

ALGUNOS ASPECTOS DE LA CRÍTICA PLATÓNICA AL ARTE IMITATIVO — LA ANALOGÍA ENTRE EL SOFISTA Y EL PINTOR*

SOME ASPECTS OF PLATO'S CRITICISM OF IMITATIVE ART
THE ANALOGY BETWEEN THE SOPHIST AND THE PAINTER

GRACIELA E. MARCOS DE PINOTTI**

Resumo: No *Sofista*, 234b-c, Platão descreve o sofista como um criador de "imagens faladas". Para esclarecer essa arte, é proposta uma analogia entre a pintura e a sofística. A analogia tem sido criticada por implicar assimilação ilegítima entre imagens visuais e faladas, ou entre objetos da visão e do enunciado/crença. De qualquer forma, tento demonstrar neste artigo que é possível uma interpretação diferente.

Palavras-chave: Sofista; imagens; mimesis.

Abstract: In the *Sophist* 234b-c, Plato attempts to characterize the sophist as a maker of "spoken images". This analogy between painting and sophistry, which the dialogue proposes in order to clarify the art practiced by sophists, has been criticized as involving an illegitimate assimilation of visual to spoken images, or of the objects of seeing to those of stating/believing. However, as I try to demonstrate in this paper, a different interpretation is possible.

Key-words: Sophist; Images; Mimesis.

En *Sofista* 235e, en el marco de la búsqueda de una definición del personaje de este nombre, Platón traza una analogía entre el sofista y el pintor. De fugaz aparición en *Protágoras* 312d, esta analogía reconoce un antecedente en *República* X, en el contexto de la crítica a la poesía imitativa, donde se establece un paralelo en principio similar, esta vez entre el poeta y el pintor. En ambos casos, Platón dirige sus dardos contra un tipo de arte imitativo, i.e. el arte que produce imágenes, sean visuales, como es el caso de las imágenes debidas a la pintura, o, como da en expresar en *Sofista* 234c6,

* Este artículo amplía y desarrolla cuestiones presentadas en un trabajo más breve, leído en el XIIIº Congreso Nacional de Filosofía celebrado en Rosario (Argentina) en noviembre de 2005.

** Graciela E. Marcos de Pinotti é professora na Universidade de Buenos Aires e investigadora do Conicet, Argentina. E-mail: greemarcos@gmail.com

“imágenes habladas” (*eídola legómena*), las que tienen por artífices a poetas y a sofistas y cuyo dominio propio son los discursos. En este segundo caso, el blanco de la crítica es, en efecto, un cierto tipo de discurso, un modo de decir que distorsiona lo que las cosas son sin otro fin que hechizar y persuadir al auditorio, lo que no impide a Platón comparar estos efectos a los que ejercen las imágenes visuales sobre un espectador inexperto, o mal situado. Su comparación podría parecer, a primera vista, poco afortunada.

De hecho, la analogía entre imágenes visuales e imágenes habladas ha sido puesta en tela de juicio sobre la base de que envolvería una asimilación, ilegítima, entre el plano perceptual y el del lenguaje. Se ha intentado descalificarla aduciendo p.e. que convierte a las imágenes verbales en imágenes “pintadas en palabras” y a las imágenes pictóricas en falsas, lo que sería absurdo porque sólo las primeras poseen un valor de verdad. O que envuelve un dudoso paralelismo entre acciones tan diferentes como ver y decir, como si fueran de la misma naturaleza.¹

La cuestión, empero, merece cierta atención. El propósito de mi trabajo es mostrar que la analogía entre pintura y sofística ofrecida en *Sof.* 231b-236c es una buena analogía, no sólo válida sino singularmente fecunda. Captar su verdadero sentido requiere, sin embargo, que apartemos la atención de los objetos producidos por ambos tipos de técnicas imitativas, a saber, pinturas y enunciados (*lógoi*), para concentrarla en las acciones o procesos que llevan a ellos: pintar y decir. Sólo entonces el punto de vista de la captura (*ktésis*) o aprehensión de algo que puede ser sustituido por el de la producción (*poíesis*) en tanto llevar a ser lo que antes no era,² cambio de rumbo metodológico llevado a cabo en *Sofista*, que además de posibilitar a Platón un tratamiento acabado de la *mímesis*, da paso a la solución de buena parte de los problemas que le plantea el intento de refutar al sofista, describiéndolo como artífice de falsedades.

