

LA CRÍTICA PLATÓNICA A ORADORES, POETAS Y SOFISTAS

Hitos en la conceptualización de la *mímesis**

Por: Graciela Elena Marcos de Pinotti
Universidad de Buenos Aires-CONICET
grelmarcos@gmail.com

Resumen. Este trabajo se ocupa de la crítica de Platón a oradores, poetas y sofistas. Su propósito es mostrar que independientemente de las características que singularizan una batalla de vasto alcance librada por el filósofo en tres frentes distintos, la noción de imitación (*mímesis*) proporciona un hilo conductor que permite vincular esos diferentes enfrentamientos y arrojar luz sobre la reacción de Platón ante quienes identifica, peyorativamente, como imitadores. La práctica adulatoria del orador en *Gorgias*, no menos que el quehacer del poeta puesto en tela de juicio en *República* y el del sofista en el diálogo homónimo tendrían, en efecto, una naturaleza mimética. Esto no impide reconocer, junto a los puntos de continuidad, diferencias significativas en los tratamientos de la *mímesis* que ofrecen los tres diálogos aquí considerados.

Palabras claves: Platón, *mímesis*, *Gorgias*, *República*, *Sofista*.

Plato's Criticism of Orator, Poets and Sophists. Milestones in the Conceptualization of *Mimesis*

Summary. This piece focuses on Plato's criticism of orators, poets and sophists. Its purpose is to show that independently of the characteristics that singularize a battle of a great impact, fought by the Philosopher in three different fronts, the notion of imitation (*mímesis*) provides a guiding thread that enables bringing together these three fights and throwing light on Plato's reaction to those whom he considers, despisingly, as imitators. The adulatory practice of the orator in *Gorgias*, no less than the work of the poet that is deeply questioned in the *Republic* and that of the sophist in the homonymous dialogue would have, in effect, a mimetical nature. This is not an impediment to recognize, besides the continuity aspects, significant differences in the treatments of *mimesis* that the three dialogues here considered offer.

Keywords: Plato, *Mimesis*, *Gorgias*, *Republic*, *Sophist*.

* El artículo se deriva mi proyecto de investigación 2004-2005 como investigadora del CONICET, titulado *Mímesis y lógos en Platón. Las críticas a oradores, poetas y sofistas*. Igualmente está ligado al proyecto de investigación trianual (del 30-09-04 al 30-09-07) PICT (2003) n.º 04-13866, financiado por la ANPCyT (Agencia Nacional de Producción Científica y Tecnológica) de Argentina, titulado *Ecos de la polémica Filosofía vs. sofística: phantasia y lógos en Platón. Aspectos doctrinales de la filosofía platónica a la luz de la polémica con Protágoras y Gorgias*, el cual dirijo. Este artículo es también una versión revisada y aumentada del trabajo leído en el Congreso Internacional de Filosofía Griega celebrado en Bucaramanga (Colombia) los días 27 al 29 de septiembre de 2004. Agradezco a los profesores Jairo Escobar Moncada y Pedro García Obando la generosa invitación a participar de tal evento y muy especialmente las sugerencias y comentarios recibidos entonces. Las secciones I y III de la presente versión recogen algunos de los planteamientos presentados respectivamente en el VII Symposium Platonicum (Würzburg, Alemania, 26 al 31 de julio de 2004) y en el XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Mar del Plata, Argentina, 3 al 6 de noviembre de 2004).

Oradores, poetas y sofistas son un blanco frecuente contra el que Platón dirige sus dardos. Independientemente de las características que singularizan esta batalla de vasto alcance librada por el filósofo en tres frentes distintos, la noción de imitación (*mimesis*) proporciona un hilo conductor que vincula esos diferentes enfrentamientos y arroja luz sobre la reacción de Platón ante quienes identifica, peyorativamente, como imitadores. En efecto, la práctica adulatoria del orador tal como está presentada en el *Gorgias*, no menos que el quehacer del poeta puesto en tela de juicio en la *República* y el del sofista en el diálogo de este nombre, todos ellos tienen para Platón una naturaleza mimética. En lo que sigue, (I) comenzaré por examinar conjuntamente algunos pasajes del *Gorgias* y de la *República* dirigidos contra la retórica y la poesía respectivamente, con el propósito de mostrar sus puntos de contacto, pocas veces reconocidos, a la luz de los cuales es posible detectar en el *Gorgias*, cuanto menos en forma embrionaria, la concepción de la *mimesis* que Platón desarrollará en escritos posteriores. Seguidamente (II), me concentraré en la sección inicial del libro X de la *República*, esta vez para dirigir la atención a aquellos aspectos de la polémica platónica contra los poetas que apuntan al *Sofista* y anticipan aspectos cruciales de la batalla que Platón entabla aquí contra el personaje homónimo. Por último (III), aun cuando en la elaborada noción de *mimesis* del *Sofista* puedan reconocerse elementos ya presentes en la *República*, hemos de ver que Platón los retoma y desarrolla desde una perspectiva más fecunda, que convierte la noción de *mimesis*, definida ahora en términos de “producción de imágenes”, en llave de solución a las múltiples dificultades envueltas en la condena del quehacer sofístico. La innovación metodológica que representa la introducción del método de reunión y división como procedimiento definicional, a mi modo de ver, es determinante del éxito de la empresa que Platón se traza en el *Sofista*, permitiendo arribar a un concepto de *mimesis* más elaborado y de mayor alcance explicativo que el ofrecido en diálogos anteriores. Hacia el final de este trabajo, a modo de síntesis, puntualizaré los principales puntos de continuidad y también las diferencias más relevantes que acusan los diferentes tratamientos de la *mimesis* en los tres escritos mencionados.

Antes de emprender mi análisis, dos aclaraciones se imponen. Una es que en todos los casos que hemos de examinar, trátase de oradores, de sofistas o de poetas, el blanco de las críticas es un determinado tipo de *discurso*, una cierta manera de decir que distorsiona lo que las cosas son realmente con tal de persuadir al auditorio y que produce imágenes *habladas* (*eidola legómena*, *Sof.* 234c6) engañosas, lo que no impide a Platón asemejar la producción de tales imágenes a las fabricadas por la cosmética o por la pintura, imágenes no ya verbales sino visuales. Como es fácil prever, se ha puesto en tela de juicio tal analogía sobre la base de que no sería legítimo parangonar imágenes para cuya aprehensión son

determinantes los sentidos con aquellas que, al tener como vehículo el lenguaje, exceden el ámbito sensorial. Sin embargo, espero mostrar que a la luz de la noción platónica de imitación en tanto producción de imágenes, con énfasis justamente en el aspecto productivo que la define, la analogía platónica adquiere buen sentido y no es vulnerable a la crítica que tiende a dirigirsele. La otra cuestión que creo importante destacar es que por virulenta que sea su crítica a la imitación en la *República* o en el *Sofista*, para Platón hay una *mimesis* ideal, por así decirlo, una imitación que lo es de la realidad inteligible y que queda fuera de dicha crítica (*República* VI 500c–e). La misma vida filosófica es descrita como una imitación de la divinidad (*homoíosis theô*, *Teeteto* 176b1); el lenguaje (*lógos*), como una imitación de los seres a través de los nombres (*Cratilo* 430a–b). *Mimesis* es, incluso, uno de los términos elegidos en sus diálogos de madurez para dar cuenta ontológicamente de las cosas sensibles, imitaciones de las formas, que aspiran a la perfección del modelo sin alcanzarla nunca plenamente. No debe perderse de vista, pues, que en boca de Platón ‘*mimesis*’ tiene múltiples y ricos significados, no necesariamente negativos, aparte del que aflorará en los textos que hemos de considerar a continuación.

