

International Plato Studies

Series Editors: Franco Ferrari, Lesley Brown, Marcello Bossi, Filip Karfik and Dimitri El Mor



The Painter of Constitutions.

Selected Essays on Plato's *Republic*. Edited by Mario Vegetti, Franco Ferrari and Tessa Lynch. 348 S. 54,00 € Hc 978-3-89665-511-0

This volume presents the English translation of a selection of 35 essays out of the 82 comprising the papers volume commemorating an Plato's *Republic*, edited by Mario Vegetti and published by Edizioni Quipros.

Dialogues on Plato's *Politeia* (Republic).

Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum. Edited by Noburu Notomi and Luc Brisson. 427 S. 58,00 € Hc 978-3-89665-538-7

This volume comprises a selection of the articles delivered at the Ninth Symposium Platonicum of the International Plato Society, held in Tokyo. The articles cover a variety of short issues raised in Plato's *Politeia* (Republic), including philosophy, ethics, political philosophy, psychology, epistemology, metaphysics, education and aesthetics, together with its reception history. The volume recognizes the recent achievements and provides new perspectives on this important dialogue.

Requai, Mario. Il poeta e il demiurgo.

Teoria e prassi della produzione letteraria nel *Timoteo* e nel *Cratilo* di Platone. 213 S. 49,00 € Hc 978-3-89665-582-0

In two narrative lines, the demagogue's making of the cosmos with the victory of archaic Athens against Atlantis. The aim of the book is to investigate the relationship between the narrative practice of both accounts and the theoretical analysis of the nature of poetry led by Socrates in the *Republic*. Aside from the metaphysical, ontological, and political issues, the literary status of the *Timoteo* and *Cratilo* matches the analysis on poetry exposed in the *Republic*. Moreover, with the dialogue form, the accounts of Socrates and Critias explicate Plato's art of archaic and classical poetry.

Balanard, Anne. Enquête sur la doxographie platonicienne dans la première partie du *Théétète*.

264 S. 59,00 € Hc 978-3-89665-552-3

The *Theaetetus* asks what knowledge is, sets out three definitions, then relates them all faced with the apparent paradox, commentators have asked whether Plato's intention was to abandon the theory of forms or rather to found it anew. The author proposes a radically different approach: the *Theaetetus* is not an aporetic dialogue, but a doxographical one. Plato expounds the theory of forms in the context of a doxographical inquiry.

Lecturae Platonis

Series Editor: Maurizio Miglior (Macerata)



Scotton, Samuel. *Euthydemus*. Ethics and Language. 180 S. 26,00 € 978-3-89665-590-5

Scotton's reading of this work is full of the insights of somebody who has worked primarily on Plato for a very long time, somebody free of the constraints imposed by working too consistently within a single western intellectual tradition, and somebody with a professional interest not just in philosophy, but also in education. If there is one short volume that I must recommend ahead of the present one it is of course the *Euthydemus* itself.

Di Carvalho, Mario Jorge, De Castro Castro, Antonio, Telo, Helder. In the Mirror of the *Phaedrus*.

Edited by Mario Jorge de Carvalho, Antonio de Castro Castro and Helder Telo. 322 S. 38,00 € 978-3-89665-626-1

Plato's *Phaedrus* holds a mirror as is about a mirror, a metaphorical mirror in which we can see blind spots *v.z.* things outside our normal 'field of vision' – and in particular a metaphorical mirror in which we can see ourselves, reflected and discover *blind spots in our own awareness of self and others*.

Inner life and soul. Psyché in Plato

Edited by Maurizio Miglior, Linda M. Napolitano, Valditara and Arianna Ferrami. 364 S. 42,00 € 978-3-89665-561-5

It is not by chance that the Platonic theme recurs in many texts and even represents, the backbone of whole dialogues. In this collection, some of the most important Platonic scholars looked at these complex philosophical issues from innovative perspectives, especially with regard to texts that previously were either underestimated or largely ignored.

Formal Structures in Plato's Dialogues.

Theaetetus, Sophist and Statesman. Edited by Francisco Loureiro Lisi, Maurizio Miglior and Josep Monserrat Molis. 242 S. 39,50 € Hc 978-3-89665-517-2

Heraclitus

Edited, compiled and translated by Sergio Moutaev

IV. Refectio: "Les muses" ou "De la nature". [Reconstruction du livre d'Héraclite à partir des fragments et témoignages]. (A) Texte et traduction. 268 S. 44,00 € Hc 978-3-89665-527-1

Volume IV A contains the first part of Refectio. It publishes the first ever attempt at a full-scale reconstruction of Heraclitus' book on nature, based on the fragments and testimonia.



the Ancient and Medieval sources that have come down to us on his theatre and doctrine. All the items are presented in the order dictated or suggested by their language and content so as to recreate the natural flow of the philosopher's discourse.

Eleatica

Series Editor: Livio Rossetti



Gemelli Marciano, M. Laura et al. *Parmenide: suoni, immagini, esperienza*. A cura di Livio Rossetti e Massimo Pulgato. 304 S. 38,50 € Hc 978-3-89665-600-1

is Parmenides really the speculative philosopher he has come to be presented as in western philosophical tradition? If we leave aside the philosophical assumptions that underlie modern interpretations and read his poem as what the author himself tells us it is, a divine revelation, together with all that this implies – and the place it has in historical and cultural context of Vella and Magna Grecia, the answer is no.

Barnes, Jonathan et al.

Zenone e l'infinito. A cura di Livio Rossetti e Massimo Pulgato. 218 S. 28,50 € 978-3-89665-585-1

International Pre-Platonic Studies

Series Editors: Jonathan Barnes, Rafael Ferber, Livio Rossetti

Laks, André

Diogène d'Apollonie

Édition, traduction et commentaire des fragments et témoignages. *Diogenes redivivus: a new review of sources*. 295 S. 44,50 € Hc 978-3-89665-440-3

After an extended and full coverage of the text, a new and comprehensive edition of the fragments of the two fragments of Diogenes, a new review of sources, thus, she presents a new complete edition of some of Diogenes' central texts, an *Édition* parue avec tous les textes et toutes les sources de la tradition grecque des fragments de Diogène, ainsi qu'une revue de sources complètes.



Collegium Politicum. Series Editor: Francisco L. Lisi



Religion in Utopia. From More to the Enlightenment. Edited by Iveta Nikladová. 213 S. ca. 32,00 € 978-3-89665-599-8

The studies included in this volume examine different aspects of religion in pre-Enlightenment utopia, reflecting the broadest and thematic richness of the religious question in utopian space.

Immagini delle origini. La nascita della civiltà e della cultura nel pensiero antico

Edited by Francesca Galabà and Silvia Gastaldi. 194 S. 32,00 € 978-3-89665-553-3

The essays collected in this book approach the problem of the origins of human civilization and of cultural forms, a largely discussed theme in the Ancient world, dealt with by many authors from Homer to Plato of Alexandria, through the Sophists, Plato, Aristotle, Herodotus, and Lucrèce.

Lisi, Francisco L. *Utopia, ancient and modern*

Contributions to the history of a political dream. Edited by Francisco L. Lisi. 207 S. 32,00 € 978-3-89665-540-0

Utopia continues to survive in the current ideology of democracy, which postulates a final universal homogeneous state as the goal of the evolution of human society and of civilization and history. However, the significance of utopianism for the contemporary political thought could not be wholly understood without the consideration of its persistence in the history of western political thought, and especially of its Greek origins in Plato.

Plato and the City

Edited by Gabriele Cornelli and Francisco Lisi. 146 S. 26,00 € 978-3-89665-492-2. Ebook 12,00 €

If the evaluation of Plato's different political proposals has been the object of contradictory interpretations, this new *approach* of the existing political systems creates a matter of inquiry that is still debated. The *Utopia* and *Republic* are the two main texts of Plato's political thought.

MÉTHEXIS

RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA ANTICA
INTERNATIONAL JOURNAL FOR ANCIENT PHILOSOPHY



XXVI • 2013

LUIS ANDRÉ BREDLOW, *Parménides científico y las opiniones de los mortales (apuntes para una nueva interpretación)*

ALDO BRANCACCI, *La pensée politique d'Hyppias*

JOSÉ GABRIEL TRINDADE SANTOS, *For a non-predicative Reading of esti in Parmenides, the Sophists and Plato*

NESTOR LUIS CORDERO, *El extranjero de Elea, 'compañero' de los parmenídeos... desde 1561*

LUCA SOARES, *Los paradigmas poéticos de República a la luz de las técnicas miméticas del Sófista*

FRANCISCO L. LISI, *Plato and the Rule of Law*

ADRIANA RENERO, *Nous and Aisthēsis. Two Cognitive Faculties in Aristotle*

PIERO TARANTINO, *Il parallelismo aristotelico tra ragionamento pratico e ragionamento teoretico*

ROBERT L. GALLAGHER, *The Role of Grace in Aristotle's Theory of Exchange*

PAOLO TOGNI, *Plato's Soul-Book Simile and Stoic Epistemology*

FRANCESCA ALESSE, *L'etica prescrittiva nel tardo Ellenismo e il caso di Filone di Larissa*

Recensioni.



Comitato Editoriale / Editorial Committee**Direttore / Editor**

Franco Trabattoni (Università degli Studi di Milano)

Assistente di Direzione / Editor Assistant

Mauro Bonazzi (Università degli Studi di Milano)

Redazione / Editorial Staff

Mariapaola Bergomi, Filippo Forcignanò, Emanuele Maffi

Comitato Scientifico / Advisory Committee

Enrico Berti (Università di Padova)

Marcelo D. Boeri (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile)

Luc Brisson (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)

Tomás Calvo Martínez (Universidad Complutense de Madrid)

John J. Cleary (Boston College - Maynooth College) †

Michael Frede (University of Oxford) †

Alfonso Gómez-Lobo (Georgetown University, Washington) †

Charles H. Kahn (University of Pennsylvania)

Carlo Natali (Università di Venezia)

Christopher J. Rowe (University of Durham)

Alejandro G. Vigo (Universidad de Navarra, Pamplona)

Wolfgang Wieland (Universität Heidelberg)

I contributi e i libri per recensione
devono essere inviati a:Contributions and books for review
should be sent to:

Franco Trabattoni – *Méthexis*
Dipartimento di Filosofia
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono 7
20122 Milano/Italia
e-mail: franco.trabattoni@unimi.it

Ordini di copie singole e di abbonamenti
devono essere indirizzati a:Orders of copies and subscriptions
should be made to:

Academia Verlag

Tutti i diritti sono riservati. Gli articoli di questa rivista non possono essere riprodotti né tradotti, in forma totale o parziale, senza esplicito consenso del direttore. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, without the written permission of the Editor.