El tránsito desde el género del arte adquisitivo (*ketetiké téchne*) al productivo (*poietiké téchne*), giro metodológico crucial en la búsqueda de una definición del sofista a través del método de división dicotómica, lo concreta el Extranjero eleático, portavoz de Platón, hacia *Sof.* 235b-d, tras una serie de intentos que no consiguen exhibir la verdadera naturaleza, productora

¹ Tal la crítica que dirige expresamente a la analogía platónica W. BONDESON, “Plato’s *Sophist*: Falsehoods and Images”, *Apeiron* VI (1972), 2, pp. 1-6, cuya interpretación discutiré más adelante. Se trata aparentemente de una crítica justificada y ceñida a la letra del texto platónico, de ahí mi interés en examinarla y ensayar, en la medida de lo posible, una lectura diferente del símil que brinda Platón.

² Cf. *Sof.* 219a8-b6, 265b8-10, *Symp.* 205b8-c1.

más bien que apresora, del quehacer sofístico. La dicotomía adquisición – producción (*ktêsis* – *poiêsis*) preside desde un comienzo la búsqueda,³ pero lo cierto es que la definición a la que se aspira se alcanza únicamente tras abandonar el género adquisitivo para incursionar en el género productivo, más específicamente el de la producción de imágenes en que consiste la imitación (*mîmesis*). Sugeriré que un giro similar debemos cumplir nosotros, los lectores, para aprehender el verdadero sentido de la analogía que Platón nos brinda, la cual no apuntaría primariamente a parangonar sendos tipos de imágenes, es decir, los objetos resultantes de ambos tipos de imitaciones, sino el acto mismo de producirlas. La división clave de *Sofista*, punto en el que nunca se insistirá lo bastante, es, en efecto, una división entre dos tipos de *producción* de imágenes (*dúo ... eîde tês eidolopoikêês*, *Sof.* 236c6), y a ella debe dirigirse la atención.⁴ Únicamente al concentrarnos en la *poiêsis* en que Platón hace consistir la labor imitativa de pintores y sofistas, esto es, en la producción de imágenes, sean visuales o habladas, respectivamente pintar y hablar, antes que en sus productos y/o en las operaciones dirigidas a captarlos –ver y oír–, la analogía entre el pintor y el sofista revela su verdadero sentido.

Dividiré mi examen en dos secciones. En la primera me referiré brevemente a la comparación de *Rep.* X, 595ess. entre el pintor y el poeta, por constituir un antecedente de la que Platón ofrecerá luego en *Sofista*. De ésta me ocuparé, más extensamente, en la sección siguiente. No insistiré en los indudables puntos de contacto entre ambos símiles, sino que me interesa subrayar ciertas diferencias en los planteos de uno y otro diálogo que, a mi entender, reflejan perspectivas diferentes acerca de la *mîmesis*. Si mi interpretación sobre este punto es correcta, la invitación de *Sof.* 235b-d a abandonar el género adquisitivo y desplazar la búsqueda, cuando se trata de dar con la naturaleza de la imitación, al género productivo, envuelve la superación del enfoque sobre el arte imitativo que el propio Platón ha privilegiado en *República* X.

³ Cf. *Sof.* 219a-c, en que se presenta esta dicotomía en el contexto de la búsqueda de la definición de la pesca con caña, que se propone a modo de mera ejercitación propedeútica. Seguidamente se aplica tal dicotomía a la búsqueda de una definición del sofista, obteniéndose seis definiciones, la mayoría de las cuales hacen de él un adquisidor. Un análisis detallado de las mismas se hallará en V. Li CARRILLO, “Las definiciones del sofista”, *Epistême* (1959-1960), pp. 83-184.

⁴ Por otra parte, ambas formas de producción de imágenes (*eidola*), como veremos, lo son de copias (*eikônes*) y de apariencias (*phantasmata*), pudiendo ser cada una de ellas tanto imágenes visuales como habladas.

En la sección inicial del libro X de *República* (595a-602b), Platón retoma con nuevos bríos su crítica a la poesía imitativa, iniciada en libros anteriores.⁵ Como aclaré arriba, no pretendo analizar en todos sus pormenores esta crítica, sino llamar la atención sobre algunas diferencias significativas con la que más tarde dirigirá *Sofista* a la imitación. Por lo demás, me ocuparé sobre todo del paralelismo que Platón establece entre pintura y poesía, en tanto puede echar luz sobre la analogía entre producción de imágenes visuales y habladas cuyo sentido me interesa sobre todo dilucidar.

