

ήματα



Raúl Gutiérrez (editor)

# ECOS DE FILOSOFÍA ANTIGUA

## Capítulo 4

Con la colaboración de  
Alexandra Alván



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Μα

*Μαθήματα. Ecos de filosofía antigua*  
Raúl Gutiérrez (editor)

© Raúl Gutiérrez, 2013

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-2650  
Fax: (51 1) 626-2913  
feditor@pucp.edu.pe  
www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: octubre de 2013  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-14555  
ISBN: 978-612-4146-50-3  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361300780

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## EL FILÓSOFO COMO θεατής Y EL SOFISTA COMO μιμητής. PLATÓN FRENTE A LA SOFÍSTICA Y EL PARADIGMA DEL TEATRO

Lucas Manuel Álvarez  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Entre los siglos V y IV a. C., las Grandes Dionisias, el festival teatral más importante de Atenas, congregaba alrededor de quince mil espectadores. Su significación excedía ampliamente el plano estético, pues en las actividades que se desarrollaban en su marco se exhibía, se analizaba y hasta se refutaba la identidad cívica de la polis (Goldhill, 1997, pp. 54-59). Los ciudadanos que acudían al festival también se presentaban regularmente en las reuniones de la Asamblea y en la Corte. De este modo, juntas, estas tres instituciones públicas que compartían actores, espacios y una serie de métodos, marcaban el ritmo político y cultural de la ciudad. De hecho, con el correr del tiempo, las obras teatrales que representaban el núcleo de las Grandes Dionisias se convirtieron en la principal forma simbólica de Atenas (Ober & Strauss, 1990, p. 246). El teatro como paradigma cultural ejerció su influencia sobre todo el abanico de actividades de los atenienses, incluyendo la labor filosófica, y, si bien suele examinarse la influencia de ciertas temáticas propias de la filosofía sobre las obras dramáticas (Allan, 2005), también es posible investigar la proyección del teatro sobre la reflexión filosófica. En este sentido, intentaremos estudiar (pese a las conocidas críticas platónicas contra la poesía) el grado de permeabilidad del pensamiento de Platón frente al paradigma teatral, principalmente en lo que respecta a la construcción de las figuras del filósofo y del sofista, y a la lógica que gobierna sus relaciones. Para ello nos ocuparemos de los argumentos presentes en los diálogos *República* y *Sofista*. Finalmente, buscaremos probar que ciertos aspectos de la lógica trazada por Platón podrían comprenderse como el reverso de planteos sofísticos consumados también a través de la apelación al mismo paradigma teatral.

La relación entre Platón y la poesía tradicional es conflictiva y compleja, y la mejor prueba de ello es la *República*, obra en que Sócrates cuestiona los tres tipos de narraciones (la simple de los ditirambos, la μιμητική de la tragedia y la comedia, la mixta de la épica) desde cuatro frentes: el religioso, el ético-político, el ontológico y el psicológico. En el libro II advierte que los poetas no deben representar, como suelen hacerlo, erróneamente a los dioses (*República* 376e-383c). En el siguiente libro sostiene que los guardianes no deben ser imitadores debido al principio de especialización de las funciones, aunque aclara que en el caso de imitar algo deberán hacerlo con las cualidades que les conviene adquirir y no con cosas innobles y vicios vergonzosos (395d). Por último, en el libro X el mismo Sócrates cuestiona, por un lado, el producto de la imitación, afirmando que está alejado en tres grados del original (al no imitar la idea sino la cosa e imitándola no tal como es sino tal como se le aparece) (595c-598e) y, por otro lado, afirma que todo arte imitativo traba relación con aquella parte del alma más alejada de lo racional y que, por tanto, siendo vil y vinculada con lo vil, solo puede engendrar cosas viles (603b). Por esta razón, supone que el carácter irascible (gobernado por la parte irracional del alma) es el más simple de imitar, mientras que un carácter sabio y calmo ni es fácil de imitar ni de aprehender cuando se imita, sobre todo, para los hombres congregados en los festivales teatrales (604e).

