

## ENTRE LA SEMEJANZA Y LA APARIENCIA. LA REFLEXIÓN SOBRE LA IMAGEN Y LA CAPTURA DEL SOFISTA EN EL *SOFISTA* DE PLATÓN

ALFONSO FLÓREZ

Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá)

RESUMEN: En el diálogo el *Sofista* de Platón el tema de la imagen ocupa un lugar central. En efecto, la captura del sofista que se proponen los interlocutores puede llevarse a cabo sólo en la medida en que el sofista, hábil constructor de imágenes, pueda ser apresado en una de las clases de la imagen. Para ello en el diálogo se recurre a diversas imágenes habladas que deben entenderse según las propias determinaciones del diálogo sobre la imagen, por lo que el resultado del diálogo puede alcanzarse sólo gracias a la reflexión de él sobre sí mismo en el ámbito de la imagen.

PALABRAS CLAVE: Platón, filosofía antigua, arte y filosofía.

### *Between likeness and semblance. The reflection on the image and the capture of the sophist in Plato's Sophist*

ABSTRACT: In Plato's dialogue the *Sophist*, the subject of the image holds a central place. In fact, the sophist can be captured by the interlocutors in so far as this sophist – he himself a skilled image maker – is caught in one of the kinds of images. In order to do this, several spoken images are dealt with in the dialogue. These images must be understood according to the dialogue's own statements on the image. In this way, the outcome of the dialogue can be achieved only through its reflection on itself in the realm of the image.

KEY WORDS: Plato, ancient philosophy, art and philosophy.

#### INTRODUCCIÓN

El tema de la imagen ocupa un lugar central en el desarrollo de la argumentación del diálogo el *Sofista* de Platón. No sorprende, entonces, que en tiempos recientes, y dado el carácter icónico de la cultura contemporánea, la consideración que Platón hace de la imagen haya sido objeto de atento examen<sup>1</sup>. Las presentes reflexiones se inscriben dentro de este propósito, que se desarrollará prestando atención no sólo a lo que el filósofo dice sobre la imagen sino también al tipo de imágenes que usa y a las que hace alusión<sup>2</sup>. Para ello, en la primera parte se hará una exposición de la estructura del *Sofista* desde la perspectiva de la imagen, para después, en la segunda parte, adelantar la indagación de la imagen dentro del contexto de las imágenes artísticas de la época y del significado político en el cual se inscriben. Se espera mostrar con ello la relevancia directa que para la conformación de la obra tiene no sólo el análisis de la imagen, sino también su funcionamiento dentro del diálogo.

<sup>1</sup> Cf. MÁSMELA, 2006; TEISSERENC, 2010; VASILIU, 2010.

<sup>2</sup> El estudio de referencia en este respecto sigue siendo el de VILLELA-PETIT, 1991.

I. ESTRUCTURA DEL *SOFISTA* DESDE LA PERSPECTIVA DE LA IMAGEN<sup>3</sup>1. *Carácter y ambientación del diálogo*

Dentro del *corpus* platónico, el *Sofista* se presenta como un diálogo en continuidad con el *Teeteto* y al que sigue el *Político*, en el marco del juicio a Sócrates, que ya está en marcha<sup>4</sup>. Empero, a diferencia del *Teeteto*, donde, como es usual, Sócrates es el interlocutor principal, en el *Sofista*, así como en el *Político*, el interlocutor principal no será Sócrates sino un misterioso personaje que se identifica sólo como un extranjero. Esta situación dramática del diálogo suscita ya ciertos asuntos de interpretación que, si bien no pueden zanjarse de una vez por todas, tampoco cabe pasar por alto. La conjunción de los dos aspectos mencionados, que el *Sofista* pertenezca al conjunto de diálogos que recogen los últimos días de Sócrates y que el interlocutor principal no sea Sócrates, lleva a una particular condición interpretativa, de la cual aquí no puede ofrecerse sino un esbozo.

En primer lugar, y en relación con el tema del interlocutor principal, se tendrá cuidado en no hacer una identificación inmediata y absoluta de lo manifestado por el Extranjero como si recogiese la propuesta filosófica que Platón expresa con el personaje de Sócrates en la mayoría de los demás diálogos. Esta precaución adquiere una urgencia particular si se tiene a la vista el carácter «final» de este diálogo en relación con la vida de Sócrates. En otras palabras, el pensamiento que Sócrates ha expresado en la mayoría de los demás diálogos se pone en cuestión en el *Sofista* y en el *Político* mediante el recurso a un interlocutor principal diferente de Sócrates. Como este cuestionamiento es paralelo con el juicio político a que es sometido Sócrates en estos mismos momentos, el resultado es que el *Sofista* recoge la contraparte filosófica de aquella acusación política. La conclusión del diálogo será elocuente en este sentido.

En este momento hay que hacer dos correcciones al cuadro así bosquejado. Hay que reiterar, en primer lugar, que el *Sofista* es también un diálogo de Platón y que, como tal, muestra la mano maestra de su autor en su composición y desarrollo. La elaboración de esta acusación filosófica en contra de Sócrates se da con los mismos recursos que en los demás diálogos su genial autor ha puesto al servicio del pensamiento de Sócrates. Relacionado con este aspecto, apoyándolo y haciéndolo más complejo, se halla el segundo correctivo que hay que tener presente en la interpretación de la obra, pues el asunto mismo del diálogo, la captura del sofista, lleva a que se susciten alusiones, confusiones, identificaciones en parte verdaderas y en parte falsas, entre el sofista que se busca atrapar y el filósofo a quien se le quiere hacer una acusación. Decir, entonces, que en este diálogo se levantarán cargos filosóficos contra Sócrates no equivale en absoluto a sostener que ello ocurrirá de manera ingenua o imperfecta o que la acusación será discernible de modo directo o inmediato.

La ambientación dramática de los diálogos *Teeteto*, *Sofista* y *Político* permite afirmar que los tres se dan en un cierto contexto sofístico, no sólo por la aparición simulada de Protágoras en el primero, sino por la presencia en todos ellos del matemático Teodoro, amigo de Protágoras y defensor hasta cierto punto de sus ideas<sup>5</sup>. Así que cuando al inicio del *Sofista*, y según el acuerdo del final del *Teeteto*, Teodoro se presente para continuar la

<sup>3</sup> Ésta no es sino una de las muchas perspectivas que pueden adoptarse y que se han adoptado en relación con este riquísimo diálogo.

<sup>4</sup> Sigo un enfoque «dramatológico» en relación con el conjunto de los diálogos de Platón, en la línea de HOWLAND, 1998, y ZUCKERT, 2009, que desarrollan ideas ya avanzadas por MUNK, 1857.

<sup>5</sup> Cf. NAILS, 2002, 282.

conversación con Sócrates, éste se mostrará sorprendido de que el geómetra, además de ir con sus discípulos, entre los que se cuentan Teeteto y Sócrates el Joven, llegue también con un acompañante a quien presenta como un extranjero de Elea, del círculo de los discípulos de Parménides y de Zenón; con todo, un verdadero filósofo (216a). Si bien los diferentes intérpretes del *Sofista* suelen recoger en sus lecturas el carácter eleático de este Extranjero, innominado, por lo demás, vale la pena mencionar, junto con ello, que no cabe caracterizar al misterioso visitante como seguidor sólo del eléata Parménides, pues lo es también de su compatriota Zenón, que hizo de la erística todo un arte al servicio de las tesis de su maestro, a la vez que la compañía de Teodoro no deja de sugerir una cierta vecindad a Protágoras. En otros términos, es posible ver al interlocutor principal del diálogo, tanto por filiación como por amistad, como una figura parmenídea, zenoniana y sofística. Si ello es así, no podrá sorprender que alguna de las líneas argumentativas adelantadas por el Extranjero acuse una impronta sofística<sup>6</sup>.