Comencemos por aclarar que la comparación que establece *República* X es entre imágenes visuales e imágenes sonoras, o auditivas. Así p.e. en *Rep.* X, 595b, tras anunciar que en la *pólis* ideal no habrá cabida para la poesía imitativa, Platón funda su exclusión en que las obras de los trágicos y los demás poetas imitativos causan estragos en quienes las “oyen” (*tôn akouónton*, 595b6) a menos que posean como antídoto, como *phármakon*, el conocimiento de su verdadera naturaleza. Hay aquí una referencia inequívoca a la poesía en tanto palabra hablada con la que se entra en relación a través del oído, y a lo mismo apunta Platón más adelante, cuando se refiere al momento en que “oímos” (*akroómnoi*, 605c10) cómo Homero u otro de los trágicos imita a alguno de sus héroes.⁶ Ahora bien, las imágenes sonoras o auditivas debidas al poeta imitador son imágenes cuyo vehículo son los discursos (*lógoi*), justamente las que en *Sof.* 234c6 se describirán en términos de imágenes “habladas” (*legómena*).

En el pasaje de *República* que comentamos, en cambio, el énfasis está puesto en la operación a través de la cual se capta el discurso del poeta antes que en el acto de decir que lo produce. Esta diferencia explica a su vez que las imágenes en cuestión, justamente en tanto imágenes *oídas*, sean relegadas al plano sensorial antes que al discursivo, plano al que realmente pertenecen y que Platón transitará resueltamente en *Sofista*. Tales diferencias, a mi modo de ver, se explican en virtud de que en esta sección del final de *República*, las obras del arte imitativo son tomadas como objetos que se ofrecen a nuestros sentidos, a través de los cuales son aprehendidos. Es decir, se presupone que las imágenes debidas al poeta se captan a través del

⁵ Sobre el diferente tratamiento de los libros II-III, en que Platón critica *cierta* poesía, y el que ofrecerá el libro X, en que *toda* poesía es rechazada, véase P. HWANG, “Poetry in Plato’s *Republic*”, *Apeiron* XV (1981) 1, pp. 29-37.

⁶ Sobre el dominio de la comunicación oral en el marco cultural en que se sitúa la crítica platónica a la poesía véase E. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Harvard, 1963, espec. cap. III.

oído, del mismo modo que las imágenes pictóricas son aprehendidas por la vista. De aquí a asimilar unas y otras como si fueran de igual naturaleza, no hay más que un paso. Habrá que esperar al *Sofista* para reformular la cuestión. La ocasión la proporcionará la búsqueda de una definición del sofista, enfocada desde el comienzo como una definición del arte que el sofista practica. Es en este marco, que examinaré luego, donde se establece la analogía que nos interesa entre la labor imitativa de sofista y pintor.

Un segundo rasgo del tratamiento ofrecido en *República X* que no es ajeno, posiblemente, a esta perspectiva que privilegia el objeto en lugar de la práctica que conduce a él, es el procedimiento metodológico empleado a la hora de explicar qué es la imitación. En *Rep. X*, 596a, Sócrates propone dilucidarlo apelando al procedimiento de búsqueda de “lo uno sobre lo múltiple”, el cual conduce a reconocer, frente a una “multitud de camas y una multitud de mesas”, que “las ideas relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa”.⁷ La problemática afirmación de la existencia de Ideas de artefactos⁸ es aquí ni más ni menos una consecuencia de adoptar dicho procedimiento, considerablemente diferente del que regirá, en *Sofista*, la búsqueda de una definición del personaje homónimo.⁹ Allí, tanto como el poeta de *República*, el sofista terminará siendo parangonado al pintor y caracterizado, también, como imitador, pero su definición se alcanzará a través de reuniones y divisiones dirigidas a caracterizar su quehacer más propio, antes que a poner énfasis en la precariedad ontológica de la obra imitativa.

⁷ *Rep. X*, 596a9-b4. Véase también la referencia a un *eídos* de lanzadera en *Crátilo* 389b1-6.