Esta última referencia a los hombres que asisten a los festivales y aquella en que, líneas antes, Sócrates asegura que los imitadores se ocupan de lo que le parece bello a la multitud ignorante (602b) parecen incorporar cierta dimensión cívico-política a la crítica teatral. Es evidente que, en la *República*, y detrás del cuestionamiento a la poesía tradicional, no solo se encuentra el proyecto de la polis ideal sino además una crítica a la democracia y sus instituciones entre las que cuentan las Grandes Dionisias. Ahora bien, la relación entre Platón y el sistema democrático es tan problemática como su relación con la poesía. Barker, por ejemplo, afirma que aunque en ocasiones Platón sea un crítico implacable de la política ateniense (como en el *Gorgias*), también suele apreciar los valores democráticos como en la *República*, el *Político* o las *Leyes* (1918, pp. 126 y 299). En este sentido, Monoson sostiene que muchos de los diálogos no solo contienen explícitas expresiones de aceptación, sino que además apelan a ciertos principios democráticos (2000, pp. 3-5). Entre otros objetivos, la autora pretende demostrar que la descripción que hace Platón de la actividad filosófica está en deuda con algunas prácticas cívicas, entre las que

se destaca la conducta de los espectadores, especialmente la de aquellos que acuden a los festivales dramáticos<sup>1</sup>.

Partiendo de una serie de términos como θεωρέω y θεάομαι (verbos que indican la observación o la contemplación como espectador), θεατής (nombre que refiere al espectador), θέαμα y θεώρημα (en referencia a lo que se ve, al espectáculo), Monoson piensa que Platón hilvana una delicada metáfora entre la labor filosófica y la actividad de un espectador, extendiendo el uso de este conjunto de términos técnicos del mundo teatral hasta abarcar la figura del filósofo. Las razones de esta metáfora serían dos. En primer lugar, y a pesar de las reiteradas críticas que dirige contra la conducta y el modo de ser del espectador en los festivales (un modo de ser vulnerable al engaño, a la corrupción intelectual y a la decadencia moral), Platón es consciente de que existen ciertas similitudes entre ambas actividades, pues la tarea intelectual consiste, en algún sentido, en enfrentarse a imágenes y ficciones aparentemente convincentes (pp. 210-211). En segundo lugar, incluso sabiendo de las distancias que separan a una actividad de la otra, Platón decide compararlas para ayudar a unos atenienses que, en palabras de Segal, eran una «raza de espectadores» acostumbrados a las grandes exhibiciones públicas como las competencias atléticas, las guerras, las ceremonias religiosas, los ritos místéricos y, obviamente, el teatro (1993, pp. 213-221), a imaginar en qué consiste la extraña actividad filosófica.

Para sostener su hipótesis, Monoson hace una lectura de conjunto del diálogo *República* advirtiendo que en el libro I el personaje Sócrates no asiste al festival nocturno que Adimanto caracteriza como «digno de verse» (ἄξιον θεάσασθαι) (*República* 328a), sino que, en lugar de ello, contempla, diálogo filosófico mediante, las cosas que verdaderamente son dignas de verse (Monoson, 2000, p. 215). Entre ellas, la contemplación (θεασάμεθα) del nacimiento de un Estado (369a), la contemplación (θεᾶσθαι) como un espectáculo (θέαμα) de los bellos rasgos de un alma en sintonía con un cuerpo (402d), la contemplación (θεωρία) del tiempo y la realidad toda (486a) y la contemplación (θεᾶν) de lo que es (532a) y del mejor de todos los entes (532c). Además, la autora considera que esta analogía entre el filósofo y el θεατής reaparece en la alegoría de la caverna en la que no se apela al vocabulario teatral para describir las visiones

<sup>1</sup> Monoson estudia además la ética de la antitiranía, la παρρησία, las reglas de responsabilidad y reciprocidad y la representación de las oraciones fúnebres públicas (2000).

