

**El filósofo como *theatés* y el sofista como *mimetés*.  
Platón frente a la sofística y el paradigma del teatro.**

Lucas M. Alvarez (UBA – CONICET)

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 *pólis*.<sup>1</sup> Los ciudadanos que acudían al festival también se presentaban regularmente en las reuniones de la Asamblea y en la Corte y juntas, estas tres instituciones públicas que compartían actores, espacios y ciertos métodos, marcaban el ritmo político y cultural de la ciudad. Con el tiempo las obras teatrales que representaban el núcleo de las Grandes Dionisias se convirtieron en la principal forma simbólica de Atenas.<sup>2</sup> El teatro como paradigma cultural ejerció su influencia sobre todo el abanico de actividades de los atenienses incluyendo la filosofía y si bien suele investigarse la influencia de ciertas temáticas filosóficas sobre las obras dramáticas<sup>3</sup>, también es posible hacerlo con la proyección del teatro sobre la reflexión filosófica. En este sentido, intentaremos estudiar, pese a las conocidas críticas contra la poesía, el grado de permeabilidad del pensamiento platónico frente al paradigma teatral principalmente en lo que respecta a la construcción de las figuras del filósofo y el 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 *República*, donde Sócrates cuestiona los tres tipos de narraciones (la simple de los ditirambos; la *mimetiké* de la tragedia y la comedia y la mixta de la épica) desde cuatro frentes: el religioso, el ético-político, el ontológico y el psicológico. En el libro II, Sócrates advierte que los poetas no deben representar, como lo hacen, erróneamente a los dioses (376e-383c) y, en el libro III, sostiene que los guardianes no deben ser imitadores debido al principio de especialización de las funciones, aunque aclara que si acaso imitaran algo deberían hacerlo con las cualidades que les conviene adquirir y no con

---

<sup>1</sup> Goldhill, S. (1997): 54-59

<sup>2</sup> Humphreys, S.C. citada por Ober y Strauss (1990): 246

<sup>3</sup> Allan, W. (2005)

cosas innobles y vicios vergonzosos (395d). Por último, en el libro X, 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 lo tanto, siendo vil y vinculada con lo vil, sólo 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, como aquella en la 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 al teatro. Es evidente que, en *Rep.*, detrás del cuestionamiento a la poesía tradicional no sólo se encuentra el proyecto de la *pólis* ideal, sino también una crítica a la democracia y sus instituciones como las Grandes Dionisias. Ahora bien, la relación entre Platón y el sistema democrático es tan problemática como su relación con la poesía. La opinión general supone que Platón es un anti-demócrata, pero existen algunos trabajos que han venido a relativizar esta idea. A principios del siglo XX, Barker afirmó que aunque en ocasiones Platón sea un crítico implacable como lo es en *Gorgias*, también suele apreciar los valores democráticos, como en *República*, *Político* o *Leyes*.<sup>4</sup> Por otro lado, y a comienzos de este siglo, Sara Monoson sostiene que muchos de los diálogos no sólo contienen explícitas expresiones de aceptación, sino que además en ellos se apela a ciertos principios democráticos.<sup>5</sup> En este sentido, intenta demostrar que la descripción que hace Platón de la actividad filosófica está en deuda con ciertas prácticas cívicas entre las cuales menciona la conducta de los espectadores, especialmente la de aquellos que acuden a los festivales dramáticos.<sup>6</sup>

Partiendo de una serie de términos como *theoréō* y *theáomai* (verbos que indican la observación o la contemplación como espectador); *theatés* (nombre que refiere al espectador) y *théama* y *theórema* (en referencia a lo que se ve, al espectáculo mismo), 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

---

<sup>4</sup> Barker, E. (1918): 126 y 299

<sup>5</sup> Monoson, S. (2000): 3-5

<sup>6</sup> Monoson estudia además la ética de la anti-tiranía, la *parresía*, las reglas de responsabilidad y reciprocidad y la representación de las oraciones fúnebres públicas. *Vid.* capítulos 1,2,3,5,6 y 7.

