

Las relaciones dialéctico-teatrales entre filósofo y sofista formuladas en *República*, *Sofista* y *Político*.

Lucas M. Álvarez

UBA - CONICET

En los orígenes de la filosofía como disciplina autónoma y especializada, los pensadores griegos del siglo IV invirtieron denodados esfuerzos en los procesos de legitimación y auto-definición de su actividad. En este sentido, Platón recurrió a variadas metáforas para explicar en qué consiste la tarea intelectual de un filósofo, metáforas entre las que se destacan particularmente aquellas que apelan a la cuestión de la visión. Por un lado, esta visión es utilizada en los diálogos como una imagen privilegiada a la hora de explicar lo que es y lo que no es el conocimiento inteligible que practica un verdadero filósofo y, por otro lado, los objetos de tal conocimiento inteligible, *i.e.* las Formas, son denominadas – sobre todo en los diálogos medios – con los términos εἶδος e ἰδέα que guardan una clara conexión etimológica con un verbo clave del campo semántico de la visión como ἰδεῖν.¹

Ahora bien, en el marco de tales metáforas visuales que resultan imprescindibles para comprender los quehaceres del filósofo, Platón le ha dedicado especial atención a aquellas que se vinculan con el fenómeno teatral. Más allá de las obvias similitudes entre el género dramático y la forma literaria de los diálogos,² la propia filosofía platónica se muestra permeable al paradigma de ese fenómeno que, en pleno siglo IV a.C., ya se había consolidado como un código cultural compartido por los atenienses, asiduos concurrentes a los festivales en donde se representaban las piezas trágicas y cómicas. Esta permeabilidad se verifica en los numerosos pasajes de los diálogos en los que se apela a las formas y al lenguaje teatral para construir símiles y metáforas, pasajes que sugieren un sostenido interés por parte de Platón y que, para algunos intérpretes, representan mucho más que un mero elemento decorativo sin importancia para la interpretación tanto de los mismos diálogos como de las teorías que allí se discuten.³

¹ Originalmente, los términos εἶδος e ἰδέα se refieren a las formas o figuras de las cosas que son vistas, al respecto véase LSJ (1996). Por otro lado, ambos términos derivan de la raíz indoeuropea *vid-* de la que surgió el sanscrito *veda* y la raíz griega *Fid-* que se encuentra en el mencionado verbo ἰδεῖν que hace referencia al ver, al respecto véase Chantraine (1968): 317 y 455. A pesar de todo esto, Kahn (1996: 359) sostiene que las conexiones etimológicas con el verbo ἰδεῖν no son ni esenciales ni decisivas para la concepción platónica de las Formas, pues si bien la metáfora visual es útil existen otras expresiones relativas a la ‘caza’, al ‘acto de aprehender’, de ‘dar con’ o simplemente de ‘pensar’ y ‘reconocer’ que también explican el acceso intelectual a las Formas.

² Al respecto, véase Blondell (2002) y Puchner (2010).

³ Véase Tarrant (1955): 89 y Charalabopoulos (1999).

En un minucioso estudio, Tarrant se ha ocupado de rastrear el uso de esas metáforas y símiles y ha determinado que estas se forjan a partir de ciertos términos técnicos del ámbito teatral como χορός, δῖμα, τραγικός, σκευή, σχῆμα o ἔξοδος,⁴ términos que pueden ser utilizados tanto para señalar una situación particular del diálogo y sus personajes (subrayando de esa forma el mencionado paralelo entre la obra platónica y el drama teatral) o bien para ayudar a comprender algunos de los conceptos o figuras que los interlocutores buscan presentar. En este trabajo, nos ocuparemos de este último uso de los símiles teatrales, particularmente de dos de ellos utilizados por Platón a la hora de exponer tanto las tareas del filósofo y las del sofista como las relaciones dialécticas que se entablan entre ambas figuras.