I

Es frecuente que Platón ponga en el banquillo de los acusados a la retórica cultivada por sofistas y oradores de la época. En el *Gorgias*, unos y otros son caracterizados como meros aduladores cuyas prácticas resultan tan nocivas al alma como la culinaria y la cosmética al cuerpo.¹ A continuación intentaré mostrar la estrecha vinculación que existe entre la crítica de conjunto del *Gorgias* a estas prácticas adulatorias y la que Platón dirige a la poesía en la *República*, cuyas referencias a la imitación (*mimesis*), al igual que el paralelismo trazado en el libro X entre pintura y poesía, en buena medida retoman y desarrollan elementos ya presentes en esas célebres analogías.

En *Gorgias* 463a–466a, en el marco de una prolija enumeración de las distintas formas de adulación, la descalificación que Platón hace de la retórica² apunta ante

1 La sofística tiene por antístrofa a la cosmética y la retórica a la culinaria, si bien en *Gorg.* 456c6–7 son presentadas como dos prácticas vecinas que comparten un mismo espacio y versan sobre los mismos asuntos. Sobre las relaciones de antístrofia cf. Rossi (2003), 290–291.

2 No de la retórica a secas sino de la practicada por sofistas y oradores, teniendo en cuenta que para el filósofo hay una buena retórica (cf. p.e. *Gorg.* 502e–503b) autora, también, de persuasión, pero un tipo de persuasión que está fundada en el conocimiento y que es ajena a la adulación. Una reivindicación del papel pedagógico de la persuasión en Platón, contrariamente a quienes la limitan a la producción de opinión, se encontrará en Murray (1988).

todo a despojarla del carácter de *téchne*, haciéndola consistir en un mero empirismo (*empeirían tina*), una rutina (*tribé*) encaminada a la producción de lo placentero con independencia de toda consideración acerca de lo bueno. La retórica no produce saber, se limita a decir lo que el auditorio escucha con placer, lo que puede cautivarlo, emocionarlo y hasta hechizarlo. La crítica platónica busca asimismo desenmascarar las diversas formas adulatorias como meras imágenes (*eidolon*, *Gorg.* 463d2, e4) de las artes en cuyo ámbito se inmiscuyen, fingiendo (*prospoieítai*, 464d1, d5) ser aquello que no son. La culinaria, ilustrará Platón, se oculta bajo la máscara (*hupókeitai*, 465b2) de la medicina así como la cosmética se esconde tras la gimnasia, confiriendo al cuerpo una salud y una belleza ilusorias, sólo aparentes. Similarmente, sofística y retórica en lo que concierne al alma son, a los ojos de Platón, meras imágenes, simulacros de la verdadera política, la primera una parodia del verdadero arte de legislar, la otra un simulacro de la práctica de la justicia. En estas analogías aparece perfilado el carácter usurpador de la imagen que ante el ojo inexperto pasa por ser el original del que sólo toma la apariencia, rasgo en el que Platón suele cargar las tintas al condenar la *mimesis*. Con frecuencia la cuestiona, en efecto, por abolir la distancia entre lo real y lo ficticio, por producir una semejanza de ser que pasa por real, un disfraz, una máscara que vela la verdad,³ y lo cierto es que las analogías trazadas en el *Gorgias* hacen hincapié, como luego la *República*, en este rasgo que permanecerá como uno de los más característicos de la imagen (*cf.* p.e. *Cratilo* 432b–c, *Sofista* 240a–b): en vez de semejar ópticamente al modelo, usurpa su lugar.

Son varios los elementos presentes en el marco de las críticas del *Gorgias* a las prácticas adulatorias que reaparecen en la que la *República* dirige a la poesía imitativa, p.e. la contraposición entre lo agradable y lo útil (*hedeía–ophelíme*, *Rep.* 607d8, e1), o el reconocimiento de que bajo la apariencia de un verdadero saber, puede esconderse una práctica engañosa que confiere a quien la realiza la apariencia de ser un conocedor cuando en realidad es un mero adulator o, en términos de la *República*, un vulgar imitador. En ambos casos, además, el ataque va dirigido contra ciertas prácticas que ejercen su influencia sobre quien carece de conocimiento, único antídoto contra la ilusión y el engaño. Mientras que en el *Gorgias* esto se ilustra mediante el ejemplo del cocinero que fácilmente triunfaría sobre el médico en caso de que ambos se enfrentaran delante de un tribunal de niños (464d–e, *cf.* 521e),⁴ en la *República* se enfatiza que el imitador consuma su engaño allí cuando tiene ante

3 Rodrigo (2001), 164.

4 Véase también *Gorg.* 456b–c, donde se afirma que es el orador quien consigue imponerse al médico, aun cuando sea éste y no aquél el que está en condiciones de prescribir al paciente en aras de su mejoramiento.

sí “a niños y hombres necios” (598c) incapaces de discernir “la ciencia, la ignorancia y la imitación” (598d).⁵ En ambos, además, la diferencia entre poseer un saber y ser un mero adulator o imitador se mide por la capacidad de producir o no un mejoramiento en el otro. Así en *Gorg.* 502e–503a, Platón opone la figura del buen orador, ese que busca “el mayor bien, tendiendo a que los ciudadanos se hagan mejores por sus discursos”, a la de aquellos que buscan complacerlos, “intentando solamente agradarlos, sin preocuparse para nada de sí, por ello, les hacen mejores o peores”. Una crítica semejante dirige la *República* al imitador, a Homero específicamente, cuyo papel de educador es puesto en tela de juicio sobre la base, precisamente, de que no ha podido mejorar a otros (*Rep.* 599e, 600c).

La crítica a la imitación en la *República* no está restringida, con todo, al libro X. De hecho el libro III despliega una variedad de significados de ‘*mimesis*’ que es importante traer a colación aquí, ya que a la luz de ellos se hace evidente el carácter mimético de la adulación (*kolakeía*) tal como la entiende el *Gorgias*.