⁸ Algunos como Jenócrates negaban que hubiera tales Ideas de productos artificiales. Aristóteles acuerda en ello, por entender que la causa del artefacto es su representación en la mente del artífice. Adviértase que si bien la crítica del libro X de *República* toma sentido a la luz de la teoría de las Ideas, y como tal envuelve un aspecto ontológico que la distingue de las críticas expuestas en los libros anteriores, las únicas ideas que se mencionan son aquellas cuya existencia, hasta donde sabemos a partir del testimonio aristotélico, los platónicos tuvieron dificultad en admitir. Sobre el problema de la existencia de ideas de artefactos, una exposición muy completa de las distintas interpretaciones que ha merecido la afirmación aristotélica de que fueron rechazadas por los platónicos se hallará en G. FINE, *On Ideas. Aristotle's Criticism of Plato's Theory of Forms*, Oxford, Clarendon, 1993, capítulo 6, pp. 81-88.

⁹ En lugar de abstraer los rasgos comunes a una multiplicidad homónima, lo cual presupone que los nombres que utilizamos en el lenguaje pueden considerarse indicadores fiables de las realidades que les subyacen, el procedimiento de reunión y división empleado por Platón en *Sofista* y en *Político* envuelve una mayor cautela en el uso del lenguaje y, a la hora de definir, invita a discriminar, a desplegar los elementos diversos que se presentan bajo la envoltura engañosa de la unidad del nombre. En este sentido son particularmente claras las páginas del comienzo de *Sofista*, donde la contraposición que se establece entre *génos* y *ónoma* invita a los interlocutores a no fiarse excesivamente de los nombres. Cf. *Sof.* 217a3-b3, 255c8-10, y también *Pol.* 262c10-c6 y 261e1-7.

Así en el pasaje de *República* que comentamos, la obra del artesano manual, p.e. la cama que fabrica, es considerada de suyo algo oscuro con relación a la verdad, en tanto que la del pintor imitativo, p.e. la pintura de una cama, al concebirse como copia de una copia resulta triplemente alejada de lo real (*trítos apò tês aletheías*, *Rep.* X 599d2).

El pintor imitativo de *Rep.* X se presenta como una suerte de prestidigitador capaz de “fabricar”¹⁰ no solo los objetos debidos al artesano, sino “todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades”.¹¹ Se trata, claro está, de una fabricación de apariencias y no de cosas existentes en verdad (*phainómena*, *ou ónta*, *Rep.* X 596e4), por lo que la crítica a la obra del arte imitativa toma la forma de una crítica en nombre de la verdad contra la apariencia.¹² Hay en este contexto una ambigüedad, a la que Platón posiblemente no es ajeno, en el uso de términos tales como *phainómenon* o *phántasma*, que designan

¹⁰ No es del todo claro que el imitador sea, después de todo, artífice y hacedor, al menos según *Rep.* X, 597d-e, en que Platón sitúa al imitador o pintor en el último lugar de una gradación en la que dios ocupa el primer rango y el carpintero el segundo. Podría llegar a interpretarse que en este contexto “sólo los dos primeros son artífices o demiurgos” –así p.e. J. Manuel Pabón y M. Fernández Galiano, cf. nota *ad loc.* X, 597e4, en Platón, *La República*. Edición bilingüe, trad., notas y estudio preliminar de, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1969, tomo III. Sin embargo, líneas después el imitador es caracterizado inequívocamente como fabricante de imágenes (*eidólou demiourgós*, 599d4), en términos que reaparecerán en la definición que Platón ofrecerá de él en *Sofista*. La vacilación, por decirlo así, podría deberse a que lo producido o fabricado por el imitador es definitivamente una apariencia (*phántasma*), algo que no es verdaderamente, y resulta en cierto modo contradictorio atribuir a alguien la fabricación de algo que “no” es. Una dificultad de este tipo se plantea en *Sof.* 236d9-237a1, tras intentar caracterizar al personaje de este nombre como artífice de falsedades, caracterización que no podrá prosperar hasta una vez demostrada la realidad del no ser a título de alteridad. Sobre este importante pasaje, que lleva a interrumpir momentáneamente la definición del sofista -de “Platon, son ‘père Parménide’ et l’heritage sophistique”, en M. FATTAL (éd.), *La philosophie de Platon*. Tome II, Paris, L’Harmattan, 2005, espec. pp. 240-243.