Hace un momento, habíamos señalado que en los diálogos platónicos los quehaceres esenciales de un filósofo eran, con frecuencia, comprendidos en términos visuales y si esto es así, el sitio griego por excelencia donde los ciudadanos ejercían su mirada, hablamos del teatro – cuyo nombre griego θέατρον significa justamente ‘lugar para ver’ –, debió haber ofrecido a Platón un símil insoslayable. En efecto, en el diálogo *República* podemos encontrar un pasaje revelador en el que la tarea del filósofo se asimila con la de un espectador. En el libro V de ese diálogo, Sócrates afirma que se llamará filósofo a aquel que gusta de todo estudio y marcha con alegría a aprender de manera incasable, pero Glaucón le replica que de ser así habrá mucha gente que reúna esas condiciones, pues “los que aman los espectáculos” (φιλοθεάμονες, 475d2) y “los que aman las audiciones” (φιλήκοοι, 475d) acuden a las fiestas dionisiacas por el placer de aprender, aunque ninguno de ellos “estaría dispuesto a participar de un estudio serio” (475d). Por lo tanto, Glaucón le pregunta a Sócrates si llamará a gente de esa índole filósofos y este le responde que sólo lo son en apariencia, ya que los verdaderos filósofos son aquellos que “aman el espectáculo de la verdad” (475e4). Como vemos, en primera instancia, Glaucón se refiere a un φιλοθεάμων y luego de un φιλήκοος (es decir a un aficionado a los espectáculos y a un aficionado a las audiciones respectivamente) con la intención de que Sócrates estreche su definición del filósofo, pues de lo contrario incluirá a tales gentes.⁵ Ante ello, Sócrates le advierte que esos aficionados sólo se asemejan a los ‘amantes de la sabiduría’. Sin embargo, a la hora de referirse al verdadero filósofo, retoma el título de un φιλοθεάμων añadiendo que aquello que ama es el espectáculo de la verdad. Evidentemente, el filósofo es comprendido, *mutatis mutandis*, como un espectador de las fiestas dionisiacas y aquello que varía de un caso a otro no parecen ser los rasgos definitorios de la actividad, sino, sobre todo, los objetos que cada uno de ellos busca contemplar: unos se deleitan con

⁴ Tarrant (1955): 82-3.

⁵ Véase Adam (1902): 334.

sonidos, colores y figuras – cosas que le parecen bellas –, mientras que los otros sólo se deleitan con lo Bello en sí (476b).

Sin embargo, más allá de este particular pasaje del libro V, es posible hacer una lectura de conjunto del diálogo *República* para corroborar la incidencia del símil que estamos estudiando. En este sentido, partiendo de una serie de términos como *θεάομαι* (verbo que indica la contemplación como espectador); *θεατής* (nombre que refiere al espectador) y *θέαμα* (que se refieren al espectáculo mismo), Sara Monoson sugiere justamente que, a lo largo del diálogo, el Sócrates platónico hilvana una delicada metáfora entre la labor filosófica y la actividad de un espectador.⁶ Para sostener su hipótesis, Monoson parte de las primeras líneas de la obra donde el personaje Sócrates es invitado por un excitado Glaucón a una carrera de antorchas a caballo y a un festival nocturno que se celebrará luego de esta carrera, festival que, en palabras de Glaucón, es digno de verse (*ἄξιον θεάσασθαι*, 328a7). No obstante, Sócrates no asiste ni a la carrera ni al festival y el diálogo parece plantear el siguiente movimiento: Sócrates deja de lado la contemplación de espectáculos mundanos y, en su lugar, diálogo filosófico mediante, predica las cosas que verdaderamente son dignas de verse: por ejemplo, la contemplación (*theasáimetha*) del nacimiento de un Estado (369a); la contemplación (*theâsthai*) como un espectáculo (*théama*) de los bellos rasgos de un alma en sintonía con un cuerpo (402d); la contemplación (*theoría*) de todo el tiempo y de toda la realidad (486a) y la contemplación (*théan*) de lo que es (535a) y del mejor de todos los entes (532c). Además, la misma analogía entre el filósofo y el *θεατής* se reitera en la Alegoría de la Caverna en cuyo marco no se utiliza el verbo *θεάομαι* para describir las visiones de los prisioneros – en su lugar, aparece el verbo *ὀράω* y sus derivados (514b1, 515c9, 515e3, 516a2)–, pero sí a la hora de describir la salida de uno de ellos hacia la luz y la vuelta a la oscuridad, armado, esta vez, de una visión filosófica (516a9, 516b6). Finalmente, Monoson sostiene que, a pesar de las reiteradas críticas que dirige contra la conducta y el modo de ser del espectador en los festivales (un modo vulnerable al engaño, a la corrupción intelectual y a la decadencia moral), Platón elabora esa metáfora del filósofo como *θεατής* por una razón fundamental: como parte de un esfuerzo sistemático por defender la filosofía y combatir las acusaciones de inutilidad e incomprensión, ya que el procedimiento le permite comparar y vincular las actividades novedosas y extrañas del filósofo con el registro de experiencias comunes del ciudadano como espectador.