En *Rep.* III, 392c–398b, fijados los temas o contenidos apropiados para educar a los guardianes en el estado perfecto, Platón pasa a discutir el estilo (*léxis*), el modo de decirlos, distinguiendo entonces la narración (*diégesis*), la imitación (*mimesis*) y el estilo mixto que combina a ambas, para pronunciarse decididamente por la primera, valorando la austeridad de las imágenes puestas al servicio de la narración antes que la exuberancia de los efectos de las voces y gestos imitativos.⁶ Advierte que en este último caso le es mucho más difícil al autor mantenerse a una conveniente distancia de las pasiones experimentadas por los personajes del relato. Al expresarse “por boca de otro”, acomodando “su modo de hablar al de aquel de quien nos ha advertido de antemano que va a tomar la palabra” (*Rep.* III, 393c), habría un abandono de sí y una identificación con lo representado que estima nefastos, como si en el curso de este proceso el imitador terminara por confundirse con aquello que imita o representa. En este contexto, ‘*mimesis*’ designa (i) el acto de composición *del autor* cuando en lugar, pues, de hablar en su nombre, se oculta

5 El blanco de la actividad engañadora del imitador no es, en efecto, el individuo que sabe, sino un niño o un hombre necio (*paidás ge kai áphronas anthrópous*, *Rep.* X 598c; cf. *Sof.* 234b8: *toús anoétous tón néon paidon*), un percipiente ingenuo, diríamos, que no es inmune al engaño de los sentidos. Me ocupo con algún detalle de esta cuestión, en conexión con el problema de las ilusiones de los sentidos formulado en *República* X, 602c–603c, en “*Mimesis* e ilusiones de los sentidos en *República* X. Observaciones a la crítica de Aristóteles a la *phantasia* platónica”, en: *Méthexis* XVIII (2005).

6 Sobre la preferencia estilística por el estilo narrativo directo en que el autor hace el relato en tercera persona y por el artificio que ello envuelve, que conformarían una “estética del distanciamiento” en oposición a una “estética de la ilusión”, véase Rodrigo (2001), 162–163.

bajo los personajes que crea, lo que no impide que más adelante Platón emplee el término para referirse (ii) al acto de aprendizaje y formación llevado a cabo por el *discípulo* (395c) y aun a (iii) la labor de interpretación del *actor* (398a).⁷ Más allá, sin embargo, de esta diversidad de situaciones en que puede darse el acto imitativo, lo que importa advertir es que el fundamento de la condena platónica a la imitación es siempre el mismo: envuelve una *asimilación al carácter imitado*, un *abandono de la propia naturaleza* en pos de asumir la del objeto representado.

Pues bien, tal sería precisamente, hasta donde alcanzo a ver, el rasgo propio de la retórica adulatoria (*kolakikês rhetorikês*) según la presenta Platón hacia el final del *Gorgias*, en el curso del intercambio entre Sócrates y Calicles. Se trata de una práctica servil porque comporta adoptar costumbres iguales a las del poderoso al que se busca adular, censurar y alabar las mismas cosas, decirle eso mismo que quiere escuchar, todo ello a costa de perder las cosas más preciadas y sin otro fin que agradarle para obtener su favor. Si de lo que se trata es de alcanzar poder —no ‘poder’ en sentido platónico, sino en el sentido corriente del término—⁸ y no ser víctima de injusticia, el camino a seguir no es otro que identificarse con el régimen existente (*tês huparchoúsen politeías*, 510a9), hacerse amigo del tirano y estar dispuesto a “dejarse mandar e inclinarse ante él” (*árchesthai ka hypokeísthai to árchonti*, *Gorg.* 510d1), asemejándosele lo más posible (*cf. Gorg.* 510d8–10). No sorprende que en este contexto Platón eche mano del término ‘*mímesis*’, afirmando explícitamente que sobre el adulator recae el mayor mal porque su alma se corrompe como fruto de la imitación de su dueño y del ejercicio del poder (*di tèn mímesin tou despótou kai dúnamin*, 511a2–3).⁹ Estamos ante la misma acepción de ‘*mímesis*’ que, introducida en la discusión de la *República* a la altura del libro III, dominará la crítica a la poesía imitativa reservada al libro X, cuya afinidad con la crítica a la retórica en el diálogo que nos ocupa no ha recibido, en mi opinión, la atención merecida.¹⁰

El parentesco estrecho entre la crítica del *Gorgias* a la retórica y la que la *República* dirigirá a la poesía imitativa se ve confirmado en *Gorgias* 502b–d, donde

7 Sobre los múltiples significados de ‘imitación’ en el marco de la crítica de la *República* a la poesía *cf.* el lúcido análisis de Havelock (1994, 1963), 35–39.

8 Utilizo aquí términos como ‘poder’, ‘poderoso’, en sus significados corrientes y no en los que Platón les asignará en el diálogo que nos ocupa, donde ‘poder’ en sentido propio será aquel que se ejerce sobre las pasiones y ‘poderoso’, en consecuencia, designará al temperante.

9 El carácter de un hombre puede ser corrompido, como observa Dodds (1959), *n. ad loc.* 511a2, p. 345, no sólo por imitar un modelo malo, sino por el ejercicio del poder resultante.

10 Una excepción es Belfiore (1983), especialmente p. 47, nota 10, quien advierte una estrecha conexión entre ambas críticas, aunque no funda el paralelismo en la noción de *mímesis*.

Platón se refiere explícitamente a la poesía como una suerte de retórica. Esta referencia apoya la conexión entre ambos tratamientos¹¹ y nos invita a dirigir la atención al pasaje de *República X* en que el quehacer del poeta se describe en términos que hacen de él una suerte de pintor, artífice de un lenguaje cuya función meramente cosmética, ornamental, va dirigida a encubrir la pobreza expresiva que lo caracteriza. La terminología de este pasaje evoca claramente la empleada en *Gorgias* 465b3–6, en que Platón presenta a la cosmética como una práctica innoble “que engaña con apariencias, colores, pulimentos y vestidos” y procura una “belleza prestada” e ilusoria. Semejante caracterización, en virtud de las analogías que Platón ha trazado,¹² debe convenir de uno u otro modo al tipo de *discurso* propio de oradores y sofistas y no deja de ser significativo que tanto aquí como en el libro X de la *República* —en este caso a través de la célebre analogía entre el pintor y el poeta imitativo— Platón se deslice desde la producción de una imagen visual, caso de la cosmética o de la pintura, hacia la que en el *Sofista* quedará caracterizada inequívocamente como producción de “imágenes habladas” (*Sof.* 234c6, *eidola legómena*; εἰ, ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα). Así como los artilugios verbales de sofistas y oradores son parangonados en el *Gorgias* a los de la culinaria y la cosmética, en *República X* el poeta es presentado como alguien que pone color a sus expresiones (601a4–5), a las que adorna a través del empleo de nombres y verbos (601a8). Despojadas de sus tintes musicales, las cosas dichas por ellos son comparables, al decir de Platón, a esos rostros jóvenes pero no bellos, si se los observa cuando han dejado atrás la juventud (*Rep.* 601b2–7). Del mismo modo, entonces, que el pintor produce efectos visuales engañosos, oradores y poetas confunden nuestra inteligencia con artificios verbales, imágenes que lejos de reproducir lo que es tal como es, distorsionan sus dimensiones reales para producir lo que en el *Sofista* ser definido como una mera apariencia o simulacro (*phántasma*).¹³ Desde este punto de vista, el quehacer del pintor, el del adulador y el del imitador presentan similitudes innegables y Platón no carece de razones para parangonarlos. Todos ellos producen imágenes alejadas de la verdad por contener elementos de engaño e ilusión. Sea que esas imágenes se capten a través del ojo como a través del oído, en ambos casos el alma, hechizada, queda confinada a la sensación, incapaz de elevarse al pensamiento o de reconocer un ámbito diferente del ámbito sensible.