## 2. La producción de imágenes dentro del conjunto de las técnicas

En la primera sección del diálogo el Extranjero le propone a Teeteto una serie de divisiones con el fin de atrapar al sofista. Estas divisiones, que no dejan de ser erísticas, pretenden captar la naturaleza del sofista y en su artificiosidad ponen de manifiesto la cercanía del Extranjero a la escuela de Zenón. De este recorrido, el sofista resulta caracterizado, en un primer momento, (1) como un cazador de jóvenes ricos, (2) como un comerciante y productor de conocimientos concernientes al alma, y (3) como un disputador<sup>7</sup>. Hay que hacer notar que el conjunto de estas determinaciones se basa, en primer lugar, en que el sofista está en posesión de alguna capacidad (*dúnamis*)<sup>8</sup> que es un arte o técnica y, en segundo lugar, que este arte, en cualquiera de esas determinaciones, es de adquisición y no de producción, diferencia que señala la distinción fundamental entre las artes. Sin embargo, hay que indicar que, en un segundo momento, el Extranjero procederá a separar ya no lo semejante de lo semejante sino lo bueno de lo malo, en el proceso que se llama de purificación, y que dará como resultado que el sofista se caracterice como alguien de noble estirpe, purificador del alma. El Extranjero no queda feliz con esta determinación del sofista, pues se le asemeja mucho al filósofo, «como el lobo al perro» (231a)<sup>9</sup>, pero debe aceptarla para poder conservar el orden de las divisiones. El texto mantiene con todo cuidado la ambigüedad sobre si la purificación pertenece a las artes de adquisición o a las de producción<sup>10</sup>. Quizás quepa verla como un paso intermedio entre unas y otras.

A partir de aquí, en la segunda sección del diálogo, y no sin dejar de hacer una alusión a Protágoras (232d), se adelanta un rápido examen sobre ciertas notas destacadas

<sup>6</sup> Rosen estima que el Extranjero se propone ofrecer una refutación técnica o «teórica» de la sofística, rechazando, con ello, la opción de Sócrates por las refutaciones prácticas (ROSEN, 1983, 24). Sin embargo, este movimiento del extranjero puede verse también como una apariencia de refutación del sofista, que estaría dirigido, en realidad, contra el propio Sócrates.

<sup>7</sup> Sigo en esta caracterización la lectura de Migliori, que no hace una identificación inmediata entre las divisiones y las «definiciones» del sofista (MIGLIORI, 2006, 27-41).

<sup>8</sup> La transcripción de las palabras griegas se rige por las siguientes convenciones:  $\alpha = a$ ;  $\beta = b$ ;  $\gamma = g$ ;  $\delta = d$ ;  $\epsilon = e$ ;  $\zeta = z$ ;  $\eta = \underline{e}$ ;  $\theta = th$ ;  $\iota = i$ ;  $\kappa = k$ ;  $\lambda = l$ ;  $\mu = m$ ;  $\nu = n$ ;  $\xi = x$ ;  $\omicron = o$ ;  $\pi = p$ ;  $\rho = r$ ;  $\sigma, \varsigma = s$ ;  $\tau = t$ ;  $\upsilon = u$ ;  $\phi = ph$ ;  $\chi = kh$ ;  $\psi = ps$ ;  $\omega = \underline{g}$ ; todos los acentos se marcan; el espíritu áspero se marca con h; el espíritu suave no se marca; la  $\iota$  suscrita se marca como adscrita. Las expresiones en griego se toman de Burnet 1905.

<sup>9</sup> Cito según la traducción de TOVAR, 2007.

<sup>10</sup> «Ma la cosa più importante è che qui abbiamo un'arte che apparentemente non si inserisce nello schema fin qui proposto, tanto che non possiamo facilmente dire se si tratta di una tecnica di acquisizione o di produzione» (MIGLIORI, 2006, 37).

del sofista, que lo revelan como un contradictor en todo, con lo que correspondientemente deberá dar la impresión de ser sabio en todo. Como es imposible que alguien sea sabio en todo, el saber del sofista ha de ser aparente y, dado que con su técnica es capaz de producir todas las cosas para luego venderlas, sus pretensiones no pueden equipararse más que a un juego (*paidiá*). Ahora bien, no hay forma de juego más artificiosa y divertida que la imitación (234b). El sofista, pues, es un imitador excelso, en el sentido de mago e ilusionista, habilísimo para producir de todas las cosas discursos semejantes a imágenes habladas (*éidola legómena*), de modo que los jóvenes incautos crean que lo así dicho es real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo (234c). Se impone, pues, avanzar una nueva división, esta vez de la técnica imitativa, con el fin de acorralar al sofista y atraparlo allí donde se esconda (235b-c). En este punto es conveniente hacer notar que en esta sección la búsqueda se ha trasladado con claridad de las artes o técnicas de la adquisición a las de la producción, toda vez que el sofista se caracteriza como un productor de imágenes.

La técnica imitativa (*mimetikè tékhne*) se describe como técnica de la producción de imágenes (*eidolopoitikè tékhne*), que quizás convenga parafrasear con Klein<sup>11</sup> como EL ARTE DE LA PRODUCCIÓN DE LO QUE SE ASEMEJA A ALGO (*the art of producing what looks like something*). En esta técnica imitativa pueden distinguirse dos clases, la *eikastikè tékhne* y la *phantastikè tékhne*. La *eikastikè tékhne* está dirigida a la producción de un *eikón*, de algo diferente de la cosa, pero que es semejante a ella. La *phantastikè tékhne* está dirigida a la producción de un *phántasma*, de algo diferente de la cosa, pero que parece ser como ella. Así, y todavía en el terreno de la nominación, y aún siguiendo a Klein, la *eikastikè tékhne* puede entenderse como EL ARTE DE LA PRODUCCIÓN DE LO QUE ES COMO ALGO (*the art of producing what is like something*) y la *phantastikè tékhne* como EL ARTE DE LA PRODUCCIÓN DE LO QUE PARECE SER COMO ALGO (*the art of producing what seems to be like something*). En este punto es comprensible la desesperación de los traductores, que han optado por soluciones diversas para denominar cada una de las clases comprendidas en el arte o la técnica de la producción de imágenes, como arte de copiar y arte de hacer una apariencia<sup>12</sup>, técnica figurativa y técnica simulativa<sup>13</sup>, técnica de la copia y técnica de la apariencia<sup>14</sup>, técnica icónica y técnica fantasmal<sup>15</sup>, arte de la copia y arte del simulacro<sup>16</sup>, y arte asemejativa y arte parencial<sup>17</sup>, por hacer referencia sólo a algunas de las traducciones que circulan en español. En otras lenguas la situación no es diferente<sup>18</sup>. Esta discrepancia es indicio claro de que la mera expresión que se use para verter el original no podrá recoger los matices y connotaciones semánticas de las expresiones en griego. Queda claro, por lo pronto, que el producto de la imitación (*mímesis*), que en español admirablemente se denomina 'imagen' (*éidolon*) —acentuando, entonces, la raíz indo-europea común a ambas palabras, *aim*<sup>19</sup>—, comprende dos clases, la de la semejanza (*eikón*) y la de la apariencia (*phántasma*). Cómo deba

<sup>11</sup> Para estas tres «traducciones», cf. KLEIN, 1977, 31s.