Ahora bien, ¿en qué consisten particularmente esas similitudes que permiten vincular ambas figuras? De manera evidente, la cuestión de la visión cumple un papel clave en la medida en que es el término exacto que las une. En este sentido, y más allá de la interpretación tradicional que le otorga a la

⁶ Monoson (2000): 134.

percepción un papel mínimo o nulo en el proceso cognitivo, estudios recientes han comenzado a poner en tela de juicio tal lectura, suponiendo que, en algunos pasajes, el mismo Platón parece otorgarle un cierto lugar a la percepción en ese proceso, al menos como punto de partida. Modrak, por ejemplo, se detiene en aquellas líneas de *República* donde Sócrates discute el estudio de los astros y de las armonías subrayando la importancia de partir de los objetos percibidos por la vista y los oídos respectivamente tomándolos como ejemplos de los entes suprasensibles (528d-530c).⁷ Por otro lado, Pimenta Marques se ha encargado de señalar que tanto la visión como el conocimiento inteligible suponen un cierto direccionamiento (ver es mirar hacia, ejercer la dialéctica es inteligir en dirección a algo) y que además ambos suponen un proceso que incluye condiciones y momentos (la visión no es un simple acceso inmediato de las cosas). Incluso el mismo Pimenta, apoyado en un pasaje de *República* VII llega a sugerir que es posible invertir la metáfora y afirmar no solo que la dialéctica es como la visión, sino también que la visión es como la dialéctica y que, en este sentido, cuando contempla los seres vivos, los astros y, por último, al sol, la vista imita, en el plano de lo sensible, a la dialéctica misma (532a).⁸

Por esa razón, y siguiendo con las similitudes entre las figuras que estamos estudiando, es posible añadir ahora que los movimientos que realiza el alma del filósofo se emparentan con algunos procedimientos propios del espectador teatral. En cierto modo, el θεατής también se enfrenta al juego de dos planos y esto en dos sentidos distintos: por un lado, se enfrenta a la relación entre el plano de la representación escenográfica y el plano del mito y, por otro lado, a la relación entre los personajes del relato y los actores enmascarados que los encarnan. Con respecto al primer sentido, Lidia Palumbo ha sostenido que el fenómeno teatral representaba para Platón un observatorio privilegiado de un concepto que gobierna el conjunto de las relaciones ontológicas como el de μίμησις.⁹ En efecto, si en la escena teatral se representa, visualiza e imita una realidad mítica entendida como verdadera y arquetípica, del mismo modo, en el gran teatro que es el mundo empírico, se representa, reproduce e imita, según Platón, una realidad, esa sí, que es realmente arquetípica, originaria y verdadera: el mundo de las Formas.¹⁰

En relación con el otro par de planos al que se enfrenta el espectador, es necesario decir que, en pleno siglo IV, los ciudadanos que asistían al teatro ya eran testigos conscientes de una *performance* a su vez consciente por parte de los actores.¹¹ El θεατής tenía en claro que los hombres detrás de las máscaras eran actores y esa conciencia no interfería en la contemplación del espectáculo, sino que, por el contrario,

⁷ Modrak (2006): 135-7.