de los prisioneros (en su lugar se utiliza el verbo ὀράω, 515a-515b), pero se lo retoma a la hora de imaginar la salida de uno de ellos hacia la luz y la vuelta a la oscuridad, armado, esta vez, de una visión filosófica. En este sentido, no debemos olvidar que las metáforas visuales son, para Platón, dominantes e imprescindibles a la hora de explicar la naturaleza del conocimiento, pues capturan cosas esenciales de la experiencia cognoscitiva (Nightingale, 2004, pp. 108-110). Volviendo ahora a la analogía entre el filósofo y el espectador, hay que decir que sus vinculaciones se explicitan en un pasaje del libro V. Allí los «amantes de los espectáculos» (φιλοθεάμονες) se distancian de los filósofos en la medida que no están dispuestos a participar de una discusión seria y solo buscan saciar los placeres sensoriales a través de sonidos, figuras y colores, mientras que los filósofos intentan localizar y contemplar el alma, la verdad y el ser (475d-e). Sin embargo, ambos parecen compartir cierta conciencia sobre la discrepancia entre lo que es y lo que parece ser: el espectador teatral respecto de un nivel obvio y explícito (el de las máscaras que llevaban los actores), y luego de otro implícito y propio de la trama (aquel en el que un personaje hace de otro multiplicando las apariencias); el filósofo respecto del mundo sensible y del mundo inteligible. Como conclusión, Monoson sostiene que la metáfora del filósofo como θεατής es parte de un esfuerzo sistemático de Platón por defender la filosofía y combatir las acusaciones de inutilidad e incompreensión, ya que el procedimiento le permite comparar y vincular las actividades aparentemente extrañas del filósofo con el registro de experiencias comunes del ciudadano como espectador.

Entonces, teniendo en cuenta que el filósofo es, *mutatis mutandis*, como un espectador teatral, ahora intentaremos ver de qué manera esta analogía podría estar operando en otro diálogo como el *Sofista*. Ante todo hay que admitir que las apariciones de términos relacionados con el mundo teatral son escasas en este diálogo, pero que hay dos usos del verbo θεάομαι que nos parecen claves. El primero de ellos se da en 236c10, cuando el 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 254b, cuando señala que es difícil distinguir al 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. Entonces, si en la *República* nos encontramos con filósofos que, como espectadores, contemplaban la verdad y el ser, aquí nos

enfrentamos a otro filósofo (recordemos que el Extranjero es presentado como tal y es, de hecho, el portavoz de Platón en el diálogo) que contempla la figura del sofista indicando la dificultad de la tarea.

En su estudio sobre el diálogo, Notomi, a contramano de aquellos estudios que dividen la obra en varias piezas de diverso interés filosófico, se interesa por encontrar la unidad oculta detrás de estos distintos aspectos y, siguiendo a Proclo, para quien la unidad de los diálogos suele definirse en sus prólogos, sostiene que el proyecto que conduce y gobierna toda la obra es, justamente, la definición del sofista (1999, pp. 6-23). Por ello, para explicar cómo se integran los diversos aspectos del diálogo, Notomi plantea una estructura de tres partes: en la primera (*Sofista* 216a-236d8) y en la tercera (264b9-268d5) el tema es la definición del sofista, mientras que la parte media (236d9-264b8) es una digresión típica del *corpus* platónico en la que los interlocutores, con el fin de resolver las dificultades que se fueron planteando en el curso de la definición, se ocupan de la cuestión del no-ser y la falsedad. Ahora bien, siendo el sofista el objeto central del diálogo, la contemplación de su figura por parte del Extranjero adquiere su verdadera dimensión: el filósofo como espectador contempla aquello que busca definir. Esta lógica conduce la primera parte del diálogo, en la cual los interlocutores revelan las apariencias del sofista intentando, al revelarlas, definir su figura. Precisamente, el diálogo comienza presentando esta problemática: Sócrates advierte que la especie de los filósofos no es más fácil de discernir que la divina, pues muchos de ellos tienen el aspecto (*φανταζόμενοι*) de merodear la ciudad en medio de la ignorancia de la gente, pero no todos son (*ὄντως*) realmente, sino que aparentan (*δοκοῦσιν*) ser filósofos; algunos tienen el aspecto (*φαντάζονται*) de políticos, otros de sofistas y otros de locos (216c-d). Por ello, Sócrates acude al Extranjero no solo por el supuesto parricidio que se comete en el diálogo (ya que el personaje es oriundo de Elea como Parménides), sino fundamentalmente porque su extranjería le otorga la distancia necesaria, respecto de las opiniones de los atenienses, para distinguir y revelar las divergencias entre lo que aparece y lo real. Esta práctica, sin duda, nos recuerda la aguda conciencia respecto de la misma distinción que podría desarrollar un espectador teatral ideal para Platón y nos permite pensar la apertura del *Sofista* por medio de una lógica teatral.