© 2013 by ACADEMIA VERLAG · D-53757 SANKT AUGUSTIN
Bahnstr. 7 · Tel. +49 2241 345210 · Fax +49 2241 345316
Internet: <http://www.academia-verlag.de>
E-Mail: info@academia-verlag.de

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

LOS PARADIGMAS POÉTICOS DE REPÚBLICA A LA LUZ DE LAS TÉCNICAS MIMÉTICAS DEL SOFISTA

LUCAS SOARES

ABSTRACT: Of all the themes running through the *Sophist*, in this paper I am interested in focusing on the definitions, particularly on the seventh of these, as in its attempt to hunt the sophist and distinguish his own particular activity. Plato may therein make important references to the "technique of producing images" (*eidolopoiike techné*). It is in the context of this seventh definition of the sophist as a 'wizard' (*goes*) and 'imitator' (*mimetes*), belonging to the "genre of the illusionists" who perform illusions in their discourses, where Plato mentions the examination of such a productive human technique of an imitative nature (*mimetike*) and, what interests me, the explanation of its potential divisions (*eikastike* and *phantastike*) in order to include the sophist in one of these. The drama of the original and the image that the *Sophist* stages, and whose inclusion leads to a new reworking in the domain of mimetics, will allow us, in making it extensive in the specific case of poetic *mimesis*, to corroborate from another perspective the counterpoint between poetic paradigms (traditional and platonic) which can be deduced from books II, III and X of *The Republic*.

El *Sofista* gira en torno a distintos ejes que se van entrecruzando a lo largo de su desarrollo: en primer lugar, la figura del sofista, respecto de la cual se ofrecen, siguiendo el método de división dicotómica (de reunión y división¹), siete definiciones a fin de exhibir su naturaleza propia (*Sof.* 218b6-c1); en segundo lugar, el problemático tema del *status* ontológico de la imagen, justamente porque el sofista se nos revela, según la séptima definición, como un mago o imitador que produce imágenes (*Sof.* 239d2-5);² en tercer lugar, la comunión (*symploke*) de las Ideas o géneros mayores (*megista gene*), como se las denomina aquí, de los que Platón destaca especialmente cinco: ser (*on*), lo mismo (*tauton*), lo diferente (*heteron*), movimiento (*kinesis*) y reposo (*stasis*); por último, hallamos el famoso parricidio del padre Parménides, consumado al postular la necesidad del no-ser

¹ Sobre los requisitos y procedimientos del método de división dicotómica, cf. especialmente LI CARRILLO (1959/60). Para un relevamiento de las diferencias entre dicho método seguido por Platón en el *Sofista* y el de lo uno sobre lo múltiple que guía parte de su crítica al arte imitativo en el libro X de *República*, véase MARCOS DE PINOTTI (2006), 16-17.

² Sobre la negación sofística de la existencia de imágenes, cf. ROSEN (1983), 153-154.

(en sentido relativo), cuya existencia ya había sido rotundamente negada en la segunda vía del poema parmenídeo ("que no es y que es necesario no ser", 28 B 2, v. 5). Tal postulación de la existencia del no-ser se enlaza, al término del diálogo, con el tema de la falsedad en el plano del lenguaje, esto es, con la posibilidad del discurso falso. Éste, en efecto, compromete necesariamente la existencia de la Forma del no-ser como 'diferencia', en el sentido de que el discurso falso manifiesta no lo "contrario", sino algo "diferente" (*heteron*) de lo que realmente es. Al demostrar así la posibilidad del discurso falso, Platón logra acorrallar y capturar al sofista, confirmando la séptima definición de la cual había partido (*i.e.* la del sofista como un ilusionista o fabricante de apariencias-falsedades en los discursos). De todos estos ejes que, en términos generales, recorren el diálogo, vamos a detenernos en el relativo a las definiciones y, dentro de éstas, puntualmente en la séptima, ya que en su tentativa de cazar al sofista y de caracterizar la actividad que le es propia, Platón formulará allí importantes referencias sobre la "técnica de la producción de imágenes" (*eidolopoiike techné*).

Es en el marco de esta séptima definición del sofista (puesto que las seis anteriores no llegaron a revelar su naturaleza propia) como un "hechicero" (*goēs*) e "imitador" (*mimētēs*, *Sof.* 235a8), perteneciente al "género de los ilusionistas" (*gēnos tōn thaumatopoiōn*, *Sof.* 235b5-6) que producen ilusiones en los discursos (*Sof.* 268d2), donde Platón, ahora bajo la máscara del Extranjero de Elea, trae a colación el examen de dicha técnica de la producción de imágenes o técnica productiva (*poiētikē*) humana (*anthropinon*) de tipo imitativa (*mimētikē*, *Sof.* 265a4-b6) y, lo que más puntualmente nos interesa, la explicitación de sus posibles divisiones (*eikastikē* y *phantastikē*) con vistas a cercar e incluir al sofista en una de ellas. Platón procura salir así de la órbita de la técnica adquisitiva (*ktētikē techné*, donde el sofista se hizo evidente en la caza, el combate y el comercio) en torno a la cual giraron defectuosamente las primeras cinco definiciones,³ para desplazarse hacia el terreno de la productiva (*poiētikē*) y, sobre todo, a la relación que ésta guarda con la técnica imitativa (*mimētikē*, *Sof.* 265a4-b2). Al poner el énfasis en el aspecto productivo, la noción de imitación implicará, a diferencia de la técnica adquisitiva donde se trataba de capturar algo *ya dado*, la producción de algo (imágenes) que *antes no existía* (*Sof.* 265b8-10). Si bien Platón no suele ser muy afecto a conferir univocidad a muchos de los términos clave que conforman su glosario filosófico, puede decirse que en el *Sofista* se toma finalmente el trabajo de reunir los múltiples significados de *mimesis* bajo la forma de una técnica productiva, despejando así la ambigüedad – y en algunos casos la sinonimia – que caracterizaba el uso de términos tales como *eidolon* (imagen), *eikon* (copia, figura), *mimēma* (imitación) y *phantasma* (apariencia, simulacro),⁴ conceptos que, como reconoce en este diálogo, "están siempre llenos de dificultades,

³ LI CARRILLO (1959-1960), 176-178.

⁴ Véase especialmente *Sof.* 241e3-4. Para los diversos usos de *eidolon*, *eikon* y *phantasma* en el corpus platónico, cf. especialmente BRANDWOOD (1976), 292-293, 933.

tanto antiguamente como ahora" (*Sof.* 236e2-3).⁵ Sin ánimo de adentrarnos exhaustivamente en el análisis de la doctrina de la *mimesis* que Platón desarrolla en el *Sofista*, puesto que excedería los límites del trabajo, no podemos dejar de resaltar en este diálogo una mayor conceptualización y sistematización respecto del arte de la producción de imágenes y de sus especies. El drama del original y la imagen que, parafraseando a Rosen, pone en escena el *Sofista* y cuya inclusión da lugar a una nueva reelaboración en el dominio de la mimética nos permitirá, tras hacerla extensiva al caso puntual de la *mimesis* poética, corroborar desde otra perspectiva la contraposición entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) que se desprende de los libros II, III y X de *República*.

I. Pero antes de pasar a la lectura de dicha contraposición a la luz de las técnicas miméticas del *Sofista*, repasemos brevemente el contexto en el que ella emerge. La postura negativa que Platón asume respecto de la tradición poética griega se resuelve en *República* a partir de una firme recusación de la base religiosa (II 375e9-383c7), ético-política (III 386a1-398b9), ontológico-epistemológica y psicológica (X 595a1-608b10) sobre la que se apoyaba la *paideia* vigente de las jóvenes generaciones. Justamente por detentar tal potencia normativo-educativa, ese tipo de poesía se revelaba a los ojos de Platón como uno de los principales obstáculos para la instauración de la *polis* ideal. De allí la razón de su ya célebre sentencia de exclusión de los poetas tradicionales del marco filosófico-político trazado en *República*. Pero el clima de tensión que se desata entre Platón y la tradición poética griega es un tanto más complejo que lo que supone el simple gesto de exclusión. Si bien implica tal gesto, supone también – y esto es lo que generalmente pasa desapercibido o no es lo suficientemente resaltado – la configuración de un nuevo paradigma poético de tipo platónico.

Para Platón, en efecto, no se trata de que en la *polis* ideal de *República* (o lo mismo para la Magnesia esbozada en *Leyes*) deje de existir la poesía como tal. Su exclusión no compromete toda clase de poeta o de *mimesis*, ya que, a pesar de la ambigüedad que denota el término a largo del diálogo, Platón deja siempre constancia de la posibilidad de una buena *mimesis* como base de sustentación para un nuevo tipo de poesía. Desterrar, por lo demás, toda clase de *mimesis* comprometería en última instancia la base ontológica de su propia teoría de las Ideas, por cuanto que ésta se estructura en torno al dualismo modelo (Ideas) – copia (cosas sensibles o imitaciones imperfectas). Se trata más bien de plantear una estrategia argumentativa ante un paradigma poético tradicional que, a los ojos de Platón, se mostraba en el plano pedagógico-político como un embrujo altamente perjudicial para los niños y jóvenes. Tal estrategia implica un doble

⁵ Baste recordar, como lo hace NIGHTINGALE (2002), 245, n. 3, el uso intercambiable o sinónimo de los términos *eidolon* y *phantasma* a lo largo de *República* X, así como el hecho de que allí toda *mimesis* artística -ya sea visual o verbal- sólo implica una producción de *phantasmata*. Por lo demás, al referirse puntualmente al término *eikon*, CORNFORD (1983), 184, n. 54, apunta que Platón "no es jamás riguroso en el uso de los términos".

objetivo en mutua correlación: al mismo tiempo que persigue el desplazamiento de la poesía tradicional vigente del lugar de privilegio que detentaba en materia educativa, contribuye por contraposición a la emergencia de un nuevo paradigma poético con pautas propias.

Lejos de la imagen de un Platón hiperracionalista, opuesto a toda forma de arte, una de las posibles claves de lectura de *República* pasa justamente por la operación de sustitución del paradigma poético tradicional por otro de cuño platónico. La emergencia de este nuevo paradigma, por lo demás, no se reducía en *República* a la figura del filósofo guardián ni pretendía ceñirse a la figura de Platón mismo (como fundador de tal *pólis* ideal), sino que apuntaba más bien a la conformación de una nueva tradición poética que, ajustándose a una serie de normas generales, fuera coherente y funcional a su proyecto filosófico-político. Si no hubiese sido – como confesaba en aquel pasaje de *República* – por el reconocimiento tardío de que el amor que él profesaba en su juventud hacia la poesía tradicional era perjudicial (*Rep.* X 607e4-608a5), Platón nunca hubiera podido llegar a dar cauce a su propio paradigma poético, concebido como el *phármakon* más eficaz frente al embrujo que ejerce la tradición poética sobre las almas de los niños y jóvenes.

Podemos ahora relevar, de forma general y esquemática, los rasgos principales de los paradigmas poéticos contrapuestos en *República*. El paradigma poético tradicional implicaba básicamente para Platón una *mimesis* de caracteres y conductas malas tanto del orden humano como del divino; imágenes del vicio (*kakias eikosi*) que terminaban por sembrar en las almas de los niños y jóvenes disvalores como, entre otros, la cobardía, la intemperancia, la mezquindad, la blandura y avidez de riquezas. Además de detentar una presunta omnisciencia acerca de todos los oficios, el poeta tradicional buscaba reflejar en sus obras el lenguaje del hombre ordinario, apelando para ello a la dimensión cosmética del lenguaje,⁶ es decir, a un estilo pictórico, ornamentado y puramente imitativo (de allí las reiteradas analogías y desplazamientos entre la figura del pintor y la del poeta tradicional, o, en los términos del *Sofista*, entre fabricantes de simulacros visuales y verbales) cuyo poder hechiza las almas de los niños y jóvenes amarrándolas al ámbito de lo visible, sensitivo y emotivo, e impidiendo así su elevación a lo racional. Todo ello es lo de alguna manera puede englobarse bajo el concepto de mala *mimesis*.