⁸ Pimenta Marques (2012): 99-106.

⁹ Palumbo (2008).

¹⁰ *Ibidem*: 154.

¹¹ Véase Ober (1989): 153.

duplicaba, enriquecía y hacía más significativa su experiencia dramática.¹² Esta experiencia del espectador teatral no debe descartarse en su comparación con el filósofo, pues el propio Platón hace de esta figura un sagaz revelador de la distancia que separa los planos del aparecer y del ser en el caso de los sujetos que intervienen en la política de la ciudad. En este sentido, en *República* IX, y apelando a uno de los términos técnicos del teatro como *σχευή*, Platón formula una metáfora entre un tirano y un actor teatral. Sócrates le advierte a Glaucón que a la hora de juzgar a un hombre, y en el caso particular que tratan a un tirano, es necesario distinguir con la inteligencia su carácter y no guiarse por la dignidad externa que asume ante los demás, es necesario, por lo tanto, contemplarlo en las circunstancias de su hogar, desprovisto de sus ‘ropajes trágicos’ (*τραγικῆς σχευῆς*, 577b1). Evidentemente, en la ciudad que parece funcionar como una escena teatral, el filósofo no se deja deslumbrar por las apariencias, por esas vestiduras teatrales, sino que descubre detrás de los actores sociales a los verdaderos hombres que los encarnan,¹³ del mismo modo en el que un espectador del siglo IV diferenciaba con certeza al actor del personaje. Sin embargo, este peculiar procedimiento se vislumbra con claridad en otro de los diálogos platónicos, hablamos del diálogo *Sofista* donde la figura homónima es enfrentada a este filósofo-espectador.

Ante todo hay que admitir que el uso de términos relacionados con la visión y la contemplación – que podrían reafirmar el símil entre el filósofo y el espectador – son escasos en el diálogo *Sofista*, pero lo cierto es que dos de los usos del verbo *θεάομαι* resultan clave. El primero de ellos aparece en 236c10, cuando Extranjero sostiene que no alcanza a percibir (*θεάσασθαι*) dónde colocar al sofista, pues, advierte, es un ilusionista muy difícil de capturar y luego, con el mismo sentido, en 254b5, cuando señala que es difícil distinguir a ese sofista ya que se escabulle en la oscuridad, pero que su figura no debe ser abandonada hasta que no se la haya contemplado (*θεασώμεθα*) suficientemente. Si en *República* nos hemos encontrados con filósofos que, como espectadores, buscaban contemplar la verdad y el ser, aquí nos enfrentamos a otro filósofo (recordemos que Extranjero es presentado como tal y es, de hecho, el portavoz de Platón en el diálogo) que, en principio, contempla la figura del sofista indicando la dificultad de la tarea.

Ahora bien, la metáfora teatral reaparece con toda claridad cuando este filósofo que contempla al sofista se ocupa de caracterizarlo como una especie de actor teatral en tres pasajes clave del diálogo. En primer lugar, la metáfora parece estar operando de manera implícita en la serie de definiciones que se brindan desde un comienzo de la figura en cuestión. Los interlocutores afirman que el sofista aparece como un cazador de jóvenes adinerados (223b); como un mercader de cosas del alma (224c-d); como un comerciante al por menor, como un productor y vendedor (224e); como un discutidor (226a) y, en último

¹² *Ibidem*.