¹¹ Cf. *Rep.* X, 596c y su paralelo casi exacto en *Sof.* 234a, donde Platón se refiere también al imitador como alguien capaz de producir, mediante un único arte, todas las cosas: no solo hombres, animales y plantas, sino también productor “del mar, del cielo, de la tierra, de los dioses y de todo lo que hay”.

¹² Mientras que el fabricante de camas no fabrica la cama existente por sí (*hò ésti kíne*) sino una cama determinada (*klínen tiná*), que como tal resultará también en cierta medida algo oscuro en comparación con la verdad, el imitador hace algo más alejado aún y más oscuro. Resultan así tres clases de camas: la que existe en la naturaleza, fabricada por la divinidad, la que hace el carpintero y finalmente la que hace el pintor. Divinidad, artesano manual, pintor, son así “los tres maestros de estas tres clases de camas” (*Rep.* X, 595b).

tanto a los productos que resultan de la práctica imitativa¹³ como a lo imitado,¹⁴ es decir, el modelo a imitar, que como tal preexiste al imitador.¹⁵

Otra será la perspectiva de *Sofista*, donde la técnica imitativa no será situada ya por debajo de la técnica que fabrica un objeto, sino que una y otra quedarán en un mismo nivel en tanto especies del género de la producción humana.¹⁶ Esta última se escinde así en producción de cosas reales, p.e. la casa fabricada por el constructor, y producción de imágenes, p.e. la casa representada por el pintor. Reaparece al final de *Sofista*, pues, la distinción del libro X de *República* entre arte útil y arte imitativo, pero con una valoración diferente, como si el interés primario de Platón no fuese ya distinguir la imitación de la fabricación,¹⁷ sino subrayar el carácter productor común a ambas. Ni el producto del primero es considerado, en rigor, algo oscuro con relación a la verdad, como enfatizaba *República*, ni el objeto del segundo, al menos no explícitamente, se sitúa en un rango ontológico todavía más degradado que el anterior.

En *Rep. X*, 598b, lo dicho a partir del ejemplo de la pintura se hace extensivo a la imitación en su conjunto, subrayándose cuán lejos está el arte imitativo de la verdad y cómo su capacidad de representar todo es inversamente proporcional a lo que alcanza, “muy poco de cada cosa”, nada más que una imagen (*eidolon*). El siguiente paso consistirá, en 598d, en aplicar lo dicho a la poesía, como si se tratase de un caso exactamente análogo al de la pintura.¹⁸ El poeta, nos dice entonces Platón, es imitador de imáge-

¹³ Cf. *Rep. X*, 596e4: *phainómena*; 596e11: *phaninoménen*; 599a2: *phantásmata*; 601b10: *phainoménon*. Tal es también el sentido de *eidolon* en 599a7.

¹⁴ Cf. *Rep. X*, 598be: *phainómenon*.

¹⁵ Sobre esta distinción cf. KEULS, E., *Plato and Greek Painting*, Leiden, 1978, Brill, p. 113.

¹⁶ Cf. *Sof.* 266c-d, en el marco de la séptima definición del sofista con que se cierra el diálogo. Platón, tras distinguir la producción en divina y humana, divide cada una de éstas en producción de originales y producción de imágenes.

¹⁷ Uso aquí ‘fabricación’ en un sentido restringido, aplicable a la técnica del artesano manual pero no a la fabricación de apariencias propia del imitador. Sobre la dificultad que plantea caracterizar al imitador como artífice y hacedor véase *supra* n. 10.

¹⁸ De hecho Platón describe aquí al poeta en términos que hacen de él una suerte de pintor, afirmando que las imágenes que produce persuaden únicamente a quienes “juzgan por los colores y las formas (*ek tôn chromáton de kai schemáton theoroúsin*, *Rep.* 601a 2-3)”. Llama la atención, por cierto, la profusión de términos ligados a lo visual cuando de lo que se trata de describir un cierto tipo de discurso. En este marco la poesía imitativa, en un lenguaje que evoca claramente el empleado en *Gorgias*, es presentada como “antístrofa” (605a9) de la pintura. Sobre la afinidad entre la crítica a la imitación en *República* y la crítica de *Gorgias* a la retórica véase E. BELFIORE, “Plato’s Greatest Accusation against Poetry”, *Canadian Journal of Philosophy. Supplementary Volume IX* (1983), espec. p. 47. n. 10.

nes de virtud y de todo aquello sobre lo que compone sin tener conocimiento. Y así como un pintor hábil puede engañar a observadores inexpertos, “niños y hombres necios” (*paidás ge kai áphronas anthrópous*, *Rep.* X 598c; *toús anoétous tôn néon paidón*, *Sof.* 234b8) que sólo juzgan por los colores y las figuras, mostrándole desde lejos representaciones de objetos de los que aparenta ser conocedor, así también el poeta es capaz de hechizar a quienes juzgan por las palabras, imitando lo que parece bello a la mayoría.¹⁹ Hasta aquí la analogía entre pintura y poesía en *República*.