⁶ Ya desde el libro II de *República* se advierte una relación entre artes miméticas, lujo y cosmética. En el marco de su investigación sobre el origen de la *pólis* (369b5-374d7) y, más precisamente, en la contraposición que establece entre la ciudad sana y la del lujo (o enferma), donde se trascienden los deseos necesarios (ligados a la mera provisión de alimentos, vivienda y vestimenta), Platón introduce en esta última, entre otros oficios no indispensables, la figura de la multitud de imitadores (*i.e.* pintores, poetas, rapsodos, actores, danzantes y empresarios). Para un interesante análisis de estos pasajes del libro II, cf. RODRIGO (2001), n. 27, quien los encuadra dentro de lo que denomina la elaboración de "una ficción del origen de la política". Sobre la analogía que la cosmética guarda con la retórica, la poesía mimética y la pintura, cf. asimismo BELFIORE (1983), 47, n. 10; y VILLELA-PETIT (1991), 60.

Contrariamente a ello, el nuevo paradigma poético delineado por Platón en *República* apunta más bien a una *mimesis* del carácter y conducta (*êthos*) del hombre de bien, o de los tipos generales de *arete* que él encarna (en los términos de *Leyes*, una *mimesis* de la vida bella y buena), con el fin de fomentar en las almas de los niños y jóvenes valores tales como la prudencia, la justicia, la valentía y la piedad. Un paradigma poético cuya meta apunta a mantener en pie el ideal de la *kalokagathia*, reflejando el lenguaje del hombre noble, con un estilo sencillo, austero y equilibrado, casi enteramente descriptivo, aun cuando conserve un resto de imitación (estilo mixto). Un paradigma de poesía austera, bella y saludable (*Rep.* III 401c4-d3) cuya representación de un modelo positivo de hombre y de divinidad busca producir un mejoramiento en las almas de sus destinatarios, logrando infundir en ellos un tipo de vida ordenada y feliz. Todo ello es lo que cabe sintetizar bajo el concepto de buena *mimesis*.⁷

Teniendo en cuenta las cuatro dimensiones (religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica) en torno a las cuales gira la crítica de Platón al paradigma poético tradicional, recapitulemos a grandes rasgos los lineamientos principales que deberá respetar y plasmar en sus obras el nuevo tipo de poeta platónico configurado a lo largo de *República*:

- en términos religiosos, deberá imitar la divinidad⁸ como esencialmente buena (sólo causa del bien), simple, inmutable, y veraz en palabras y obras; alabar en sus composiciones el Hades; suprimir quejas, lamentos, risas exageradas y todo tipo de debilidades en boca de dioses, héroes y hombres de bien, y dejar de representar a los injustos como felices y a los justos como desgraciados;
- en términos ético-políticos, imitar los modelos de carácter y conducta de los hombres de bien; componer un tipo de poesía austera que atienda, más que a su carácter agradable o seductor (*i.e.* a su valor o corrección estética), a lo útil o provechoso (*i.e.* a su valor o corrección ético-política) en función de un mejoramiento de los regímenes políticos y la vida humana (*polis* exterior e interior)⁹;
- en términos ontológico-epistemológicos, realizar una imitación de una verdad (más que de una apariencia), es decir, una *mimesis* con conocimiento de los caracteres virtuosos (buena *mimesis*) o, en todo caso, con una "opinión recta" (poeta de segundo grado o nivel) que implique algún tipo de comunicación con el filósofo guardián que detenta la *episteme* y, justamente por ello, "utiliza" correctamente las obras poéticas en términos pedagógico-políticos;
- en términos psicológicos, imitar el elemento calculador (*logistikon*) del alma, a fin de promover la regulación y moderación de los impulsos irracionales ligados al deseo y la ira, privilegiando un modelo de conocimiento que procura ir más

⁷ Respecto de esta distinción en el seno de la *mimesis*, cf., entre otros, el clásico trabajo de TATE (1932), 161.

⁸ En *Teeteto* 176b1 llega a definir la vida filosófica como una "imitación de la divinidad".

⁹ Sobre Platón como un pintor del *ethos*, cf. especialmente VILLELA-PETIT (1991), 89-90.

allá del mero testimonio de los sentidos, dando lugar así a la unidad y el dominio de sí;

- en términos formales o estilísticos, expresarse a través de un estilo austero, menos agradable que el puramente imitativo (tragedia y comedia), a saber: el estilo narrativo mixto (simple e imitativo, en el que la imitación ocupa una pequeña parte con respecto a largos trozos de narración). Debe seguir, en una palabra, el marco ya establecido por el género de los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. El modelo dialógico-filosófico – y ello aparece claramente explicitado en *Leyes* VII 817a2-e3 – constituye el mejor ejemplo de *mimesis* de la vida más bella y mejor, es decir "una cierta poesía" filosófica que Platón erige finalmente como *paradeigma* para las futuras generaciones de poetas y maestros de niños y jóvenes.

II. Leamos ahora dicha contraposición de paradigmas desde la perspectiva del *Sofista*. Antes de introducir sus divisiones en el dominio de la mimética (*to mimetikon*), pareciera que Platón sigue en este diálogo el mismo tono crítico asumido en *República* contra los artistas tradicionales (poetas y pintores), con la diferencia de que en el *Sofista* procura subrayar sobre todo el paralelismo entre tales artistas y sofistas en tanto "imitadores de las cosas que son" (*mimetes ton onton*, *Sof.* 235a1). Platón, en efecto, reproduce casi textualmente en el *Sofista* el símil del espejo de *República*, según el cual cualquiera podría sin dificultad y con máxima rapidez ser capaz de "hacerlo todo" (*i.e.* cuanto hay en la tierra y el cielo, muebles, plantas, a uno mismo y a los demás seres vivientes, etc.) con tan solo servirse de un espejo y darle vueltas a todos lados (*Rep.* X 596d8-e3).¹⁰ Si bien en *República* esta concepción especular de la *mimesis* aparecía en función de una crítica general de los artistas tradicionales, y en el *Sofista* con el fin de vincular la técnica imitativa con el personaje homónimo, en ambos diálogos Platón busca resaltar que esta ilusión de producir *absolutamente todo* lo que aparece reflejado en el espejo es propia tanto de la labor del artista como de la del sofista:

Si alguien afirma que sabe no sólo decir y contradecir, sino producir y hacer, con una sólo técnica (*poiein kai dran mia technē*), todas las cosas [...]. Me refiero a todas las cosas: a ti y a mí, y, aparte de nosotros, a los otros seres vivos y a los árboles. Si alguien afirmara que podría producirnos a ti y a mí, y a todas las demás criaturas [...]. Eso digo, y también el mar, la tierra y el cielo, y los dioses, y todas las demás cosas. Y, además, una vez producidas rápidamente cada una de estas cosas, las vende por muy poco dinero (*Sof.* 233d9-234a5).

¹⁰ Sobre el espejo como símbolo de las teorías miméticas, cf. HALLIWELL (2002), 25, 27.

Con ello Platón no haría más que esgrimir contra la raza de los sofistas una crítica similar a la que había dirigido en *República* hacia los poetas y pintores tradicionales. Porque mediante su capacidad de cuestionar "todas las cosas" – y, en el caso de los artistas, de *fabricar* todas las cosas –, dicha raza produce en los jóvenes, al igual que en el caso de los artistas tradicionales, la ilusión de omnisciencia. De aquí que vuelva a exigir en el *Sofista* una actitud de cautela y de sospecha ante cualquier hombre que llegara a causar en los jóvenes la impresión de ser el más sabio respecto de todos los asuntos y técnicas, puesto que tal omnisciencia es a las claras imposible (*Sof.* 233a3; 234a7-9). En la primera referencia a la técnica pictórica (*graphikē technē*) que leemos en el diálogo, Platón afirma que aquel que promete producir todo mediante una sola técnica (imitativa) sólo lo hará mediante imitaciones y homónimos de las cosas (*mimemata kai onomata ton onton*): "Será así capaz de ocultar a los jóvenes poco inteligentes, mostrándoles sus dibujos desde lejos (*porrothen*), que él es el más habilidoso para realizar realmente lo que quiere hacer" (*Sof.* 234b8-10).¹¹ Hallamos en este pasaje algunas cuestiones que Platón ya había anticipado en *República*. Allí buscaba, en efecto, descamascarar la pretensión de omnisciencia que se escondía tras la labor de los poetas tradicionales. Al abocarse éstos a una producción de imágenes de todos los caracteres y oficios humanos, infringían claramente el principio de especialización de las funciones, pilar central para el buen funcionamiento de la *polis*:

Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad (*Rep.* X 598b8-c4).

Tanto en este pasaje de *República* como en aquel del *Sofista* vemos, en primer lugar, el tema de los receptores de las imágenes producidas por tales imitadores (artistas y sofistas): niños y jóvenes necios o poco inteligentes, incapaces de distinguir entre la ciencia, la ignorancia y la imitación (*Rep.* X 598d4-5).¹² Para Platón es importante resaltar que sólo ante dichos destinatarios esos imitadores podrán hacer pasar sus imitaciones como los originales de los cuales toman su apariencia, es decir, de hacer pasar, como dirá más adelante, lo grande por lo

¹¹ Respecto de la relación entre *mimemata* (en el orden de las cosas), *onomata* (en el orden del lenguaje) y homonimia (como resultado de una producción mimética) implicada en este pasaje, VILLELA-PETIT (1991), 58-59, 64-65, señala que tales nociones constituyen aspectos inseparables de la misma cuestión.

¹² Como ejemplo ilustrativo de esta falta de discernimiento propia de los niños o de hombres tan insensatos como niños, es interesante la imagen del "tribunal de niños" que Platón trae a colación en *Gorgias* 464d3-e2, 521e3-4, tribunal ante el cual el juicio de un cocinero conseguirá imponerse al de un médico en lo que atañe a los alimentos más beneficiosos y nocivos para el cuerpo.

pequeño, lo fácil por lo difícil, etc. (*Sof.* 234d2-e2).¹³ Al igual que el discurso de la tradición poética griega en el caso de *República*, reitera aquí que es justamente el carácter acrítico de niños y jóvenes el que abona el terreno para que el *logos* sofístico y artístico pueda fácilmente ejercer su influencia sobre ellos. Estos magos prestidigitadores – términos que en *República* y *Sofista* se aplican por igual a artistas y sofista (*Rep.* X 602c10-d4, *Sof.* 233a8-9, 234e7-235b6, 268d2) – conseguirán mediante sus imágenes visuales o verbales cautivar a niños y jóvenes inexpertos con su pretensión de omnisciencia. Manteniéndolos alejados de la realidad de los hechos que se esconde tras esas imágenes engañosas (*Rep.* 602d3, *Sof.* 268d2), fingirán ser así aquello que precisamente no son: hombres sabios en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce.¹⁴

En segundo lugar, Platón señala en ambos pasajes que tales imitadores podrán lograr su cometido de acuerdo al punto de vista estratégico que escojan para mostrar sus imitaciones de las cosas, a saber: desde lejos. Esta lejanía de corte espacial se torna fundamentalmente negativa cuando se la piensa en términos epistémicos:

Los jóvenes, que están aún lejos de la realidad de los hechos (*porro ton pragmaton tes aletheias*), quedaran hechizados (*goetenein*) con argumentos que entran por los oídos, cuando se les mostraran imágenes verbales de todas las cosas (*eidola legomena peri panton*), de modo que hicieran que ellos creyeran que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo? (*Sof.* 234e4-7).¹⁵

Sólo una vez cumplidos estos dos requisitos (jóvenes poco inteligentes como destinatarios y una lejanía espacial y epistémica)¹⁶, sofistas, poetas y pintores

¹³ Respecto de esta confusión que el imitador provoca en la audiencia y del contraste entre el saber de los artesanos y la ignorancia propia de los imitadores en *República* y *Sofista*, cf. especialmente BELFIORE (1983), 44-45, 47.