Y esa lógica cobra aún más sentido si tenemos en cuenta aquello que el Extranjero, como θεατής, contempla: la figura del sofista que es definida desde 221c a 236d. Los interlocutores afirman que el sofista aparece como:

a) un cazador de jóvenes adinerados y distinguidos (223b), b) un mercader de cosas del alma (224c-d), c) un comerciante al por menor, d) un productor y vendedor (224e), e) aquel que obtiene dinero gracias a las discusiones privadas (226a) y f) un purificador de las opiniones que impiden el conocimiento del alma (231e). Como vemos, esta figura se le aparece al Extranjero espectador de distintas formas (al modo de las diversas máscaras teatrales) y los términos utilizados (καταφαίνω, 221d; φάντασμα, 223c; ἀναφαίνω, 224c) acentúan la centralidad de las apariencias, que si bien en primera instancia refieren a la circunstancia particular del aparecer del sofista, luego terminan señalando una característica esencial de su proceder. Sin embargo, antes de estudiar ese proceder, debemos ocuparnos de la sexta definición que podría acercarnos al mundo teatral.

El sexto intento de definición es controversial porque el Extranjero describe el método de ciertos sofistas (aquellos que él llama de «noble estirpe») de la misma forma en la que suele describirse el método socrático en otros diálogos (*Apología* 21d y *Eutifrón* 6d), lo que terminaría asimilando a Sócrates con los sofistas<sup>2</sup>. Esta asimilación, de hecho, solía darse en la Atenas de la época (Trevaskis, 1955) y la literatura lo ha reflejado, por ejemplo, a través de la comedia *Las Nubes* de Aristófanes. Aun teniendo en cuenta que la parodia que asimila a Sócrates con la sofística se nutre de exageraciones y caricaturas, Konstan advierte que toda parodia, si pretende ser eficaz, debe tener alguna base en la realidad (2011, p. 76). Por ello, supone que esa hostilidad hacia Sócrates representa la forma en que Aristófanes captó cierto sentimiento popular despertado por todo el movimiento intelectual compuesto por los presocráticos, pero también por Sócrates y los sofistas, que los griegos de la época veían casi como un grupo homogéneo (pp. 78-88). Considerando las implicancias de esta sexta definición, nuestra propuesta sobre la posibilidad de pensar los mecanismos de la primera sección del diálogo desde una lógica teatral adquiere ahora una nueva arista, ya que la definición que culmina con esta serie recupera justamente la aparición en escena del sofista. No obstante, lo que finalmente completaría el sentido de esta lógica teatral del diálogo es el estatus que adquiere la figura en cuestión luego de estas primeras definiciones.

<sup>2</sup> Kerferd niega esta asimilación suponiendo que el método descrito solo tiene ciertas semejanzas con el socrático y que en realidad alude a procedimientos practicados por los sofistas históricos, en particular por Protágoras (1954).

Una vez que los interlocutores definen por sexta vez al sofista, se confiesan confundidos, recapitulan lo hecho y retoman la quinta definición afirmando ahora que la figura en cuestión es un contradictor (ἀντιλογικός) que busca producir otros contradictores capaces de contradecir todas las cosas. Sin embargo, como no es posible saber todas las cosas con el fin de contradecirlas, el Extranjero supone que ellos «son capaces de dar a los jóvenes la impresión (δόξαν παρασκευάζειν) de que son los más sabios respecto de todo» (233b). Líneas después, en lo que vendría a ser la séptima definición, sostiene que el sofista se les revela como alguien que posee una «ciencia aparente» (δοξαστική ἐπιστήμη, 233c-d) y añade que, como parte del juego de la imitación (μίμησις), aparece como un productor de «imágenes habladas»<sup>3</sup> (εἰδῶλα λεγόμενα) que hechiza (γοητεύω) a los jóvenes que aún están lejos de la realidad de los hechos (234c-d). Aquí se ve claramente cómo la cuestión de las apariencias se pone en juego tanto a la hora de contemplar al sofista (que se les aparece a los interlocutores) como a la hora de definirlo (suponiendo que es poseedor de una ciencia aparente). Estas ideas componen la definición que quedará en pie, por ser aquella que da cuenta de la verdadera naturaleza del sofista, y son desarrolladas en otras líneas del diálogo hasta ser finalmente retomadas al final de la obra. En 235a el Extranjero pregunta si ha quedado claro que el sofista es un mago (γότης) e «imitador de las cosas» (μιμητής ὧν τῶν ὄντων); en 235b se le incluye en el género de los ilusionistas (θαυματοποιός); en 241b, luego de hacer la división de las técnicas de producción de imágenes, el Extranjero advierte que al colocar su técnica entre la de los «productores de falsedades» (ψευδογοός) y magos (γότης), los problemas son muchos y difíciles y, por último, en el tramo final del diálogo, se afirma que el sofista no está entre los que saben, sino entre los que imitan (267e) y que, por ende, es «un imitador del sabio» (μιμητής δ' ὧν τοῦ σοφοῦ, 268c).