¹³ Al respecto, véase Maiatsky (2005): 60.

lugar, como un purificador de las opiniones que impiden el conocimiento (231e). En el largo pasaje en el que se ofrecen estas definiciones, los interlocutores insisten una y otra vez en la cuestión del aparecer y por ello se introducen una decena de términos relativos al campo léxico de la *phantasia* (como *kataphainō* [221d], *phántasma* [223c] o *anaphainō* [224c]) para remarcar el hecho de que el sofista se les ha aparecido de diversos modos. Es así que estas primeras definiciones podrían leerse justamente como *performances* del sofista cual actor teatral a través de diversas máscaras o disfraces como los de cazador, mercader o discutidor. De hecho, en el diálogo *Protágoras*, Platón le hace decir al personaje homónimo que antaño los sofistas se fabricaron un disfraz (*próskehēma*) para ocultar su arte, temerosos de los rencores que suscitaba (316d). No obstante, volviendo a *Sofista*, es en la sexta definición en donde el uso implícito del símil comienza a tornarse más evidente. La adjudicación del arte de la purificación al sofista implica una asimilación con la figura de Sócrates que preocupa a los interlocutores y, en simultáneo, no hace más que recordar, como ya han notado los intérpretes, el mismo tipo de asimilación ofrecido en la comedia *Nubes* de Aristófanes. Esta alusión indirecta a la comedia, en donde los sofistas y Sócrates son representados de manera amalgamada sobre la escena teatral, corona estas primeras definiciones y nos permite sostener que el sentido de la serie no debe buscarse en los acercamientos particulares que se ofrecen en cada una de ellas,¹⁴ sino en el hecho de que los sofistas aparezcan de diversos modos, en el hecho de que ellos puedan gestionar sus apariencias en la *pólis* tal como los actores que cambian sus disfraces sobre la escena.

En segundo lugar, la metáfora parece recorrer los esbozos de la séptima definición. Los interlocutores advierten que no es posible saber todas las cosas con el fin de contradecirlas y que, por lo tanto, los sofistas “son capaces de dar a los jóvenes la impresión (δόξαν παρασκευάζειν) de que son los más sabios respecto de todo” (233b). Por consiguiente, sostiene el Extranjero, el sofista se revela como alguien que posee una ‘ciencia aparente’ (*doxastikḗ epistēmē*) (233c-d), y añade que, como parte del juego de la imitación (*mimesis*), es un productor de ‘imágenes habladas’ (*eídola legόμενα*) que hechiza (*goeteíō*) a los jóvenes (234c-d). Finalmente, resumiendo lo manifestado, Extranjero afirma que el sofista es un mago (*gōēs*), un imitador de las cosas (*μιμητὴς τῶν ὄντων*) y un ilusionista (*thaumatopoios*) (235a-b). En estos pasajes, se incorporan tres términos relacionados estrechamente con el mundo teatral y con la función específica del actor: (i) el término *skeuē* que, como parte del vocablo compuesto *paraskenázō*, hace referencia al equipo o a las vestiduras propias de un actor,¹⁵ y que se utiliza aquí para señalar esa impresión que dan los sofistas a su auditorio; (ii) el término *mimesis*, cuyos usos en el mundo griego y en el *corpus platonicum* son numerosos, pero que aquí parecen anticipar el uso común al que se apelará en la sección final del diálogo y

¹⁴ Al respecto, véase Li Carrillo (1959-60) y Oscayan (1972).

¹⁵ Véase LSJ (1996). Si bien el término es señalado en el estudio de Tarrant (1955), el autor no menciona este uso.

que, como señala Philip, hace referencia al contexto de las representaciones dramáticas y artísticas y al actor que imita en ellas;¹⁶ y (iii) el término *thaumatopoiós*, pues al caracterizar al sofista como un hacedor de *thaúmata*, los interlocutores lo perciben como un productor de ilusiones, ilusiones entre las que aparecen específicamente aquellas generadas por los juegos teatrales.¹⁷