¹⁴ Para otros paralelos entre estos pasajes de *Sofista* y los de *República* X, cf. 598e6-599a4, 600e6-601a1, 601d4-6, 602b1-4, 604a4-b1. Según NIGHTINGALE (2002), 228, Platón busca trazar una correspondencia entre la condición epistémica del artista y la del espectador, en el sentido de que la ignorancia de ambos condiciona negativamente el contenido y la recepción de una obra de arte.

¹⁵ Nos apartamos aquí de la traducción de CORDERO (1988), 377, quien vierte *eidola legomena* por "imágenes sonoras". VILLELA-PETIT (1991), 63, vincula esta referencia a los niños y jóvenes inexpertos del *Sofista* con la seducción que ejerce la imagen pictórica en *República* X (602a-605b) sobre el alma (*to anoeton*), cuyas partes inferiores se dejan arrastrar por las apariencias sensibles.

¹⁶ Para los diferentes usos del concepto de 'distancia' respecto de la verdad en *República* X y *Sofista*, cf. BELFIORE (1983), 48-50, y NIGHTINGALE (2002), 228-229, para quien el problema de la distancia (espacial y epistémica) o del espectador distante aparece en *Sofista* 234b-c en el marco de una discusión sobre las artes representacionales visuales (pintura y escultura) y verbales. Habría así dos géneros de distancia implicados en la exhibición de una obra de arte: espacial y epistemológica (respecto de la verdad; cf. especialmente *Leyes* II 663b6-7: "Lo que se ve desde lejos produce, prácti-

lograrán consumir su engaño a través de sus productos: imágenes que, al usurpar el lugar del original, pasan por reales.¹⁷ Platón termina por oponer a esa lejanía una cercanía de corte epistémico. En efecto, si tras adiestrar con tiempo y experiencia su capacidad crítica, los jóvenes destinatarios de esas imágenes (visuales y verbales) pudieran encarar las cosas más *de cerca*, llegarían a alcanzar un contacto más diáfano con la realidad, corrigiendo así las antiguas apariencias (percepciones y opiniones) a la luz de los hechos:

¿Y no será necesario, Teeteto, que la mayoría de los oyentes de entonces, una vez transcurrido un tiempo adecuado y alcanzada cierta edad, al encarar las cosas más de cerca (*tois te ousi prospiptontas enguthen*), y al verse obligados por la experiencia a entablar un contacto diáfano con la realidad (*ton onton*), deban cambiar las opiniones recibidas entonces, al punto de parecerles que lo grande era pequeño, que lo fácil era difícil, y que todas las apariencias (*phantasmata*) basadas en aquellos razonamientos quedaron completamente tergiversadas, en la práctica, por lo hechos (*en tais praxessin ergon*)? (*Sof.* 234d2-e2).¹⁸

Platón introduce aquí dos posibilidades epistémicas acordes al punto de vista desde el cual se enfoquen los hechos: *de lejos* o *de cerca*, cuyo resultado implica la aprehensión de una apariencia o de la realidad de las cosas, respectivamente. Así como en *República* Platón brindaba un atisbo de solución para el problema del tipo de poesía que debería regir en la *polis* ideal al esbozar la normativa de un nuevo paradigma (platónico) de poeta, en el *Sofista* nos dice que debemos, a modo de *pharmakon*¹⁹ para el embrujo de estos imitadores y sus productos, intentar estar en términos epistémicos *lo más cerca* posible de las cosas.

Platón traza en estos pasajes un discutible paralelismo entre la producción de imágenes visuales, propia de la pintura y de la escultura, y la de 'imágenes ver-

camente a todos, una visión turbia y sobre todo a los niños, si el legislador no llega a imponer la opinión contraria, quitándole las tinieblas"). Sobre las ventajas que extrae el artista de esta situación de ignorancia e inexperience del auditorio, cf. *Critias* 107b1-4.

¹⁷ Para la relación de tal carácter 'usurpador' de la imagen con la crítica platónica del *Gorgias* (463a6-465c3) a las diversas prácticas adulatorias (culinaria, retórica, cosmética y sofística) como meros simulacros (*eidola*) de las artes en cuyo ámbito se inmiscuyen, fingiendo ser aquello que no son, cf. especialmente Marcos de Pinotti, *op. cit.*, 2-3.

¹⁸ Según PALUMBO (1994), 44, en este pasaje Platón estaría dando cuenta de una "fenomenología de la desilusión", en la medida en que tal cercanía con las cosas mismas permitiría librarnos de la ilusión producto de la lejanía y de la inexperience. A propósito de la distancia o cercanía respecto de la verdad, y de la apelación al arte de medir y calcular (*metretike techné*) como antídoto más eficaz (en tanto basado en la *episteme*) ante el impacto de las ilusorias apariencias provenientes de los sentidos, cf. asimismo *Eut.* 7b6-c8, *Prot.* 356e4-357a4, *Rep.* 602c1-603b2, *Pol.* 283b1-287b1, *Fil.* 41e9-42c3, 55e1-57d8, y *Leyes* VII 817e5-7.

¹⁹ *Rep.* X 595b6-7. Sobre la *episteme* como "el más perfecto y el mejor de los remedios", cf. *Critias* 106b5, entre otros pasajes.

bales' o 'habladas' (*eidola legomena*)²⁰, relativa a la sofística, desplazamiento que él justifica en la medida en que el sofista ha buscado refugio en el segundo tipo de producción, hechizando a los jóvenes con discursos que entran por sus oídos. Tal deslizamiento hacia el ámbito de las imágenes verbales no se agota en la figura de los sofistas sino que abre una interesante y fecunda perspectiva de análisis respecto de la labor de los poetas. En tanto productores de artilugios verbales, sofistas y poetas son parangonados desde el primer tramo del diálogo. Si bien es cierto que para ser consecuente con esa analogía Platón debe asimilar dos tipos de imágenes (visuales y verbales) cuyos modos de aprehensión son claramente diferentes (sensorial e intelectual, respectivamente), creemos que lo que en el fondo le interesa demostrar es que tales imitadores – ya sea en el terreno visual o en el de los discursos – tienen en común la misma "tentativa ilusionista"²¹ de hacer pasar sus imitaciones como si fueran lo real, y de aparentar asimismo ser los más sabios en todas las materias. En este sentido la crítica de Platón no se detiene tanto en el tipo de imagen (visual o verbal) que emplean como en los efectos negativos (ilusión y engaño) que producen esas imágenes, alejadas de la verdad, en las almas de los jóvenes destinatarios carentes de discernimiento.

El paralelismo entre estos pasajes del *Sofista* y *República* es más que elocuente. Hasta aquí la *mimesis* podría definirse en términos platónicos como un cierto tipo de producción de imágenes: una forma de juego de lo más completa y variada que reúne todo en una unidad (*Sof.* 240a4-6), pasatiempo habilidoso y divertido empleado por esos fabricantes de ilusiones, falsificadores y magos (*pseudourgon kai goeton*, *Sof.* 241b6-7) que son los poetas y sofistas, cuya mira apunta a producir en los jóvenes menos experimentados la impresión de conocer

²⁰ Para una interesante discusión de esta analogía platónica entre imágenes visuales y verbales (*seen and spoken images*), véase BONDESON (1972), 2-5, según el cual este uso (tan frecuente en Platón) de la terminología de la imagen (o de las analogías con la visión) supone en el fondo que podemos aprehender una imagen hablada del mismo modo que una visual. Para este intérprete dicha analogía implica una asimilación ilegítima en tanto lleva a concebir las nociones de 'verdad' y 'falsedad' como equivalentes a las de 'correcta' o 'incorrectamente representado' (i.e. como pinturas verdaderas o falsas); de este modo los sofistas, al producir imágenes pintadas en palabras, serían como malos pintores o productores de falsedades pictóricas (*pictorial false-hoods*). Según Bondeson, por tanto, no cabe hablar de verdad y falsedad en el ámbito de la pintura o de las imágenes visuales, sino sólo en el del juicio. Esta interpretación es cuestionable, ya que Platón no compara propiamente la imagen visual (p. ej., un retrato) con una verbal (un *logos*), sino más bien la producción de una y otra, haciendo sobre todo hincapié en el 'hacer' y no en el 'objeto hecho'. Por lo demás, Platón suele cometer en diversos pasajes tales desplazamientos entre imágenes visuales y verbales o, lo que es lo mismo, de hacer extensivas las nociones de verdad y de falsedad al plano de la imagen (cf. especialmente *Filebo* 38e12-39e6, 40a9). Para otras lecturas de esta analogía o equivalencia entre imágenes visuales y verbales, véase RINGBON (1965), 102, quien la encuentra "oscura"; NEHAMAS (1999), 257-258; NOTOMI (1999), 135, n. 34; nightingale (2002), 230-231, y MARCOS DE PINOTTI (2006), 15.

²¹ Para VILLELA-PETIT (1991), 59 es justamente en esta "tentativa ilusionista" donde reside el *pseudos*.

acerca de todas las cosas o de ser los más sabios en todo.²² Aun cuando Platón termine por alejarse del enfoque de *República* al introducir en el *Sofista* una serie de divisiones dentro de la técnica de la producción de imágenes (*mimetike*) con el fin de examinar en cuál de todas sus especies se refugia el sofista, lo importante es que a partir de estas distinciones volverá a dejar en claro que la clase de artista que hasta aquí había puesto en relación con el sofista no representa la única posible. Dirá, en efecto, que todos los que imitan no lo hacen de la misma manera (*Sof.* 235e3-4), sino que algunos (la mayoría) producen un tipo especial de imagen denominado "apariencia" o "simulacro" (*phantasma*), mientras que otros (minoritarios) se abocan a la fabricación de "copias" o "semejanzas" (*eikones*). Tras asentar esta distinción (ausente en *República*) entre copias (*eikones*) y apariencias (*phantasmata*), el problema se desplaza sobre todo hacia los imitadores vinculados con este segundo tipo engañoso de imagen, que al hacerse pasar por aquello que no es (el modelo) impide a los destinatarios discernir la verdadera distancia (ontológica y epistémica) que media entre ella y el original. La copia (*eikon*), por el contrario, el otro tipo de imagen que Platón privilegia aquí, permite contrastar tal distancia o relación de semejanza. Uno de los méritos principales del *Sofista* respecto de *República* es justamente el haber desligado y preservado a las copias (en tanto imágenes dotadas de semejanza) de toda responsabilidad en lo tocante al engaño e ilusión de los jóvenes destinatarios. Porque, como veremos, mientras que aquel artista análogo al sofista será confinado dentro de la producción de uno de estos dos tipos de imágenes en que se divide la mimética, a saber, en la producción de *phantasmata* sin semejanza, Platón dejará espacio para otra clase mejor conceptualizada de artista, que englobará bajo la producción de *eikones*²³. Se trata entonces de examinar cómo es posible alcanzar, dentro de alguna de estas divisiones de la mimética, aquel estar *lo más cerca posible* de las cosas, a fin de poder rehuir del embrujo de una – y no de toda – clase de artistas semejante a la de los sofistas.