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.<sup>7</sup> En segundo lugar, aun sabiendo las distancias que separan a uno de otro, Platón decide compararlos para ayudar a imaginar en qué consiste la extraña actividad filosófica a unos atenienses que, en palabras de Segal, eran una raza de espectadores acostumbrados a los grandes espectáculos como competencias atléticas, guerras, ceremonias religiosas, ritos místéricos y, por supuesto, al teatro.<sup>8</sup>

Para sostener su hipótesis, Monoson hace una lectura de conjunto del diálogo *Rep.* advirtiendo que el personaje Sócrates no asiste a ese festival nocturno del cual, al invitarlo, Adimanto sostiene que es digno de verse (*áxion theásasthai*) (328a), sino que, en lugar de ello, Sócrates contempla, diálogo filosófico mediante, las cosas que verdaderamente son dignas de verse.<sup>9</sup> Entre ellas, la contemplación (*theasáimetha*) del nacimiento de un Estado (369a); la contemplación (*theâsthai*) como un espectáculo (*théama*) de los bellos rasgos de un alma en sintonía con un cuerpo (402d); la contemplación (*theoría*) de todo el tiempo y de toda la realidad (486a) y la contemplación (*théan*) de lo que es (535a) y del mejor de todos los entes (532c). Además, la autora encuentra que esta analogía entre el filósofo y el *theatés* reaparece en la Alegoría de la Caverna donde no se apela al vocabulario teatral para describir las visiones de los prisioneros (en su lugar se utiliza el verbo *horáō*, 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.<sup>10</sup> 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” (*philothéámones*) se distancian de los filósofos en la medida en que no están dispuestos a participar de una discusión seria y sólo 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

---

<sup>7</sup> *Ibidem*: 210-211

<sup>8</sup> Segal, C. (1993): 213-221

<sup>9</sup> Monoson, S. (2000): 215

<sup>10</sup> Nightingale A. W. (2004): 108-110

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, por su lado, respecto del mundo sensible y el mundo inteligible. Como conclusión, Monoson sostiene que la metáfora del filósofo como *theatés* es parte de un esfuerzo sistemático de Platón por defender la filosofía y combatir las acusaciones de inutilidad e incomprensión, 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.<sup>11</sup>

Entonces, teniendo en cuenta que el filósofo es, *mutatis mutandis*, como un espectador, ahora intentaremos ver de qué manera esta analogía podría estar operando en otro diálogo como *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 *theáomai* que nos parecen clave. El primero de ellos se da en 236c10, cuando Extranjero sostiene que no alcanza a percibir (*theásasthai*) dónde colocar al sofista, pues, advierte, es un ilusionista muy difícil de capturar y luego, con el mismo sentido, en 245b, 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 (*theasómetha*) suficientemente. Entonces, si en *Rep.* nos encontramos con filósofos que, como espectadores, contemplaban la verdad y el ser, aquí nos enfrentamos a otro filósofo (recordemos que Extranjero es presentado como tal y es, de hecho, el portavoz de Platón en el diálogo) que 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.<sup>12</sup> Por ello, para explicar cómo se integran los diversos aspectos del diálogo, Notomi plantea una estructura de tres partes: en la primera (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 entonces el sofista el objeto central del diálogo, la contemplación de su figura por parte de Extranjero adquiere su verdadera dimensión: el filósofo como espectador contempla aquello que busca definir. Esta lógica

---

<sup>11</sup> *Ibidem*: 221

<sup>12</sup> Notomi, N. (1999): 6-23

conduce la primera parte del diálogo, donde los interlocutores revelan las apariencias del sofista que conquistan su atención intentando, al revelarlas, definir su figura. Y, de hecho, 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 (*phantazómenoi*) de merodear la ciudad en medio de la ignorancia de la gente, pero no todos son (*óntos*) realmente, sino que aparentan (*dokoûsin*) ser filósofos. Algunos tienen el aspecto (*phantázontai*) de políticos, otros de sofistas y otros de locos (216c-d). Por ello, Sócrates acude a Extranjero, no sólo 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 la opiniones de los atenienses, para distinguir y revelar las divergencias 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 diálogo *Sofista* por medio de una lógica teatral.

Esa lógica cobra sentido si tenemos en cuenta no sólo el rol de Extranjero, sino también aquello que, como *theatês*, contempla: en este caso, la figura del sofista que aparece a través de las definiciones ofrecidas desde 221c a 236d. Los términos como *kataphaîno* (221d), *phántasma* (223c), *anaphaîno* (224c) acentúan la centralidad de las apariencias, y si bien en primera instancia, refieren a la circunstancia particular del aparecer del sofista, luego terminan señalando una característica esencial de su proceder. Los interlocutores afirman que el sofista aparece como un cazador de jóvenes adinerados y distinguidos (223b); como un mercader de cosas del alma (224c-d); como un comerciante al por menor y como un productor y vendedor (224e); como aquel que obtiene dinero gracias a las discusiones privadas (226a) y en sexto lugar como un purificador de las opiniones que impiden el conocimiento del alma (231e). De este modo, a Extranjero, que oficia de filósofo/espectador, se le presentan las distintas apariciones del sofista, que, en principio, podríamos equiparar con el uso de diversas máscaras al estilo de los actores teatrales. Sin embargo, como ahora veremos, es la última definición que hemos señalado la que, por el momento, más nos acercaría al mundo teatral.