Finalmente, en tercer lugar y ya de manera explícita, la metáfora del sofista como actor decide la séptima y definitiva caracterización de la figura en cuestión. Extranjero divide la producción de *phantásmata* en dos especies, la que utiliza instrumentos en la confección de su producto y aquella en la que el agente se vale de sí mismo como instrumento, y respecto de la última sostiene: “cuando alguien se vale de su cuerpo para asemejarse a tu aspecto (*skhéma*), o hace que su voz se parezca a tu voz, la parte correspondiente de la técnica simulativa se llama principalmente imitación” (267a).¹⁸ Ahora bien, aquello que el sofista imita (y siempre sin conocerlo [267b-e]; de manera irónica [268a] y en el ámbito privado [268c]) es al sabio. El sofista es entonces un *μιμητῆς τοῦ σοφοῦ* (268c1). De esta forma, la metáfora alcanza su formulación más completa: tal como un actor sobre la escena utiliza su cuerpo y su voz para imitar el aspecto de otros frente al público, el sofista utiliza su cuerpo y su voz para ocupar el lugar de otro frente a jóvenes inexpertos. Esta formulación apela nuevamente a un término propio del universo teatral como el de *σχῆμα* cuyos significados pueden ser los de aspecto o apariencia, pero también los de vestimenta o rol.¹⁹ Se puede deducir entonces que, para los interlocutores, al igual que el actor busca emular sobre la escena la apariencia de un personaje para conquistar la fe de sus espectadores, el sofista busca emular en la ciudad la apariencia o el rol del sabio para así conquistar la voluntad de sus futuros jóvenes discípulos.

El término que resulta clave en la caracterización del sofista como una especie de actor teatral es, evidentemente, el de *μιμητῆς* cuya aplicación a esta figura en el diálogo *Sofista* representa un movimiento original en el *corpus platonicum*.²⁰ En este diálogo, como hemos visto, el término es utilizado en dos oportunidades. En principio, el sofista aparece como un ‘imitador de las cosas que son’ (*μιμητῆς τῶν ὄντων*, 235a1) y, si seguimos el hilo del argumento, podremos vislumbrar que el resultado de esta actividad como imitador son los *φαντάσματα*, unos simulacros que se definen por su deformación intencional del

¹⁶ Philip (1961): 453 y 465. El autor considera que en Platón el otro uso de *mimesis* implica la imitación de existentes eternos a través de sensibles particulares. En LSJ (1996) se aclara que, en la Grecia antigua, el *mimētēs* era considerado fundamentalmente como un artista que personificaba a otros.

¹⁷ LSJ (1996). Véase el uso de *thaúmata* en *Rep.* 514b.

¹⁸ Aunque Philip (1961) recupera las filiaciones dramáticas del uso de la *mimesis*, en ningún momento señala que es el sofista quien precisamente aparece representando en el diálogo el sentido específico del término. Por otro lado, Tarrant (1955) también incluye este término, pero no incluye su uso en este pasaje de *Sofista*.

¹⁹ Véase LSJ (1996).

²⁰ Quien ha señalado esa originalidad es Notomi (1999: 126 n.5), aunque, por otro lado, especifica los posibles antecedentes de tal adjudicación en *Gorgias* 462b y ss. y en *República* X.

original que imitan, deformación mediante la cual buscan hacerse valer por el propio original.²¹ Los interlocutores no especifican el contenido de estos simulacros, por el contrario, se insiste en la pretensión de totalidad que impulsa a esos sofistas y en la cuestión de la contradicción: los sofistas buscan contradecir a todos sobre todas las cosas. En el segundo uso del término, y hacia el final del diálogo, el sofista termina caracterizado como un ‘imitador del sabio’ (μιμητῆς τοῦ σοφοῦ, 268c1) y de esta forma la analogía con el actor teatral se vuelve evidente. Ahora bien, del primero al segundo uso de μιμητῆς parece operarse un desplazamiento entre un sujeto que simplemente ofrece φαντάσματα de las cosas y un sujeto que se convierte a sí mismo en φάντασμα, y este desplazamiento se decide por la mencionada pretensión de totalidad. Líneas antes, Extranjero le confesaba a Teeteto que los sofistas dan la impresión de conocer aquello que contradicen y como actúan así respecto de todo, en consecuencia: “dan a los discípulos la impresión de ser sabios en todo” (233c). Con el objeto de confirmar los sentidos de este desplazamiento y corroborar la interpretación del sofista como un personaje teatral, para concluir nos referiremos brevemente a dos pasajes del diálogo *Político*.