Pero aclaremos previamente dos puntos respecto de los pasajes sobre la técnica de hacer imágenes a los que vamos a hacer referencia. En primer lugar, Platón no brinda ejemplos concretos de artistas de su época en relación con las

²² Sobre esta mezcla de juego y seriedad, véase, entre otros, JAEGER (1957), 720-721; GUTHRIE (1990), vol. IV, 63-71; CORNFORD (1983), 179-181; y NEHAMAS (1999), 256-257.

²³ Para VILLELA-PETIT (1991), 60, 80-84, Platón traza más bien un paralelismo entre el discurso sofístico y "cierta forma de pintura" ligada a un modo de representación "ilusionista". La condena que dirige al dominio artístico deja abierta así (aun cuando para ello no ofrezca ningún nombre de artista o de obra identificable) la puerta para un tipo de arte cuyas imágenes escapan al simulacro y apuntan a reproducir las verdaderas proporciones del modelo. Las dos formas posibles de producción mimética (*eikastike* y *phantastike*) que Platón despliega en el *Sofista* estarían revelando para esta intérprete dos tipos de procedimientos o de tendencias efectivamente existentes en el arte griego de su tiempo, particularmente entre los pintores y escultores de los siglos V y IV a. C. (señala a Policeto como el mejor ejemplo de la mimética *eikastike*, caracterizada por su observancia fiel de la verdadera simetría del modelo, y a Lisipo como representante de la *phantastike*, en tanto autor de esculturas colosales).

técnicas comprometidas en la mimética, lo cual es extraño porque él suele hacer en su obra referencias explícitas a pintores como Polignoto, Zeuxis, Aristofonte y Aglaofonte; escultores como Dédalo, Epeo, Teodoro, Fidias, Policeto; y personalidades legendarias vinculadas a la música como Orfeo, Marsias, Olimpo, Tamiras, Ortágoras, etc.).²⁴ En segundo lugar, si bien sus breves alusiones a la imagen artística giran, en principio, en torno a la producción de imágenes visuales propia de la pintura y de la escultura, el deslizamiento hacia el dominio de las "imágenes verbales" (*eidola legomena*) le permite a Platón abrir un resquicio para incluir en el planteo del *Sofista* el discurso poético. Al igual que Nightingale y otros intérpretes, creemos en este sentido que la distinción mimética (*eikastike-phantastike*) aplicada por Platón al campo de las artes visuales puede hacerse extensiva al ámbito de la *mimesis* verbal o literaria²⁵ implicada en el registro poético. Lo dicho en el *Sofista* acerca de la pintura y de la escultura terminará, como en *República*, por comprometer al plano de la imitación en su conjunto: "Es evidente que hablaremos de las imágenes que vemos en el agua y en los espejos, e incluso aquellas dibujadas o grabadas, y otras más por el estilo" (*Sof.* 239d6-8). Tal extensión de las técnicas miméticas (*eikastike-phantastike*) del *Sofista* al caso puntual de la *mimesis* poética nos servirá, como dijimos al principio, para reexaminar desde otra perspectiva la contraposición entre los paradigmas poéticos que se despende de la crítica platónica a la poesía en *República*.

Recordemos brevemente los rasgos característicos de las dos clases de técnicas imitativas que releva Platón en el *Sofista*. Por un lado, la técnica figurativa (*techne eikastike*) que produce copias (*eikones*) semejantes al modelo. Atendiendo a la verdad y a las proporciones reales (*tas ousas symmetrias*, *Sof.* 236a4-6) del original en sus tres dimensiones (longitud, amplitud y altura), los artistas (*demiourgoi*) que se sirven de esta técnica logran producir una imitación cuyos

²⁴ Véase, entre otros pasajes, *Eutifrón* 11b9-e5, 15b7-10, *Ion* 532e4-533e3, *Hippias mayor* 281d9-282a3, *Prot.* 311e3-e2, 318b7-c8, *Gorg.* 448b11-c1, 453e6, *Men.* 91d4, 97d6-10, *Banquete* 215b3-c6, *Rep.* VII 529e1, *Leves* III 677d1-6. Para una visión de la Atenas del siglo V a. C. como un gran centro de artes (*technai*), cf. PHILIP (1961), 453.

²⁵ Tomando como guía la distinción *eikastike-phantastike* propia del dominio de las artes visuales, Nightingale, *op. cit.*, 227-232, propone hacerla extensiva al campo de la *mimesis* verbal o literaria. Esta distinción se expresa para este intérprete bajo la forma de dos diferentes estilos discursivos, de los cuales se serviría Platón con vistas a ofrecer una solución al problema de la composición de textos literarios en función de espectadores situados 'a distancia' de la verdad. Mientras la *eikastike* implicaría una *mimesis* realista que no distorsiona, de acuerdo con la distancia (epistémica) del espectador, las proporciones, estructura y apariencia superficial de un modelo tomado de la vida diaria (individuos y objetos), la *phantastike* daría cuenta de un estilo de *mimesis* fantástica que, capitalizando dicha distancia de la audiencia respecto del modelo, procura distorsionar sus dimensiones principales. Si bien para RODRIGO (2001), 164-165, los pocos ejemplos que Platón ofrece se limitan al campo de las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura griegas), también justifica el desplazamiento hacia el ámbito de la *mimesis* verbal propio del discurso poético señalando que la producción de *eidola legomena* compromete por igual a la poesía homérica como a la sofística. En una línea similar, véase HALLIWELL (2002), 25, 27.

atributos se corresponden con los del original. Por otro, tenemos la técnica simulativa (*techne phantastike*), que no produce copias sino más bien apariencias o simulacros (*phantasmata*), esto es, algo que sólo aparenta parecerse, sin semejarse realmente al modelo imitado. Los artistas que emplean esta clase de técnica producen un *phantasma* "que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece" (*Sof.* 236b4-6). Esta especie *phantastike* representa así la mayor (*pampolu*) no sólo de la pintura, sino también de la técnica mimética en general (*Sof.* 236b9-c1).²⁶

Tal distinción entre dos tipos de artistas puede verse claramente cuando Teeteto le pregunta al extranjero si acaso todos los que imitan (*pantes oi mimoumenoi*) no intentan hacer eso (*Sof.* 235e3-4), esto es, si todos ellos no se valen al fin y al cabo de una técnica mimética *eikastike*, a través de la cual producen copias (*eikones*) que se adecuan con mayor fidelidad a las proporciones reales del modelo que procuran representar. Es justamente en la respuesta del extranjero donde hallamos una distinción entre artistas —utilizando la terminología técnica platónica— de tipo "figurativo" y "simulativo":

No aquellos que elaboran o dibujan obras monumentales. Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas (*ei gar apodidoien ten ton kalon alethinon symmetrian*), sabes bien que la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca (*Sof.* 235e5-236a2).²⁷

²⁶ Diversos intérpretes se han ocupado de analizar esta división en el seno de la mimética. Para RINGBOM (1965), 101-102, PHILIP (1961) 459, y BONDESON (1972), 1, ella se reduce a técnicas cuyas imágenes, o bien semejan verdadera o realísticamente las características de sus objetos (*eikastike*), o bien implican distorsiones respecto de lo que pretenden representar (*phantastike*), caso en el que se ubica la sofística. La noción de *symmetria* (para la cual "es inherente la noción misma de *logos* como *ratio*") es, para VILLELA-PETIT (1991), 74-84, clave en la división *eikastike - phantastike*. En este sentido el artista representa de forma figurativa (*eikastike*) cuando respeta la verdadera simetría del modelo (*Sof.* 235d), o sea las relaciones de conmensurabilidad entre longitud, amplitud y profundidad; y de manera simulativa (*phantastike*) cuando altera, teniendo en cuenta el punto de vista del espectador y en función de la situación a la que la obra de arte se destina, las medidas del modelo, produciendo así un simulacro (*phantasma*). Para LASSÉGUE (1991), 252, 255-256, quien se ocupa de analizar exhaustivamente cada una de las siete subdivisiones de la séptima definición (252-260), la copia (*eikon*) implica una imagen verdadera o fiel, mientras que el simulacro (*phantasma*) una falsa o infiel respecto del modelo. Por último, véase sobre dicha división HALLIWELL (1994), 25, 27; VASILIU (2008), 241-243; y SEKIMURA (2010), 28-34.

²⁷ Como explica CORNFORD (1983), 183, n. 53, Platón se refiere a "las cosas bellas" porque no se trata de mejorar las proporciones de un modelo mal hecho mediante los cánones de la belleza, sino de adular las proporciones que son realmente bellas de tal modo de crear la apariencia de la belleza. Para algunas referencias concretas a posibles artistas de la época, cf. asimismo PANOVSKY (1984), 15, quien apunta a la Atenea de Fidias; VILLELA-PETIT (1991), 84, según la cual Platón estaría haciendo aquí alusión al escultor Lisipo, autor de esculturas colosales, en particular la de Zeus de carente; y RODRIGO (2001), 164, n. 70, para quien alude al caso de las esculturas monumentales que, al producir a su manera un efecto de realidad, deben deformar las proporciones reales de sus modelos. En la

Tendríamos entonces una clase de artista, al parecer minoritaria (de allí su enunciación en términos eventuales), que emplea la técnica mimética *eikastike* a fin de reproducir con exactitud las proporciones auténticas del modelo en cuestión, y, contrariamente a ello, otra clase mayoritaria de artistas que, sirviéndose de la *mimesis phantastike*, alteran intencionalmente y en función del punto de vista del espectador, las proporciones reales del modelo, produciendo así apariencias (*phantasmata*) colosales (*ton megalon ergon*, *Sof.* 235e5-6) que no consiguen distinguirse del original, y que parecen bellas sólo a la distancia.²⁸ Al igual que en *República X* 602c10-d4, Platón vuelve a hacer referencia aquí a una clase de pintura y de escultura (y, apoyándonos en la analogía poeta-pintor de *República X*, de poesía)²⁹ que engaña con sus simulacros; un tipo de arte cuya "estética de la ilusión"³⁰ hace del artista un ilusionista (*thaumatopoiros*, *Sof.* 224a1-4)³¹ que produce, al igual que el sofista que fabrica ilusiones en los discursos, prodigios (*thaumata*) que asombran a los espectadores con imágenes engañosas (*phantasma*) que se hacen pasar por reales (*Sof.* 233a8-9, 235b5-6, 268d2).

