes – y hasta 220 animales y una decena de carros.



<sup>32</sup> La obra de Fidias y de su equipo de artistas ayudantes supera en amplio sentido a la creación aqueménida. Esta última se reduce a un desfile militar, a una especie de marcha triunfal; la griega es una fiesta cívica y religiosa. El orden estricto de los inmortales frente al desorden alegre de los jinetes griegos, la perfección rigurosa de los drapeados aqueménidas frente a la flexibilidad de las ropas sueltas de los ciudadanos griegos: se trata del antagonismo, escultóricamente expresado, entre el fuerte poder centralizado del reino persa y la libertad casi anárquica de los griegos en su ciudad independiente. El friso de Fidias exalta el dinamismo clásico en toda su plenitud.

Como los tímpanos y las metopas con sus resaltos de color, este friso es parte integrante de la arquitectura. Toda la ornamentación está al servicio de la construcción, a la que confiere su significación religiosa, social y política en el enfrentamiento entre Occidente y Oriente, en la lenta conquista de las libertades promovida por la ciudad griega.

En este sentido el Partenón ofrece su majestad triunfante como suspendido entre el cielo y la tierra en la cima de la Acrópolis. Sus fachadas octóstilas, poderosas y aéreas, con su bosque de columnas en todo su perímetro, sus amplias perspectivas laterales, repetitivas pero siempre variables – la distancia entre los ejes de las columnas es corta en los extremos y en el centro y mayor en los intervalos cuarto y séptimo a partir de cada ángulo del lado sur – y su elegancia, fruto de un equilibrio evidente logrado a través de las leyes de la simetría, son el reflejo de una perfección y hermosura raramente logradas.<sup>33</sup>

Las dimensiones de las columnas fueron especialmente calculadas para ser vistas desde una cierta distancia. Gracias a lo que se conoce como *entasis*, las columnas fueron talladas más anchas en el centro de modo que no se vieran cóncavas (por la distorsión óptica natural). Además de ensanchárselas al centro, se las hace cónicas arriba e inclinadas hacia el interior. Así, el refinamiento constructivo produce la impresión de una simetría perfecta, parangón del orden clásico y referencia evidente del saber en geometría por parte de los matemáticos y arquitectos griegos.

<sup>34</sup>



Incluso las proporciones del templo, todas estrictamente acotadas a la llamada Divina Proporción o sección áurea, que se aprecia en la planta rectangular del templo y sus distintas áreas así como en las elevaciones y en la fachada misma, constituyen indicadores muy evidentes del refinamiento arquitectónico de la época. Es más, a esta proporción entre segmentos con su estética tan especial, se la denominó con la letra griega  $\Phi$  en honor, justamente, a Fidias.

Más tarde, al parecer entre el 438 y el 432, Mnesicles construyó los Propileos, la monumental entrada de la Acrópolis. Aunque la configuración de la puerta es asimétrica, alcanza una especial armonía merced a sus bellas columnas dóricas y jónicas, éstas últimas más esbeltas y rematadas en capiteles con volutas. En el ala norte de los Propileos se instaló una pinacoteca equipada con divanes. También se instaló en el recinto una estatua de bronce de Atenea Prómacos de 10 metros de altura, obra de Fidias; una serie de cuadrigas monumentales, trofeos de guerra, ofrendas y formidables estatuas votivas de mármol.

Otro santuario de suma importancia en la ciudadela era el Erection, construido entre el 421 y 406 a.e. en estilo jónico, adornado con sus famosas Cariátides, contenía una escultura en madera de olivo que representaba a la diosa Atenea.

El último de los templos clásicos, el de Atenea Nike, también estaba edificado en estilo jónico.

Al pie del Acrópolis se levantaban el teatro de Dionisio – donde se presentaban las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes - y el Odeón de Pericles.<sup>35</sup>

#### **4.- ATENEA**

Para los griegos antiguos, Atenea, una de las diosas olímpicas más importantes, era la representación de la sabiduría y la destreza.

De acuerdo con la tradición, durante la Gigantomaquia Zeus se unió con Metis, hija de Océano y Tetis, que llevaba oculta en su interior toda la sabiduría del mundo. Cuando Metis se quedó embarazada, una profecía advirtió que nacería una mujer quien a su vez daría a luz un hijo que habría de arrebatarle el poder a Zeus. El dios, dominado por el miedo, se tragó a Metis, pero nueve meses después sintió intolerables dolores de cabeza. Entonces pidió a Hefesto (según otras versiones, a Prometeo) que le abriera la cabeza con un hacha. De su cabeza salió una joven completamente armada profiriendo gritos de guerra. Inmediatamente después de su nacimiento, la diosa tomó parte en la Gigantomaquia y ayudó significativamente a su padre dando muerte a los gigantes Palante y Encélado.

El nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, sin la participación de los cuidados maternos, le dio cualidades masculinas. Su carácter original era bélico, pues había venido a la vida completamente armada y profiriendo gritos de guerra. Entre sus armas estaban el casco, la lanza y la égida (especie de coraza hecha de piel de cabra) que Amaltea, la nodriza de Zeus, había dado al dios y que sólo Atenea tenía el privilegio de utilizar. En el escudo estaba colocada la cabeza de la Gorgona (Medusa) que convertía en piedra a quien la mirara. La misma diosa, o Perseo con la ayuda de Atenea, había decapitado a la Gorgona.

El carácter bélico de Atenea se diferenciaba del de Ares, el dios de la guerra. Ares

representaba el enfrentamiento sin táctica, la violencia de la guerra, mientras que Atenea enseñaba a los hombres la técnica y las normas, la batalla organizada inteligentemente. Es por esto que con frecuencia los escritores antiguos presentan a los dos dioses en conflicto o enfrentándose durante la guerra de Troya. Ares, el salvaje, que se había colocado en el bando de los troyanos, fue herido en varias ocasiones por Atenea en sus esfuerzos por proteger a los griegos.

Junto con Hera, Atenea protegió con valor a los aqueos, por quienes sentía especial simpatía. Fue así que en momentos críticos apoyó a Menelao, Diomedes, Aquiles, Agamenón y Odiseo (Ulises para los romanos). Fue ella quien infundió a este último la idea del caballo de Troya y no dudó en dotarlo con sus propios atributos, la sabiduría y la inventiva, que caracterizaban al héroe. A lo largo del difícil viaje de regreso de Ulises a Ítaca, Atenea permaneció a su lado para ayudarlo en cada dificultad. La diosa también mostró especial afecto por los descendientes de Agamenón pues cuando Orestes mató a su madre Clitemnestra para vengar el asesinato de su padre Agamenón, Atenea lo defendió en la corte y lo salvó de las Erinias (las Furias, para los romanos) que lo perseguían por parricida. Hay otros héroes que gozaron de su protección: Perseo, los Argonautas, Belerofonte, Tideo y su preferido Heracles. Gracias a la ayuda que ofrecía con gran generosidad no sólo a hombres sino también a las ciudades, los antiguos griegos la adoraban como la *Salvadora*.

Un epíteto ritual de Atenea es *Prómajo* (quien se ubica de avanzada en la lucha, por extensión, la defensora) que está vinculado con la protección que ofrece en el momento de la batalla. Incluso los griegos pensaban que durante las Guerras Médicas, a principios del siglo V a.e., había sido la diosa quien les había concedido la victoria, por lo que la llamaban *Atenea Nike* (de *niki* = victoria).

En la roca sagrada del Acrópolis se colocó la enorme estatua de Atenea Prómajo, hecha por Fidias. Se dice que la punta de la lanza y la cresta del casco de la diosa protectora eran visibles desde el mar, cerca de la zona de cabo Sunio, lo cual hace pensar que la estatua dominaba en todo el Ática.

Con su carácter guerrero se vincula también su epíteto de *Atenea Hippiá*, con el que con frecuencia era llamada. Fue ella quien por primera vez enseñó a los hombres el arte de la doma de caballos, y además regaló a Belerofonte unas riendas de oro para su caballo alado, Pegaso.

Atenea Hippiá logró domar al caballo y para los griegos adquirió una importante cualidad más, alegorizando la domesticación de este cercano animal. Se convirtió en la diosa de la sabiduría y del ingenio representando así la idea de la superioridad del espíritu y de la mente sobre la fuerza física y la violencia de la guerra.

Ella era la responsable del desarrollo de todas las técnicas que pudieran facilitar la paz entre los hombres. Por esta razón adquirió el epíteto ritual de *Atenea Ergane*. Los arquitectos, los escultores y los pintores la consideraban su protectora, y los músicos le atribuían el descubrimiento de la flauta y creían que había sido ella quien bailó por primera vez la danza guerrera llamada *pírrica*, después de la victoria de los dioses en la Gigantomaquia.

Además, fue Atenea quien fabricó las primeras armas e instrumentos del hombre y le enseñó el arte de la navegación (Argonautas), el arado con bueyes, el trabajo del bronce, la fabricación del barro y del torno para la cerámica. El hecho de que también se

ocupara de las artes y los oficios relacionadas con el fuego la vinculó a Hefesto, y era adorada con él en su santuario, el Hefestéon, en el Ágora de Atenas.

Así, la especial figura de la hija de Zeus concentraba en ella las alegorías de los más importantes saltos cualitativos registrados por la humanidad: los oficios del fuego, la cerámica, el bronce, la domesticación de plantas (arado) y animales, como el caballo, además del desplazamiento naval y la estrategia en la guerra.

Otra de sus invenciones fue el arte textil. En toda la Antigüedad era conocida por su habilidad especial en el tejido y fabricación de telas que regalaba a los dioses y a los héroes. La técnica del telar se la enseñó por primera vez a Pandora y ésta se la enseñó a las mujeres. Debido a este talento nació el mito de Aracne, una tejedora especialmente hábil que se atrevió a compararse con la diosa y la retó a una competencia. Fue entonces cuando Atenea convirtió a la tejedora en insecto y la condenó a tejer sin cesar, pero también a que siempre hubiera alguien que destruyera sus telas.

El símbolo del carácter pacífico de la diosa era el olivo, árbol que regaló a los atenienses enseñándoles al mismo tiempo su cultivo. De acuerdo con el mito, Atenea y Poseidón lucharon sobre cuál de los dos tomaría bajo su protección a la ciudad de Atenas. Entonces los dioses les aconsejaron que cada uno ofreciera a la ciudad un regalo que sería el criterio para elegir al vencedor. Después de subir al Acrópolis, Poseidón golpeó con su tridente la tierra y brotó agua salada. Atenea, por su parte, golpeó con el pie el suelo y surgió un olivo, el primero en el mundo. Al final la ciudad fue adjudicada a Atenea y tomó su nombre de la diosa. El olivo divino estuvo siempre en la roca sagrada, y cuando en 480 a.e., fue quemado por los persas, inmediatamente reverdeció.