II

Pasemos por fin al tratamiento que ofrece *Sofista* de la imitación, que Platón define ahora como “producción de imágenes” y de la que distingue dos especies: una produce copias o semejanzas (*eikónes*), la otra, meras apariencias o simulacros (*phantásmata*). La analogía que nos interesa entre pintura y sofística se inserta en el marco de esta distinción cuyo núcleo, como he adelantado, es diferenciar esos dos tipos de *producción* de imágenes, sean éstas visuales como habladas.

Es importante aclarar que la mencionada división se traza en ocasión del séptimo intento de definir al sofista a través del procedimiento de reunión y división, tras seis definiciones que resultan insatisfactorias. Cuando en un comienzo se sitúa su quehacer dentro del género del arte adquisitivo, el sofista aparece de tantas maneras que se hace necesario descubrir dónde confluyen todos los conocimientos y habilidades que presuntamente posee. Es la quinta definición, finalmente, la que delata su naturaleza: el sofista es un contradictor (*antilogikós*, *Sof.* 232b6), posee un arte que se pretende una capacidad suficiente para discutir sobre cualquier asunto, pero puesto que es imposible que un hombre sepa todo, la suya no será una sabiduría genuina sino puramente aparente. Adjudicarle un pseudosaber que produce en sus discípulos la ilusoria creencia en la propia sabiduría hace que la adquisitividad, base de todas las divisiones realizadas hasta allí, comience a revelarse inesencial en lo tocante a la sofística, desplazándose la investiga-

¹⁹ Me ocupo en detalle de este pasaje en “*Mímesis* e ilusiones de los sentidos en *República* X. Observaciones a la crítica de Aristóteles a la *phantasia* platónica”, que aparecerá próximamente en *Méthexis* XVIII (2005). Dicho trabajo a su vez amplía y desarrolla algunas cuestiones presentadas en “Platón y el antídoto contra las ilusiones de los sentidos”, leído en el IV Seminario Internacional de filosofía Antigua celebrado en Medellín en setiembre de 2004.

ción, a la altura de 235b, desde el género adquisitivo hacia el productivo. La técnica del sofista imitador, punto éste que Platón se preocupa por subrayar, no consistirá finalmente en una adquisición (*ktêsis*) o captura de algo dado, sino en una producción (*poiêsis*), entendida como la capacidad de llevar a ser algo que previamente no era.²⁰

Este desplazamiento hacia el género productivo es el que da lugar al paralelo que nos interesa entre el sofista y el pintor, quienes mediante sus artes respectivas y por mero juego se pretenden capaces de hacer y realizar todas las cosas. Ambos son “imitadores de las cosas que son” (*mimetês tôn ónton*, *Sof.* 235a1), embaucadores y fabricantes del tipo especial de imágenes (*eídola*) que son los simulacros o apariencias (*phantásmata*). Platón se apresura a dividir el género de la producción de imágenes en producción de copias o semejanzas (*eikónes*) y producción de apariencias o simulacros (*phantásmata*). La primera (*eikastiké téchne*) fabrica réplicas fieles a las proporciones del modelo que imitan (*katàtàs toù paradeígmatos summetrías*, *Sof.* 235d7-8), la segunda (*phantastiké téchne*) deja de lado lo verdadero para dar a sus productos no las proporciones reales (*alethinèn summetrían*, 235e7), sino aquellas que los hacen parecer bellos.²¹ Producir este segundo tipo de imágenes conlleva la deformación intencional de las características del original imitado, introduciendo elementos de engaño e ilusión y operando una distorsión que únicamente la confrontación con el original pondría al descubierto. La única diferencia es que el artista crea imitaciones y homónimos de las cosas que son sirviéndose de la técnica de la pintura (*Sof.* 234b6-7), mientras que la técnica del sofista atañe a los discursos (*perì tous lógois*, 234c2; *tois lógois*, c5), esto es, produce “imágenes habladas” (*eídola legóména*, c6) o, como dirá también Platón, apariencias en el dominio de los discursos (*en tois lógois phantásmata*, 234d1). Con estas salvedades, las falsedades, de cuya producción se intenta acusar al sofista, resultan comparables a las malas pinturas.