En plena búsqueda de la definición del político, los interlocutores del diálogo homónimo intentan separar a aquellos usurpadores de la función política que impiden acercarse al verdadero objetivo. Entre esos usurpadores, el personaje Extranjero señala particularmente a los sofistas, quienes “se parecen a sátiros y a las bestias débiles pero muy astutas que rápidamente intercambian sus características y sus aptitudes” (291a-b). En esta primera aproximación, los sofistas son equiparados con los sátiros, figuras que no sólo se vinculan con los orígenes de la tragedia,²² sino que además se definen por el sigilo y la astucia en la transformación de sus características,²³ lo que los acerca aún más a figuras teatrales. Líneas después, la metáfora teatral se vuelve más evidente. El joven Sócrates insiste en la necesidad de que Extranjero confiese lo que ve y este le manifiesta que quedó “repentinamente desconcertado al ver ese coro (χορός) que evoluciona en torno a los asuntos de la ciudad”, “el coro de todos los sofistas, enormes embaucadores” (291e). La metáfora se consume en este pasaje en el que se habla de los sofistas como un coro de magos, haciendo clara referencia al χορός del drama ático. No obstante, si quedaba alguna duda de la incidencia de esta metáfora, es el propio Extranjero quien se encarga de saldarla cuando, al retomar el intento de separar al verdadero político de los que pretenden serlo y no son, afirma que “todo esto es exactamente como un drama (δρᾶμα)” (303c) en el que se nos presenta a los ojos un conjunto festivo de centauros y sátiros. Por último, líneas antes de esta declaración, Extranjero confirma el desplazamiento que

²¹ Al respecto, véase Palumbo (1994): 44-7 y Marcos De Pinotti (1997): 65.

²² Véase Lesky (1963): 252.

²³ Véase Miller (1980): 86.

se operaba en el diálogo *Sofista* entre un ‘imitador de las cosas que son’ y un ‘imitador del sabio’ al sostener que aquellos que “presiden las más grandes fantasmagorías, son ellos mismos fantasmas y, por ser los más grandes imitadores y embaucadores, son los más grandes sofistas de entre los sofistas”, de esta forma el sofista se vuelve a sí mismo en un εἰδωλον por conducir los más grandes simulacros.

Cerramos, finalmente, con algunas conclusiones. A pesar de las críticas que dirigió contra la poesía en general, la tragedia en particular y la conducta de los espectadores, el fenómeno que tomaba lugar en el teatro le ofreció a Platón un paradigma insoslayable para comprender tanto algunos de los quehaceres intelectuales del filósofo, como también los de su contrafigura: el sofista. En este sentido, mientras que el filósofo y el espectador teatral parecen compartir cierta conciencia sobre la discrepancia entre lo que parece ser y lo que es; el sofista y el actor teatral, a los ojos de Platón, comparten la misión de emular a otros y convencer a su auditorio del personaje encarnado. Ahora bien, el filósofo demuestra esa conciencia no sólo con vistas al ámbito suprasensible, sino que, al girar su mirada, al descender a la ciudad – como el liberado que retorna a la caverna – practica su visión penetrante y sinóptica sobre el cuerpo social de la *pólis*. Y allí, al enfrentarse al sofista y a diferencia del público que se mantiene absorto con su actuación, el filósofo-espectador descubre y denuncia al actor-sofista detrás del personaje. Ese sofista, desde la óptica platónica, es aquel que ofrece simulacros mediante ‘imágenes habladas’, pero, en la medida en que debe repetir indefinidamente su libreto, en la medida en que se encuentra preso de su rol, él mismo se convierte en simulacro. Platón parece haber encontrado en la figura del actor, profesional camaleónico e itinerante,²⁴ el símil perfecto para denunciar los ardides del sofista. No obstante, desde sus propios fragmentos e incluso irrumpiendo en la letra platónica, la respuesta sofística no deja de oírse: desde allí amenaza revelando que en la *pólis* todos son actores y nadie puede romper la ilusión dramática so pena de dejar de existir entre los hombres.

²⁴ Sobre el carácter itinerante del actor en el siglo IV, véase Csapo (2010).