Los *muchos y difíciles* problemas que señala el Extranjero son aquellos que se tratan en la parte media del diálogo y son provocados por esta definición del sofista como imitador y productor de falsedades. Esa parte media se abre y se cierra con dos divisiones que evidentemente dicen mucho no solo de los productos del sofista sino también de su naturaleza. La primera división es entre dos tipos de imágenes: la *copia* (εἰκῶν) como

<sup>3</sup> Seguimos aquí la traducción propuesta por Marcos de Pinotti (1997).

réplica fiel y el *simulacro* (φάντασμα) como deformación intencional del original que aparenta parecerse sin parecerse realmente (235d-236b). Luego, la última división es entre dos tipos de discursos: el *verdadero*, que dice las cosas como son, y el *falso*, que dice cosas diferentes de las que son (263b). Así, tanto el simulacro como el discurso falso son simultáneamente productos del sofista y reflejos de su naturaleza, pues él mismo es una especie de simulacro que, obviando las proporciones reales del original (en este caso el sabio), busca con proporciones bellas hechizar a los jóvenes y una especie de discurso falso que con su propio cuerpo «dice» cosas diferentes de las que son: dice ser sabio en vez de sofista. Esta doble valencia de los simulacros y de los discursos falsos tiene a su vez un correlato en las caracterizaciones del sofista que se despliegan desde el μιμητῆς τῶν ὄντων (235a) al μιμητῆς τοῦ σοφοῦ (268c): el sofista imita las cosas y además imita al sabio. Gracias a esta doble caracterización, Platón logra sumirlo en la naturaleza de sus propias producciones: el sofista no es un hacedor que mantiene distancia respecto de su quehacer, sino una figura que termina mimetizándose con sus simulacros y discursos falsos. Y aunque el uso de esos productos miméticos por parte del sofista sea esencial a la hora de definir su figura, lo cierto es que el diálogo en su conjunto parece apuntar a comprenderlo sobre todo como un imitador del sabio, siendo esta tanto la caracterización a la que se arriba hacia el final de la discusión como el problema con el que se abre la obra. Entonces, a partir de esta identificación del sofista con un imitador del sabio y considerando al filósofo encarnado en la figura del Extranjero como un espectador, intentaremos ahora reafirmar la lógica teatral del diálogo sosteniendo que el sofista es concebido como una especie de actor.

En primer lugar, la serie de apariciones del sofista cifradas en las definiciones ya sugerían esa equiparación con el actor, no solo si eran comprendidas como máscaras por medio de las cuales se presentaban sino además porque la sexta definición aludía justamente a la presentación de los sofistas sobre la escena teatral. En segundo lugar, la descripción platónica del cuerpo de receptores de las imitaciones también puede ser una prueba. Tanto en el caso del teatro como en el de la labor sofística, Platón se empeña en indicar que los receptores son o jóvenes inexpertos alejados de lo real (*Sofista* 234b-d) o multitudes e ignorantes (*República* 602b) que censuran o alaban con gran alboroto lo que se dice o se hace (*República* 492b-c). Como se ve, la juventud y/o la ignorancia parecen claves a la hora

de enfrentarse a esos imitadores. En tercer lugar, el mismo Platón utiliza términos relacionados estrechamente con el mundo teatral cuando se refiere al sofista. Líneas antes de ofrecer la séptima definición, el Extranjero se pregunta acerca del prodigio (θαῦμα) del poder de la sofística, en la medida que sus representantes son capaces de dar a los jóvenes la impresión (δόξαν παρασκευάζειν) de ser los más sabios respecto de todo (233a-b). Y mientras que θαῦμα suele utilizarse en plural para hacer referencia a las marionetas o juegos teatrales, el compuesto παρασκευάζω señala la preparación o disposición de alguien y σκευή es una referencia al equipo o vestiduras de un actor o cantante (LSJ, 1940). Sin embargo, es el uso del término μίμησις el que, en definitiva, podría certificar esta caracterización del sofista como un actor.