Después de la lucha con Poseidón, Atenea se convirtió para siempre en la diosa protectora de la ciudad. Incluso se dice que el primero de sus reyes, Erecteo, fue criado por Atenea y por esta razón el rey y la diosa fueron adorados juntos en un importante templo de la Acrópolis, el Erectéon. Al interior del templo estaba la famosa estatua en madera de la diosa, la llamada *Paládio*, que, según el mito, había caído del cielo.

Atenea había criado también a un antiguo rey de Atenas: Erictonio, quien había nacido del esperma de Hefesto y que fertilizó la tierra del Ática cuando la diosa rechazó sus amores y escapó a su abrazo. La diosa le regaló al rey la sangre de la Gorgona (Medusa) con la que podía fabricar medicamentos para las enfermedades, pero también venenos.

Así, pues, en Atenas el culto a Atenea tenía especial importancia. Los habitantes de la ciudad consagraron a su diosa el templo más esplendoroso de todos los tiempos, el Partenón, que domina hasta nuestros días en el suelo ateniense. Este majestuoso templo, estaba consagrado a *Atenea Parteno*.

Atenea era adorada como Parteno (del griego *parteno-a*=virgen) pues de acuerdo con la tradición *evita el lecho del matrimonio y permanece intacta ante el deseo del amor*. Debido a que en esencia la diosa no tuvo madre pues nació de la cabeza de Zeus, no se le vincula para nada con el amor, el matrimonio o la maternidad, y por lo tanto mantiene su virginidad. En este sentido se le vincula con el epíteto *Palas*, que expresa la juventud constante y floreciente y proviene de la palabra *pallax* que en griego designa a una mujer o a un muchacho jóvenes.



En honor de la diosa patrona de Atenas, los atenienses celebraban la fiesta más grande de la ciudad, las Panateneas, en cuyo último día todo el pueblo participaba en una majestuosa procesión que subía a la Acrópolis para ofrecer a la estatua de la diosa un nuevo peplo tejido y bordado por las Ergastinas, muchachas jóvenes elegidas para confeccionarlo.





La procesión arrancaba de la zona del Cerámico, en cuyo patio se había colocado un barco transportable. En el mástil del barco se ponía un peplo nuevo que estaba decorado con escenas de la Gigantomaquia. El barco, acompañado por todos los atenienses, pasaba por el Ágora y subía a la Acrópolis donde la ceremonia terminaba con la realización de sacrificios. La procesión era un acontecimiento tan significativo, que Fidias la representó con arte excepcional en los frisos jónicos del Partenón.<sup>38</sup>

Fidias representó tres veces a Atenea en el Acrópolis: una en forma colosal en el exterior, armada, la Atenea Promachos, con el escudo y la lanza, con una cúspide tan alta que podía ser vista por los navegantes que se acercaban por el cabo Sunion; era la diosa que representaba la potencia de Atenas; luego la representó sin armadura y con su casco en la mano, la diosa juvenil y pensativa, la Atenea Lemnia. Esta es la Atenea del pensamiento, la diosa constructora de conocimiento y civilización. Y luego, en tercer lugar, la gran joya en oro y marfil adornada con piedras preciosas que debía ser conservada en la maravillosa *cella* del Partenón, la diosa Atenea Parteno, creadora del bienestar de la "polis". No conocemos cómo era la Promachos, pero podemos de algún modo reconstruir la dulzura y la benevolencia de la Partenos a través de la réplica que se conserva en el Museo de Bolonia y que demuestra como antes de llegar a esta concepción de diosa protectora y serena, quiso expresar en la imagen divina de la Atenea Lemnia un pensamiento profundo, casi una búsqueda del origen de las cosas.<sup>39</sup>



## **5.- EL TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA**

Fue en la ciudad de Olimpia donde se construyó el gran templo de Zeus, con la estatua criselefantina de Fidias ocupando el lugar de honor. Se erigió entre el 470 y el

456 a.e., sin escatimar gastos, situado en el recinto sagrado sobre una elevada subestructura a la que se ascendía por tres escalones. Desgraciadamente no queda nada de la estatua, habiendo sobrevivido sólo unos cuantos bloques de los muros de la *cella*. Sin embargo se ha conservado la planta del templo, su plataforma maciza rodeada por grandes tambores de pilares caídos y bloques de los arquiteabes; bases de estatuas bajo el relleno de la terraza, altares y ofrendas votivas, ornamentos y características arquitectónicas. Muchos de los restos de las esculturas están ahora en el Museo de Olimpia, además de bustos de Zeus y su imagen en monedas, que pudieron haberse inspirado en la estatua de Fidias.

En las metopas se representaban los trabajos de Hércules, y un banco de piedra sugiere que se empleó para discursos de oradores, filósofos y poetas. En el frontis oriental se representó en veintiuna figuras colosales el sacrificio a Zeus en la carrera de carros, y en el frontón occidental, la lucha de Lapitas y Centauros. En medio del primero estaba Zeus y en el segundo Apolo como árbitros invisibles de los héroes combatientes. Aunque no se alcanzó la perfección de las esculturas del Partenón.

En los espacios situados entre los pilares de la columnata había estatuas de bronce y ofrendas votivas, mientras que en la *cella*, sobre las siete columnas dóricas, a cada lado de la nave central, iba una fila de columnas más ligeras con galerías sobre las naves laterales, a las que se accedía por escaleras en las esquinas, quizá para permitir la vista de la estatua. En la antecámara, que se extendía hasta el segundo pilar, el acceso a la imagen estaba separado por una barrera de piedra *poros*. Esta imagen única de Zeus, investida de atributos tomados de las concepciones olímpica, platónica y estoica de “padre de los dioses y de los hombres” y los ideales del rey-filósofo, era una de las principales atracciones para las multitudes que venían a Olimpia a competir o a ver los juegos, a venerar la estatua y a vender o comprar en las tiendas de los mercaderes. De hecho, Olimpia, como centro espiritual, atlético y comercial, llegó a ser frecuentada por todo el que hablaba griego. Así, con el fin de satisfacer los requisitos de la estatua y su culto, se insertó en el templo la galería, y su santuario se aseguró con rejas de piedra y puertas de bronce, con unos sacerdotes especiales para su cuidado.<sup>41</sup>



42

Fue justamente esta representación escultórica de Zeus que medía 12 metros de altura, la que pasó a formar parte de las llamadas “siete maravillas del Mundo Antiguo”.<sup>43</sup>

En la ciudad de Olimpia, exilado después de ser acusado por los opositores a Pericles de malversar el oro de la estatua de Atenea, es donde Fidias muere un año después de que se terminen de esculpir los frisos del Partenón, en el 431 a.e.

## **6.- LAS ESCULTURAS**

Este artista multifacético al principio trabajó el bronce, como era de rigor entonces.

44





Luego adoptó con asombrosa maestría y versatilidad materiales como el mármol, el oro y el marfil. Pero adquirió su renombre por la representación de la grandeza incommensurable de la divinidad, por la hermosura y grandiosidad de las colosales estatuas que infundían en el espectador que se acercaba a ellas una inequívoca sensación de extraordinario y respetuoso encuentro con la belleza de su dios.

Sus principales obras las construía sobre un marco de madera al que se sujetaban finos bloques tallados de marfil, representando el cuerpo, y láminas de pan de oro para hacer los ropajes, la armadura, el pelo y otros detalles. En algunos casos usaba cristal o pasta de cristal, piedras preciosas y semipreciosas para detalles tales como los ojos, las

joyas y las armas.

La construcción era modular, de manera que parte del oro podía retirarse y fundirse en monedas o lingotes en épocas de escasez, para reponerlas más tarde cuando mejorasen las finanzas. Por ejemplo, la figura de Niké que llevaba en la mano derecha la Atenea Partenos era de oro macizo con este propósito. De hecho, en épocas de prosperidad se fundían hasta seis Nikés de oro, que hacían las veces de «tesoro sagrado» y cuya seguridad se veía reforzada por la santidad atribuida a los objetos de culto, además de por la presencia de sacerdotes, sacerdotisas y personal de mantenimiento del templo.

Las estatuas no sólo eran visualmente impactantes, también mostraban la riqueza y los logros culturales de quien las construía. La creación de una estatua de este tipo implicaba habilidades en escultura, carpintería, joyería y talla del marfil. Una vez terminadas, exigían mantenimiento constante. Se sabe que en Olimpia se empleaba personal cualificado para asegurar el mantenimiento de la estatua de Zeus.

Con sus creaciones, en la historia de la escultura Fidias marca el fin del período severo, inaugurando el clásico. Notable es el trabajo de relieves en la Metopas, en las que aprovecha muy bien el limitado espacio, introduciendo lo que se conoce como *relieve ático*, en el que se combinan alto, medio y bajo relieves para intentar dar perspectiva y cuya influencia veremos luego en los escultores renacentistas italianos. <sup>45</sup>



El altoprelieve parece en Fidias una escultura pegada a la metopa. Sin ambientación, estudia el desnudo en profundidad y logra mucho movimiento, sin llegar al barroquismo. En ellas se puede constatar una progresiva evolución hacia el logro de una forma plenamente naturalista, fastuosa, unitaria, que será luego expresada en los frisos y los frontones.

Los personajes se inscriben en un mundo de belleza serena, de euritmia compositiva, de majestad en la expresión y el gesto, de grandiosidad llena de olímpica calma, de perfección técnica y de equilibrio entre naturalismo e idealismo. <sup>46</sup>



Por otra parte, el magistral tratamiento de las telas, que se adhieren al cuerpo y dibujan sus contornos, aporta la faceta creativa del estilo inconfundible del clasicismo helénico.

Un proceso tan homogéneo en el esculpido de las distintas metopas, de las figuras en relieve de los frisos así como de las estatuas tridimensionales con las que se adornaron los frontis, no habría sido posible en tan breve tiempo sin la presencia de un maestro bajo cuya concurrencia trabajó un gran número de asistentes, es decir de uno que crea escuela, que diseña los modelos, que forma maquetas de greda, que corrige materialmente. El estilo inconfundible del Partenón, con sus amplias formas distendidas, sus rostros enriquecidos por melenas y barbas tupidas y rizadas, con expresiones de contenida cordialidad y serenidad ética, se formó ya durante la ejecución de las metopas por la importante personalidad de Fidias que ejerció su fascinación en sus mayores colaboradores, quienes a su vez se convirtieron en maestros de los demás.