W. Bondeson, en un artículo en el que discute y objeta esta analogía, altera desde el vamos sus términos cuando afirma que “las imágenes habladas”, i.e. las imágenes habladas *sin más*, “distorsionan al modo en que

²⁰ Sobre la noción platónica de *poiêsis* cf. *supra* n. 2.

²¹ Sobre el problema de la aplicabilidad de la distinción entre *eikástiké* y *phantastiké* a la pintura, que a diferencia p.e. de la escultura, sólo puede simular profundidad y en tal sentido no puede ser sino una *phantastiké téchne*, cf. E. KEULS, *Plato and Greek Painting*, Leiden, Brill, 1978, p. 114 y también M. VILLELA-PETIT, “La question de l’image artistique dans le *Sophiste*”, en P. AUBENQUE ET M. NARCY (éds.), *Études sur le Sophiste de Platon*, Bibliopolis, 1991, pp. 74-75.

lo hacen las malas imágenes pintadas”,²² omitiendo que Platón deja abierta la posibilidad de que las imágenes, sean pintadas como habladas, ostenten el carácter de copias o semejanzas (*eikónes*) capaces de reproducir fielmente aquello que imitan. Aun cuando *todo* discurso, incluso el que llamaríamos verdadero, es una imagen hablada comparable, en cierto sentido, a una pintura, la división de *Sofista* entre dos tipos de producción de imágenes, una que produce copias y otra que produce apariencias, *eikónes* y *phantásmata*, impide asimilar sin más cualquier tipo de producción de imágenes habladas a la de una mala pintura.

Es cierto que en *Sof.* 234c5 “*éidola legómena*” alude a las imágenes producidas por el sofista, presumiblemente *lógoi* falsos que, al modo de las malas pinturas, distorsionan lo que pretenden representar. Sin embargo, tan pronto como Platón diferencia, en el seno del género de la producción de imágenes, la producción de copias de la producción de apariencias, queda claro que sólo estas últimas distorsionan. La expresión “imagen hablada” designará, pues, a todo *lógos*, al verdadero no menos que al falso, sin que sea correcto implicar – como hace Bondeson – que toda imagen hablada distorsiona a la manera de una mala pintura. Por otra parte, no hay que olvidar que la distinción entre copias y apariencias, entre *eikónes* y *phantásmata*, sirve al propósito de Platón de denunciar la falsedad del discurso del sofista, cuya técnica no es más que una parodia de la del filósofo.²³ Dado que se trata de imágenes habladas, imágenes en el ámbito de los discursos, el contraste entre producción de copias y producción de apariencias encarna el contraste entre discurso verdadero y discurso falso, antes que el contraste ontológico entre realidad y apariencia.²⁴ A diferencia, en suma, del planteo del libro X de *República*, el reconocimiento en *Sofista* de una buena imitación, por decirlo así,²⁵ una producción de imágenes habladas que llamaríamos verdaderas, impide condenar toda forma de imitación.

²² Cf. BONDESON, *ob. cit.*, p. 2.

²³ Cf. A. PECK, “Plato’s *Sophist*: the *symploké tôn eidôn*”, *Phronesis* VII (1962) 1, p. 52.

²⁴ Así p.e. N. GULLEY, “Plato’s Theory of Recollection”, *Classical Quarterly* IV (1954) 3, 4, p. 205 y A. PECK, “Plato’s *Parmenides*. Some Suggestions for its Interpretation. Part II”, *Classical Quarterly* V (1954) 4, pp. 37 y 39. Sobre el explícito paralelo platónico entre la verdad de los *lógoi* y la corrección de las imágenes cf. el comentario de R. PATTERSON a *Cratilo* 430a10-d7 en *Image and Reality in Plato’s Metaphysics*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1985, pp. 112-113. Como bien observa este autor, también en *Filebo* 38c-39c resulta natural a Platón extender los términos ‘verdadero’ y ‘falso’ a las imágenes. Sobre el uso de la noción de imagen para explicar la naturaleza y función del discurso, es particularmente ilustrativo *Critias* 107b-d.