Si enfocamos ahora la contraposición entre los paradigmas poéticos desarrollada en *República* a la luz de estas técnicas miméticas *eikastike* y *phantastike*³² del *Sofista*, podemos suponer que el paradigma de poeta propuesto por Platón allí debería emplear más bien una técnica de tipo *eikastike*, cuyas copias (*eikones*) se caracterizan por su semejanza respecto de lo verdadero: "¿Qué podríamos decir que es una imagen (*eidolon*), Extranjero, sino algo que ha sido elaborado como semejante a lo verdadero (*talethinon aphomoiomenon*), y que es otra cosa por el estilo?" (*Sof.* 240a7-8). Preservando a través de esta técnica la conveniente distancia que media entre el original y la imagen, tal clase de poeta

misma línea, cf. NIGHTINGALE (2002), 229.

²⁸ La obra de arte que resulta de técnica *phantastike* parece correcta, como bien señala NIGHTINGALE (2002), 229-230, para representar un material de gran magnitud y amplitud, y sólo cuando se la ve de lejos.

²⁹ Acerca de esta analogía que Platón traza continuamente en *República X* (p. ej., en 605a9), BELFIORE (1983), 39-50, sostiene que ella descansa sobre una distinción apariencia-realidad en relación con la *arete*, y no entre imágenes y originales.

³⁰ A partir del análisis de los libros II y III de *República*, RODRIGO (2001), 140-141, 158-165, sostiene que la tesis de la exclusión de los poetas o de las artes denominadas "miméticas" no implica para Platón la exclusión de toda forma de arte, sino más bien la aceptación de otro tipo de arte "no mimético" como el que él mismo practica.

³¹ Sobre el rechazo platónico a la nueva tendencia "ilusionista" del arte griego de la época, cf. HAUSER (1994), 128-129; VILLELA-PETT, 56, 65, n. 16, 67-74, quien, además de poner como ejemplo literario de tal tendencia el *Alceste* de Eurípides, destaca cómo el pensamiento de la imagen en Platón es dependiente del desarrollo y los cambios que experimenta dicho arte entre los siglos V y IV a. C. Para un relevamiento de las diferentes técnicas pictóricas destinadas a crear efectos de ilusión basados en la distancia del observador, véase, entre otros, DEMAND (1975); y KEULS (1978), 100-127.

³² Cornford, *op. cit.*, 183, las traduce como técnica de "hacer copias" y de "hacer simulacros", respectivamente.

produciría una copia fiel al modelo imitado³³. Aquella poesía austera, bella y saludable que Platón reclamaba en *República* III 401c4-d3 se vincularía con este tipo de técnica mimética *eikastike* formulada recién a la altura del *Sofista*. Contrariamente a ello, el paradigma de poeta tradicional objeto de su crítica – y al cual Platón podría estar haciendo alusión en el *Sofista* al hablar de la mayor parte de los artistas que se despreocupan de la verdad y de las proporciones reales –, se valdría de la técnica *phantastike*, en tanto produce en sus discursos simulacros (*en tois logois phantasmata*, *Sof.* 234c2, e1) que, al abolir su referencia al modelo, usurpan su lugar en vez de semejarlo³⁴.

Esta distinción (*eikastike-phantastike*) de la mimética que estamos haciendo extensiva al terreno de la *mimesis* poética se complejiza cuando Platón, casi al término del diálogo y al confirmar (una vez probada la existencia del no-ser como "lo diferente" y la estrecha relación que éste guarda con la falsedad en el plano discursivo) la séptima definición del sofista, vuelve a trazar una serie de divisiones dicotómicas dentro de la técnica de tipo *phantastike*. En efecto, una vez refutado el argumento según el cual al no existir lo falso no habría en absoluto ni imágenes ni apariencias; en otras palabras, al demostrar Platón la posibilidad del discurso y pensamiento falsos, "está permitido que haya imitaciones de las cosas (*mimemata ton onton*), y que de dicha disposición surja una técnica engañadora (*technen apatetiken*)" (*Sof.* 264d3-5), en alguna de cuyas partes encontrará refugio el sofista. La técnica de la fabricación de imágenes va a ser ahora enfocada, a diferencia de los pasajes del primer tramo del diálogo, desde la perspectiva de una división más general y fundamental entre dos clases de producción: la divina y la humana, cada una de las cuales se subdivide a su vez en 'productora de realidades' (*autopoietikon*) o 'de imágenes' (*eidolopoiiko*, *Sof.* 266a8-10). En el marco de esta incursión por la doctrina de la *mimesis* en el *Sofista*, dejaremos deliberadamente de lado el tema de la técnica productiva de tipo divino o artesanía divina en sus dos vertientes: producción de la realidad

³³ Las imágenes que produce esta *techné eikastike* tienen, según CORDERO (1988), 380, n. 99, "la pretensión de ser tan 'reales' como los objetos sensibles (que, a su vez, son imágenes de las Formas) que les sirven de modelos y que constituyen el ámbito que, en la *República*, Platón confinaba a la facultad de la *eikasía* (510a)". Para una discusión sobre las relaciones entre el libro X y el VI de *República* relativo al segmento de la línea dividida asignado a las sombras y reflejos (*eikones*) de la *eikasía*, cf. las posiciones contrapuestas de ROSS (1993), 97-98; y BELFIORE (1983), 41.

³⁴ Para RODRIGO (2001), 164-165, la obra de arte que resulta del empleo de la técnica *phantastike*, lejos de imitar ópticamente al modelo, usurpa su lugar, haciéndose pasar por lo real mediante una operación de borramiento de su referencia. En una línea contraria, para NIGHTINGALE (2002), pp. 230-231, 235, si bien Platón no esconde su preferencia por la *mimesis eikastike* (aun cuando -como bien señala- el texto no sea lo suficientemente consistente al respecto), ello no implica que todo uso de la *mimesis phantastike* sea malo, puesto que Platón mismo se sirve de esta técnica para la composición de algunos de sus mitos escatológicos ilustrados en sus diálogos medios (p. ej. en el *Gorgias*, *Fedón* y *Fedro*). A pesar de la interesante perspectiva de análisis que depara esta lectura de Nightingale, creemos que es innegable el tono peyorativo que emplea Platón en el *Sofista* cuando se refiere a la *mimesis phantastike*.

natural en su conjunto (seres vivos y elementos de que se constituyen las cosas del ámbito sensible: fuego, agua, etc.), y la de imágenes que acompañan a cada cosa (sueños, sombras, etc., *Sof.* 265b4-266c6)³⁵. Esta técnica, en nuestra opinión, no aporta demasiado a la relación que venimos estableciendo entre el *Sofista* y la *República*, sobre todo si tenemos presente que en tal tipo de producción a cargo de un demiurgo divino (*Sof.* 265c4) Platón no alude en ningún momento a las Ideas (como sí lo hacía en el libro X de *República* mediante la Cama en sí; o asimismo en el *Timeo* 27d5-29b2), ni los originales o realidades que ese artesano produce revisten el carácter de meras copias de aquéllas.³⁶

Si dejamos, pues, de lado la producción divina en sus dos especies, y nos atenemos exclusivamente a la técnica productiva humana, encontramos, como señalamos antes, que Platón realiza dentro de ésta la misma distinción de especies trazada en aquélla: productora de originales o de imágenes (*eidola*, *Sof.* 266b6-7).³⁷ Para ilustrar esta distinción dentro del género de la técnica productiva humana apela a la diferencia entre la arquitectura (*oikodomike*) y la pintura (*graphike*). Mientras que la primera produce una casa original o real (a diferencia de la cama fabricada por el carpintero o artesano manual en *República*, que era concebida como una copia imperfecta de la Idea de cama), la segunda hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos (*Sof.* 266c9).³⁸ Es precisamente en el mareo de la técnica productiva humana en su especie "productora de imágenes", donde Platón retoma hacia el final del diálogo aquella distinción básica dentro del seno de la mimética (*eikastike* y *phantastike*), según se reproduzcan o no las proporciones reales del modelo imitado, distinción clave para nuestro análisis de la *mimesis* poética en *República*:

Recordemos que la técnica de la fabricación de imágenes (*eidolourgikes*) iba a tener, como un género, la figurativa (*eikastikon*), y, como otro, la simulativa (*phantastikon*), si es que lo falso era realmente falso y parecía

³⁵ Para un análisis exhaustivo de la técnica productiva divina en sus dos vertientes, véase especialmente CORNFORD (1983), 290-299.

³⁶ Cf. al respecto PHILIP (1961) 456, n. 3, 463-464; y CORDERO (1988), 476, n. 303, 478, n. 306. LASSEGUE (1991), 249-250, 254, 262-264, señala, por otra parte, que en el *Crátilo*, *República* y *Timeo* Platón entendía la fabricación en tanto producción de una imagen en conformidad con un modelo. Tal conformidad podía así observarse tanto en el proceder del pintor como en el del demiurgo al organizar el mundo sensible. Pero al aparecer en el *Sofista* una nueva concepción de la producción como pura creación sin relación con modelo alguno, no cabe ya buscar una relación de modelo-copia entre lo sensible y lo inteligible. Sostiene en este sentido que en el *Sofista* podría hablarse de una estética platónica desligada de su ontología.

³⁷ Sobre la valoración positiva del ámbito visible y del arte útil en el *Sofista*, así como de sus diferencias con el planteo de *República*, véase MARCOS DE PINOTTI (2006), 9.

³⁸ En *Crátilo* 429a4-9 puede leerse un pasaje similar respecto de esta distinción entre los objetos que produce la pintura y la arquitectura.

ser naturalmente algo que es (*ei to pseudos ontos on pseudos kai ton on-ton hen ti phaneie pephykos*) (*Sof.* 266d8-c1).

Si la *mimesis* constituye ahora un cierto tipo de producción de imágenes (*poiesis eidolon*) y no de realidades individuales, el artista (ya sea un pintor o poeta), en tanto lleva a ser algo que antes no era, pasa a ser un productor que, mediante una técnica productiva (*eikastike* y *phantastike*), da como resultado un determinado producto (pintura o poema)³⁹.

A la luz de estas nuevas divisiones, pongamos por un momento entre paréntesis la técnica mimética *eikastike* que antes, según los pasajes del primer tramo del diálogo, vinculamos con el paradigma de poeta platónico delincado en *República*, para ocuparnos de la técnica productiva humana de imágenes en su género *phantastike*, ya que las nuevas divisiones dicotómicas que encierra este último permiten asimismo reexaminar desde otro ángulo el paradigma poético tradicional. En efecto, el género *phantastike* se divide ahora de acuerdo al modo en que se produzca la apariencia (*phantasma*): mediante "instrumentos" (*di' organon*) o sin ellos ("con mímica", *Sof.* 267a3-4)⁴⁰. Mientras que en la primera especie Platón estaría pensando en el caso de los pintores, escultores y músicos, que necesariamente imitan sirviéndose de herramientas, en la segunda, designada con el nombre de técnica imitativa (*mimetikon*) o "mímica" sin más⁴¹, se advierte una clara referencia a los rapsodas y actores⁴² – y más adelante también a los poetas. *Sof.* 267c3-6 –, puesto que aquí quien produce la apariencia se vale de sí mismo como instrumento (*Sof.* 267a6-8). Platón se detiene en la consideración de esta última especie, dejando completamente de lado la primera (*i.e.* la que se produce "mediante instrumentos") por pereza, y por carecer de unidad y nombre adecuado.