<sup>12</sup> TOVAR, 2007, 881.

<sup>13</sup> CORDERO, 1988, 382.

<sup>14</sup> CASADESÚS, 2010, 120.

<sup>15</sup> MÁSMELA, 2006, 53. 57.

<sup>16</sup> BERGUA, 1960, 275.

<sup>17</sup> GARCÍA BACCA, 1980, 201.

<sup>18</sup> En inglés, aparte de la ya citada de Klein, pueden mencionarse las opciones de BERNARDETE, 1984, II.27 (*eikastics* y *phantastics*); BRANN, 1996, 40 (*likeness-making* y *apparition-making*); CAMPBELL, 1867, 79 (*likeness-making* y *phantastic*); CORNFORD, 1935, 199 (*likeness-making* y *semblance-making*); DUERLINGER, 2005, 97 (*likeness-making* y *semblance-making*); FOWLER, 1921, 337 (*likeness-making* y *phantastic*), y WHITE, 1997, 257 (*likeness-making* y *appearance-making*).

<sup>19</sup> Cf. WATKINS, 2000, 2.

entenderse cada una de esas técnicas dependerá, entonces, de cómo se determinen estas imágenes<sup>20</sup>.

La primera de ellas, la imagen de semejanza se asemeja al modelo tanto en proporciones (*summetrías*) como en aspecto, pues mantiene los mismos colores del original. Valga decir que la conservación de la proporción debe darse en las tres dimensiones espaciales de largura, anchura y profundidad. La imagen de apariencia, por el contrario, no reproduce las mismas proporciones del original sino que, en atención a mantener una bella presencia, introduce variaciones en las proporciones de la imagen, de modo que al ser contemplada desde un cierto sitio la imagen se ve hermosa; empero, quien pudiera abarcar el conjunto en su totalidad, captaría las desproporciones introducidas y vería que no es como el modelo. Estos cambios de proporción se aplican, en primer lugar, a imágenes de gran tamaño, tanto esculpidas, como pintadas. La técnica de la producción de imágenes, la técnica imitativa, comprende, según esto, la técnica de la producción de imágenes proporcionadas a su modelo, por un lado, y la técnica de la producción de imágenes no proporcionadas a su modelo, mas sí a la capacidad apreciativa de quien las contempla, por el otro lado.

### 3. *Investigación del no-ser y del ser a partir de la imagen*

Como se dijo, el sofista es un hábil productor no de cosas reales y verdaderas sino de imágenes de aquellas mismas cosas, constatación que llevó a distinguir los dos tipos de producción de imágenes, para ver en qué rama podría estarse ocultando el sofista. Hecha la distinción, Teeteto es incapaz de determinar dónde se halla escondido el sofista, pero la consideración de la imagen ofrece el apoyo suficiente para dar el siguiente y decisivo paso en la investigación. La imagen, en efecto, en parte es y en parte no es, en lo que se asocia con la mentira y con la falsedad. De aquí que proceda investigar aquello que el gran Parménides (*Parménides ho mégas*) prohibió siempre, desde que el Extranjero y sus contemporáneos —incluido Sócrates— eran niños (*paísín*), a saber, la vía del no-ser (237a). Esta investigación se muestra en extremo difícil y llena de aporías, pues cualquier sendero que se tome parece conducir a la misma paradoja: si el no-ser ha de pensarse, si va a decirse algo sobre el no-ser, hasta el mismo hecho de nombrarlo, todo ello lleva a suponer que de algún modo el no-ser es algo, lo cual es absurdo. Para escapar a esta situación, los interlocutores se vuelven a la investigación del ser, que parece más prometedora.

En este punto el Extranjero se queja de que quienes se han dedicado a indagar acerca del ser, comenzando con el propio Parménides, nos narran una especie de cuento (*múthos*), como si fuéramos niños (*paísín*) (242c). Nótese cómo, en cierto sentido, con esta afirmación se hace un acercamiento de esos filósofos al sofista, puesto que si aquellos nos tratan como niños (*país*), éste ha fabricado el juego (*paidiá*) más elaborado de todos, el de la imitación. De esta proximidad quizás pueda colegirse que las narraciones de los filósofos son como imágenes en las que hay que discernir el modelo sobre el cual fueron construidas. Esta impresión se refuerza si se recuerda que en la alusión introductoria al examen del no-ser, Parménides viene calificado como ‘grande’ y sus interlocutores de entonces como ‘niños’, como si ya en el mismo abordaje del no-ser quisiera ponerse de presente que las palabras de Parménides, tanto en prosa como en verso (237a), funcionan como una imagen monumental apta para el engaño de incautos y pequeños,

<sup>20</sup> En lo sucesivo, y por economía, las dos clases se denotarán como ‘imágenes de semejanza’ e ‘imágenes de apariencia’, sin querer comprometer con ello una posición más elaborada sobre la traducción.

niños y jóvenes. El propio Extranjero, empero, parece tratar del mismo modo al joven Teeteto, pues se dirige a él con la reduplicación de las palabras del gran filósofo eleático: «Pero el gran Parménides, pequeño mío, cuando nosotros éramos niños (...)» (237a). En todo este procedimiento, por cierto, se entrecruzan las posiciones de los filósofos frente al mito, que lo consideran como un *lógos* racionalizado, con la de los sofistas, que lo toman como objeto de análisis, de estudio y de crítica. Sea correcta o no la conjetura de que el texto sugiere que las palabras y los cuentos de los filósofos se tomen como imágenes, lo cierto es que la investigación del ser va abriéndose paso hacia la imagen más poderosa del diálogo.

Las narraciones de los filósofos acerca del ser pueden catalogarse en dos grandes clases, según se estudie el ser en conformidad con un número determinado o según su examen prescindiera de la especificidad numérica<sup>21</sup>. De los filósofos que asocian el ser al número, cabe distinguir aquellos que lo asocian a la pluralidad y los que lo relacionan con la unidad o totalidad. Entre los primeros, a su vez, se hallan los que ponen el ser de modo *exclusivo* en un número plural de elementos, dos o tres, y también los que de modo *inclusivo* asumen la multiplicidad y la unidad a la vez. En cada caso, estos elementos mantienen complejas relaciones entre sí, de amistad y enemistad, de amor y odio, de descendencias y convivencias, en lo que presuntamente se asemejan a los mitos tradicionales. En general, la dificultad que se encuentra en todos estos es que no logra determinarse si el ser es uno más entre los elementos propuestos o cada uno de ellos por separado. Por su parte, los filósofos que determinan el ser como unidad o como totalidad encuentran sus propias dificultades a la hora de hablar del ser —«¿es el nombre del ser diferente del ser?»— o de pensar una totalidad sin partes. Sin necesidad de seguir el detalle de esta compleja argumentación, el resultado es claro: hablar del ser de este modo suscita no menos perplejidades que las que se encontraban en el discurso sobre el no-ser (245e-246a).