Habiendo delineado al artista, veamos ahora su aspecto más humano, casi su debilidad: la pasión por los caballos, que no es rara en los grandes artistas como sucede por ejemplo con Leonardo, Donatello, Verrocchio e incluso Delacroix. Sin embargo ninguno los representó con tanto cuidado, con tanta variedad de aspectos, ninguno pensó cubrir con sus figuras a decenas de metros de frisos en relieve. Las tipologías ejemplares de caballos del friso de las Panateneas se deben a su diseño y también a su espléndida ideación del tipo equino, de músculos firmes y elásticos en los que se advierte la red de venas y en cuyas maravillosas cabezas aflora esa nerviosidad trémula.<sup>47</sup>



No seguiremos extendiendonos aquí en la descripción de las numerosas piezas escultóricas de nuestro autor. Bastenos mencionar que su influencia se extendió tanto a la pintura de vasos como a la escultura de los siglos siguientes, revolucionando el modo de esculpir al romper la frontalidad y acceder al volumen, a la fluidez de las formas, a los grandes efectos de luces y sombras, logrando el equilibrio y dinamismo que las caracterizan.

La escuela de escultura griega del siglo V a.e. permite que este arte sea considerado la mayor de las artes plásticas y desde entonces la escultura hará siempre referencia a las obras atenienses. La gracia presente en las figuras de Fidias logra inmortalizar el sentimiento filosófico y espiritual en el arte de su época, cuyo propósito principal era plasmar los aspectos imperecederos y permanentes de la belleza humana, más que los detalles inherentes al modelo específico.

Como toda estética, la del siglo de Pericles capta la sutileza de las tensiones de la época y logra plasmarlas en la tridimensionalidad del espacio de un modo que encaja perfectamente con la sensibilidad de entonces, creando gracias a ello una atmósfera en la que podrán germinar nuevas tendencias e ideas que anidan desde esos momentos. El arte se anticipa a las formulaciones teóricas que le sobrevendrán, resultando en una suerte de indicador de las propuestas, usos y costumbres que están por venir. Como nos dice Kandinsky, "toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos".<sup>49</sup>

Así, el Partenón puede ser considerado como el ámbito, como el continente en el que se respiraba la plenitud del luminoso siglo V. Las esculturas completan allí las formas inspiradoras, favoreciendo el surgimiento de contenidos posteriormente racionalizados y capaces de engendrar las ideas de quienes, como los grandes filósofos, fueron formados en ese paisaje.

Cual Zeus para Atenea, el Siglo V será para las formulaciones ordenadoras del pensamiento de Occidente, que nacerá fruto del proceso de los pensadores atenienses.

## **7.- RELACIÓN CON ANAXÁGORAS**

Para comprender a Fidias es necesario además atender a su espiritualidad, que lo diferencia de sus contemporáneos en la búsqueda de una nueva forma de religiosidad a la que llegó, seguramente, gracias a las enseñanzas de Anaxágoras.

El filósofo fue descrito por los antiguos como un ateo y ciertamente que lo fue respecto de la religión olímpica pero no en lo que se refiere a sus sentimientos y aspiraciones espirituales. Más bien él intentó reconocer un orden cósmico y referir a ese ordenamiento los acontecimientos humanos. Afirmó la eternidad de la Mente, del "nous", supremo ordenador del mundo.

Fr. 12, Simplicio, *Fís.* (164, 24 y 156, 13): " *Todas las demás cosas tienen una porción de todo, pero la Mente es infinita, autónoma y no está mezclada con ninguna, sino que ella sola es por sí misma. Pues, si no fuera por sí misma, sino que, si estuviera mezclada con alguna otra cosa, participaría de todas las demás, pues en cada cosa hay una porción de todo, como antes dije: las cosas mezcladas con ella le impedirían que pudiera gobernar ninguna de ellas del modo que lo hace al ser ella sola por sí misma. Es, en efecto la más sutil y la más pura de todas; tiene el conocimiento todo sobre cada cosa y el máximo poder. La Mente gobierna todas las cosas que tienen vida, tanto las más*



*grandes, como las más pequeñas. La Mente gobernó también toda la rotación, de tal manera que comenzó a girar en el comienzo. Empezó a girar primeramente a partir de un área pequeña, ahora gira sobre una mayor y girará sobre otra aún mayor. Conoce todas las cosas mezcladas, separadas y divididas. La Mente ordenó todas cuantas cosas iban a ser, todas cuantas fueron y ahora no son, todas cuánto ahora son y cuantas serán, incluso esta rotación en que ahora giran las estrellas, el sol y la luna, el aire y el éter que están siendo separados. Esta rotación los hizo separarse. Lo denso se separa de lo raro, lo cálido de lo frío, lo brillante de lo tenebroso y lo seco de lo húmedo. Hay muchas porciones de muchas cosas, pero ninguna está separada ni dividida completamente de la otra salvo la Mente. La Mente es toda semejante, tanto en sus partes más grandes como en las más pequeñas, mientras que ninguna otra cosa es semejante a ninguna otra, sino que cada cuerpo singular es y fue más manifiestamente aquello de lo que más contiene."*

Fr. 13, Simplicio, *Fís.* (300, 31): " Y cuando la Mente inició el movimiento, estaba separada de todo lo que era movido y todo cuanto la Mente movió quedó separado, mientras las cosas se movían y eran divididas, la rotación aumentaba grandemente su proceso de división." <sup>50</sup>

El concepto de orden cósmico de Anaxágoras se puede advertir en Fidias porque varias veces concluye sus composiciones entre las imágenes del sol que surge y de la luna que se pone, imágenes que seguramente tuvo que insertar con intenciones precisas al enmarcar tres escenas de gran significado, todas escenas de nacimiento: de Atenea diosa del pensamiento, de Pandora, o sea de la primera mujer mortal capaz de crear una generación de hombres y de Afrodita, diosa creadora de la vida fecunda de toda la naturaleza. Las escenas de nacimiento y sus figuras no son ya representaciones mitológicas sino símbolos evidentes que pertenecen a la filosofía, y el enmarque cósmico del sol que nace y de la luna que se pone no significa otra cosa sino que el orden inmutable del cosmos.

El tema del movimiento circular de los astros estaba en el centro del pensamiento de Anaxágoras y fue recogido por Fidias y traducido al lenguaje artístico. Representó a los dioses olímpicos despreocupados y desatentos en el frontón oriental del Partenón mientras nace Atenea y en actitud de conversar en el friso oriental del mismo templo, cuando se hace entrega del sagrado peplo a la diosa.

Podemos observar que Atenea, la diosa honrada, no se preocupa de lo que sucede en el centro de este friso y que los mortales que encabezan el cortejo panateneo dan vuelta la espalda a los dioses inmortales. Considerando que éstos tienen forma humana pero dimensiones distintas, porque sentados llegan a la altura de los mortales, y que no se ocupan de lo que sucede en torno a ellos, se puede concluir que para Fidias los dioses olímpicos podían quizá existir, pero como una suerte de ornamentación del cosmos.

Las únicas divinidades, y más bien alegorías de su pensamiento más abstracto, eran para él Zeus supremo ordenador y Atenea, la diosa nacida de su mente, su pensamiento mismo, convertida en protectora de Atenas como una forma de representar la unión indisoluble del *nous* de Anaxágoras.<sup>51</sup>

Por otra parte, el círculo más estrecho de sus amigos fue directamente influido por Anaxágoras, como es el caso justamente de Pericles, gobernante que le encarga las obras.

Se trata del momento histórico en el que la filosofía pre-ática va mostrando claramente su influencia y que sirve de antecedente, de sustrato, de paisaje en el que se forman no solamente los artistas y gobernantes sino también filósofos como Sócrates y como Platón, fuertemente influidos por el Pitagorismo.

El arte de Fidias capta y materializa justamente ese sustrato en formas que impletan perfectamente con la sensibilidad epocal. La belleza de su trabajo comunica una nueva concepción del ser, del mundo, del orden cósmico, en la que aparece la intuición de la Mente eterna y las preguntas por ello. Esas preguntas, esas búsquedas que constituyen la atmósfera misma del Siglo V a.e.

En los pre-socráticos se puede advertir ese interesante hilo conductor, desde las influencias de las antiguas escuelas orientales cuya enseñanza recoge Pitágoras al ir a Egipto, al Asia Menor y a Mesopotamia, que resultan rastreables hasta Platón quien, especialmente en su libro “El Timeo”, estudia la realidad desde el punto de vista formal.

Para todos ellos las formas constituyen la esencia de la realidad. Los pre-socráticos están en la búsqueda de una razón primera, una forma pura, capaz de explicar incluso fenómenos tan cambiantes como los biológicos. Todo lo explican según formas: triángulos capaces de transformarse y dar origen a otros, multiplicarse y crecer.... se explican lo vivo según formas en acción, formas dinámicas, no formas quietas. En ese ambiente pre-ático se buscan cosas elevadas que tienen que ver con el desarrollo de la conciencia.

Eso de que se busque la forma pura exige un esfuerzo mental totalmente diferente y se empieza a pensar y a ubicarse de otra manera, a tener otras experiencias. Independientemente de su verdad o de las teorías, en el buscar la forma pura hay un posicionamiento que lleva a otra forma de pensar y a otro tipo de experiencias.<sup>52</sup>

Vemos eso actuando en la época de nuestro escultor. Vemos la búsqueda de esa razón primera, de ese *nous*, como lo llamaba Anaxágoras. Se trata de un momento histórico que resulta – por todo ello - ser antecedente de la Disciplina Morfológica. Un momento histórico y un lugar en el que el modo de ver la realidad y su relación con las formas se despliega también, con toda su extraordinaria belleza, en el campo del arte, especialmente de la arquitectura, la escultura y la literatura.

## **8.- PLATÓN**

Durante la antigüedad clásica se dice que nadie como Fidias supo crear un mundo de seres plásticamente más perfectos y de mejor equilibrio expresivo. Sus personajes son los modelos que sólo raras veces y de manera imperfecta, se pueden apreciar entre los mortales. Por eso su arte se compara a menudo con el mundo de las ideas de Platón.

Y Platón trata en uno de sus diálogos la discusión acerca de la naturaleza de la belleza. Mientras un personaje sostiene que el escultor Fidias es un gran artista y sus obras son bellas y perfectas, el otro lo duda, ya que su estatua de Atenea no es enteramente de oro. Podemos deducir que este último piensa que lo bello es otorgado por la riqueza, por el oro. El primer personaje es Sócrates que buscaba el saber y la virtud. El otro es el sofista Hippias.