En la Grecia antigua el μιμητής era considerado fundamentalmente como un artista que personificaba a otros (LSJ, 1940) y si bien es en la *República* en que la μίμησις es utilizada específicamente para hablar de la poesía y la tragedia, en el *Sofista* esas filiaciones, aunque implícitas, también están presentes. En su clásico estudio sobre el tema, Philip sostiene que Platón utiliza esta noción de μίμησις tanto en un sentido específico (que recupera el uso común que se daba en el contexto de las representaciones dramáticas y artísticas para referirse al actor que imita o al músico que representa las pasiones), como en un sentido general que implicaría la imitación de existentes eternos a través de sensibles particulares (1961, pp. 453 y 465). Ambos sentidos aparecen, según este autor, en la sección final del diálogo *Sofista* en el cual se retoma la división de las técnicas. Allí se vincula la técnica productiva con el sentido general de μίμησις (*Sofista* 265b) y, luego, cuando se divide la producción de φαντάσματα en dos especies, la que utiliza instrumentos en la confección de su producto y aquella en que el agente se vale de sí mismo como instrumento, se adjudica el sentido específico de μίμησις a esta última alternativa. Dice el Extranjero: «cuando alguien se vale de su cuerpo para asemejarse a tu aspecto o hace que su voz se parezca a tu voz, la parte correspondiente de la técnica simulativa se llama principalmente imitación» (267a). Aunque Philip recupera las filiaciones dramáticas del uso de la μίμησις, en ningún momento señala que es el sofista quien precisamente aparece representando en el diálogo el sentido específico del término. Las implicaciones de lo dicho por el Extranjero son claras: de la misma forma en que un actor sobre la escena utiliza su cuerpo

y su voz para personificar a otros frente a su público, el sofista utiliza su cuerpo y su voz para ocupar el lugar de otro frente a jóvenes inexpertos. Las bases para considerar al sofista como un actor quedan sentadas, pero los interlocutores desarrollan la caracterización: el sofista es aquel que no conoce lo que imita (267b-e), que imita no de manera ingenua sino irónicamente (268a), que lo hace en forma privada (268b) y, la cuestión clave, que no imita a cualquiera sino al sabio (268c). Y a pesar de que en este tramo final no se mencione al filósofo como el original que pretende emular el sofista, si tenemos en cuenta las líneas que abren el diálogo —aquellas en que los interlocutores se preguntaban por la manera de diferenciar al sofista del filósofo y del político— las conclusiones son evidentes: el sofista pretende aparecer como filósofo. De esta manera, teniendo en cuenta que el filósofo era comprendido como una especie de espectador y ahora el sofista como un actor, parece quedar claro que Platón comprende metafóricamente sus relaciones a partir de una lógica teatral.

La permeabilidad del pensamiento platónico frente al paradigma del teatro puede ser considerada en un nivel general como lo hace Palumbo al sostener que la propia representación del mito sobre la escena teatral le habría ofrecido a Platón la posibilidad de comprender el mundo empírico como una representación, una imitación, del mundo ideal y que, incluso cuestionado el valor del mito (que no es ni verdadero ni universal como las Ideas), habría considerado al teatro como el observatorio privilegiado de la noción de μίμησις que gobierna toda la serie de relaciones ontológicas (2008, pp. 154-167). Aquí, sin embargo, aún en sintonía con ese nivel general, nos hemos ocupado específicamente de la lógica teatral que gobierna las relaciones entre el filósofo y el sofista, lógica que le permite a Platón presentar al filósofo como un espectador avezado que se encarga de diferenciar y denunciar, en el marco de la ciudad, las distancias entre las apariencias y lo real, teniendo siempre en cuenta que ese monitoreo ciudadano solo tiene sentido si es coronado con la contemplación de lo que verdaderamente es digno de contemplarse. Esa visión preliminar del filósofo es como la de aquel que no se deja deslumbrar por los ropajes trágicos (τραγικῆς σκευῆς) del tirano (*República* 577b) y menos aún, claro está, por los del sofista. Como sostiene Maiatsky (2005, pp. 58-62), el filósofo ostenta una visión sinóptica, pero penetrante del mundo social y solo él es capaz de obviar las apariencias, contemplar aquello que es invisible