Ahora bien, en la consideración del ser que no guarda relación con una determinación numérica se presentan dos bandos enfrentados en una especie de gigantomaquia por el ser (*gigantomakhía perì tês ousías*) (246a). En efecto, de una parte se encuentran los materialistas, que aferrados a los cuerpos, como a rocas y encinas, sostienen con todas sus fuerzas que sólo tiene ser lo que ofrece resistencia y cierto contacto. De otra parte se hallan los llamados ‘amigos de las formas’, para quienes lo único que tiene ser son ciertas formas inteligibles e incorpóreas, concebibles sólo por el intelecto; para ellos, los cuerpos, sometidos a procesos permanentes de generación y desaparición, no pueden ofrecer más que una semblanza transitoria de la realidad. El examen detenido de estas dos posiciones permitirá encontrar en cada una de ellas principios susceptibles de aplicación en una nueva concepción, más comprehensiva, del ser. Así, de los materialistas se rescatará el ser como posibilidad (*dúnamis*)<sup>22</sup>, tanto de afectar como de ser afectado, mientras que de los amigos de las formas se mantendrá su concepción del ser como comunidad (*kiononía*), pero tanto el movimiento constante que propugnan los materialistas, como el reposo perpetuo de los amigos de las formas tendrán que dar paso a la postulación de tres géneros supremos, el movimiento, el reposo y el ser, cada uno de los cuales ofrece la posibilidad de entrar en comunión con los otros. Un examen adicional de estos mismos géneros, en lo que son en sí mismos y en sus diferencias, llevará a la postulación de dos géneros supremos adicionales, lo mismo y lo otro, con lo que estos géneros máximos resultarán ser cinco: el reposo y el movimiento, lo mismo y lo otro, y el ser. A par-

<sup>21</sup> Cf. GROTE, 1888, 201s.

<sup>22</sup> Heidegger ha llamado la atención a que, en este contexto, *dúnamis* debe traducirse como posibilidad y no como potencia (HEIDEGGER, 1992, § 68b, 474ss).



tir de allí, se refuta a Parménides, pues el no-ser puede entenderse como una forma real en el sentido de lo otro, de lo diferente de una forma dada, resolviéndose las aporías que resultaban de considerar el no-ser como algo que es.

Sobre lo así ganado puede ahora darse una explicación del no-ser que aparece en la mentira y en la falsedad, tanto de la que se manifiesta en el discurso, como de la que se presenta en la imagen, si bien esta última depende de aquélla, como mezcla que es de percepción y de opinión, siendo la opinión misma afín al discurso (*lógos*) silencioso que se da en el alma, que es afirmativo o negativo. A partir de aquí, en el movimiento final del diálogo, puede ya determinarse que el sofista se esconde del lado del arte de la producción de imágenes de apariencia, imitación que lleva a cabo por sí mismo y no medianamente instrumentos, que se basa en la opinión, no en la noticia fiable, como obra de un simulador irónico que actúa en debates privados. Diversos comentaristas han hecho caer en cuenta de que esta recapitulación conclusiva del diálogo puede aplicarse con toda justicia a Sócrates<sup>23</sup>. De ser ello así, como es probable, resultaría que el intento de captura del sofista va aparejado de un movimiento propio correlativo de parte del sofista por el cual se propone a su vez atrapar al filósofo bajo la guisa de sofista. La advertencia que se enuncia en el diálogo encontraría así su propio cumplimiento, el animal más feroz resultaría muy parecido al más dócil, el lobo al perro, el sofista al filósofo.

## II. LA IMAGEN EN EL DIÁLOGO EL *SOFISTA*

### 1. *Las imágenes de semejanza y de apariencia y las imágenes artísticas del siglo v*

Este esquema de la estructura y del decurso del *Sofista* permite adelantar una reflexión más detenida sobre el lugar que ocupa la imagen en el diálogo. De modo general, queda claro que la imagen cumple una función central en la obra, toda vez que el sofista se caracterizará como un productor de imágenes. No basta, empero, con designar al sofista sólo como productor de imágenes, pues hay dos clases de imágenes, las que aquí se han denominado de semejanza y de apariencia, siendo el sofista un productor de imágenes de apariencia. Este resultado, así como algunas observaciones que se encuentran en el texto a propósito de las imágenes de apariencia, suelen ser el fundamento de ciertas interpretaciones que estiman como muy crítica la posición de Platón sobre las imágenes de apariencia<sup>24</sup>. Aparte de la dificultad ya mencionada de adscribirle a Platón los pareceres de uno de sus interlocutores, y del Extranjero en particular, es preciso estudiar con cuidado el lugar que la imagen ocupa en el diálogo antes de suscribir o debatir ese tipo de juicios.

Quizás el elemento clave de la distinción entre las dos clases de imágenes sea el de proporción (*summetría*). La imagen de semejanza (*eikón*) se da cuando «según las proporciones del modelo (*paradeígmatos summetrías*) alguien, en largura, anchura y profundidad, y, además, aplicando los colores que convienen a cada cosa, da origen a la

<sup>23</sup> Cf., entre otros, GROTE, 1888, 216; HOWLAND, 1998, 219ss; ROSEN, 1983, 313; SALLIS, 1996, 532; ZUCKERT, 2009, 706.

<sup>24</sup> Entre los filósofos cabe hacer referencia a Cornford, que asocia las semejanzas (*likenesses*) y las apariencias (*semblances*) respectivamente con las copias del artesano y las imitaciones del artista, por lo que las apariencias tendrán, en algún sentido, un grado inferior de realidad (CORNFORD, 1935, 199). Nótese, a propósito, que la traducción de la obra de Cornford vierte *likeness* como 'copia' y, lo que es más cuestionable, *semblance* como 'simulacro' (CORNFORD, 1983, 183). Entre los críticos de arte puede mencionarse la influyente posición de Pollitt: «It is clear that he [Plato] favored *eikastikē* over *phantastikē*» (POLLITT, 1974, 47).

copia» (235d-e). La proporción (*summetría*) debe entenderse como la conmensurabilidad que las partes guardan unas con otras y es el resultado de la fusión de los cánones prácticos de las proporciones, empleados durante mucho tiempo por los artistas griegos, en particular los escultores, con ideas pitagóricas sobre el número y la armonía<sup>25</sup>. Un resultado concreto de esta interrelación es la escultura de Policleteo de Argos conocida como *Doríforo*, *El portador de la lanza*, que sintetiza las ideas del gran escultor acerca de las proporciones, por lo que se la conoce también como su *Canon*. Más allá de cómo se hayan determinado las proporciones aritméticas o geométricas de sus partes, «hay una visible armonía de fuerzas en equilibrio contrario, que se logra por la organización de las partes del cuerpo en un esquema en quiasmo: la pierna derecha, estirada, que soporta el peso del cuerpo se equilibra con el brazo izquierdo, flexionado, que soporta el peso de la lanza; la pierna izquierda, libre, pero flexionada, se equilibra con el brazo derecho, libre, pero estirado; la rodilla derecha, levantada, se opone a la cadera izquierda, recogida, y viceversa; la cabeza mira hacia la derecha, mientras el torso y las caderas giran ligeramente hacia la izquierda. También hay equilibrio entre movimiento y reposo: el portador está dando un paso, pero a la vez se encuentra estáticamente equilibrado»<sup>26</sup>. El sentido de proporción que Policleteo ha expresado en su *Canon* excede la mera adecuación relativa de las partes entre sí y abarca de modo fundamental el equilibrio de partes, fuerzas y orientaciones contrarias, hasta llegar al equilibrio más difícil de todos, el que se da entre el movimiento y el reposo en la naturaleza idealizada de ese hombre. De este modo el artista logra que el espectador sienta como existente lo que ya sabe que existe en el ideal conmensurable. Es difícil no asociar los géneros supremos que aparecerán en el decurso del diálogo, esto es, el reposo y el movimiento y su mutua comunicación en el ser con la proporción entendida según el *Canon* de Policleteo<sup>27</sup>.