En el “Hippias Mayor”, éste sostiene que lo bello es el oro, es decir, que lo que prima son las apariencias de las cosas y su valor material. Pero Sócrates (y Platón a través de él) no lo acepta; que algo parezca hermoso no quiere decir que lo sea. Sostiene que lo Bello es lo que hace que haya cosas bellas: lo bello es una Idea, análoga a la Verdad y la Bondad. Este es el concepto de belleza que Platón propone en la Grecia clásica, en la que se concebía el mundo como un cosmos ordenado y por eso bello, en el que existía armonía entre el orden humano y el divino. El arte debía reflejar esa belleza a través de la armonía y el equilibrio. Para Platón la medida y la proporción constituyen belleza y virtud; la belleza, la bondad y el bien tienen una naturaleza ideal común<sup>53</sup>.

Nuestro escultor es entonces quien mejor encarna los ideales platónicos, creando

belleza de la piedra, otorgando significado a la proporción armónica, representando las figuras inspiradoras de los dioses a los que se ha entregado la ciudad.

Pero ¿dónde radica esa belleza? ¿Acaso en el mármol mismo, en el marfil o el oro, como sostiene Hipias? ¿Está en las formas, en las proporciones, en las líneas compositivas y la geometría equilibrada? ¿Cuales son las causas que la engendran?

Las preguntas que subyacen al diálogo de Platón, las preguntas por las causas en las que se basan los fenómenos, nos conducen a Aristóteles, que fuera su discípulo.

## 9.- ARISTÓTELES

Para este filósofo posterior a Platón, Fidias es un referente utilizado para poder explicar su pensamiento. Así, respecto de la sabiduría, dice:

“De los cinco hábitos del entendimiento, sólo restaba por tratar de la sabiduría, de la cual trata en el capítulo presente, y demuestra que sabiduría es nombre de perfección, añadido sobre la ciencia y sobre el arte, y lo prueba el común modo de hablar, pues decimos que uno es sabio pintor o entallador, cuando en aquella arte es muy acabado. En fin, concluye diciendo que la sabiduría consiste en entender muy bien los principios de las más graves cosas, y lo que de ellos se colige.

En las artes, pues, atribuimos la sabiduría a los que en ellas son más acabados, y así decimos que Fidias es un escultor sabio y Policeto un sabio entallador, en lo cual no entendemos otra cosa por la sabiduría, sino la virtud y excelencia que tuvo cada uno de ellos en su arte. También juzgamos a otros por sabios, así común y generalmente, y no en cosa alguna particular, como Homero escribe de Margites:

*A éste ni los dioses lo hicieron*

*Sabio en cavar, ni en cultivar la tierra,*

*Ni otro saber alguno concedieron;*

de donde se colige que la más perfecta ciencia de todas es la sabiduría.

Conviene, pues, que el sabio no solamente entienda lo que de los principios se colige, pero que aún los mismos principios los tenga muy bien entendidos, y la verdad que tienen. De manera que el entendimiento y la ciencia juntos harán la sabiduría, y la ciencia de las más preciosas cosas será como cabeza de la sabiduría.”<sup>54</sup>

Las causas y los principios del ser de las cosas, a partir de lo cual algo se constituye, fue explicado por Aristóteles con el ejemplo del escultor.

Principio llamó al punto de partida de algo, desde donde se puede iniciar el movimiento y el cambio. Algunos principios son inherentes a las cosas, otros son externos, de aquí que puedan ser principio y causa final, pues en muchos casos el Bien y la Belleza son los principios del conocer y del movimiento.

Causa es aquello a partir de lo cual algo se engendra y permanece inherente a él<sup>55</sup>. Por ejemplo, el bronce es causa de la estatua, es su causa material. Pero también su forma es causa. Sin embargo el movimiento para generar la estatua se origina en su autor, el que la produce es causa del producto. Y en último término es también el fin, es decir, la causa final que puede ser la belleza o el bien.

La causa de la estatua es el escultor, pero también lo es la imagen que le da forma y la materia de la que está hecha para el logro de su causa final.

Forma es para Aristóteles aquel principio por el que una cosa se hace visible y muestra lo que es. La forma necesariamente es forma de algo. En el caso de una

escultura, la forma que ha tomado el mármol que el artista dispuso para la obra.<sup>56</sup>

La materia es aquello determinado por el límite que llamábamos forma, y que abandona esos límites para convertirse en otra cosa. La silla para convertirse en leña o en ceniza. Toda materia es materia para una forma.

Estos dos principios – materia y forma – explican el ser (la constitución) de las cosas, pero no explican como ellas llegan a ser lo que son, es decir cómo es que se generan.

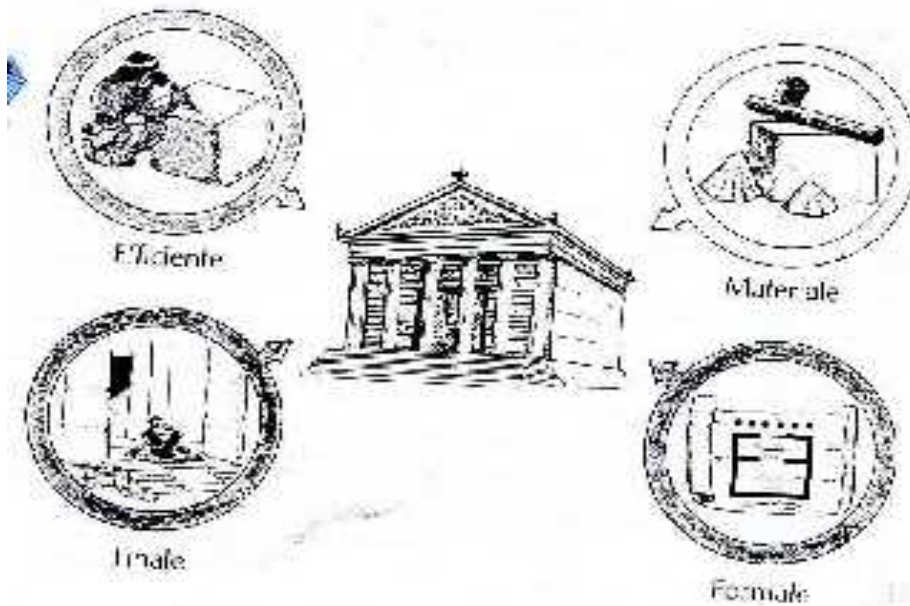
El hecho de que haya allí madera arrumbada no significa que vayamos a encontrar después de algún tiempo sillas ya confeccionadas. Es preciso que haya un artífice – el carpintero en este caso – que trabaje la madera y la ponga en movimiento hacia la forma que la convierte en silla. El artesano es causa agente o eficiente, y esto es válido para todas las cosas que llegan a ser: que haya un agente de su ser. La causa eficiente. ¿para qué el artesano hizo la silla?, y ¿para qué es la silla? La causa final es la cuarta causa aristotélica.

Las célebres cuatro causas son la causa material, la formal, la eficiente y la final. La causa material pregunta por la materia de la que está hecha alguna cosa. Por ejemplo, una estatua puede estar hecha de mármol. La causa formal pregunta por la esencia de algo en el sentido de qué es. Así, esa estatua es la estatua de Atenea. La causa eficiente pregunta por quién lo hizo. Así, podría ser una estatua de Fidias. La causa final pregunta por el fin, la función o para qué sirve algo. La estatua de Atenea podría servir para mostrar en la grandeza de la Acrópolis, la diosa que protegía a la ciudad de Atenas.

En el ejemplo de una estatua como la de la diosa Atenea Parthenos esculpida por Fidias por encargo de Pericles y a la que rendían culto los atenienses, la causa material es el mármol y el oro del que está hecha; la causa formal es la forma de la estatua que preexistía en el espíritu del escultor Fidias cuando éste proyectó la obra, la causa eficiente es el mismo escultor que actuó como agente y la causa final el culto que la ciudad rinde a la diosa protectora, culto para el que está destinada la estatua (y que determina tanto su enorme tamaño como el porte hierático y solemne de la figura de Atenea realizada con los mejores materiales).

Resumiendo las causas y principios del ser y del llegar a ser (devenir) de cuanta cosa sustancial hay en el mundo: a) principio formal (la forma), que responde a la pregunta ¿qué es?; b) principio material, que responde a la pregunta ¿de qué es?; causa eficiente o agente, que responde a la pregunta ¿qué o quién produce la cosa?; d) la causa final: que responde a la pregunta ¿para qué?.

Y la causa final es aquella en razón de la cual se hace algo y se ponen en acción todas las otras causas. Es el bien de la cosa. Por eso es que Aristóteles dice que la causa final, es la causa de las causas.<sup>57</sup>



58

En el Arte por ejemplo, se necesita una causa material, "la causa suficiente para plasmar la obra". No se puede dibujar en el agua.

Se necesita una "causa material" y una "causa formal". Fidias, el escultor, va desbastando el mármol que tiene que ir coincidiendo con su intención formal. Su idea, su conciencia actúa sobre ese material y las cosas "obedecen" a su idea. La energía puesta es la "causa eficiente" de Fidias o de sus ayudantes. Si bien todas son causas necesarias, hay que diferenciarlas. La energía necesaria es psicofísica, es energía potencial. Además de todo esto está el proceso de Fidias, el proceso de su obra, ya que no hacía sus esculturas en un solo día.

Aristóteles, el de las cuatro causas, pensaba con potencia. Luego lo transfiere a la Naturaleza, pero allí se complican las variables. El motor increado pero creador, una cosa inmóvil que tiene el movimiento en potencia. El objeto inmóvil tiene energía potencial.

Fidias, que había sido contemporáneo de Sócrates y fuertemente influido por Anaxágoras, ha adquirido tal fama como escultor para los tiempos en que Platón y luego Aristóteles viven, que es admirado y en su obra trasuntan los valores atenienses, constituyendo una referencia que es puesta por ellos como ejemplo y su nombre utilizado cada vez que quieren explicar de qué derivan las cosas.

En la forma de pensar de Platón estaban aquellas "esencias puras", esos "arquetipos" que llama las Ideas y de los que derivaban luego las cosas. Estaba la Belleza en sí y el arte de Fidias la refleja. Pero Aristóteles necesita explicarse las cosas y no queda referido sólo al mundo de las ideas.