Sabemos que esta sexta definición es controversial porque Extranjero describe el método de ciertos sofistas (aquellos que él llama de noble estirpe) de la misma forma en que se describe el método socrático en otros diálogos (*Apología*, 21d y *Eutifrón*, 6d), lo que terminaría asimilando a Sócrates con los sofistas. Y si bien Kerferd negó esta asimilación,<sup>13</sup> Trevaskis piensa que este sexto intento se incluye

---

<sup>13</sup> Suponiendo que el método descrito sólo tiene ciertas semejanzas con el socrático, pero que en realidad alude a procedimientos practicados por los sofistas históricos, en particular por Protágoras. Kerferd, G. B. (1954)

en el diálogo debido a que el método de Sócrates solía confundirse con el de la sofística y Platón toma en consideración las pruebas que existían en la literatura contemporánea.<sup>14</sup> Entre esa literatura que el autor no consigna, evidentemente se encuentra *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.<sup>15</sup> Por ello supone que esa hostilidad hacia Sócrates representa la forma en la que Aristófanes captó cierto sentimiento popular despertado por todo el movimiento intelectual compuesto por presocráticos, pero también por Sócrates y por los sofistas, que los griegos de la época veían casi como un grupo homogéneo.<sup>16</sup> Considerando las implicaciones 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.

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 (*antilogikós*) 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, Extranjero supone que ellos “son capaces de dar a los jóvenes la impresión (*dóxan paraskeúazein*) 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 (*doxastiké epistémē*) (233c-d) y añade que, como parte del juego de la imitación (*mímesis*), aparece como un productor de “imágenes habladas”<sup>17</sup> (*eídola legómena*) que hechiza (*goeteúo*) 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) 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 que finalmente son retomadas en el final de la obra. En 235a, Extranjero pregunta si ha quedado en claro que el sofista es un mago (*gōēs*) e imitador de las cosas (*mimetēs òn tôn ónton*); en

---

<sup>14</sup> Trevaskis, J. R. (1955). Conford, por su parte, vio en las seis definiciones iniciales una suerte de reunión preliminar: Platón recogería las distintas opiniones acerca del sofista, incluyendo aquella que ve como tal a Sócrates.

<sup>15</sup> Konstan, D. (2011): 76

<sup>16</sup> *Ibidem*: 78-88

<sup>17</sup> Seguimos aquí la traducción propuesta por Marcos de Pinotti (1997)

235b se lo incluye en el género de los ilusionistas (*thaumatopoiós*); en 241b, luego de hacer la división de las técnicas de producción de imágenes, advierte que al colocar su técnica entre la de los “productores de falsedades” (*pseudourgós*) y magos (*góēs*), 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 (*mimetès òn toû sophoû*) (268c).

Los muchos y difíciles problemas que señala 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 sólo de los productos del sofista sino también de su propia naturaleza. La primera división es entre dos tipos de imágenes (la copia (*eikón*) como réplica fiel y el simulacro (*phántasma*) como deformación intencional del original que aparenta parecerse sin parecerse realmente, 235d-236b) y la última división 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). Y 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 “dice” con su propio cuerpo cosas diferentes de las que son: 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 *mimetès tôn ónton* (235a) al *mimetès toû sophoû* (268c): el sofista imita las cosas y además imita al sabio. Gracias a esta doble caracterización Platón logra sumir al sofista 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 sus 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 de 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 que, según propusimos, podían entenderse como máscaras por medio de las cuales se presentaban, ya sugerían esta equiparación y, de hecho, la sexta definición aludía justamente a la presentación de los sofistas sobre la

escena teatral. Por otro lado, la insistencia de Platón en especificar el cuerpo de receptores de las imitaciones de los sofistas también puede ser una prueba. Tanto en el caso del teatro como en el de los sofistas, Platón se empeña en indicar que los receptores son o jóvenes inexpertos alejados de lo real (*Sof.* 234b-d), o multitudes e ignorantes (*Rep.* 602b) que censuran o alaban con gran alboroto lo que se dice o se hace (*Rep.* 492b-c). 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, Extranjero se pregunta por el prodigio (*thaûma*) del poder de la sofística acerca del modo en el que son capaces de dar a los jóvenes la impresión (*dóxan paraskeúazein*) de ser los más sabios respecto de todo (233a-b). Y mientras que *thaûma* suele utilizarse en plural para hacer referencia a las marionetas o juegos teatrales, el compuesto *paraskeuázō* señala la preparación o disposición de alguien siendo *skeuē* una referencia al equipo o vestiduras de un actor o cantante.<sup>18</sup> Sin embargo, es el uso del término *mímēsis* el que, en definitiva, podría certificar esta caracterización del sofista como un actor.