11 *Cf.* en este sentido el comentario de Taylor (1956), 122.

12 Recuérdese que la sofística es a la legislación lo que la cosmética a la gimnasia, mientras que la retórica es a la práctica de la justicia lo que la culinaria a la medicina.

13 *Cf. Sofista* 235d–236c. En la sección III me referiré a la división del arte de producción de imágenes en producción de copias o semejanzas (*eikastiké*) y producción de apariencias o simulacros (*phantástiké*).

Hay indudables puntos de convergencia, como puede advertirse, entre la crítica del *Gorgias* a la adulación y la que la *República* dirige a la imitación, de donde no sorprende que Platón caracterice a cada práctica adulatoria como mera imagen (*eidolon*, *Gorg.* 463d2, e4) o simulacro de un arte que el adulator sólo finge poseer, anticipando el cargo que le hará al imitador en la *República* y aun en el *Sofista*. Esto no impedirá reconocer importantes diferencias, sin embargo, entre la conceptualización de la mimética en el *Gorgias* y la envuelta en las críticas a la imitación en *República* y *Sofista*; pero para ello necesitamos proseguir nuestro análisis.

II

Me detendré ahora en la sección inicial del libro X de la *República* (595a–602b), donde Platón retoma con nuevos bríos su crítica a la poesía imitativa.¹⁴ Si bien algunos aspectos de esta crítica acaban de ser relevados por su vinculación con la que el *Gorgias* dirige a las prácticas adulatorias, concentraré ahora mi atención en aquellos elementos de la polémica con los poetas que apuntan al *Sofista*, en cuya elaborada noción de *mimesis* reaparecen elementos que resultarán familiares al lector de la *República*.

Al inicio de una argumentación encaminada a mostrar que el producto del arte imitativo es ontológicamente precario por estar triplemente alejado de lo real (*trítos apò tês aletheías*, *Rep. X*, 599d2) —es en tal sentido mera apariencia, copia de una copia—, Platón anuncia que no se ha de admitir “de ningún modo” en la *polis* ideal “poesía alguna que sea imitativa”. Funda su exclusión en que las obras de los trágicos y los demás poetas imitativos “causan estragos en la mente (*dianoia*) de cuantos las oyen”¹⁵ a menos que posean como antídoto, como *pharmakon*, el conocimiento de su verdadera naturaleza. Inmediatamente (595b–c) hace explícito que el ataque ser contra Homero, “maestro y caudillo de todos los trágicos” y, en tal sentido, encarnación de la *paideia* tradicional, lo que no impide que haga expresar a Sócrates el “cariño y reverencia” que “desde niño siente por el poeta” (595c).

14 Sobre el diferente tratamiento de los libros II–III, en que Platón critica *cierta* poesía, y el que ofrecer el libro X, en que *toda* poesía es rechazada, véase Hwang (1981) y Nehamas (1982) 9, quien teme que “este conflicto no pueda ser finalmente eliminado”.

15 *Rep. X*, 595b–6. Nótese la referencia inequívoca a la poesía en tanto palabra hablada, esto es, presuponiendo que se entra en relación con ella *a través del oído* (no mediante la lectura). Véase también 605c, donde se alude al momento en que “oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes”.

Notemos que a pesar de las críticas que le dirigirá, Platón se reconoce en la tradición homérica que lo educó, cuyo influjo y poder de seducción sin duda conoce bien.¹⁶

Pues bien, en *Rep.* X, 595e, con el propósito de explicar qué es la imitación, Sócrates sugiere “examinarlo partiendo del método acostumbrado” consistente en “poner una idea para cada multitud de cosas a las que damos un mismo nombre”.

El procedimiento aquí sugerido no es otro que el de “lo uno sobre lo múltiple”, que lleva a postular ideas de todos aquellos términos generales que usamos en nuestro lenguaje. De ahí que de inmediato se reconozca, frente a una “multitud de camas y una multitud de mesas”, que “las ideas relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa” (596a9–b4), esto es, Platón se ve llevado a admitir ideas de artefactos cuya existencia, si atendemos al testimonio de Aristóteles, era cuanto menos motivo de discusión entre los académicos.¹⁷ Semejante admisión, a mi juicio, es producto de la perspectiva metodológica adoptada aquí, diferente de la que regirá en el *Sofista* la búsqueda de una definición del personaje que da nombre al diálogo. Éste, como el poeta de la *República*, terminará siendo parangonado al pintor y caracterizado también como imitador, sólo que su definición no provendrá ya de buscar la unidad de lo múltiple, sino de aplicar el procedimiento de reunión y división.

En el *Sofista*, es la singular relación que une al personaje homónimo con el filósofo lo que hace necesario, a la hora de definir al primero, apelar al procedimiento de división dicotómica. En razón de que filósofo y sofista aparecen revestidos de múltiples apariencias, asumiendo incluso la figura del otro, atender al nombre que se les asigna no sirve al intento de aprehender su naturaleza propia. La mayoría llama ‘filósofo’ al sofista y ‘sofista’ al verdadero filósofo, es incapaz de distinguirlos, de suerte que tales identificaciones son engañosas por encubrir diferencias que es menester hacer explícitas. La división dicotómica tiene justamente el cometido de desplegarlas, probando de paso que los nombres de que nos servimos en el lenguaje

16 Cf. 605c–d y 607c. La crítica del libro X a la poesía, destaca Halliwell (2002), 55, procede de quienes son amantes de Homero y están dispuestos a enjuiciarlo filosóficamente, es decir, está inspirada en un conocimiento profundo de la poesía.

17 Véase también *Cratilo* 389a. Algunos como Jenócrates negaban que hubiera tales Ideas de productos artificiales. Aristóteles acuerda en esto, por entender que la causa del artefacto es su representación en la mente del artífice. Cuando se subraya que la crítica del libro X de la *República* toma sentido a la luz de la teoría de las Ideas, suele omitirse que las únicas ideas que se mencionan allí son ideas cuya existencia los platónicos tuvieron dificultad en admitir. Acerca del problema de la existencia de formas de artefactos, una exposición muy completa de las distintas interpretaciones que ha merecido la afirmación aristotélica de que fueron rechazadas por los platónicos se hallará en Fine (1993), capítulo 6.

no son indicadores confiables de las realidades (*tò érgon*, *Sof.* 218c2; *tò prágma autò*, 218c4) que les subyacen. Se hace necesario recurrir a la división como procedimiento definicional, entonces, cuando no se trata propiamente de descubrir la unidad presente en una multiplicidad homónima, como el planteo de *República X* da a entender, sino más bien de discriminar, diferenciar elementos diversos que se presentan bajo la envoltura engañosa de una unidad puramente nominal. Puesto que el objeto cuya naturaleza se investiga es lo que es en virtud de las relaciones que lo vinculan a otras realidades, genérica o específicamente diferentes, a la hora de saber *qué es* será menester atender a lo que él *no es*. Definir con claridad qué es el sofista (*diorísasthai saphôs tí pot' estin...*, *Sof.* 217b2-3) comportará así conocer toda una red de relaciones que atrapa, también, al filósofo. El método de reunión y división ejercitado en el *Sofista* determina de este modo una primera diferencia con el que guía el tratamiento del arte imitativo al final de la *República*, diversidad metodológica que tendrá incidencia, podemos suponer, en las conceptualizaciones de la *mimesis* ofrecidas en uno y otro diálogo.