Ya a Aristóteles le interesa el movimiento de las cosas, le interesa la física de las cosas, le interesa el comportamiento de los objetos. Pero, lógicamente, piensa rebatiendo esos esquemas que habían comenzado a organizarse antes de él, hay aportes sumamente importantes para el armado de las ciencias y del pensamiento occidental en estos pensadores atenienses. Así se fue desarrollando, dentro de esos límites, el

pensamiento europeo.

Algunos de los problemas que tenían estos pensadores eran el problema del ser, el problema del no ser, el problema del movimiento, el problema de las definiciones de los objetos, el problema de las clasificaciones de los objetos. Ellos, evidentemente, estaban tratando de organizar el mundo de las ideas.

Otra de las grandes preocupaciones fue aquella acerca de las causas que mueven a las cosas, que originan los fenómenos. Pensaban que todas las cosas derivan de otras, que hay siempre una causa y hay un efecto y no hay efecto sin causa, y cada vez que se produce un fenómeno se debe a otro fenómeno, y lo que hay que buscar, cuando surge un fenómeno, es de dónde deriva, de donde viene ese fenómeno. Hay que tener capacidad para ir a rastrear las fuentes de ese fenómeno. Ellos se preocuparon profundamente por el problema de las causas y los efectos. Aristóteles no estaba satisfecho con eso de que las cosas fueran de un modo, intentaba explicarse de dónde venían, las causas que determinaban a los fenómenos.

En las épocas que sucedieron inmediatamente al siglo de Pericles, se busca expresar con claridad la idea de causa y de efecto. Antes no se había pensado en ello en los términos en que lo hizo Aristóteles. Y no sólo hizo eso, sino que clasificó las distintas causas que operaban en un fenómeno, y dijo: en la producción de un fenómeno hay siempre cuatro causas. Y puso el ejemplo de Fidias, el escultor más connotado de la época y dijo: para que Fidias pueda producir una estatua de ese pedazo de mármol, tienen que obrar por lo menos cuatro causas diferentes.

Fidias, pasando a ser el ejemplo aristotélico, queda con su arte y su nombre asociado para la posteridad a las cuatro causas y nos permite entenderlas con facilidad. Pasa a ser una suerte de mnemotécnica de este pensamiento.

Así, en sus libros “Física” y “Metafísica” nos explica Aristóteles que tal estatua no puede surgir si no hay una causa material, que la causa material es el mármol que se utiliza. Dice que no puede haber estatua si no hay una causa eficiente, si no hay algo, algún factor externo a esa materia, que trabaje sobre esa materia. Esa es la causa eficiente, ese es Fidias, ese es el escultor, esa es la causa que está trabajando sobre la materia, llevándola, transformándola. No puede producirse la estatua si no hay una causa formal, si no hay una forma. Si no hubiera una forma, jamás podría producirse esa estatua, sino que seguiría siendo ese pedazo, ese bloque material. Ese bloque material también él tiene una forma. Pero cuando todo se transforma a partir de ese bloque en una estatua, es porque ha operado otra forma. Siempre está presente una causa material -si no hay causa material no puede haber ningún objeto-, una causa formal – si no hay forma la materia no puede expresarse, uno puede imaginar cualquier tipo de materia, pero siempre tendrá alguna forma - y tiene que haber una causa eficiente, algo que actúa sobre un objeto, que no está en el objeto, que está fuera del objeto, que opera sobre el objeto y es capaz de transformarlo.

Esa causa eficiente es justamente la que toma el nombre del escultor, la que el filósofo ilustra con su ejemplo. Fidias, como causa eficiente, es más fácil de comprender que el concepto abstracto. Entonces se lo asocia en el pensar aristotélico con esa causa.

Sin embargo, también se formula una cuarta causa. Aquella que hace que Fidias se ponga a martillar el mármol, una causa que lo impulsa desde el comienzo pero que está puesta en la finalidad de su obra. Todo se va orientando hacia esa causa que todavía no está manifestada, una causa que parece que estuviera esperando al objeto al final del camino, hacia la cual se va orientando todo, hasta completarse en la cosa ya terminada.

Aristóteles vio que siempre había una causa final, una suerte de plan al final del camino de todo ser.

Así fue cómo el amigo Fidias pudo realizar su estatua gracias a que participaban esas cuatro causas, y la estatua fue el resultado de cuatro causas diferentes: una causa formal, una material, una eficiente y una final, y sin esas cuatro causas no podía explicarse el suceder de las cosas. Así pues, las cosas dependían de causas y estas causas podían ser diferentes, y no podía haber fenómeno sin causa. Es una articulación del pensar.

Así es que Aristóteles se preocupó, no sólo de las definiciones, no sólo de las clasificaciones, no sólo de los problemas de las mayores o menores amplitudes del ser, sino de los problemas del movimiento, del problema de las causas y de los efectos, y no sólo eso, sino que, además, estructuró un sistema de Lógica y se preocupó incluso por el mismo pensar, y se dijo: ¿Cómo es posible el pensar? y ¿cómo hace uno para pensar? y ¿cuándo algo está correctamente pensado o incorrectamente pensado? y ¿cómo debe hacer uno para pensar correctamente? y entonces se preocupó por los problemas del ordenamiento de los juicios, por el problema de los silogismos o de los razonamientos, y se preocupó también por los métodos.

De manera que es bastante grande, el aporte, el sistema de pensamiento que estructuró este griego antiguo y del cual todavía se reciben sus influencias. Por ejemplo, es aceptado universalmente que debe pensarse según un método. Es aceptado que sin método hay desorden, es aceptado que todo se mueve según causas y efectos, y así siguiendo. Todavía sigue siendo aceptado para nuestra forma mental<sup>59</sup>.

## 10.- SILO

La síntesis aristotélica ha sido comentada por Silo, quien también ejemplifica con el escultor Fidias las distintas causas que operan en un fenómeno, y le permite ilustrar lo que ha llamado el Propósito o la causa final, aquello que antecede a cualquier causa y que actúa de modo sutil, copresente, llevando hacia su fin. Esa *causa prima* que mueve en dirección de lo que se quiere lograr como causa final, esa disposición previa para lograr un cierto efecto. Una disposición que está desde antes de empezar.<sup>60</sup>

El Propósito responde a la pregunta de qué es lo que uno quiere lograr; tiene que tener gran resonancia para uno; algo que uno desee profundamente y que sienta que puede dar sentido a su vida y quizás más allá de ésta. Para ser bien conformado requiere de tiempo y va configurando un estilo de vida. Entonces opera con su "magia" basándose en los mecanismos de copresencia, con otra mecánica que la de la voluntad. En el momento presente no actúa, actúa en el futuro cuando coincide con la imagen que se puso antes. Se potencia y se pone en acto. La clave es la carga afectiva. El deseo importante de producir un logro es lo que produce este logro. Mientras más necesidad hay, más carga afectiva se mueve. El Propósito es la aspiración, la cota interna a lograr.<sup>61</sup>

"Siempre ponemos en primer lugar la causa final. Esas cuatro causas aristotélicas, esa causa final que se va a producir, eso determina la dirección. Esto es muy importante para nosotros. Si no se formaliza en la cabeza la intención, el deseo que se tiene de lograr ciertas cosas, no va a llegar al resultado que le interesa. El propósito, la causa final, la disposición.... Es interesante como pone uno la cabeza, siempre mejor ponerla en la obra acabada, hacia donde va. La causa eficiente es quien opera sobre las realidades para modificarlas. Fidias esculpe el mármol para llegar a un caballo, por ejemplo. Y justamente lo hace con otra causa, no la eficiente, si no tiene ese mármol no va a poder

esculpir, esa es la causa material. También una causa formal que está en la cabeza de Fidias, cuando el está esculpiendo está siguiendo lo que va y lo que no va en ese trabajo. Pero es la causa final, aquello que todavía no existe lo que guía todo. Guía los movimientos de Fidias, las correcciones de lo que no coincide y demás.

Es esa causa la que determina todos los procedimientos. Las intenciones van a ser las que determinan todo. Es muy interesante. Así que cualquier historia está actuando copresentemente desde allá, desde los fondos y los trasfondos. Cualquier cosa que se haga. No es lo que uno quiere hacer así no más. Las cosas importantes necesitan dirección y esa dirección viene del futuro...”<sup>62</sup>

En muchas ocasiones Silo también utiliza la imagen de Fidias como una buena síntesis de las cuatro causas aristotélicas, y con estas cuatro causas ejemplifica y asienta a las vías diferentes de trabajo experiencial para producir la entrada a los espacios profundos, esas cuatro vías que hoy llamamos las Cuatro Disciplinas. Cada una de las Disciplinas trabaja de modo diferente pero las cuatro van en la misma dirección; trabajan de distinta manera y sin embargo son equivalentes, ordenadas como están con idéntica finalidad. Se parecen pues a estas causas, a estas cuatro entradas que tienen una misma causa final; ese Propósito que es anterior a ellas y que es la que las orienta, que es el Alfa y el Omega de toda actividad.

“En cuanto a las Disciplinas, son cuatro y responden a distintos cortes que se pueden hacer para producir cambios en la estructura mental. Son cuatro enfoques distintos. Como las cuatro causas que Aristóteles nos explicaba con el ejemplo de Fidias. El escultor, para hacer una estatua, necesitaba de cuatro causas: la causa eficiente, alguien, o sea el mismo Fidias; la causa material, el mármol; la causa formal, el *thelos*, y lo que se quiere lograr, la causa final. Ya antes de empezar la escultura está en la cabeza de Fidias. Se trata de distintos cortes trabajando en la misma dirección.

Las Disciplinas operan así, entre las posibilidades del ser humano. La persona es un armado físico, material, es también un armado mental, una disponibilidad energética y un funcionamiento de la mente que está en el espacio y en el tiempo, un lío de espacios mentales y tiempos mentales.

Estos trabajos vienen desde muy antiguo y han inspirado saltos cualitativos en el desarrollo humano.

¿De dónde crees que sale toda la estructuración de nuestras ideas? Lo del espacio de representación se deriva de la Disciplina de las Formas. La traducción de impulsos y el tema de los plexos, de la Disciplina Energética. Los trabajos internos que pegan en el cuerpo, de la Disciplina Material. Los niveles y los estados de conciencia provienen de la Disciplina Mental. Todos esos armados salen de esa cosa disciplinaria.

Son cortes distintos de lo que pasa en una persona. Cada una de esas vías te hace poner la cabeza de un modo diferente para poder “entrar” a otras profundidades.