a los otros y, además, reconocer a otro filósofo, pues el resto solo ve en ellos un objeto de burla (*Teeteto* 175a). Por su parte, el sofista es comprendido como un actor que, abusando de las apariencias, solo produce falsedades (de allí el sobrenombre de ψευδουργός, *Sofista* 241b), siendo él mismo otra falsedad. Un personaje, en definitiva, que, lejos de la burla de las multitudes que genera el filósofo, obtiene su beneplácito al presentarse como alguien más digno de lo que es. La empresa del diálogo acaba siendo exitosa: el filósofo platónico se arroga la capacidad de denunciar los simulacros, los discursos falsos, las εἴδωλα λεγόμενα y, fundamentalmente, la capacidad de relegar al sofista a la categoría de impostor. Los sofistas podrán engañar a las multitudes, pero no a un filósofo que como espectador avezado tiene el antídoto (φάρμακον, *República* 595b) necesario: el saber acerca de cómo son las cosas.

Antes de terminar, quisiera señalar, al menos de manera breve, que esta propuesta platónica, deudora del paradigma teatral imperante en Atenas, podría entenderse como el reverso de un planteo sofístico deudor del mismo paradigma que podemos reconstruir a partir del fragmento B23 de Gorgias. Allí, el sofista de Leontino sostiene respecto del engaño (ἀπάτε) propio de la tragedia que «quien lograba producirlo era más justo (δικαιότερος) que el que no lo lograba y el engañado más sabio que quien no lo era. En efecto, el que lograba engañar era más justo porque, habiendo prometido el engaño, conseguía producirlo. El engañado, más sabio, porque el ser que no está falto de sensibilidad se deja conquistar mejor por el placer de las palabras» (citado en Melero, 1996). Gorgias reivindica el engaño propio de la tragedia tanto en el plano de la producción como en el de la recepción y, lejos de identificarlo con lo falso, parece vincularlo con el costado irracional de la existencia, con el juego de la fantasía y con la actividad creativa como acto del espíritu que transforma una cosa en otra (Untersteiner, 1949, pp. 134-143), pero, sobre todo y explícitamente, con lo justo. Teniendo en cuenta que δίκαιος es utilizado desde Homero para hacer referencia a los individuos que observan las costumbres, especialmente las reglas sociales (LSJ, 1940), esa identificación del engaño con lo justo nos permite pensar que, probablemente, el sofista estaría apelando al paradigma teatral para referirse a cuestiones propias de la esfera política y social de su tiempo, en especial al comportamiento ciudadano.

Por otra parte, este posible uso gorgiano de la metáfora teatral podría encontrar un paralelo en la comedia de Aristófanes, relacionada con el pensamiento del sofista justamente a través del concepto de engaño (Carli, 1971, pp. 66-68). En la comedia *Las assembleístas*, un grupo de mujeres, hartas de la administración masculina de los asuntos de la ciudad, decide acudir a la Asamblea con el objetivo de tomar el poder en sus manos. Y, debido a que solo los ciudadanos tienen el derecho de hablar y discutir en ese órgano, el grupo se traviste para aparecer como hombres con sus respectivas vestimentas, modales y formas de hablar. De esta manera, el espectador de la comedia se enfrenta con actores hombres que, sobre la escena teatral, representan a mujeres que, a su vez, en la Asamblea, personifican a hombres. La supuesta extensión gorgiana de la lógica teatral del engaño al ámbito político se consuma en clave burlesca (los ciudadanos transformados en actores y de nuevo en ciudadanos) y permite pensar que desde aquel original planteo sofístico las relaciones entre los individuos son comprendidas desde una lógica dramática en la que todos son, simultáneamente, actores y espectadores que juegan de manera justa el juego del engaño.