De la imagen de semejanza así descrita, falta aún reflexionar sobre el modelo (*parádeigma*) a partir del cual aquélla se hace y cuyas proporciones conserva<sup>28</sup>. El primer punto de interés es que el texto recoge un modo de proceder que era muy común tanto en escultura como en arquitectura, en conformidad con el cual el artista elaboraba un objeto que serviría de modelo para el producto final. Este objeto cumplía funciones no sólo artísticas sino también artesanales, económicas y contractuales. En casos de especial dificultad podía ir acompañado de instrucciones escritas y de dibujos. Ahora bien, no todos los modelos tenían que corresponder a objetos de manufactura humana; algunos eran objetos físicos de la naturaleza, con frecuencia el cuerpo humano. Otras veces el modelo podía ser una imagen poética, como se dice de Fidias, que a quien le preguntaba qué modelo iba a tomar para realizar la estatua de Zeus en Olimpia, respondió con un pasaje de Homero. Como se acaba de mencionar, el *Canon* de Policleteo recoge también un ideal de belleza sensible que se basa en nociones intelectuales sobre la perfección de las proporciones y de la forma<sup>29</sup>. Es notoria la ambigüedad del texto platónico en este punto, pudiendo referir el modelo aludido tanto a un objeto de la naturaleza como a un ideal de belleza sensible, sin que pueda ni siquiera excluirse un objeto de manufactura humana (cfr. 239d).

En las imágenes de apariencia (*phántasma*) se prescinde de las proporciones reales, utilizándose, en cambio, aquéllas que dan apariencia hermosa a las imágenes cuando son

<sup>25</sup> POLLITT, 1974, 257s.

<sup>26</sup> POLLITT, 1999, 107s. Traducción mía.

<sup>27</sup> «Su [de Policleteo] sistema de proporciones parece haberse inspirado entonces en la vida más que en medidas abstractas, a lo cual responde el hecho de que Platón, aunque tenga preferencia por las formas geométricas, no exija que la obra de arte tenga un carácter puramente matemático» (SCHUHL, 1968, 92).

<sup>28</sup> Cf. POLLITT, 1974, 211-215.

<sup>29</sup> POLLITT, 1974, 214.



vistas desde un determinado lugar. Esta técnica la usan quienes «esculpen o pintan alguna cosa de gran tamaño. Pues si dieran la verdadera proporción (*alethinèn summetrían*) de las cosas hermosas (*tôn kalôn*), sabes que la parte alta resultaría más pequeña de lo conveniente y la inferior mayor, al verse por nosotros lo uno de lejos y lo otro de cerca» (235e-236a). Hay que subrayar no sólo que esta técnica se aplica a trabajos monumentales, sino que éstos quieren ser imágenes de cosas bellas, pero dado su tamaño, para que al observador, desde su punto de vista, también se le haga presente la belleza del modelo, se requieren unos ajustes en las proporciones que compensen la percepción parcial de la imagen. Estas observaciones de tono comedido se cuestionan en la siguiente intervención, que contrapone verdad y belleza en el proceder de esta técnica: «Entonces los artistas, ¿no prescindirán de la verdad (*alethés*) y no pondrán, no las proporciones reales (*ou tàs oûsas summetrías*), sino las que dan apariencia hermosa a sus imágenes?» (236a). Se prosigue diciendo que «si alguien pudiera abarcarlo suficientemente con la mirada, resulta que no es semejante a lo que dice asemejarse (...) ¿No diremos, puesto que aparenta asemejarse y no se asemeja, que es una apariencia (*phántasma*)?» (236b). Y se concluye con la notable observación de que esta clase de imagen de apariencia abarca no sólo la mayor parte de la pintura sino, en general, de todas las artes de imitación (236c). Esto quiere decir que el carácter monumental ofrece una orientación para la determinación de esta técnica, pero ésta no se agota en dicha clase de obras. Empero, y siguiendo la sugerencia del texto, conviene reflexionar sobre esta técnica a partir de ese tipo de arte.

No hay para un ateniense una instancia más poderosa de arte monumental que la inmensa estatua de Atenea que se hallaba en el recinto interior del Partenón, y que por eso se conoce como la Atenea Parthenos. Esta obra de Fidias, elaborada en oro y marfil, cuyo costo fue mayor que el del propio templo que se construyó para alojarla, representa la culminación del trabajo del gran escultor en la Acrópolis. Sin embargo, esta afirmación no se refiere tanto a la magnitud de la empresa escultórica, como a su efecto en la mentalidad religiosa de la época. Si junto con la Atenea Parthenos se toma el magnífico Zeus de Olimpia, hay que seguir a Quintiliano en su afirmación de que estas dos obras «añadieron algo a la religión tradicional» porque la majestad de su concepción equiparaba a la propia divinidad<sup>30</sup>. Cicerón adopta una posición similar, pues reconoce que no hay en el arte escultórico obras superiores a las dos estatuas de Fidias, «y ello a pesar de que aquel artista, cuando creó su modelo de Júpiter o Minerva, no tenía ante sus ojos a nadie que le sirviera de modelo, sino que era en su propia mente donde estaba una especie de imagen extraordinaria de la belleza, contemplando la cual y fijándose en ella dirigía su arte y su mano hacia su imitación»<sup>31</sup>. Aunque en el texto platónico nada se dice sobre cuál pudiera ser la referencia a las «grandes obras» en escultura y en pintura, es plausible pensar que en alguna medida, al menos, su autor tuviera en mente la gran estatua de Atenea Parthenos. Con ello, la consideración de este tipo de técnica se extiende también al lugar que ocupa el escultor dentro del pensamiento del filósofo.

## 2. *Las imágenes de apariencia y el humanismo de Pericles, el arte de Fidias y el pensamiento de Protágoras*

Fidias no es sólo el más insigne escultor de su generación sino también el autor consumado del estilo clásico de la Atenas de Pericles. Las relaciones de Pericles con Fidias, como en tantos otros casos, son de doble vía, pues el político no sólo está en capacidad

<sup>30</sup> POLLITT, 1974, 83 y 111n3; cf. QUINTILIANO, *Inst.*, 12.10.9.