Todo esto es muy antiguo; se encuentra en civilizaciones muy dispersas.”<sup>63</sup>

El desarrollo de Silo en los tiempos presentes es totalmente inédito, no solamente porque resulta ser el primer momento de la historia humana en la que en tiempos y espacios coincidentes se despliegan estas cuatro vías, sino también por la manera sencilla y accesible en que estos trabajos han sido puestos a disposición. Como si la formidable experiencia de la que arrancan hubiese permitido simplificaciones cada vez mayores, una suerte de “elegancia” que remite a lo esencial en las explicaciones.



“Las disciplinas trabajan con cuatro elementos que en realidad no son ideas muy nuevas. Trabajan con lo que se considera lo material, los objetos..., trabajan con lo material.

Trabajan con lo mental porque no confundimos una taza que percibo, que toco, con la representación de la taza. Al trabajar con lo mental estamos trabajando con las representaciones, no con la taza. Y por supuesto esas representaciones pueden ser cada vez más interiorizadas. Porque si hay una representación, hay alguien que piensa esa representación. Esa representación es un acto de conciencia y si hay un acto de conciencia, se referirá a un objeto de conciencia que es la taza mental.

¿Pero qué objeto es ese, que es mental?. ¿Se lo puede considerar objeto? bueno, en fin...

Y así como ese tema de la disciplina de lo mental, está la disciplina de lo material, está la disciplina de lo energético.

Se consideran en estos trabajos energéticos a esa energía psicofísica, no es como hacen esos... la energía... ¿qué energía? ¿el enchufe? ¿qué?... La energía psicofísica de la que debemos tener registros para saber de qué estamos hablando. Esa energía psicofísica que cuando quiero representar algo, veo que... y desaparece!... Y me concentro y desaparece.... Mal hecho, le falta energía psicofísica!

La energía psicofísica tiene muchas expresiones, pero uno debe tener registro para saber de qué estamos hablando....

Entonces esa otra disciplina que trabaja con la energía psicofísica, nos lleva por caminos muy interesantes, caminos energéticos, de la energía psicofísica...

Y la disciplina morfológica o formal, que estudia, no la materia de la taza, no los actos mentales que se refieren a una taza mental, no el esfuerzo que tengo que hacer para poder pensar eso, sino la reducción de la taza a algo que no es la taza misma sino las formas de la taza.

Te encuentras con un universo más bien vacío, con formas. O como hacían esos que andaban con los triángulos, los cuadrados y trataban de establecer leyes de comportamientos de esos cuerpos geométricos que no existían en ningún lado, pero que ellos utilizaron después a través de las matemáticas para comprender cosas en el mundo, pero esa disciplina que trabaja con formas, totalmente inútil, pero es interesante.

Y ahí se cierra ese mundo de investigar determinados aspectos de la realidad desde ángulos distintos. Desde ángulos distintos. Qué interesante!”.<sup>64</sup>

La experiencia que se ordena como Disciplina Material, Disciplina Energética, Disciplina Mental y Disciplina Morfológica, aún cuando no agota las vías de entrada a lo Profundo en definitiva responde a cuatro “cortes”, cuatro opciones de modos diferentes y al mismo tiempo equivalentes que hemos tomado para realizar nuestro proceso.

Esas cuatro vías responden al armado mismo del ser humano y son las cuatro entradas que Silo ha sistematizado al dar inicio a las actividades de Escuela. Son los caminos por los que transitan quienes orientan su vida hacia la búsqueda profunda de lo Innombrable.

## **11.- CONCLUSIONES**

Gracias a que Platón discute en uno de sus diálogos acerca de la naturaleza de la belleza, buscando dónde ella radica al examinar la estatua de Atenea del Partenón, y que Aristóteles, en vez de seguir poniendo el ejemplo de la madera con la que el carpintero da forma a una silla – como lo venía haciendo – nos comenzó a ilustrar su pensamiento con el ejemplo de Fidias, y puesto que esta figura le resultó también pedagógica a Silo para

explicar lo que ha denominado el Propósito así como para distinguir cada una de las cuatro vías disciplinarias de entrada a lo Profundo, es que hemos tenido la oportunidad de conocer al escultor que personificara al helenismo clásico.

Son estas referencias que venimos escuchando, con el ejemplo de la piedra y de la forma que Fidias tiene en su cabeza antes de esculpirla, lo que nos ha llevado a acercarnos a sus bellas obras, a las extraordinarias representaciones de las divinidades olímpicas, a los inspiradores volúmenes marmóreos que dan origen a caballos y centauros, especialmente a la equilibrada majestuosidad arquitectónica del Partenón.

Desde un lenguaje estético hemos ido llegando también a las síntesis de comprensiones que quedaron históricamente asociadas a su nombre, tomado contacto con el paisaje social y cultural en el que se fueron formando las ideas, pudiendo analizar los contextos epocales previos a que éstas se organizaran, las tensiones subyacentes, las costumbres y los usos de las gentes de entonces. Gracias al trabajo artístico, escultórico, arquitectónico de Fidias ha aparecido ante nuestros ojos el bagaje mítológico y filosófico que está en su base, con todo su arrastre proveniente de creencias, contiendas y mezclas con culturas anteriores que se sintetizan en la Atenas del siglo V a.e.

Como toda estética, la del siglo de Pericles capta la sutileza de las tensiones de la época y logra plasmarlas de un modo que encaja perfectamente con la sensibilidad de entonces, creando gracias a ello una atmósfera en la que podrán germinar nuevas tendencias e ideas que anidan desde esos momentos. El arte se anticipa a las formulaciones teóricas que le sobrevendrán, resultando ser una suerte de indicador de las propuestas, usos y costumbres que están por venir.

Queremos decir que es en la ciudad de Pericles donde hemos visto que se transita desde lo arcaico y severo en el arte, al clasicismo; donde se logra plasmar extraordinariamente el saber matemático y geométrico en la arquitectura; donde se pasa del estilo dórico al posterior jónico; desde lo pre-ático en la filosofía al desarrollo del pensamiento griego, que a su vez constituye la base del pensar occidental. Y es en ese pensamiento raíz, en esas definiciones fundamentales en las que encontramos asociado el nombre de Fidias.

Es desde Atenas desde donde se propone la idea de una causa prima y una causa final, así como de cuatro posibilidades actuantes en los fenómenos, cuatro "cortes" respecto de la realidad: lo material, lo formal, lo energético y lo mental, que son las causas ejemplificadas con la figura del escultor.

El sustrato donde enraiza la idea de las cuatro causas nos lo aporta la ciudad de Atenas, con su templo elevado sobre la Acrópolis y la luminosa figura de Atenea posible de distinguir desde el mismo Pireo.

Fidias además nos sitúa en un momento histórico muy particular, que resulta ser antecedente de la Disciplina Morfológica y que ve desplegarse la belleza de las formas comunicándonos su búsqueda de una razón primera, de una concepción del ser, del mundo, del orden cósmico y de abstracciones que tienen que ver con el desarrollo de la conciencia. Es decir, gracias al renombrado escultor, hemos podido dar con esos contextos inspiradores del ambiente pre-ático.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

- Aristóteles, "*Ética a Nicomaco*", Madrid (2001): Alianza Editorial, Capítulo VII, pág. 113.
- Aristóteles, "*Metafísica*", Buenos Aires (1978): Editorial Sudamericana, pág. 261 a 263.
- Aristotle, "*The works of Aristotle*", Volume I, The Great Books of the Western World, William Benton Publisher, Encyclopaedia Britannica, Chicago (1952), "*Physics*", Book II, Chapters 1-3, pag. 271 y 272.
- Cotterell Arthur y otros, "*Enciclopedia de Mitología Universal*", Barcelona, España (2004): Parragon. Página 61.
- Diversi autori, "*La Storia dell'Arte*", Tomo I "*Le prime civiltà*", Milano (2006): Mondadori Electa, páginas 656, 657 y 687.
- Giannini Humberto, "*Breve Historia de la Filosofía*", Santiago de Chile (2005): Catalonia, pág. 69 a 74.
- Heródoto, "*Los nueve libros de la Historia*", México (1980): Editorial Cumbre, Libro Octavo, desde la página 455 a la página 492 y Libro Sexto, páginas 366 y 371.
- Hull Edward, "*The Wall Chart of World History – from Earliest Times to the Present*", London, England (1988): Studio Editions, página 8.
- James E.O., "*El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral*", Madrid (1966): Ediciones Guadarrama, Capítulo VII, "*Templos Griegos*", desde la página 213 a la página 250.
- Kandinsky, "*De lo espiritual en el arte*", Buenos Aires (2006): Paidós, páginas 21 y 25.
- Laurenzi Luciano, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione L'Erma di Bretschneider, pag. 19, 20 y 21. Ilustraciones páginas 39 y 40.
- Material de Escuela "*Las Cuatro Disciplinas*" (2010) – [www.silo.net](http://www.silo.net)
- Mavromataki María, "*Mitología Griega*", Atenas (1997): Ediciones Xaitali, desde la página 38 a la 47.
- Montanelli Indro, "*Historia de los Griegos*", Santiago de Chile (2004): Random House Mondadori, pág. 90 a 95.
- National Geographic, "*Historia*", Barcelona, España (2004): Jordi Estrada, Carlos Gómez Editores, número 1, pág. 60, y número 13, pág. 46.
- Nicola Ubaldo, "*Atlante illustrato di Filosofia*", Prato, Italia (1999): Edit. Demetra, páginas 116 y 117.
- Ogg Luis, "*Crónica de la humanidad*", Barcelona, España (1987): Plaza & Janés Editores, páginas 118 y 119.
- Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, "*100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*", Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 63 y 69.
- Pausanias, "*Descripción de Grecia*", Madrid (1994): Editorial Gredos, todo el libro.
- Platón, "*Fedro*", Buenos Aires (1960): Editorial Aguilar, pág. 119 y 120.
- Platón, "*Hipias Mayor*", México (1945): Universidad Nacional de México, pág. 122, 123.
- Silo, "*Mitos Raíces Universales*", Obras Completas, Volumen I, México (2002): Plaza y Valdés Editores, pág.426 a 428.
- Silo, "*Apuntes de Psicología*", libro "*Psicología IV*", Santiago (2010): Virtual ediciones,

páginas 301 y 302.

Spivey Nigel, *"Greek Art"*, London (1997): Phaidon Press Limited, pag. 216 y 251.

Stierlin Henri, *"Grecia – de Micenas al Partenón"*, Madrid, España (2004): Taschen, Capítulo *"La Acrópolis de Pericles"*, desde la página 181 a la página 215. De la *"Tabla cronológica"*, página 226.