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Adam, J. (1902): *The Republic of Plato*, Cambridge, CUP.
- Bernardette, S. (1984): *The Being of the Beautiful. Plato's Theaetetus, Sophist, And Statesman*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Burnet, J. (1900-1907): *Platonis Opera*, Oxford, 5 vols.
- Camarero, A. (1998): *Platón. República*, Bs. As., Eudeba.
- Conford, F. M. (1935): *Plato's Theory of Knowledge*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Cordero, N. (1988): Platón, *El Sofista*, en Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, vol. V.
- Cordero, N. (1993): *Platon, Le Sophiste* Traduction inédite, introduction et notes, Paris, GF-Flammarion.
- Diès, A. (1925): *Le Sophiste en Platon: Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, t. VIII, 3.
- Eggers Lan, C. (1986): *Platón. Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos.
- Fowler, H. N. (1987): *Theaetetus. Sophist*, Londres-Cambridge, Heinemann-Harvard University Press.
- Griffith, T. (2000): *Plato. The Republic*, Cambridge, CUP.

Lexicología

- AA.VV. (1980-): *Diccionario Griego-Español* (DGE)
- Liddell, H. & Scott, J. (1996): *Greek English Lexicon*, 9ª ed., Oxford, Clarendon Press. (LSJ)
- Chantraine, P. (1968): *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.
- Thesaurus Linguae Graecae* (2001), Silver Mountain Software.

Bibliografía secundaria

- Blondell, R. (2002): *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge, CUP.
- Csapo, E. (2010): *Actors and Icons of Ancient Theater*, West Sussex, Blackwell Publishing.
- Lesky, A. (1963): *Geschichte der griechischen literatur*, AG Verlag, Bern (citamos según trad. esp. de: Díaz Regañón, J. y Romero B. (1989): *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos)
- Louis, P. (1945): *Plato's Metaphors: Les Métaphores de Platon*, Paris.
- Maiatsky, M. (2005): *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan.
- Marcos De Pinotti, G. E. (1997): "Discurso y no ser en Platón (*Sofista* 260a-263d)", en *Synthesis*, 4, pp. 61-83.
- Miller, M. (1980): *The Philosopher in Plato's Statesman*, Netherlands, Martinus Nijhoff Publishers.
- Modrak, D. K. W. (2006): "Plato: A Theory of Perception or a Nod to Sensation?", en Benson, H. (ed.): *A Companion to Plato*, Blackwell Publishing, pp. 133-45.
- Monoson, S. (2000): *Plato's Democratic Entanglements. Athenian Politics and the Practice of Philosophy*, Princeton, PUP.
- Nightingale, A. W. (2004): *Spectacles Of Truth In Classical Greek Philosophy. Theoria In Its Cultural Context*, Cambridge, CUP.
- Notomi, N. (1999): *The unity of Plato's Sophist*, Cambridge, CUP
- Ober, J. (1989): *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton, PUP.
- Palumbo, L. (2008): *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo.
- Philip, J. A. (1961), "Mimesis in the *Sophistês* of Plato", en *T.A.P.A.*, 92, pp. 435-468.

- Pimenta Marques, M. (2012): “A percepção sensível. Entre a República e o Timeo”, en Peixoto, Pimenta Marques y Rey Puente (eds.): *O visível e o inteligível*, Belo Horizonte, Editora UFMG, pp. 89-110.
- Puchner, M. (2010): *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, New York, OUP.
- Sayre, K. (2006): *Metaphysics and Method in Plato's Statesman*, New York, CUP.
- Segal, C. (1993): “El espectador y el oyente”, en Vernant, J-P. (ed.). *El hombre griego*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 211-246.
- Tarrant D. (1955): “Plato as Dramatist”, en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 75, pp. 82-89.
- Tate, J. (1932): “Plato and imitation”, en *Classical Quarterly* 26, pp. 161-169.
- Trevaskis, J. R. (1955): “The sophistry of noble lineage”, en *Phronesis*, 1, pp. 36-49.