<sup>31</sup> *El orador*, 9 (CICERÓN, 2001, 29s); cf. POLLITT, 1974, 83 y 111n2.

de proveer los espacios, los materiales, los trabajadores y el dinero que el artista requiere para desarrollar su obra sino que con ésta el artista plasma en piedra los proyectos políticos del estadista. Tras la Paz de Cimón, Pericles se sintió libre del voto de mantener las ruinas de la Acrópolis como recuerdo y admonición de la invasión persa e inició un ambicioso proyecto arquitectónico de restauración y renovación, del cual Fidias obró como supervisor<sup>32</sup>. Las obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas de la Acrópolis reflejaban así no sólo la maestría de los artistas, al frente de los cuales estaba Fidias, con Ictino y Calícrates como arquitectos del Partenón, sino también la nueva concepción de Pericles sobre la constitución de la ciudad y su régimen político. Esencial para éste era la provisión de cargos y labores para los ciudadanos, que podían identificarse como ciudad en las obras monumentales. De allí resulta uno de los compromisos que tienen que resolver los diseñadores de la restauración de la Acrópolis, cual es que, sin perder su estilo solemne, pueda recibir también a la multitud, lo que se plasma en la combinación magistral del austero estilo dórico con el acogedor estilo jónico. Si bien la proliferación de estatuas de Atenea sirve para cumplir con el propósito de afirmación de la identidad bajo la figura de la diosa tutelar de la ciudad, este motivo constituye sólo una de las dimensiones del trabajo del artista. Fidias, en efecto, se esmera por producir, ante todo en la obra escultórica del Partenón, conjuntos de figuras que recojan no sólo la tradición fundacional de Atenas sino que sirvan también de expresión a los habitantes contemporáneos de la ciudad. El primer objetivo se logra con la estatuaria de los pedimentos y los altorrelieves de las metopas, donde se representan los temas mitológicos del nacimiento de Atenea, en el pedimento oriental, y su disputa con Poseidón por Atenas, en el pedimento occidental, y las luchas legendarias entre los dioses y los gigantes, en las metopas del costado oriental, y los sucesivos combates entre los pueblos griegos y los centauros, las amazonas y los troyanos, representados en las metopas de los costados sur, occidental y norte, respectivamente. Con ser impresionante este grupo escultórico, casi no alcanza a compararse con el que busca cumplir el segundo objetivo, que es el de los bajorrelieves de los frisos. Aquí, a lo largo de los ciento sesenta metros que suman los cuatro costados del peristilo interior del Partenón, aparecen trescientas sesenta figuras humanas y divinas —de las cuales ciento cuarenta y tres son de jinetes—, doscientas veinte figuras de animales y una decena de carros<sup>33</sup>. El labrado, de no más de seis centímetros de profundidad, busca transmitir la naturalidad y cercanía que los propios habitantes de Atenas habrían sentido durante las fiestas Panateneas, principal festival religioso ateniense y motivo del friso<sup>34</sup>. Al tomar en consideración el conjunto de las representaciones de los pedimentos, las metopas y el friso, con los motivos evidentes de una poderosa afirmación de la identidad ática y de su diferenciación frente a otras razas y otros pueblos, es natural pensar en este caso en los géneros supremos de lo mismo y lo otro, de la identidad y la diferencia, presentes aquí también en su mutua comunicación en el ser.

Aunque en las dos grandes estatuas, la de Atenea Parthenos y la del Zeus de Olimpia, el arte de Fidias alcanza su culmen artístico y técnico, hoy en día podemos recurrir sólo a la obra de estatuaria del Partenón para captar la esencia de su arte. La preocupación principal del artista, tal como se expresa en este grupo escultórico, fue la de producir una obra móvil, vigorosa, variada, que sirviera de vehículo expresivo del humanismo con el que estaba comprometido Pericles. Así, pues, en relación con la obra de Fidias cabe decir con el Extranjero que, si bien las imágenes de apariencia se manifiestan con mayor

<sup>32</sup> Cf. *Pericles*, 13.6 (PLUTARCO, 2009, 281).

<sup>33</sup> STIERLIN, 2004, 196.

<sup>34</sup> Cf. RHODES, 1995, 80ss.

contundencia en las obras de gran tamaño, su presencia abarca todo tipo de obras, hasta llegar incluso a constituir la mayor parte de la producción de imágenes artísticas.

Valga decir, en este punto, que la asociación de Pericles con el sofista Protágoras le proveyó al primero el marco ideológico para fundamentar su nueva visión de ciudad. En la Gran Oración Fúnebre de Pericles, transmitida por Tucídides, son claros los motivos de incertidumbre epistemológica, pero de seguridad subjetiva, por así llamarla, que fundan no sólo el actuar del político sino el obrar de los miembros de la sociedad. Así, por ejemplo, en relación con la instauración de las festividades religiosas, señala Pericles que «desde luego, hemos dedicado a nuestro espíritu muchas pausas de nuestro trabajo, consagrándole certámenes y fiestas sagradas a lo largo de todo el año y lujosas instituciones privadas, con cuyo cotidiano deleite se aparta lo penoso»<sup>35</sup>. El significado de estas ocasiones reside, ante todo, en el reposo que brindan a quienes las ofrecen, no en la majestad y potencia de la divinidad. La Oración toda es, en medio de los rigores de la guerra, un canto al optimismo de la idiosincrasia ateniense, que por ser como es busca la justicia y se somete a las leyes en condiciones de libertad e igualdad para todos los ciudadanos.

En el encomio por los caídos en Samos, Pericles, según el testimonio de Plutarco, expresa que «éstos se habían hecho inmortales como los dioses: pues tampoco vemos personalmente a los dioses, pero por las honras que reciben y por los bienes que procuran, tenemos indicios ciertos de que son inmortales; pues bien, estos mismos indicios pertenecen también a los muertos por la patria»<sup>36</sup>. Un ligero agnosticismo en relación con los dioses se modera con prontitud por los bienes que les atribuimos y los honores que les rendimos, única vía de acceso a aquéllos que no podemos conocer directamente. En últimas, la posibilidad de acercamiento a los inmortales es equiparable a la que puede tenerse con los difuntos<sup>37</sup>. Estas rápidas referencias permiten confirmar en el plano doctrinal lo que se sabe en el plano histórico: la asociación de Pericles con Protágoras fue más que sólo incidental, pues sobre las enseñanzas del sofista el político levantó los pilares de su proyecto de Estado. Cabe recordar en este punto algunos principios del pensamiento del sofista, como su discurso sobre los dioses, que transmite Platón en el *Teeteto* —«nobles jóvenes y ancianos, habláis demagógicamente, cuando os sentáis unos al lado de los otros y hacéis comparecer a los dioses, a los que yo excluyo de mis discursos y de mis escritos, sin pronunciar sobre si existen o no» (162d)— y su muy famoso principio del *homo mensura*, que se halla en el mismo diálogo —«el hombre es medida de todas las cosas, tanto del ser de las que son, como del no ser de las que no son» (152a)—. Sin embargo, en este contexto hay que hacer una mención especial del llamado Gran Discurso, que Platón recoge en el diálogo *Protágoras* (320c8-328d2), cuya autenticidad defienden calificados estudiosos. De éstos, Nestle ha hecho notar la confluencia que hay entre el comienzo del Gran Discurso con el encomio de Pericles por los caídos en Samos. Se da, en efecto, en ambos textos un paralelismo entre las técnicas que los hombres reciben de los dioses y los beneficios que ellos les procuran, por un lado, y entre las honras que los dioses reciben y la construcción que los hombres hacen de altares y estatuas a los dioses. En otras palabras, el político está aplicando allí el principio del *homo mensura* a la religión<sup>38</sup>.

Estas convicciones protagorianas de Pericles hallan una feliz expresión plástica en las esculturas de los dioses en el friso del Partenón. El punto general puede exponerse con sencillez: el gran friso expresa la religiosidad del pueblo ateniense mediante la presenta-

<sup>35</sup> *Historia de la Guerra del Peloponeso*, II, 38 (TUCÍDIDES, 2004, 183).

<sup>36</sup> *Pericles*, 8.9 (PLUTARCO, 2009, 273).

<sup>37</sup> SCHIAPPA, 2003, 147.