Retomemos el análisis de *República X*. El punto de partida adoptado conduce a una multiplicidad de camas y de mesas y a las correspondientes ideas de cama y de mesa. Mientras que el artesano manual fabrica aquellos objetos mirando a la idea correspondiente (*pròs tèn idéan blépon*, *Rep.* 596b), el imitador, el pintor en el ejemplo que ahora trae a colación Platón, se presenta como una suerte de mago prestidigitador capaz de “fabricar” no solo esos objetos debidos al artesano, sino “todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades” (*Rep.* 596c). Este pasaje tiene un paralelo casi exacto en *Sofista* 234a, donde Platón se refiere también al imitador como alguien capaz de producir, mediante un único arte, todas las cosas: no sólo hombres, animales y plantas, sino también productor “del mar, del cielo, de la tierra, de los dioses y de todo lo que hay”. Se trata, claro está, de una fabricación de apariencias y no de cosas existentes en verdad (*phainómena, ou ónta*, *Rep. X* ; cf. 596e, 599a, 601b-c, etc.),¹⁸ por lo que la crítica a la obra del arte imitativa toma la forma de una crítica en nombre de la verdad contra la apariencia. Mientras que el fabricante de camas no fabrica la

18 Como bien observa Keuls (1978), 113, en 598b se afirma que pintor y poeta no imitan lo que es, lo verdadero, sino sus apariencias, pero en 599a “apariencias” (*phantásmata*) son los productos antes que los modelos artísticos. Es decir, en un caso la apariencia es el objeto *imitado*, que como tal preexiste al quehacer del imitador, en el otro caso es el producto resultante de la labor del artista imitativo. Nehamas (1982), p. 17, ve aquí una “vacilación lingüística” que Platón, afirma, no parece notar y sugeriría “que está pensando que el objeto y el producto de la imitación son algo así como el mismo objeto, sino numéricamente, al menos sí en cuanto al tipo”.

cama existente por sí (*hò ésti kine*) sino una cama determinada (*klínen tiná*), que como tal resultará también en cierta medida algo oscuro en comparación con la verdad, el imitador hace algo más alejado aún y más oscuro. Resultan así tres clases de camas: “una, la que existe en la naturaleza... fabricada por dios... Otra, la que hace el carpintero... Y otra, la que hace el pintor”. Divinidad, artesano manual, pintor, tales son “los tres maestros de estas tres clases de camas” (*Rep.* 595b).¹⁹

Podríamos sentirnos tentados a vincular este planteo al del final del *Sofista*, cuya séptima definición distingue, también, la artesanía divina de la humana y, dentro de ésta, la del artesano manual de la del mero imitador. Sin embargo, aquí se terminan las similitudes. En el *Sofista* no hay ya rastros de una “cama en sí, existente en la naturaleza” (597b) y fabricada por dios, sino que éste es productor de la naturaleza en su conjunto. Los seres vivos y los elementos de que se constituyen las cosas de nuestro mundo, cuya precariedad ontológica Platón enfatizaba una y otra vez en la *República*, haciéndolos descender al rango de meras copias, en esta sección del *Sofista* se elevan al rango de originales debidos a la producción divina, acompañados de imágenes que deben su existencia, también, al arte divino (*cf. Sof.* 265c, 266b). En lo que hace a la producción humana de originales e imágenes, en este caso la distinción del *Sofista* corresponde a la que encontramos ilustrada en *República X* mediante las figuras del carpintero y del pintor, i.e. artesano manual e imitador. Sin embargo, ya no se le objeta al primero la producción de algo que al ser diferente de lo que existe por sí no es real sino algo que meramente se le parece, sino que en lo que atañe al arte humano, dirá el *Sofista*, “al construir, se produce una casa real” (266d). Es decir, el producto del arte útil deja de concebirse como algo oscuro en relación con la verdad, para devenir un original. La perspectiva que domina la búsqueda de la definición del sofista en el diálogo de este nombre envuelve así una valoración positiva tanto del ámbito visible como de los productos del arte útil, lo cual marca una nueva diferencia con el planteo de la *República*.

19 Podríamos suponer que hay aquí envueltas tres técnicas o artes, a saber, la artesana divina, la humana y la imitativa. Sin embargo, en 601d se afirma que sobre todo objeto hay tres artes distintas que son “la de utilizarlo, la de fabricarlo y la de imitarlo”. En lugar, pues, de aludir al arte divino en conexión con la ‘cama en sí’ atendiendo a la cual operaría el artesano manual, como la afirmación de 595b haría suponer, Platón se refiere al usuario, que es propiamente quien orientará la labor del artesano. El conocimiento que éste posee no es, pues, de primera mano, sino que procede del usuario (*chrómenon*), el entendido (*eidós*), que le brinda información en la cual puede confiar. En una palabra, el artesano no construye mirando a la idea, como se afirmaba en 596b, sino que conoce por medio de otro, posee un mero “saber de oídas” que le permite alcanzar una opinión recta, no ya conocimiento acerca del objeto fabricado. Sobre la importancia que asume en los diálogos la figura conceptual del usuario, tal que el uso de una cosa puede reclamar la primacía frente a su producción y a su posesión, véase Wieland (1991), espec. 23–25.

En *Rep. X*, 598b, lo dicho a partir del ejemplo de la pintura se hace extensivo a la imitación en su conjunto, subrayándose cuán lejos está el arte imitativo de la verdad y cómo su capacidad de representar todo es inversamente proporcional a lo que alcanza, “muy poco de cada cosa”, nada más que una imagen (*eidolon*). El siguiente paso consistirá, en 598d, en aplicar lo dicho a la poesía, como si se tratase de un caso exactamente análogo al de la pintura.²⁰ Pero, ¿lo es realmente? En principio parece discutible que puedan aplicarse a la poesía las conclusiones que se siguen en el caso de la pintura.²¹ Un desplazamiento similar hemos visto en el *Gorgias*, al parangonar Platón sofística y cosmética, o retórica y culinaria, y vuelve a darse en el *Sofista*, al deslizarse desde la producción de imágenes visuales propia de la pintura a la producción de “imágenes habladas” (*eidola legómena*) cuyo vehículo son los discursos engañosos del sofista imitador. Al igual que en el pasaje de la *República* que nos ocupa, donde los términos de la comparación son las imágenes visuales de la pintura y las imágenes sonoras o auditivas del discurso poético,²² el tipo de paralelismo que traza Platón reclama alguna atención.