Ya ubicados en el género *phantastike* en su especie "mímica" (o "sin instrumentos"), Platón establece una oscura distinción entre la que se realiza con conocimiento (*gnosis*) y sin él (*agnosia*), ya que, dentro de los que imitan, algunos conocen y otros ignoran el modelo que buscan representar (*Sof.* 267d1-2). ¿Cómo resolver entonces, frente a una imitación, si pertenece a la especie de los imitadores que saben o a la de los que ignoran? Es claro que para Platón esta

³⁹ En el marco de la distinción entre dos tipos de técnicas (adquisitiva y productiva) en cuyo seno Platón busca inscribir al sofista, encontramos en *Sof.* 219a10-b12 una definición de *poiesis* acotada al ámbito de la *mimesis*. A su vez, aquélla se dividía en el último tramo del diálogo en productora de originales o de imágenes (*Sof.* 265b1-10). A diferencia de la técnica adquisitiva, lo 'producido' por la imitación implica en este sentido algo (la imagen) que antes no existía.

⁴⁰ Si bien Platón introduce esta distinción dentro del género *phantastike*, Lassègue, *op. cit.*, 256-257, afirma acertadamente que cabe aplicarla también al *eikastike*, ya que en algunos pasajes del corpus platónico (como en *Teeteto* 176b y *República* VI 500b-c) pueden encontrarse ejemplos de copias ejecutadas sin instrumentos.

⁴¹ Así la traduce CORNFORD (1983), 293.

⁴² Cf. al respecto GRUBE (1973), 296-297.

cuestión no representa problema alguno en el caso de la imitación de alguien en particular (pues para ello simplemente bastaría con conocer su aspecto), sino más bien en el plano de las virtudes en general, es decir, cuando lo que está en juego es el "aspecto de la justicia" (*dikaio synes to schema*, *Sof.* 267e2-3). Y es justamente aquí donde entra en juego la *mimesis* verbal que pone en práctica el poeta. Porque existen, en efecto, muchos imitadores que, sin conocer tales virtudes, y apenas con una cierta opinión de ellas, intentan producir esas semejanzas en ellos mismos, esforzándose en mostrar que están presentes en su interior, imitadas especialmente por hechos y por palabras (*Sof.* 267e3-6). Habría en este sentido dos clases de imitadores respecto de la *arete* humana: los que la imitan "en palabras y acciones" (donde podemos pensar tanto en poetas, rapsodas y actores como en sofistas)⁴³ sobre la base de un conocimiento preciso de su aspecto (*schema*); y los que lo hacen basándose en apariencias engañosas. Estos últimos representan una clase de imitadores que, a pesar de guiarse por la opinión, nunca fracasan en la misión de mostrarse como justos y de enseñar la justicia, cuando en realidad no lo son ni la conocen (*Sof.* 267e8-9). De allí que la técnica *phantastike* "con conocimiento" sea, en tanto basada en la ciencia (*episteme*), calificada por Platón como imitación "erudita" o "docta" (*mimesis istorike*), mientras que la realizada "con ignorancia", "imitación conjetural" u "opinativa" (*doxomimetike*), por cuanto se apoya en la opinión (*doxa*) (*Sof.* 267d8-e2).⁴⁴

Si bien esta última distinción en el seno de la técnica *phantastike* aparece de forma un tanto oscura y es apenas desarrollada,⁴⁵ ella introduce en el *Sofista* – aun cuando Platón no brinde ejemplos concretos al respecto – una resignificación del paradigma poético tradicional desacreditado en *República*. Tendríamos entonces dentro de tal paradigma, por un lado, una clase de poeta que, mediante el empleo de la técnica *phantastike* y aun conociendo lo que imita (*istorike mimesis*), altera intencionalmente las proporciones reales del original; por otro, un

⁴³ Cf. PHILIP (1961), 463.

⁴⁴ Para esta distinción entre *mimesis* "con" y "sin conocimiento", cf. TATE (1932), 153. Lassègue, *op. cit.*, 257-261, señala que mediante esta enigmática división Platón procura resaltar la oposición central entre sofista y filósofo o, en otras palabras, mostrar cómo el imitador ignorante (sofista) imita al imitador que sabe (filósofo). Según dicha intérprete el filósofo, en tanto "imitador que sabe", haría uso de esta mimética erudita vinculada a lo inteligible, apoyando tal caracterización en algunas referencias externas al *Sofista* como *República* VI 500e5-7. Lo que al parecer no tiene en cuenta esta intérprete es que Platón traza esta distinción *istorike-doxomimetike mimesis* dentro del género de la técnica *phantastike*, de modo que no se entiende cómo el "imitador que sabe", en tanto productor de *phantasmata*, debería vincularse con el filósofo. Cabe reconocer, sin embargo, que esta distinción es sumamente oscura y problemática, puesto que Platón no la desarrolla ni brinda ejemplos al respecto. Más acorde con el espíritu del texto, NIGHTINGALE (2002), 230-231, sostiene que al caracterizar la *mimesis* basada en el conocimiento y la opinión como especies de la *phantastike*, Platón pareciera no estar completamente en contra de esta técnica, a pesar del tono peyorativo que suele usar para caracterizar la producción de *phantasmata*.

⁴⁵ GRUBE (1973), 297, y LASSEGUE (1991) 251-252, 260-261, resaltan las inconsistencias del método de división dicotómica en este punto.

tipo de poeta que, sirviéndose de la misma técnica pero apoyándose en una opinión (*doxomimetike*), imita "con ignorancia". A partir de estos pasajes sobre la mimética del *Sofista*, leídos a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) de *República*, podemos suponer que el poeta tradicional que sabe (erudito o docto) es distinto del que no sabe (opinativo o conjetural), aun cuando ambos se aboquen a la producción de apariencias (*phantasmata*) respecto del original. Allí reside la principal diferencia con el paradigma platónico de poeta, puesto que éste, empleando la técnica *eikastike* y detentando un verdadero conocimiento de aquello que imita, procura reproducir con la mayor fidelidad las auténticas proporciones del modelo, logrando así copias (*eikones*) de lo verdadero, bello y bueno⁴⁶.

Si seguimos esta distinción dentro del paradigma de poeta tradicional de *República* leído a partir del esquema conceptual del *Sofista*, el poeta de tipo conjetural (*doxomimetike*) quedaría, al igual que el sofista, confinado dentro de una de las series de las subespecies en que ha sido dividido dicotómicamente el género *phantastike*; más concretamente, en la parte "irónica" o "insincera" (*eironikos*), contrapuesta a la "ingenua" o "sincera" (*euethes y aploos*), en la que el imitador cree que es conocimiento lo que sólo es opinión (*Sof.* 267e10-268a7, c8-d2). Hasta aquí llegaría el paralelismo entre los poetas tradicionales y los sofistas. Sus caminos se separan en la medida en que los primeros imitan, al igual que el orador popular (*Sof.* 268b9),⁴⁷ "irónicamente" en reuniones "públicas" con largos discursos dirigidos a la muchedumbre, mientras que los segundos lo hacen en un ámbito privado. En efecto, mediante su técnica engañadora el sofista, a diferencia del demagogo (*demologikon*), practica su arte "en privado". Valiéndose así de breves discursos que obligan al interlocutor a contradecirse a sí mismo (*Sof.* 268b1-5), termina por revelarse como alguien que sólo detenta una vana apariencia de sabiduría. Podemos percibir ahora más claramente, como apuntamos al comienzo, que el paralelismo entre poetas y sofistas insinuado en este diálogo tardío – y tal como fue clasificado en especies más arriba – no afecta a toda clase de poesía, sino más bien a la de tipo tradicional, basada en una técnica mimética *phantastike* cuyo producto implica una ilusión de saber y de *arete*.

Así como en *República*, al mismo tiempo que arremetía duramente contra la tradición poética griega, Platón dejaba entreabierta la puerta de su *polis* ideal para una nueva normativa poética, en el *Sofista* hallamos, aun cuando la mayor parte de los poetas tradicionales pueda ser subsumida en alguna de las dos especies en que se divide la técnica mimética *phantastike* (i.e. erudita y conjetural), la

⁴⁶ Esta *mimesis* de lo verdadero ya aparecía anticipada en *Rep.* VI 484c6-d3, y *Pol.* 300c5-7. Véase al respecto GAISER (1984), 110-111, 116.

⁴⁷ Para los paralelismos entre la crítica a la retórica adulatoria del *Gorgias* y la de la poesía imitativa en *República*, cf. BELFIORE (1983), 47, n. 10. Respecto del carácter o naturaleza mimética que vincula la práctica adulatoria del orador en el *Gorgias* con la del poeta de *República* y la del sofista en el diálogo homónimo, cf. asimismo MARCOS DE PINOTTI (2006), 1-6.

posibilidad de un tipo de poeta que, sirviéndose de la técnica mimética *eikastike*, lleve a cabo réplicas correctas. La exclusión de todo paradigma de poesía choca claramente con el tipo de poesía austera que Platón exigía en diversos pasajes de *República* para su *polis* ideal. Al respecto, cabe traer a colación un pasaje del *Crátilo* donde puede leerse una significación del término *eikon* no como 'duplicado' o 'réplica exacta' del original, sino en el sentido usual de 'retrato'. El pasaje suscita el siguiente problema: la atribución correcta (verdadera) o incorrecta (falsa) entre una imagen y su original no tiene por qué implicar que la primera sea exactamente igual (*i.e.* que reproduzca todos los colores y formas correspondientes, *Crát.* 431c5-6) o completamente desigual (*i.e.* que no los reproduzca todos, sino que omita algunos y añada otros en mayor número y magnitud, *Crát.* 431c6-8) al segundo, pues ello llevaría a la conclusión de que el pintor – y lo mismo el nominador – que reproduzca en la imagen todo lo que corresponde al original, producirá obras (grabados y retratos) bellas, mientras que el que ocasionalmente añade o suprime pequeños detalles, malas y feas.⁴⁸ Es precisamente en este punto donde Sócrates aclara algo que – creemos – resulta capital respecto del pasaje del *Sofista* sobre la técnica mimética *eikastike*. En efecto, ya desde el *Crátilo* Platón empieza a adquirir plena conciencia de que el tema de la exactitud en la relación imagen-cosa es un tanto más complejo de lo que usualmente se cree, a punto tal que el problema del estatus ontológico de la imagen desempeñará más tarde un rol central dentro del esquema argumental del *Sofista*, puesto que recién allí terminará por conferir a ésta cierto grado de realidad o de existencia relativa (una *symploke* – axioma básico del diálogo – de ser y no-ser), en tanto que, siendo "diferente", se asemeja a lo verdadero o a lo que existe realmente.⁴⁹ Platón ya anticipaba tímidamente esta perspectiva en *Crátilo*, al señalar que si un dios llegara a reproducir como un pintor no sólo el color y la forma del personaje homónimo, sino que formara todas las entrañas tal como son las de él, y reprodujera su blandura y color, otorgándoles asimismo movimiento, alma y pensamiento como los que él tiene (*Crát.* 432c2-4), obtendríamos, ya no dos objetos tales como Crátilo y la imagen de Crátilo (*eikon Kratylou*), sino más bien dos Crátilos (*Crát.* 432b4-c5). Porque, como bien señala allí, puede que no sea ésta la exactitud (*orthotes*) en lo que toca a la cualidad o, en general, a la imagen: "Antes al contrario, puede que no haya que reproducir absolutamente todo lo imitado, tal cual es, si queremos que sea una imagen" (*Crát.* 432b1-4)⁵⁰.