En la Grecia antigua el *mimetēs* era considerado fundamentalmente como un artista que personificaba a otros<sup>19</sup> y si bien es en *Rep.* donde la *mímēsis* es utilizada específicamente para hablar de la poesía y la tragedia, aquí en *Sof.* esas filiaciones aunque implícitas también están presentes. En su clásico estudio sobre el tema, Philip sostiene que Platón utiliza esta noción de *mímēsis* 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.<sup>20</sup> Ambos sentidos aparecen, según piensa Philip, en la sección final del diálogo *Sof.* donde se retoma la división de las técnicas. Allí se vincula la técnica productiva con el sentido general de *mímēsis* (265b) y luego, cuando se divide la producción de *phantásmata* en dos especies, la que utiliza instrumentos en la confección de su producto y aquella en la que el agente se vale de sí mismo como instrumento, se adjudica el sentido específico de *mímēsis* a esta última alternativa. Dice 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). Y aunque Philip recupera las filiaciones dramáticas del uso de la *mímēsis*, 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 Extranjero son claras: de la misma forma en la que un actor sobre la

---

<sup>18</sup> LSJ (1996)

<sup>19</sup> LSJ (1996)

<sup>20</sup> Philip, J. A. (1961): 453 y 465

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 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 las 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, queda 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 *mímesis* que gobierna toda la serie de relaciones ontológicas.<sup>21</sup> Aquí, sin embargo, aun 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 sólo 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 (*tragikēs skeuês*) del tirano (*Rep.* 577b) y menos aún, claro está, por los del sofista. Como sostiene Maiatsky, el filósofo ostenta una visión sinóptica, pero penetrante del mundo social y sólo él es capaz de obviar las apariencias, contemplar aquello que es invisible a los otros y reconocer a otro filósofo, pues el resto sólo ve en ellos un objeto de burla (*Teet.* 175a).<sup>22</sup> Por su parte, el sofista es comprendido como un actor que, abusando de las apariencias, sólo produce falsedades (de allí el mote de *pseudourgós*, 241b), siendo él mismo otra falsedad. Un

---

<sup>21</sup> Palumbo, L. (2008): 154-67

<sup>22</sup> Maiatsky, M. (2005): 58-62

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 *eídola legómena* 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 (*phármakon*, *Rep.* X 595b) necesario: el saber acerca de cómo son las cosas.

Antes de terminar, quisiéramos 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 Leontinos sostiene, respecto del engaño (*apáte*) propio de la tragedia, que “quien lograba producirlo era más justo (*dikaióteros*) 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”.<sup>23</sup> Gorgias reivindica el engaño de la tragedia tanto en el plano de la producción como en el de la recepción y este engaño, como sostiene Untersteiner, no se identifica sin más con lo falso, pues antes de las exigencias éticas del siglo VI a.C., el término apuntaba al costado irracional de la existencia, al juego de la fantasía y a la actividad creativa como acto del espíritu que transforma una cosa en otra.<sup>24</sup> Además, el propio Gorgias considera a ese engaño como algo justo, lo que nos llevaría a pensar (teniendo en cuenta que *dikaios* es utilizado desde Homero para hacer referencia a los individuos que observan las costumbres, especialmente las reglas sociales<sup>25</sup>) que probablemente el sofista apelaba al paradigma teatral para hablar de cuestiones propias de la esfera política y social de su tiempo. Teniendo en cuenta que, según De Carli, es posible vincular el pensamiento estético de Gorgias con la obra de Aristófanes justamente a través del concepto de *apáte*,<sup>26</sup> podríamos suponer aquí que esta idea sofística tiene su correlato paródico en la comedia *Asambleístas* donde un grupo de mujeres, hartas de la administración masculina de los asuntos de la ciudad, decide acudir a la Asamblea con el objeto de tomar el poder en sus manos. Y, debido a que sólo los ciudadanos tienen el derecho de hablar y discutir en ese órgano, el grupo comandado por Praxágora se traviste para aparecer como hombres con sus respectivas vestimentas, modales y formas de hablar. De esta manera, el

---

<sup>23</sup> Trad. por Melero Bellido (1996)