En principio, el célebre pasaje del libro V de la *República* en que se contrapone la figura del *philosophos*, amante del saber, a la del *philodóxos*, amante de opiniones, brinda un ejemplo claro de apelación a un modelo visual a la hora de explicar lo que más bien constituiría un modo de pensar y hablar. Los *philodóxoi* son caracterizados allí como aficionados a audiciones y espectáculos (*philékooi, philotheámones*), que incapaces de elevarse a la aprehensión de lo bello en sí mismo, gustan de las buenas voces, colores y formas y de todas las cosas elaboradas con estos elementos (*kalàs phonàs... da chróas kai schémata...*, 476b4–8; cf. 480a1–4). Esta terminología reaparece en el libro X, al acusar Platón al imitador por engañar a los que “sólo juzgan por los colores y las figuras” (*ek tón chrómaton dè kai schemáton theoroúsín*, 601a), lo cual indicaría que la crítica a la opinión en el libro V de la *República* no es independiente de la que el libro X hace a la imitación. Aquella va dirigida posiblemente contra el espacio mental y discursivo en el que la práctica de los imitadores ejerce su influencia, siendo los “amantes de opiniones” el destinatario privilegiado de los discursos forjados por los poetas, oradores, sofistas e imitadores en su conjunto. Si mi interpretación²³ es correcta, la crítica a la imitación

20 De hecho la poesía imitativa, en un lenguaje que evoca claramente el del *Gorgias*, es presentada aquí como “antístrofa” (605a9) de la pintura.

21 Cf. p.e. Bondeson (1972), 1–4.

22 A lo largo del libro X, en efecto, a diferencia de *Sof.* 234c6 en que se alude a lo hablado (*legómena*), la poesía es palabra *oída* (cf. *supra* n. 15). Platón acentúa el aspecto auditivo antes que el comprensivo, posiblemente por tratarse de un tipo de discurso que apela a lo emotivo antes que al elemento racional que hay en nosotros.

23 En este punto deudora de Havelock (1963), especialmente capítulo XIII.

confluye con la que Platón suele dirigir a la opinión, crítica ésta cuyo blanco es un modelo de conocimiento que privilegia la sensación y que queda confinado al ámbito visible, cambiante, como si la realidad se agotase en lo observable. En el interior de este modelo contra el cual Platón permanentemente reacciona en sus diálogos, que no exhorta a ir más allá de lo que los sentidos ofrecen, privilegiando al ojo y al oído como instrumentos de conocimiento, la enconada crítica que le merecen los imitadores cobra pleno sentido. En cuanto a las distintas analogías que Platón nos ofrece en ocasión de criticar el quehacer imitativo —retórica y culinaria, sofística y cosmética, poesía y pintura— cabría preguntar si su utilización envuelve una superación de esa mentalidad incapaz de ir más allá del testimonio de los sentidos, o muestra más bien que Platón, aun cuando la critique una y otra vez en sus diálogos, queda prisionero de ella. Veamos qué aporta el *Sofista*, último tramo de nuestro examen, a la dilucidación de esta cuestión.

III

En la concepción de la imagen que Platón elabora en este diálogo tardío, más precisamente la de un tipo especial de imagen que es la apariencia o simulacro (*phántasma*), volvemos a encontrar resonancias de la crítica de la *República* al “amante de opiniones”. Éste, en razón de su ineptitud para captar la distinción ontológica fundamental entre ideas y cosas, es caracterizado allí como alguien que vive en sueños. Pues “¿qué otra cosa es ensoñar sino el que uno, dormido o en vela, no tome lo que es semejante como tal semejanza de su semejante, sino como aquello mismo a que se asemeja?” (*Rep.* V, 476c). Hay aquí envuelta una concepción de la imagen como algo que no consigue distinguirse de su original, que usurpa ónticamente su lugar en vez de ser reconocido como meramente semejante. Esta concepción, según vimos, está envuelta en el tratamiento del *Gorgias* de las prácticas adulatorias —la cosmética, nos decía allí Platón, se oculta bajo la máscara de la gimnasia, la sofística usurpa el lugar del verdadero arte de legislar— y adquiere decisiva relevancia en el libro III de la *República*, fundando el rechazo de una estética de la ilusión a favor de una estética del distanciamiento, expurgada de cualquier rasgo imitativo. Ya en el libro X, acabamos de ver, la noción de imagen se convierte en la clave de la condena platónica del poeta imitativo, “fabricante de apariencias” que confunden y engañan a hombres inexpertos. Se trata de ver ahora, ya para cerrar nuestro examen, cómo es reelaborada en el *Sofista* la concepción de la imitación en tanto producción de imágenes, de la cual Platón distingue dos especies: por un lado, producción de copias o semejanzas (*eikónes*) y, por otro lado, producción de meras apariencias o simulacros (*phantásmata*).

Esta clasificación se da en el marco del séptimo intento de definir al sofista a través del procedimiento de reunión y división, tras seis definiciones que resultan insatisfactorias. En efecto, el sofista aparece (*phainetai*, *Sof.* 232a1–2) de tantas maneras —como cazador (i), mercader (ii), comerciante al por menor (iii), productor y vendedor (iv), atleta verbal (v) y aun como verdadero filósofo (vi)— que se hace necesario descubrir dónde confluyen todos los conocimientos y habilidades que presuntamente él posee. Es la quinta definición la que mejor delata su naturaleza: el sofista es un contradictor (*antilogikós*, *Sof.* 232b6), posee un arte que se pretende una capacidad suficiente para discutir sobre cualquier asunto, pero puesto que es imposible que un hombre sepa todo, la suya no será una sabiduría genuina sino aparente. Adjudicarle este tipo de saber —un pseudosaber que produce en sus discípulos la ilusoria creencia en la propia sabiduría— es tal vez lo más correcto, se afirma en *Sof.* 233d3, que se ha dicho sobre él. Es el momento en que la adquisitividad (*tò ktetikón*), base de todas las divisiones realizadas hasta allí, comienza a revelarse inessential en lo tocante a la sofística, desplazándose la investigación hacia 235b desde lo “apresor” hasta lo “productor” (*tó poietikón*). En efecto, la técnica del sofista no consistir en una adquisición (*ktetiké*) o captura de algo dado, sino en una producción (*poíesis*), entendida como la capacidad de llevar a ser algo que previamente no era (*Sof.* 219a8–b6; cf. 265b8–10, *Symp.* 205b–c).

El desplazamiento hacia el género productivo da lugar al paralelo que nos interesa entre el sofista y el pintor,²⁴ quienes mediante sus artes respectivas y por mero juego se pretenden capaces de hacer y realizar todas las cosas. Ambos son imitadores de las cosas que son (*mimetès tôn ónton*, *Sof.* 235a1), embaucadores y fabricantes de un tipo especial de imágenes (*eidola*) que son los simulacros o apariencias (*phantásmata*). En un análisis que evoca claramente la crítica de *República X* a la imitación, Platón se apresura a dividir el género de la producción de imágenes en producción de copias o semejanzas (*eikónes*) y producción de apariencias o simulacros (*phantásmata*). La primera, *eikastiké*, se caracteriza como el arte de fabricar réplicas fieles a las proporciones del modelo que imitan (*katà tàs tou paradeígmatos summetrías*, *Sof.* 235d7–8). La *phantastiké*, en cambio, es el arte mediante el cual sofistas y artistas dejan de lado lo verdadero, para dar a sus productos no las proporciones reales (*alethinèn summetrían*, 235e7), sino aquellas que los hacen parecer bellos.²⁵ La producción de apariencias o simulacros conlleva así la deformación intencional de las características del original imitado, introduciendo con ello elementos de engaño e ilusión y operando una distorsión que únicamente la confrontación con el original pondría al descubierto.