<sup>38</sup> MARK, 1984, 341.

ción de sus propias acciones de piedad, dejando de lado representaciones majestuosas de las divinidades. La importancia de la divinidad para el pueblo ateniense reside sobre todo en los actos religiosos que el mismo pueblo lleva a cabo, no en la manifestación de la divinidad misma, invisible, incognoscible, inasible. De allí que aunque los doce olímpicos se sitúen en el costado oriental, como corresponde a su dignidad, su actitud sea distante y poco comprometida, como si estuvieran ausentes<sup>39</sup>. Por el contrario, las decenas y centenares de figuras del resto del friso, incluidas las esculturas centrales de la ceremonia del peplos, recogen toda la variedad del pueblo que toma parte en las festividades. La construcción del conjunto acusa su compromiso con el observador, lo que ha determinado las formas, las posiciones y los colores, hoy perdidos. El propósito del artista no ha sido el de producir objetos reales, verdaderos, sino impresiones, que hagan parte del flujo de la experiencia de la percepción y, en ella, muestren su dinamismo propio<sup>40</sup>.

Así, pues, contra una insistente lectura del pasaje que relaciona las imágenes de apariencia sobre todo con las grandes obras, en desmedro de la aseveración que reconoce su general preponderancia, queda claro que de suyo tales imágenes no tienen que ser monumentales. De aquí resulta que el ajuste de las proporciones que se menciona en el pasaje de las grandes obras, que en consecuencia se refiere a la perspectiva, constituye sólo el modo particular que dicha variación adopta en ese tipo de obras. Lo esencial, empero, del cambio de proporciones tiene que ver con el punto de vista que se adopte en la contemplación de la obra. Los bajorrelieves del friso del Partenón son famosos por tener muy poca profundidad, pues dada su situación dentro del peristilo interior, la luz reducida a la que se verían y la altura del entablamento, no se requería que fuesen esculturas completas; son prácticamente láminas escultóricas que ofrecen la apariencia de volúmenes completos. El Extranjero se queja de que quien pudiese observar la obra en su totalidad captaría de inmediato el artificio a partir del cual se ha producido la apariencia de belleza. La dificultad con las imágenes de apariencia no reside tanto en que en ellas se suprima la proporción, lo que no ocurre, sino en que el criterio de la proporción de la obra ya no es el propio modelo de la misma sino el espectador particular que la observa. Nótese que la conservación de las proporciones en las imágenes de semejanza viene a coincidir con lo que sería el punto de vista de un espectador ideal: «si alguien pudiera abarcarlo suficientemente con la mirada» (236b). De este modo, en las imágenes de apariencia la proporción se ha puesto al servicio de la percepción subjetiva inherente al nuevo humanismo de Pericles, Protágoras y Fidias.

La prueba de que el sofista se esconde en la rama de las imágenes de apariencia significa, entonces, que se asocia a este nuevo humanismo que con Protágoras ha hecho del *homo mensura* su modelo pedagógico y que con Pericles ha producido un ciudadano democrático, pero caudillista. Quizás pueda inscribirse en este contexto la crítica que Sócrates le dirige a Pericles, que se recoge en el *Gorgias*, de haber convertido a los atenienses en «perezosos, cobardes, charlatanes y avariciosos al haber establecido por vez primera estipendios para los servicios públicos» (*Gorgias*, 515e).

### 3. *La imagen de la gigantomaquia y la resolución del diálogo*

Cuando en el transcurso del diálogo llegue el momento de examinar lo que los filósofos han dicho sobre el ser, el Extranjero desestimará su testimonio calificándolo como un conjunto de mitos que se les cuentan a niños. Ahora bien, en el contexto de este diálogo

<sup>39</sup> «The divinities on the frieze appear physically and psychologically distant» (MARK, 1984, 332).

<sup>40</sup> POLLITT, 1999, 69.

en el que la imagen cumple una función decisiva, los mitos, como imágenes habladas, pueden asociarse con imágenes visuales. Sería aventurado, sin embargo, asignar algún tipo de imágenes a los relatos de los filósofos que han considerado el ser desde la perspectiva del número. Para los segundos, es decir, para aquéllos que no estudian el ser desde el número, el texto mismo sí ofrece un inequívoco referente visual. Recuérdese que estos filósofos, los materialistas y los amigos de las formas, se hallan trenzados en una gigantomaquia por el ser. La mención de la gigantomaquia despierta asociaciones tanto literarias como artísticas que remiten a Hesíodo y a Fidias, respectivamente. En la *Teogonía* de Hesíodo se encuentra el antecedente de la gigantomaquia, la titanomaquia, y aunque se trata de dos luchas diferentes, ya en las propias tradiciones griegas ambos eventos tendían a asociarse y a identificarse, tanto por el tema, batalla de seres terrígenas contra los olímpicos, como porque la gigantomaquia, al prestarse mejor a la plasmación visual, con su proliferación de seres ctónicos y monstruosos, fue desplazando al texto hesiódico. En el Partenón la gigantomaquia se encuentra representada en un lugar privilegiado: las metopas orientales. Como ya se indicó, en el conjunto de las metopas —en el oriente, lucha de los olímpicos con los gigantes; en el sur, lucha de los lapitas con los centauros; en el occidente, lucha de los griegos con las amazonas; en el norte, lucha de los griegos con los troyanos— se recogen las diversas etapas por las que el orden olímpico se impone a la confusión ctónica, tema que se repite al nivel de los héroes, para consumarse en la victoria de las fuerzas griegas frente a las troyanas. En todo esto, por supuesto, los atenienses del siglo V leen también, y quizás sobre todo, los sucesivos triunfos helénicos frente al invasor persa, el bárbaro, a quien se le adscriben notas semejantes a las de las divinidades ctónicas. Dado que el punto cardinal privilegiado en el templo griego es el oriente, la referencia al tema de las metopas orientales debe verse no sólo en el sentido que tiene en propiedad sino también en el sentido metonímico que de él dimana hacia los temas de los demás costados y, sobre todo, en el sentido general de la victoria del orden sobre el desorden. En este punto se requiere hacer una precisión sobre la diferencia entre el tema literario y su representación plástica. En el mito narrado, la victoria es de los dioses; en el mito plasmado, la lucha es contemporánea del espectador, sin que se haya dado todavía un vencedor. No deja de ser interesante que la gigantomaquia descrita por el Extranjero no se zanje a favor de los amigos de las formas, como quizás serían las expectativas del lector. En otras palabras, la gigantomaquia del diálogo tiene un carácter más afín a la gigantomaquia de las metopas del Partenón que a la gigantomaquia de los mitógrafos o a la titanomaquia de Hesíodo. Con la mención de la gigantomaquia el diálogo no quiere hacer alusión sólo a Hesíodo y al mito narrado sino también, y quizás de modo primario, a la representación escultórica de la misma en el Partenón.

Siendo ello así, y dado el carácter de imágenes de apariencia que tienen los altorrelieves de las metopas, con la referencia a la imagen de la gigantomaquia se anticipa una de las líneas argumentativas del final del diálogo, toda vez que el sofista se aloja en este ramal de la producción de imágenes. Este resultado se encuentra ya *in nuce* en la continuación del diálogo, puesto que el Extranjero quiere alcanzar ciertas consecuencias a partir de la confrontación entre los materialistas y los amigos de las formas, lo que se logra sólo por medio de diversas operaciones de ajuste sobre lo que sostiene cada uno de estos bandos. La finalidad de esas operaciones de ajuste no es otra que recuperar las proporciones correctas que la imagen de apariencia ha falseado. Si se recuerda que en las imágenes de semejanza podía discernirse una referencia a los géneros de reposo y movimiento, mientras que en las imágenes de apariencia, al menos en las del Partenón, se vislumbraban los géneros de lo mismo y lo otro, puede pensarse que con las operaciones de ajuste referidas se busca establecer cierto equilibrio entre ambos tipos de imágenes en su mutua

comunicación con el ser. De este modo, la poderosa imagen de la gigantomaquia establece el argumento sobre la pista correcta para la resolución de la cuestión del ser, supuesto que se haya hecho claridad sobre el tipo de imagen que es y cómo puede corregirse para que la imagen de apariencia se ajuste a una imagen de semejanza.