Esta propuesta interpretativa del fragmento gorgiano puede relacionarse con la anterior dedicada a la construcción de las figuras del sofista y del filósofo por parte de Platón, en la medida que ambos pensadores, permeables al paradigma teatral, apelan a nociones propias del ámbito del drama. No obstante, mientras que Gorgias parece extender el rol de espectador y de actor al conjunto de la ciudadanía comprendiendo, a su vez, el intrínseco engaño como algo propio y justo de la representación dramática en un caso y de la ciudad en el otro, Platón, por su parte, restringe la adjudicación de roles y cuestiona la labor del actor. En la relación filósofo/sofista, Platón comprende al primero como una especie de espectador que contempla libremente el espectáculo (primero el de la ciudad y luego el de las Ideas) desde una autenticidad que, lejos de apelar a apariencias ventajosas, suele generar hasta burlas entre sus conciudadanos, mientras que el sofista, desde la impostura, aparece como un actor que, ante las multitudes, hace las veces de sabio, tomando el lugar que el otro deja vacante por no tener en cuenta las reglas de la ciudad. Esta metáfora teatral le permite a Platón otorgarle al filósofo una aguda mirada de conjunto, mientras se la niega al sofista, quien termina enredado en el mundo de los fenómenos (Kerferd, 1986, pp. 13-14), en el nivel de sus producciones miméticas, preso de un papel que debe representar constantemente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allan, William (2005). *Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition*. En Justina Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 71-82). Pondicherry: Blackwell Publishing.
- Aristófanes (2009). *Las asambleístas*. Traducción de Claudia Fernández. Buenos Aires: Losada.
- Barker, Ernest (1918). *Greek Political Theory: Plato and His Predecessors*. Nueva York: Methuen.
- Carli, Edoardo de (1971). *Aristofane e la sofistica*. Florencia: La Nuova Italia.
- Goldhill, Simon (1997). *The Audience of Athenian Tragedy*. En Patricia Elizabeth Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 54-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerferd, George (1954). *Plato's Noble Art of Sophistry (Sophist 226a-231b)*. *The Classical Quarterly*, 4(1), 84-90.
- Kerferd, George (1986). *Le sophiste vu par Platon: un philosophe imparfait*. En Barbara Cassin (ed.), *Positions de la sophistique* (pp. 13-25). París: Vrin.
- Konstan, David (2011). *Socrates in Aristophanes' Clouds*. En Donald Morrison (ed.), *The Cambridge Companion to Socrates* (pp. 75-90). Nueva York: Cambridge University Press.
- LSJ-Henry George Liddell & Robert Scott (1940). *A Greek-English Lexicon*. Revisado y aumentado por Henry Stuart Jones con la asistencia de Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press. <http://perseus.uchicago.edu/Reference/LSJ.html>
- Maiatsky, Michail (2005). *Platon, penseur du visuel*. París: L'Harmattan.
- Marcos de Pinotti, Graciela (1997). *Discurso y no-ser en Platón (Sofista 260a-263d)*. *Synthesis*, 4, 61-83.
- Melero Bellido, Antonio (trad.) (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Introducción, traducción del griego y notas de Antonio Melero Bellido. Madrid: Gredos.
- Monson, Sara (2000). *Plato's Democratic Entanglements. Athenian Politics and the Practice of Philosophy*. Princeton: Princeton University Press.
- Nightingale, Andrea Wilson (2004). *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in Its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Notomi, Noburu (1999). *The Unity of Plato's Sophist: Between the Sophist and the Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ober, Josiah & Barry Strauss (1990). Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy. En John Winkler & Froma Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (pp. 237-270). Princeton: Princeton University Press.
- Palumbo, Lidia (2008). *Mímēsis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Nápoles: Loffredo.
- Philip, James Allenby (1961). Mimesis in the *Sophistēs* of Plato. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCII, 435-468.
- Piqué Angordans, Antoni (trad.) (1985). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Traducción, introducción y notas de Antoni Piqué Angordans. Barcelona: Bruguera.
- Platón (1980-1999). *Diálogos*. Varios traductores. Madrid: Gredos.
- Redondo, Jordi (trad.) (1991). *Antifonte. Andócides. Discursos y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Segal, Charles (1993). El espectador y el oyente. En Jean-Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego* (pp. 211-246). Madrid: Alianza.
- Trevaskis, John (1955). The Sophistry of Noble Lineage (Plato, *Sophistes* 230a5-232b9). *Phronesis*, 1(1), 36-49.
- Untersteiner, Mario (1949). *I Sofisti*. Turín: Guilio Einaudi.