24 Véase la fugaz aparición de esta analogía en *Protágoras* 312d.

25 La distinción entre *eikastiké* y *phantastiké* según se reproduzcan o no las proporciones verdaderas del modelo, observa Keuls (1978), 114, vale para la escultura pero no para la pintura, que sólo

La crítica a la imitación en el *Sofista* sigue lineamientos sin duda similares a los de la *República*, pero va más allá. Platón apela en ambos casos al ejemplo de la pintura, rechazando toda concesión a la percepción visual y condenando al artista que da a sus obras proporciones objetivamente erróneas con el solo propósito de complacer al ojo humano, para después deslizarse desde el terreno visual al verbal. Pero sólo en el *Sofista* enfatiza suficientemente que la imitación envuelve una producción, la que en el caso del quehacer sofístico lo es de imágenes habladas (*eídola legómena*) que desfiguran las realidades que dicen reflejar. Mediante apariencias en los discursos (*en toís lógois phantásmata*, *Sof* 234e1), el sofista produce falsedades. Esta distinción entre copias y apariencias cumple un papel decisivo a la hora de definir al sofista pues permite denunciar la falsedad inherente a su discurso, fruto de un arte que es parodia del arte del filósofo. En *Sof.* 236d4, sin embargo, la división del arte de producción de imágenes se interrumpe y no ser retomada sino al final del diálogo. De momento, la búsqueda no puede avanzar. Condenar al sofista como artífice de engaño, describir su actividad como producción de imágenes verbales engañosas, *phantásmata* en el terreno de los discursos, todo ello le resulta a Platón extremadamente problemático porque obliga a internarse en la ruta del no-ser, la ruta prohibida por Parménides, y consumir el ‘parricidio’. No puedo entrar ahora en esta cuestión, dados los límites fijados a este trabajo. Baste decir que la séptima definición (*Sof.* 264d10–268d5) confirmar que el arte del sofista es de índole productora más bien que apresora, rasgo que constituye, diría sin temor a exagerar, la clave de la solución platónica a las múltiples dificultades que se plantean en este complejo diálogo. De hecho, si dirigimos la atención a esta *poíesis* en que consiste la labor del sofista no menos que la del pintor, consigue disiparse la objeción que suele dirigirse contra la analogía platónica. Las críticas no se han hecho esperar, al punto de atribuirle al filósofo una confusión entre imágenes visuales e imágenes verbales, cuanto una asimilación inaceptable entre decir y ver.²⁶ Tales críticas no se sostienen, sin embargo, si, como creo, es en la *producción*

puede simular profundidad y es, pues, por naturaleza, una *phantastiké téchne*. En la misma dirección véase Villela–Petit (1991), 74–75, para quien *Sof.* 235d es un pasaje decisivo en el que Platón se ha deslizado desde el ejemplo de la pintura al de la escultura. La autora, siguiendo a R. Tobin, hace corresponder la verdadera *summetría* a la simetría geométrica y la simetría aparente a una simetría óptica (81 ss.). Tanto Demand (1975), 4, como Keuls (1978), 114–115, entienden que no hay en Platón una verdadera condena de la pintura.

26 Bondeson, W., “Plato’s *Sophist*: Falsehoods and Images”, *Apeiron* VI (1972) 1, p. 2, descalifica la analogía platónica por entender que ella convierte las imágenes verbales en imágenes “pintadas en palabras y las imágenes pictóricas en falsas, lo cual mostraría, afirma, cuán absurda es la asimilación”. Sobre los diversos sentidos, ontológico y verídico, en que una obra de arte puede decirse que es falsa, véase Belfiore, E. “Plato’s Greatest Accusation against Poetry”, *Canadian Journal of Philosophy. Suppl.* Vol. IX (1983), 40–41.

de imágenes, sean visuales o verbales, donde recae la atención de Platón. Su analogía no es propiamente entre decir y ver sino en todo caso entre decir y pintar, operaciones que no están llamadas a apresar algo existente sino a producir de ello una imagen, con lo cual pierden la relación de inmediatez que acciones tales como ver u oír guardan con las cosas que son. Al desplazar la atención desde el objeto hacia la *práxis* que lo constituye, la analogía adquiere buen sentido y logra dar cuenta de la verdadera naturaleza del discurso. Resultado de producir antes que de capturar algo que es, el *lógos* no es un espejo capaz de reproducir lo que se ofrece aquí y ahora a nuestra experiencia, ni un duplicado exacto de aquello a que se refiere y representa. Es apenas una imagen de las cosas que son, a las que se refiere para reproducirlas con mayor o menor fortuna.²⁷ Esta concepción del discurso (*lógos*), vale la pena subrayar antes de concluir este análisis, se alcanza sólo en el marco de la conceptualización de la imitación llevada a cabo en el *Sofista*, cuyo avance con respecto al planteo de la *República* parece indiscutible. Mientras que la técnica imitativa era situada allí por debajo de la técnica que fabrica un objeto, en el *Sofista* ambas están a un mismo nivel en tanto especies del género de la producción humana, siendo la distinción entre técnica adquisitiva y técnica productiva la que ocupa ahora el interés de Platón. Es decir, ya no interesa tanto diferenciar la imitación de la fabricación, cuanto subrayar que la primera es de carácter productivo más bien que apresor. No otra es la razón de que el método de división dicotómica sustituya el procedimiento de búsqueda preconizado en *República X*, que llevaba a dirigir la atención al objeto antes que a la operación que lo produce. Ese procedimiento, en la medida en que estaba encaminado a aprehender la unidad e identidad presente en lo múltiple, impedía en rigor la adecuada conceptualización de la imagen, presentándola 'cortada' de un original que era, a su vez, imagen de una Idea, planteo que daría razón a Aristóteles cuando cuestiona la multiplicación de entidades envuelta en la teoría de su maestro. En el *Sofista* no hay ya rastros de duplicación, ni tampoco imagen escindida de su original. Una y otro, aunque diferentes (*hétera*), habitan un territorio común: la oposición da paso a la alteridad.

* * *

A modo de conclusión, he de señalar los principales puntos de continuidad, como también las diferencias más salientes en la condena de la imitación envuelta en los pasajes analizados del *Gorgias*, la *República* y el *Sofista*, lo que puede ser de utilidad a la hora de fijar la posición de Platón acerca de la imitación.

27 De ahí que el filósofo mismo, allí cuando actúa en calidad de usuario del lenguaje y artífice de discursos verdaderos, se deje caracterizar como imitador. Si hay buena y mala imitación, después de todo, habrá buenos y malos imitadores, y el filósofo se contará indudablemente entre los primeros.