#### CONCLUSIÓN: LA FILOSOFÍA Y EL COMBATE POR LAS IMÁGENES

Así, se ha querido mostrar no sólo que el diálogo el *Sofista* habla de las imágenes, hace una clasificación de las mismas —que sigue, sin duda, siendo fecunda— y las refiere exteriormente a la condición del sofista sino, lo que es más importante, que el desarrollo y la resolución del diálogo dependen de modo esencial del recurso a la imagen; en otras palabras, el interés del diálogo en la imagen se da porque sin ella no puede constituirse como el diálogo que es. Es tentador, entonces, volviendo el diálogo sobre sí mismo, leerlo como un combate entre las dos clases de imágenes: las de apariencia y las de semejanza, combate que es semejante al que se da entre el sofista y el filósofo. La gigantomaquia se ha trasladado así al propio terreno de labor de la filosofía, que puede caracterizarse entonces como un combate que se libra mediante imágenes habladas (*eidola legómena*) y que como gigantomaquia por el ser (*gigantomakhía perì tês ousías*) en nuestra época se perfila como una gigantomaquia por el ser de la imagen (*gigantomakhía perì tês ousías tou eidólou*), y que quizás quepa entender sin más, teniendo presente el escepticismo ontológico contemporáneo, como una gigantomaquia por las imágenes (*gigantomakhía perì tòn eidólōn*). Entonces, el sofista ya no podrá ser atrapado.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### I. EDICIONES CONSULTADAS DEL *SOFISTA* (según editor o traductor)

- BENARDETE, SETH (1984): *The Being of the Beautiful. Plato's Theaetetus, Sophist, and Statesman*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.
- BERGUA, JUAN B. (1960): *Platón. Diálogos: Parménides, Teaitetos, Sofista, Político*, Madrid, Ediciones Ibéricas.
- BRANN, EVA (1996): *Plato. Sophist. The Professor of Wisdom*, trads. Eva Brann, Peter Kalkavage, Eric Salem, Newburyport MA, Focus.
- BURNET, JOHN (1905): *Platonis Opera*, t. I, Oxford University Press.
- CAMPBELL, LEWIS (1867): *The Sophistes and Politicus of Plato, with a Revised Text and English Notes*, Oxford.
- CASADESÚS BORDOY, FRANCESC (2010): *Platón. El sofista*, Madrid, Alianza.
- CORNFORD, FRANCIS M. (1935): *Plato's Theory of Knowledge. The Theaetetus and the Sophist of Plato translated with a running commentary*, Londres, Kegan Paul.
- (1983): *La teoría platónica del conocimiento. Teeteto y El Sofista: traducción y comentario*, trad. N. L. Cordero y M. D. Ligatto, Barcelona, Paidós.
- CORDERO, NÉSTOR LUIS, et al. (1988): *Platón. Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos.
- DUERLINGER, JAMES (2005): *A Translation of Plato's Sophist with an Introductory Commentary*, Nueva York, Peter Lang.
- FOWLER, H. N. (1921): *Plato. Vol. II: Theaetetus, Sophist*, Londres/Nueva York, The Loeb Classical Library.
- GARCÍA BACCA, JUAN DAVID (1980): *Platón. Obras completas, T. II: Teeteto, Sofista, Político*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.



- TOVAR, ANTONIO, et al. (2007): *Platón. Diálogos: Critón, Gorgias, Menón, Fedro, Sofista, Político, Cartas*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- WHITE, NICHOLAS P. (1997): «Sophist», en JOHN M. COOPER (ed.), *Plato. Complete Works*, Indianápolis, Hackett.
- Otras obras de Platón se citan según la edición de Gredos.

## II. OBRAS CITADAS

- CICERÓN (2001): *El orador*, trad. de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza.
- GROTE, GEORGE (1888): *Plato and the Other Companions of Sokrates*, vol. III, Londres, John Murray.
- HEIDEGGER, MARTIN (1992): *Platon: Sophistes*, Fráncfort, Vittorio Klostermann.
- HOWLAND, JACOB (1998): *The Paradox of Political Philosophy. Socrates' Philosophic Trial*, Lanham MD, Rowman & Littlefield.
- KLEIN, JACOB (1977): *Plato's Trilogy. Theaetetus, the Sophist, and the Statesman*, Chicago-Nueva York, The University of Chicago Press.
- MARK, IRA S. (1984): «The Gods on the East Frieze of the Parthenon», en *Hesperia*, vol. 53, n.º 3, 289-342.
- MÁSMELA, CARLOS (2006): *Dialéctica de la imagen. Una interpretación del Sofista de Platón*, Barcelona, Anthropos.
- MIGLIORI, MAURIZIO (2006): *Il Sofista di Platone. Valore e limiti dell'ontologia*, Brescia, Morcelliana.
- MUNK, EDUARD (1857): *Die natürliche Ordnung der platonischen Schriften*, Berlín, Ferd. Dümmler.
- NAILES, DEBRA (2002): *The People of Plato: A Prosopography of Plato and other Socratics*, Indianápolis, Hackett.
- PLUTARCO (2009): *Vidas paralelas: Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíades-Coriolano*, trad. Emilio Crespo, Madrid, Cátedra.
- POLLITT, J. J. (1974): *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven CT-Londres, Yale University Press.
- (1999): *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.
- RHODES, ROBIN FRANCIS (1995): *Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.
- ROSEN, STANLEY (1983): *Plato's Sophist. The Drama of Original & Image*, New Haven CT, Yale University Press.
- SALLIS, JOHN (1996): *Being and Logos. Reading the Platonic Dialogues*, Bloomington-Indianápolis IN, Indiana University Press.
- SCHIAPPA, EDWARD (2003): *Protagoras and Logos. A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, Columbia SC, University of South Carolina Press.
- SCHUHL, PIERRE-MAXIME (1968): *Platón y el arte de su tiempo*, trad. Eduardo J. Prieto, Buenos Aires, Paidós.
- STIERLIN, HENRI (2004): *Grecia. De Micenas al Partenón*, Colonia, Taschen.
- TEISSERENC, FULCRAN (2010): *Langage et image dans l'œuvre de Platon*, París, Vrin.
- TUCÍDIDES (2004): *Historia de la Guerra del Peloponeso*, trad. Francisco Romero Cruz, Cátedra, Madrid.
- VASILIU, ANCA (2008): *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, París, Vrin.
- VILLELA-PETTIT, MARIA (1991): «La question de l'image artistique dans le *Sophiste*», en PIERRE AUBENQUE (ed.): *Études sur le Sophiste de Platon*, Nápoles, Bibliopolis, 53-90.
- WATKINS, CALVERT (2002): *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*, Boston-Nueva York, Houghton Mifflin.
- ZUCKERT, CATHERINE H. (2009): *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá)  
Facultad de Filosofía  
alflorez@javeriana.edu.es

ALFONSO FLÓREZ

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2011]