Struve V.V., *"Historia de la Antigua Grecia (I)"*, Madrid (1985): Editorial Sarpe, página 8.

Struve V.V., *"Historia de la Antigua Grecia (II)"*, Madrid (1986): Editorial Sarpe, página 44 y 51.

Tejedor Campomanes César, *"Historia de la Filosofía en su marco cultural"*, Madrid (1995): Ediciones SM, página 14 y páginas 70 y 71.

Uzielli Mariana, *"Los Presocráticos"*, (2009) [www.silo.net](http://www.silo.net) pág. 25 y 26.

Video *"Reunión con Silo—Tercera Parte - Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas - 22 de noviembre de 2009"* – [www.silo.net](http://www.silo.net)

Wilkinson Philip, *"Enciclopedia Ilustrada de Mitología: héroes, heroínas, dioses y diosas de todo el mundo"*, Buenos Aires (1999): El Ateneo, página 66.

- <sup>1</sup> Imágen del Museo Británico – Metopa del Partenón - Fidias
- <sup>2</sup> Heródoto, “*Los nueve libros de la Historia*”, *Libro VI, 117*, México (1980), Editorial Cumbre, página 366.
- <sup>3</sup> Spivey Nigel, “*Greek Art*”, Londres (2007): Phaidon Press Limited, página 216.
- <sup>4</sup> Struve V.V., “*Historia de la Antigua Grecia (I)*”, Madrid (1985): Editorial Sarpe, página 8.
- <sup>5</sup> “En esa batalla de Maratón murieron unos seis mil cuatrocientos bárbaros y ciento noventa y dos atenienses; tal es el número de los que cayeron de una y otra parte”, Heródoto, *Libro Sexto de “Los nueve libros de la Historia”*, México (1980): Editorial Cumbre, página 366.
- <sup>6</sup> Tejedor Campomanes César, “*Historia de la Filosofía en su marco cultural*”, Madrid (1995): Ediciones SM, páginas 10 a 16.
- <sup>7</sup> Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc , “*100 chefs-d’oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*”, Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 63.
- <sup>8</sup> “Timeo: Claro está, Sócrates, que, en el punto de partida de toda empresa, pequeña o grande, todos los hombres que participan de sensatez siquiera en pequeña medida, invocan siempre a un dios. Y nosotros, que vamos a hablar sobre el universo, acerca del modo en que se generó o bien si es inengendrado, tenemos necesidad, si no desviaríamos completamente, de invocar a dioses y diosas y de suplicarles que nos hagan decir todo principalmente a satisfacción de ellos, y en segundo término a satisfacción nuestra. En cuanto a los dioses, sean éstas nuestras invocaciones. En cuanto a nosotros, debemos invocar a los dioses para que vosotros podáis comprenderme fácilmente y para que yo discurra lo mejor posible sobre el tema propuesto”. Platón, “*Timeo*”, Prólogo, Ediciones Colihue, Buenos Aires, Argentina (1995), página 101.
- <sup>9</sup> Tejedor Campomanes César, “*Historia de la Filosofía en su marco cultural*”, Madrid (1995): Ediciones SM, Páginas 14 y 15.
- <sup>10</sup> Montanelli Indro , “*Historia de los Griegos*”, Santiago de Chile (2004): Random House Mondadori, páginas 90 a 95.
- <sup>11</sup> Platón, “Fedro” (270 A): “Pericles adquirió esta elevación de pensamiento además de su talento natural. Ello fue debido, a mi entender, porque el azar puso en su camino a Anaxágoras, que era un hombre de este tipo; siguiéndole en su especulación de los fenómenos celestes y llegando a la captación de la verdadera naturaleza de la mente y de la ignorancia (que fueran los temas de mayor reflexión por parte de Anaxágoras), dedujo de ellos lo pertinente a la técnica de la oratoria”.
- <sup>12</sup> “Sócrates: Es probable, mi buen amigo, que Pericles haya sido el que ha llevado a mayor perfección el arte oratoria.

Fedro: ¿Y por qué?

Sócrates: Todas las grandes artes necesitan charlar y disertar acerca de la naturaleza: en efecto, la profundidad del pensamiento y la perfección en la ejecución parecen venirles en cierto modo de ahí. Y esto también Pericles lo poseyó, además de su buena disposición natural, pues habiéndose encontrado, según creo, con Anaxágoras, que era un hombre de esa índole, después de haberse saturado de “meteorología” y de haber llegado a la naturaleza de la inteligencia (*nous*) y de la no-inteligencia, asuntos que constituían el tema principal de Anaxágoras, sacó de allí, para el arte de los discursos, lo que a este arte se adaptaba.

Fedro: ¿Qué quieres decir con eso?

Sócrates: La ciencia médica tiene, en cierto modo, el mismo carácter que la retórica.

Fedro: ¿Cuál es, precisamente?

Sócrates: En ambas hay que analizar una naturaleza: la del cuerpo en la una, la del alma en la otra, si se quiere recurrir no sólo a una rutina y a una práctica, sino a una técnica, para suministrar al cuerpo medicinas y alimentos, y producir así en él la salud y la fuerza, y al alma, ideas y ocupaciones justas para transmitirle la convicción y la virtud que se desea.”

Platón, “*Fedro*”, Buenos Aires (1960): Editorial Aguilar, pág. 119 y 120.

- <sup>13</sup> Struve V.V., "*Historia de la Antigua Grecia (II)*", Madrid (1986): Editorial Sarpe, página 44.
- <sup>14</sup> Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, "*100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*", Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 69.
- <sup>15</sup> Struve V.V., "*Historia de la Antigua Grecia (II)*", Madrid (1986): Editorial Sarpe, página 51.
- <sup>16</sup> Laurenzi Luciano, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione L'Erma di Bretschneider, pag. 39, Planta del Acrópolis de Atenas, de la *Enciclopedia dell'Arte Antica*.
- <sup>17</sup> Laurenzi Luciano, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione L'Erma di Bretschneider, pag. 40, Vista de la explanada del Acrópolis, de la *Enciclopedia dell'Arte Antica*.
- <sup>18</sup> Heródoto, "*Los nueve libros de la Historia*", México (1980): Editorial Cumbre, *Libro Octavo*, páginas 469 y 470.
- <sup>19</sup> "La segunda Agarista casó con Jantipo, hijo de Arifrón, y estando en cinta tuvo un sueño: le pareció que daba a luz un león, y poco después dio a luz a Pericles, hijo de Jantipo." Heródoto, Libro Sexto de "*Los nueve libros de la Historia*", México (1980): Editorial Cumbre, página 371.
- <sup>20</sup> Luis Ogg, "*Crónica de la humanidad*", Barcelona, España (1987): Plaza & Janés Editores, página 119.
- <sup>21</sup> Henri Stierlin, "*Grecia – de Micenas al Partenón*", Madrid, España (2004): Taschen, Capítulo "*La Acrópolis de Pericles*", página 183.
- <sup>22</sup> El término *crisoelefantino* viene del griego, en el que *chrysos* es oro y *elephantinos* es marfil.
- <sup>23</sup> El exterior del escudo de la Atenea Partenos tenía en su centro a la Medusa y la batalla entre los Griegos y las Amazonas, mientras que en su interior estaba esculpida la batalla entre los Dioses y los Gigantes. Fotografía de Silvia Bercu (2010) de la pieza de mármol que actualmente se conserva en el British Museum.
- <sup>24</sup> Ver Anexo I
- <sup>25</sup> Ver Anexo II
- <sup>26</sup> Sobre este enfrentamiento, ver Silo, Obras Completas, Volumen I, "*Mitos Raíces Universales*", Capítulo VIII, Mitos Greco-Romanos, "*La lucha de las generaciones de inmortales*", México (2002), Plaza y Valdés Editores, pág.426 a 428.
- <sup>27</sup> Mujeres guerreras que Heródoto describe "cazando frecuentemente a caballo y llevando la misma ropa que los hombres", viviendo en una región fronteriza con Escitia en Sarmacia. Fueron reinas amazonas notables Pentesilea, que participó en la guerra de Troya, y su hermana Hipólita, cuyo cinturón fue objeto de uno de los doce trabajos de Hércules y que se decía gobernaba cuando vivían en Ponto, formando un reino independiente donde no vivían hombres.
- <sup>28</sup> En la mitología griega los centauros eran una raza de seres con el torso y la cabeza humanas y el cuerpo de caballo que vivían en las montañas de Tesalia. Su lucha con los lápitas alegoriza el conflicto entre las motivaciones viscerales e irracionales y las conductas más propias de los seres humanos.
- <sup>29</sup> Ver Anexo III
- <sup>30</sup> Spivey Nigel, "*Greek Art*", London (1997): Phaidon Press Limited, pag.262, sobrerrelieve de los jinetes del friso de la parte norte del Partenón, actualmente en el British Museum.
- <sup>31</sup> E.O. James, "*El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral*", Madrid (1966): Ediciones Guadarrama, Capítulo VII, "*Templos Griegos*", páginas 232 a 235.
- <sup>32</sup> Relieve del friso norte del Partenón, fotografía de Silvia Bercu (2010) de los mármoles expuestos actualmente en el British Museum.
- <sup>33</sup> Henri Stierlin, "*Grecia – de Micenas al Partenón*", Madrid, España (2004): Taschen, Capítulo "*La Acrópolis de Pericles*", desde la página 192 a la página 198.
- <sup>34</sup> La sofisticada distorsión arquitectónica se comprende mejor si se transfiere el templo a un dibujo de dos dimensiones como éste. Spivey Nigel, "*Greek Art*", London (1997): Phaidon Press Limited, pag. 249.
- <sup>35</sup> Luis Ogg, "*Crónica de la humanidad*", Barcelona, España (1987): Plaza & Janés Editores, páginas 118 y 119.
- <sup>36</sup> Spivey Nigel, "*Greek Art*", London (1997): Phaidon Press Limited, pag. 245
- <sup>37</sup> Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, "*100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*",

Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 71.

<sup>38</sup> María Mavromataki, "*Mitología Griega*", Atenas (1997): Ediciones Xaitali, desde la página 38 a la 47.

<sup>39</sup> Luciano Laurenzi, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione Anastatica, pag. 19.

<sup>40</sup> De la Atenea Lemnia solamente se conservan copias de tiempos romanos; la que se dice es más similar a la original de Fidas es ésta que actualmente está en el Museo Arqueológico de Bologna, Italia.