El primer punto digno de destacar es la diferente conceptualización de la mimética en el *Gorgias* con relación a la que desarrollan los otros dos diálogos. Vimos que Platón, aparentemente dispuesto al principio a reconocer estatus de *téchne* a la retórica, más tarde se lo rehúsa, haciéndola descender al rango de mero empirismo adulatorio. Tampoco la sofística, en rigor, ni ninguna de las prácticas adulatorias aludidas en el *Gorgias* alcanzan allí el rango de *téchne*. En el libro X de la *República*, en cambio, nuestro filósofo no rehúsa al imitador la posesión de una técnica, aunque subraya una y otra vez que aquella que imita un objeto está por debajo de la que lo fabrica y más aún de la de quien lo utiliza (cf. *Rep.* X 601d1–2). Y en el *Sofista*, acabamos de ver, se diría que va mucho más allá, pues no sólo reconoce al imitador la posesión de una *téchne* sino que precisa de qué naturaleza es ésta, subrayando su carácter productivo más bien que apresor. En suma, mientras que en el *Gorgias*, orador y sofista simulan detentar un arte que únicamente el verdadero político posee, en el *Sofista*, Platón está dispuesto a conceder que el personaje de este nombre posea, después de todo, un arte. Lo hace, sin embargo, sólo tras poner en juego una distinción entre arte adquisitiva y arte productiva de la que en el *Gorgias* parece estar bastante alejado,²⁸ y que constituye la llave de la solución a buena parte de las dificultades que se plantean en el diálogo.

A este avance del *Sofista* no es ajeno, a mi juicio —es el segundo punto que me interesa destacar— el empleo del método de reunión y división como procedimiento definicional, aplicado al quehacer del sofista, pero cuyos resultados se extienden al arte imitativo en general. Si bien la noción de imitación en términos de producción de imágenes aparece ya en la *República*, el procedimiento de búsqueda planteado allí en el libro X, encaminado a captar ‘la unidad de lo múltiple’, impide una adecuada conceptualización de la imagen. La perspectiva metodológica adoptada en el *Sofista*, en cambio, se encamina desde un comienzo a definir la *actividad* del sofista, trazando una distinción nítida entre adquisición y producción y encaminando la búsqueda en esta última dirección. Cuando se alcance la técnica de producción de imágenes habladas, más precisamente de apariencias en el dominio de los discursos, el éxito de la investigación habrá sido completo: la verdadera naturaleza, imitativa, del quehacer sofístico habrá quedado al descubierto.

En lo que atañe a la imagen, el producto de la imitación, en el *Sofista* ya no se la sitúa, como en la *República*, en un ámbito diferente del de su original, sino entremezclada con éste. En *Sof.* 240a4–c6 se la define en términos de alteridad: es

28 Habría que considerar si la concepción de la retórica en términos de su producto, como artesana de persuasión (*peithoús demiourgós*, *Gorg.* 453a2), permite acaso situarla dentro del género de las artes productivas del *Sofista*.

diferente (*héteron*) de aquello de que es imagen, en tal sentido no es, i.e. no se confunde con aquello de que es imagen, pero es de algún modo (*pós*), siendo su naturaleza una combinación, una *symploké* de ser y no ser. Esta noción de *symploké*, de combinación de diferentes (*hétera*), permite a Platón distinguir original e imagen dentro de un territorio común, en consonancia con la perspectiva combinativa y relacional que recorre el *Sofista* de cabo a punta y nutre una vasta serie de contraposiciones que serán allí magistralmente desarrolladas.²⁹ En todos los casos, el punto de vista del tardío Platón es que no hay propiamente contrariedad sino un sutil entretejimiento de los términos que intervienen en el contraste. Esto ya estaba presente, por cierto, en el *Gorgias*, donde vimos que Platón no asignaba a las prácticas adulatorias un ámbito autónomo de acción, antes bien, subrayaba que ellas invadían el de las técnicas cuya apariencia adoptaban —la culinaria, nos decía, se esconde tras la medicina, la cosmética se oculta tras la máscara de la gimnasia, del mismo modo que sofistas y oradores pasan por verdaderos políticos—. De esta singular vinculación, tan bien apuntada allí, entre original e imagen, entre conocedores y aduladores, entre el filósofo y sus imitadores, sin embargo no encontramos rastros en la República. Recién en el *Sofista*, suficientemente elaborada la concepción de una *téchne* productora de imágenes, Platón retoma los lineamientos apuntados en el *Gorgias* y hace un avance decisivo en la condena de la *mímesis*.

Bibliografía

- Belfiore, E. (1983). "Plato's greatest accusation against poetry", *Canadian Journal of Philosophy. Supplementary Volume*, IX, 39–62.
- Bondeson, W. (1972). "Plato's *Sophist*: falsehoods and images", *Apeiron* VI, 2, 1-6.
- Demand, N. (1975). "Plato and the painters", *Phoenix* XXIX, 1, 1–20.
- Dodds, E. (1958). *Plato, Gorgias*. Oxford, Oxford University Press.
- Fine, G. (1993). *On ideas. Aristotle's criticism of Plato's theory of forms*. Oxford, Clarendon, Chap. 6, 81–88.
- Gulley, N. (1954). "Plato's theory of recollection", *Classical Quarterly* IV, 194–213.
- Halliwel, S. (2002). *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton U.P, Part I.

29 Piénsese tanto en la contraposición de original e imagen como la de ser y no ser, o aun en el contraste entre filósofo y sofista.

- Havelock, Eric A. (1963). *Preface to Plato*. Harvard U.P. Citado aquí en trad. española: *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
- Keuls, E. C. (1978). *Plato and greek painting*. Leiden, Brill.
- Hwang, P. (1981). "Poetry in Plato's *Republic*", *Apeiron* XV, 1, 29–37.
- Murray, James S. (1988). "Plato on knowledge, persuasion and the art of rhetoric: *Gorgias* 452e–455a", *Ancient Philosophy* 8, 1–10.
- Nehamas, A. (1982). "Plato on imitation and poetry in *Republica X*", en: J. Moravcsik and P. Temko (eds.), *Plato on beauty, wisdom and the arts*, Totowa, N.J. Citado aquí en trad. española: "Sobre la imitación y la poesía en *República X*", trad. E. Ludueña, en AAVV, *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*, Buenos Aires, OPFyL, 2003, pp. 5–33.
- Rodrigo, Pierre (2001). "Platon et l'art austère de la distanciation", en: Fattal, M. (ed.), *La philosophie de Platon*, tome I, Paris, L'Harmattan, pp. 139–165.
- Rossi, G. (2003). "¿Retórica o verdad? La 'tercera vía' de Platón", *Revista Latinoamericana de Filosofía* XXIX, nº 2, 285–316.
- Taylor, A. E. (1956). *Plato: the Man and his Work*, N. York, Dover Publications.
- Villela–Petit, M. (1991). "La question de l'image artistique dans le *Sophiste*", en: P. Aubenque et M. Narcy (eds.), *Études sur le sophiste de Platon*, Bibliopolis, 53–90.
- Wieland, W. (1991). "La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad", *Méthexis* IV, 19–37.