<sup>24</sup> Untersteiner, M. (1949): 134-43

<sup>25</sup> LSJ (1996)

<sup>26</sup> De Carli, E. (1971): 66-8

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 de la lógica teatral del engaño al ámbito político se consuma en clave burlesca y los ciudadanos transformados en actores y luego de nuevo en ciudadanos permite pensar que desde aquel original planteo gorgiano las relaciones entre los ciudadanos son comprendidas desde una lógica teatral donde todos son simultáneamente actores y espectadores que juegan de manera justa el juego del engaño. De esta manera, Gorgias estaría, por un lado, desplegando una aguda conciencia respecto de la actividad teatral como juego (descartando la posibilidad de quedarse fuera de él y, mediante una suspensión voluntaria de la incredulidad, respetando su regla mayor: el engaño)<sup>27</sup> y, por otro lado, extrapolando las reglas de este juego a toda la *pólis* donde los ciudadanos son, como adelantamos, al mismo tiempo actores y espectadores.

Como hemos podido ver, Platón opone a esta extensión del rol actoral una relación filósofo/sofista donde el primero aparece 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 que termina enredado en el mundo de los fenómenos<sup>28</sup>, al nivel de sus producciones miméticas, preso de un papel que debe representar constantemente. Deberíamos pensar entonces, teniendo en cuenta lo señalado en el análisis del fragmento gorgiano, en qué medida esta operación es una injusticia que condiciona la interpretación platónica de la sofística.

---

<sup>27</sup> Respecto del teatro como juego *vid.* Vernant, J-P: (1990).

<sup>28</sup> Kerferd, G.B. (1986): 13-14

## Bibliografía

---

### Bibliografía primaria:

- AA.VV. (1980-1999): Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 9 vols.
- Fernández, C. (2009): Aristófanes. *Las Asambleístas*, Buenos Aires, Editorial Losada
- Melero Bellido, A. (1996): *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid, Gredos
- Piqué Angordans, A. (1985): *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona, Bruguera.
- Redondo, J. (1991): *Antifonte. Andócides. Discursos y Fragmentos*, Madrid.

### Lexicografía:

- Liddell, H. & Scott, J. (1996): *Greek English Lexicon*, 9ªed., Oxford, Clarendon Press. (LSJ)

### Bibliografía secundaria:

- Allan, W. (2005): "Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition" en Gregory, J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*,
- Barker, E. (1918): *Greek Political Theory: Plato and His Predecessors*, New York, Methuen
- De Carli, E. (1971): *Aristofane e la sofistica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice
- Goldhill, S. (1997): "The audience of Athenian tragedy" en Easterling, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press
- Kerferd, G.B. (1954): "Plato's noble art of sophistry (*Sophist* 226a-231b)" en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 4, No. 1/2, pp. 84-90
- (1986): "Le sophiste vu par Platon: un philosophe imparfait", Cassin, B. (ed.), *Positions de la Sophistique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 13-25
- Konstan D. (2011): "Socrates in Aristophanes' *Clouds*" en Morrison D. (ed.): *The Cambridge Companion to Socrates*, New York, CUP
- Maiatsky, M. (2005): *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan
- Marcos De Pinotti, G. E. (1997), "Discurso y no ser en Platón (Sofista 260a-263d)" en *Synthesis*, Vol. 4, pp. 61-83
- Mársico C. T. (2004): *El surgimiento de la gramática en occidente: De la dialéctica a la téchne grammatiké*, Tesis Doctoral.
- Monoson S. (2000): *Plato's Democratic Entanglements. Athenian Politics and the Practice of Philosophy*, Princeton, PUP
- Nightingale A. W. (2004): *Spectacles Of Truth In Classical Greek Philosophy. Theoria In Its Cultural Context*, Cambridge, CUP
- Notomi, N. (1999): *The unity of Plato's Sophist*, Cambridge, CUP
- Ober, J. y Strauss, B. (1990): "Drama, political rhetoric, and the discourse of Athenian democracy" en Winkler, J. y Zeitlin, F.: *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, pp. 237-70.
- Palumbo, L. (2008): *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo
- Philip, J. A. (1961), "Mimesis in the *Sophistês* of Plato" en *T.A.P.A.*, nº 92, pp. 435-468
- Segal, C. (1993): "El espectador y el oyente" en Vernant, J-P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 211-246
- Trevaskis, J. R. (1955): "The sophistry of noble lineage" en *Phronesis*, Vol 1, pp. 36-49
- Untersteiner, M. (1949): *I Sofisti*, Torino, Guilio Einaudi