Es claro entonces que la imagen *es* y *no es* al mismo tiempo como el original, ya que si no fuera así estaríamos frente a dos originales ante los cuales sería

imposible trazar la distinción básica entre copia y original, pues todo sería doble. Hay que reconocer, por tanto, que la imagen implica un tipo de exactitud distinta a la apuntada más arriba, y dejar de afirmar que si le falta o le sobra algo ya no constituye una imagen: "¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?" (*Crát.* 432d1-3). Si la exactitud de la imagen es, como señala Platón en el *Crátilo*, de otra clase, no cabe entonces pretender que un artista que emplee la técnica *eikastiké* procure mediante ella reproducir algo en el sentido de calcar o de alcanzar un duplicado exacto que posea absolutamente todos los rasgos pertinentes de la cosa u original en cuestión (como en su ejemplo del molde de yeso). Si incluimos este planteo del *Crátilo* a nuestra lectura de los pasajes del *Sofista*, y los enfocamos a la luz de la contraposición entre los paradigmas poéticos de *República*, podemos suponer entonces que el artista que emplea la técnica *eikastike* (donde ubicamos al paradigma poético platónico), en tanto conoce el modelo que se apresta a imitar, buscará reproducirlo *con el mayor grado posible de similitud*;⁵¹ mientras que el que se sirva de la técnica *phantastike* (paradigma poético tradicional), en tanto que no lo conoce (*mimesis doxomimetike*), lo representará incorrectamente; y si lo conoce (*mimesis istorike*), lo distorsionará de modo intencional. Por ello su producto (la poesía tradicional) es visto, desde la óptica de *República*, como perjudicial en términos religiosos, ético-políticos, ontológico-epistemológicos y psicológicos. Ello aparecía ilustrado cuando Platón, al establecer en *República* una de las tantas analogías entre el poeta que asignaba atributos negativos a los dioses y el pintor que realizaba malos retratos, concluía que ambos expresaban al fin y al cabo una falta de similitud e inadecuación respecto del modelo que intentaban imitar (*Rep.* II 377e1-3).

En suma, aun cuando el propósito central del *Sofista* no pase por la indagación de la técnica mimética de que se vale tal o cual artista – de allí que los paralelos con *República* no sean del todo exactos –, sino más bien por definir la naturaleza propia del personaje homónimo para distinguirla de la del filósofo (*Sof.* 218b6-c1), la tardía reelaboración del arte de la producción de imágenes que Platón emprende en este diálogo nos permitió examinar desde otra perspectiva la clase de *mimesis* que debería ejercitar todo poeta en la *polis* ideal de *República*. Al igual que en ésta, Platón deja abierta aquí la posibilidad de justificación de un tipo de arte mimético (*eikastike*),⁵² al mismo tiempo que ratifica su condena al de tipo tradicional (*phantastiké*). El *Sofista* vuelve a corroborar así que la exclusión

⁴⁸ LASSÈGUE (1991), 255-256, 262, traza una relación entre este pasaje del *Crátilo* y la distinción copia-simulacro del *Sofista*.

⁴⁹ Para una lectura del *Crátilo* desde la perspectiva del *Sofista*, véase especialmente SOULEZ (1991), 18-19, 36-39.

⁵⁰ Respecto de esta crítica a la pretensión de semejanza total (*pasa onoiotes*) o de reproducción-réplica exacta de lo imitado, cf. un pasaje paralelo del *Crátilo* 107b5-e3.

⁵¹ Como afirmará Platón más tarde en *Leyes* II 668b6-7: "Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto y tal cual era posible (*orthé mimeseos gar en, has phumen, orthotes, ei to mimethen hoson te kai oion en apoteloito*)". Según VERDENIUS (1949), 17, 21-27, 37, la *mimesis* en Platón se vincula estrechamente con la idea de "aproximación".

⁵² Cf. al respecto VILLELA-PETIT (1991), 89.

platónica no compromete *toda* clase de poesía mimética, sino más bien la vinculada a la producción de *phantásmata*.

Lucas Soares
Universidad de Buenos Aires
lucso74@gmail.com

BIBLIOGRAFIA

- BELFIORE, E. (1983), *Plato's Greatest Accusation against Poetry*, en Pelletier, F. J. - King-Farlow, J. (eds.), *New Essays on Plato*, *Canadian Journal of Philosophy*, Guelph, 1983.
- BONDESON, W. (1972), *Plato's Sophist: Falsehoods and Images*, en "Apeiron" 6, 1-6.
- BRANDWOOD, L. A. (1976), *Word Index to Plato*, Leeds.
- CORDERO, N. L. (1988), *Platón, Sofista*, en *Diálogos*, Madrid.
- CORNFORN, F. M. (1983), *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, [1935].
- DEMAND, N. (1975), *Plato and the Painters*, en "Phoenix" 29, 1-10.
- GAISER, K. (1984), *Platone come scrittore filosofico: Saggi sull' ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli.
- GRUBE, G. M. A., *El pensamiento de Platón*, Madrid, 1973.
- GUTHRIE, W. K. C. (1990), *Historia de la filosofía griega*, vol. IV, Madrid.
- HALLIWELL, S. (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton. Princeton.
- HAUSER, A. (1994), *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, [1951].
- KEULS, E. C. (1978), *Plato and Greek Painting*, Leiden, 1978.
- JAEGER, W. (1957), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México.
- LASSÈGUE, M. (1991), *L'imitation dans le Sophiste de Platon*, en Aubenque, P. - Narcy, M. (eds.), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoli.
- LI CARRILLO, V. (1959-60), *Las definiciones del Sofista*, en "Episteme" 3, 83-188.
- MARCOS DE PINOTTI, G. E. (2006), *La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas. Hitos en la conceptualización de la mimesis*, en "Estudios de Filosofía" 34, 9-28.
- NEHAMAS, A. (1999), *Plato on Imitation and Poetry in Republic 10*, en *Virtues of Authenticity. Essays on Plato and Socrates*, Princeton.
- NIGHTINGALE, A. W. (2002), *Distant Views: 'Realistic' and 'Fantastic' Mimesis in Plato*, en Annas, J. - Rowe, Ch. (eds.), *New perspectives on Plato, modern and ancient*, Cambridge MA.
- NOTOMI, N. (1999), *The Unity of Plato's Sophist: Between the Sophist and the Philosopher*, Cambridge.
- PALUMBO, L. (1994), *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*, Napoli.
- PANOVSKY, E. (1984), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid.
- PHILIP, J.A. (1961), *Mimesis in the Sophistes of Plato*, en "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 92, 453-68.
- RINGBON, S. (1965), *Plato on images*, en "Theoria" 31, 86-109.
- RODRIGO, P. (2001), *Platon et l'art austère de la distanciation*, en Fattal, M. (ed.), *La philosophie de Platon*, Paris, 146-152.

ACADEMIA ANCIENT PHILOSOPHY

- ROSEN, S. (1983), *Plato's 'Sophist': the drama of original and imagen*, New Haven.
- ROSS, D. (1993), *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, [1951].
- SEKIMURA, M. (2010), *Platon et la question des images*, Paris.
- SOULEZ, A. (1991), *La grammaire philosophique chez Platon*, Paris.
- TATE, J. (1932), *Plato and 'Imitation'*, en *Classical Quarterly* 26, 161-169.
- VASILIU, A. (2008), *Dire et voir. La parole visible du sophiste*, Paris.
- VERDENIUS, W. J. (1949), *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden.
- VILLELA-PETIT, M. (1991), *La question de l'image artistique dans le Sophiste*, en Aubenque, P. - Narey, M. (eds.), *Etudes sur le Sophiste de Platon*, Napoli, 1991.

Studies in Ancient Philosophy

Series Editors:
Lutz Brinxton, Rafael Ferber,
Livio Rossetti and Christopher Rowe



Bueno, Marcelo D., Salles, Ricardo
Los Filósofos Estoicos: Ontología, Lógica, Física y Ética. Traducción, comentarios filosóficos y edición anotada de los principales textos griegos y latinos. 885 S. 49,00 € 978-3-89665-586-8

The *Academia* and *Middle States* share with their readers the pleasure of having had their works published in French, German, and Spanish. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

Ippolito, Anna Maria
Dibattiti filosofici ellenistici. Dottrina delle cause, Stoicismo, Accademia scettica. A cura di Bruno Cerretani, Riccardo Chiaradonna, Diana Quarantotto e Emidio Spanelli. 406 S. 48,00 € Hardcover 978-3-89665-615-5

The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

Petrucchi, Federico **Teone di Smirne: Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium.** Introduzione, Traduzione, Commento. 609 S. 44,50 € 978-3-89665-550-9

The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

International Aristotle Studies

Series Editors:
Carlo Natali (Venezia), Lloyd P. Gerson (Toronto), Gerhard Seeßel (Bonn)



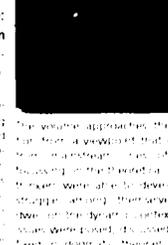
Ross, Gabriela **El azar según Aristóteles.** Estructuras de la causalidad accidental en los procesos naturales y en la acción. 318 S. 48,00 € Hc. 978-3-89665-510-3

The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

Castell, Laura María **Problems and Paradigms of Unity.** Aristotle's accounts of the one. 304 S. 44,50 € Hc. 978-3-89665-520-2

International Socrates Studies
Series Editors: Fulvia de Luise, Louis Andre Daston, Donald Morrison, Livio Rossetti, and Alessandro Stavru

Socratica III. Studies on Socrates, the Socrates and the Ancient Socratic Literature. Edited by Fulvia de Luise and Alessandro Stavru. 480 S. 44,00 € Hardcover 978-3-89665-592-9



The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

Symbolon

Series Editor: Francesco Rutino

Martelli, Conetto **Platone latino.** Fiume di testate nel medioevo. 'Latto' e 'Covrato'. 281 S. 29,00 € 978-3-89665-618-6

The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.

Finamore, John F., Phillips, J **Literary, Philosophical, and Igiuous Studies in the Platonic Idition.** Papers from 7th Annual Iternational Society for Platonic Studies. Edited by John Finamore and John Phillips. 204 S. 44,00 € Hc. 978-3-89665-576-9

Castell, Laura María **Problems and Paradigms of Unity.** Aristotle's accounts of the one. 304 S. 44,50 € Hc. 978-3-89665-520-2

Academia Philosophical Studies
Series Editor: Livio Rossetti



Brockh, August **Encyclopédie et méthodologie des sciences philologiques.** Editio, presentio et traditio per Mariam-Dominicam Richard. 309 S. 29,00 € 978-3-89665-622-3

The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy. The *Academia* is proud to publish the work of its authors and translators, and to provide a platform for the study of ancient philosophy.