<sup>41</sup> E.O. James, "*El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral*", Madrid (1966): Ediciones Guadarrama, Capítulo VII, "*Templos Griegos*", pág. 242 y 243.

<sup>42</sup> Ilustración de National Geographic, "*Historia*", Barcelona, España (2004): Jordi Estrada, Carlos Gómez Editores, número 1, pág. 63.

<sup>43</sup> Las siete maravillas del mundo antiguo eran un conjunto de obras arquitectónicas que se consideraban dignas de ser visitadas, por ser insignes monumentos de la creación y el ingenio humano. La lista clásica se basa en un poema de Antípatro de Sidón (125 a.e.) que menciona la pirámide de Giza, los jardines colgantes de Babilonia, el templo de Artemisa en Éfeso, la tumba del rey Mausolo en Halicarnaso, el Coloso de Rodas, la estatua de Zeus en Olimpia y la Puerta de Istar en las murallas de Babilonia. Relatos posteriores reemplazan a esta última por el faro de Alejandría.

<sup>44</sup> Spivey Nigel, "*Greek Art*", London (1997): Phaidon Press Limited, pag. 235 y 236. Bronces de Riace, atribuidos a Fidas, conservados en el Museo Nazionale de Reggio Calabria.

<sup>45</sup> Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, "*100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*", Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 68. Décima metopa del Partenón: Centauro y mujer lapita.

<sup>46</sup> Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, "*100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre*", Paris (2007): Musée du Louvre Éditions, página 75. Cabeza femenina perteneciente a la decoración del frontón del Partenón. Los lóbulos perforados de las orejas indican la presencia de aros, así como los agujeros en la trenza que circunda los bucles de los cabellos y que llegan hasta la nuca, servían para sostener una diadema, ornamentaciones que eran de metal.

<sup>47</sup> Luciano Laurenzi, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione Anastatica, pag. 22.

<sup>48</sup> Cabeza del caballo de Selene, del frontón Este del Partenón, mármol, actualmente en el British Museum, Londres. Fotografía publicada por Nigel Spivey, "*Greek Art*", London (1997): Phaidon Press Limited, pag. 251.

<sup>49</sup> Kandinsky, "*De lo espiritual en el arte*", Buenos Aires (2006): Paidós, página 21.

<sup>50</sup> Mariana Uzielli, "*Los Presocráticos*", (2009) [www.silo.net](http://www.silo.net), pag. 33

<sup>51</sup> Luciano Laurenzi, "*Umanità di Fidia*", Roma (2006): Edizione Anastatica, pag. 20 y 21.

<sup>52</sup> Material de Escuela "*Las Cuatro Disciplinas*", "*Disciplina Morfológica*", "*Antecedentes*", (2010) [www.silo.net](http://www.silo.net)

<sup>53</sup> Sócrates: "Si te hubiera preguntado desde el principio, dirá él, qué cosa es bella y a la vez fea y tú me hubieras respondido lo que ahora, habrías contestado correctamente. ¿Crees tú aún que lo bello en sí, eso con lo que todas las demás cosas se adornan y aparecen bellas cuando se les une esta especie, es una dondella, una yegua o una lira?"

Hipias: "Ciertamente, Sócrates, no hay cosa más sencilla que darle una respuesta, si él busca qué cosa es lo bello con lo que se adornan todas las demás cosas y aparecen bellas al añadirselas esto. En efecto, este hombre es muy simple y no entiende nada de objetos bellos. Si le respondes que lo bello por lo que él pregunta no es otra cosa que el oro, se quedará confuso y no intentará refutarte. Pues todos sabemos que a lo que esto se añade, aunque antes pareciera feo, al adornarse con oro, aparece bello".

Sócrates: "No conoces al hombre, Hipias, no sabes cuán sorprendente es y cómo no acepta fácilmente nada".

Hipias: "¿Qué tiene que ver eso, Sócrates? Lo que está perfectamente dicho tiene que aceptarlo, y si no lo acepta, quedará en ridículo".

Sócrates: "Excelente Hipias, ciertamente no sólo no aceptará esta respuesta, sino que se burlará mucho de mí y me dirá: "Tú, gran ciego, ¿crees que Fidas es un mal artista?". Yo le diré que de ningún modo lo creo".

Hipias: “Y dirás bien, Sócrates”.

Sócrates: “Sin duda. Pero, cuando yo reconozca que Fidias es buen artista, a continuación él me dirá: “¿Desconocía Fidias esta especie de lo bello de que tú hablas?” “¿En qué te fundas?”, le diré yo. Me contestará: “En que no hizo de oro los ojos de Atenea ni el resto del rostro, ni tampoco los pies ni las manos, si realmente tenían que parecer muy bellos al ser de oro, sino que los hizo de marfil; es evidente que cometió este error por ignorancia, al desconocer, en efecto, que es el oro lo que hace bellas todas las cosas a las que se añade”. Si me contesta esto, ¿qué le debemos responder, Hipias?”.

Hipias: “No es difícil: le diremos que obró rectamente. En efecto, también el marfil es bello, creo yo”.

Sócrates: “Él va a decir: “¿Por qué no hizo de marfil el espacio entre los dos ojos sino de mármol, tras haber buscado una clase de mármol lo más parecida al marfil? ¿Acaso también el mármol bello es también una cosa bella?”. ¿Diremos que sí, Hipias?”.

Hipias: “Lo diremos, al menos cuando su uso es adecuado”.

Sócrates: “¿Cuando no es adecuado es feo? ¿Debo admitirlo, o no?”.

Hipias: “Acepta que es feo cuando no es adecuado”.

Sócrates: “¿No es cierto, dirá él, que el marfil y el oro, sabio Sócrates, cuando son adecuados hacen que las cosas aparezcan bellas y cuando no son adecuadas, feas?” ¿Negamos, o admitimos que él dice la verdad?”.

Hipias: “Vamos a admitir que lo que es adecuado a cada cosa, eso la hace bella”.

Platón, “*Hipias Mayor*”, México (1945): Universidad Nacional de México, pág. 122, 123.

<sup>54</sup> Aristóteles, “*Ética a Nicomaco*”, Madrid (2001): Alianza Editorial, Capítulo VII, pág. 113.

<sup>55</sup> Aristóteles, “*Metafísica*”, Buenos Aires (2004): Editorial Sudamericana, Capítulo V, pág. 261 y 262.

<sup>56</sup> “Forma es aquel principio – en sí invisible – por el que una cosa se hace visible y muestra lo que es. Pero, necesariamente la forma es forma de algo. En el caso de las cosas manufacturadas, donde es más evidente, la forma de silla es, por ejemplo, la forma que ha tomado aquella materia que estaba allí disponible, la madera; o en el caso de una escultura, la forma que ha tomado el mármol que el artista dispuso para la obra.

Detengámonos en el principio formal. Para hacerlo, volvamos al ejemplo que habíamos iniciado: teníamos por una parte, los diversos trozos de madera que el carpintero había elegido para realizar cada una de sus sillas. Sin embargo, la forma que imprimió a cada silla es una y común para todas: la forma de silla y no de otra cosa. Hablaremos entonces de *multiplicidad* de la materia (los diversos trozos de madera o fierro) y de *unidad* de la forma. Y no debemos decir que allí donde, por ejemplo, hay dos sillas iguales, separadas por un determinado espacio y, tal vez, por un tiempo, haya dos formas, sino *una y la misma forma*, presente en ambas. Algo semejante debemos decir respecto de la forma que hace que aquel árbol sea, por ejemplo, un ciruelo: aquélla es la misma por la que todos los ciruelos que existen, existieron y existirán, son lo que son.

Un principio como la forma constituye el ser de una multiplicidad de cosas *sin salirse de sí mismo*, sin perder nada de sí. Es lo mismo para todos los individuos, lo que hay de común y cognoscible en cada cosa.”

Giannini Humberto, “*Breve historia de la filosofía*”, Santiago de Chile (2005): Catalonia, pág. 70 y 71.

<sup>57</sup> Humberto Giannini, “*Breve Historia de la Filosofía*”, Santiago de Chile (2005): Catalonia, Pág. 69 a 74.

<sup>58</sup> Nicola Ubaldo, “*Atlante illustrato di Filosofia*”, Prato, Italia (1999): Edit. Demetra, página 117.

<sup>59</sup> Fragmento de transcripción de una charla dada por Silo en Corfú, Grecia, 1975.

<sup>60</sup> “La entrada a los estados profundos ocurre desde la suspensión del yo. Ya desde esa suspensión, se producen registros significativos de “conciencia lúcida” y comprensión de las propias limitaciones mentales, lo que constituye un gran avance. En ese tránsito se debe tener en cuenta algunas condiciones ineludibles: 1.- que el practicante tenga claro el Propósito de lo que desea lograr como objetivo final de su trabajo; 2.- que cuente con suficiente energía psicofísica para mantener su atención ensimismada y concentrada en la suspensión del yo y 3.- que pueda continuar sin solución de continuidad en la profundización del estado de suspensión hasta que desaparezcan las referencias espaciales y temporales.



Con respecto al Propósito, se debe considerar a éste como la dirección de todo el proceso pero sin que ocupe el foco atencional. Estamos diciendo que el Propósito debe ser “grabado” con suficiente carga afectiva, como para operar copresentemente mientras la atención está ocupada en la suspensión del yo y en los pasos posteriores. Esta preparación condiciona todo el trabajo posterior. En cuanto a la energía psicofísica necesaria para el mantenimiento de la atención en un interesante nivel de concentración, el principal impulso proviene del interés que forma parte del Propósito. Al comprobar la falta de potencia y permanencia, se debe revisar la preparación que se ha hecho del Propósito.”

Silo, “*Apuntes de Psicología*”, capítulo “*Psicología IV*”, Santiago (2010): Virtual ediciones, páginas 301 y 302.

<sup>61</sup> Del material de Escuela “Las Cuatro Disciplinas” (2010), [www.silo.net](http://www.silo.net)

<sup>62</sup> Fragmento de una charla de Silo que consta en el Acta de la reunión de Escuela del 7, 8 y 9 de enero del 2010, Parques de Estudio y Reflexión Punta de Vacas, Argentina.

<sup>63</sup> Apuntes de una conversación sostenida con Silo en Mendoza, el 20 de noviembre del 2004.

<sup>64</sup> Transcripción de la charla de Silo en el Centro de Estudios de Parques de Estudio y Reflexión Punta de Vacas el 21 de noviembre del 2009, con ocasión de la reunión preparatoria de la Marcha Mundial por la Paz y la No Violencia.