²⁵ Con independencia de la distorsión que una imagen exhibe siempre respecto de su original, sin lo cual dejaría de ser imagen para convertirse en otra cosa real, un doble, como

En segundo lugar, aceptando que Platón está parangonando las malas pinturas y las falsedades, de ello no se sigue que tengamos que llamar ‘falsas’ a las malas pinturas, como pretende Bondeson para descalificar la analogía. “¿En qué sentido una pintura puede ser una falsedad pictórica? Esto equivale a preguntar en qué sentido una pintura puede llamarse falsa”, afirma el autor.²⁶ Sin embargo, así como una mala pintura puede p.e. ser desproporcionada o borrosa, sin que esto implique que una mala imagen hablada, lo que llamaríamos una falsedad, tenga que ser a su vez desproporcionada o borrosa, la analogía de Platón entre imágenes habladas e imágenes pintadas se mantiene aunque las primeras admitan ser calificadas falsas y las segundas no. Sólo se trata de aplicar la terminología propia de cada área, acorde a la naturaleza, visual o hablada, de la imagen que esté en juego en cada caso, sin que esta distinción invalide la analogía.²⁷

El punto quizás más conflictivo del planteo de Bondeson lo constituye su afirmación de que al mantener la analogía entre imágenes pictóricas e imágenes habladas, los interlocutores de *Sofista* están equiparando dos tipos de acciones bien distintas como lo son ver y decir. Dado que no se puede sostener de ningún modo que cuando vemos lo que no es vemos algo falso, en cambio sí es posible creer o decir algo y, sin embargo, que eso que creemos o decimos sea falso, la analogía platónica quedaría invalidada. En este punto, el autor se remite a *Teeteto* 188c-189b, donde se argumenta que así como es imposible ver (oír, tocar, etc.) sin ver algo que es, es imposible juzgar sin juzgar algo que es. La conclusión allí es que o bien juzgamos y nuestro juicio, en tanto juzga algo que es, es verdadero, o bien no hay juicio. Hallamos que una conclusión inaceptable como lo es la de que no es posible juzgar falsamente resulta, pues, de un paralelismo, a todas luces ilegítimo, entre verbos de percepción tales como ver, u oír, y un verbo de acción intelectual falible como juzgar (*doxazein*), al que podría añadirse una larga lista de verbos tales como decir, creer, etc. sin que cambie sustancialmente el sentido del argumento. Un paralelismo de este tipo está envuelto, concluye Bondeson, en la analogía de *Sofista* entre imágenes visuales e imágenes habladas, impidiendo una distinción nítida entre lo que

ilustra con claridad Platón en *Crátilo* 432b4-d2. Sobre este pasaje véase PATTERSON, *ob. cit.*, pp. 38-39. Sobre su aplicación al problema de la falsedad cf. N. DENYER, *Language, Thought and Falsehood in Ancient Greek Philosophy*, London & N. York, 1991, pp. 80-82.

²⁶ Cf. BONDESON, *ob. cit.*, p. 2.

²⁷ Debo esta observación, al igual que la que figura infra en n. 35, a Cecilia Tilli, con quien tuve la suerte de discutir buena parte de las objeciones a la interpretación de W. Bondeson que desarrollo en estas páginas.

vemos y lo que decimos o creemos, sin la cual – subraya aquí con razón – no es posible dar una respuesta satisfactoria al problema de la falsedad.

Hay aquí varias cuestiones que merecen discusión. En primer término, con relación al núcleo del argumento ofrecido en *Teeteto* 188b-189c, es cierto que la raíz del problema de no poder dar cabida a la falsedad es la analogía que allí se establece entre ver y juzgar. Se trata de una analogía, sin embargo, de raigambre protagórica y que Platón mismo está lejos de suscribir,²⁸ de ahí que nos ofrezca un argumento que muestra que el presunto paralelismo entre ver y juzgar (decir, etc.) tiene consecuencias inaceptables.²⁹ En efecto, tan contradictorio como decir ‘vi a Sócrates pero él no estaba allí’ lo sería, en la perspectiva mencionada, decir ‘juzgo (digo, creo, etc.) esto, pero esto no es así’. ‘Vi a Teeteto’ – ilustra R. Robinson – implica que Teeteto estaba allí, de lo contrario sólo se habrá creído verlo. Así usamos los verbos de percepción, no hablamos de ‘ver falsamente’ sino de ‘parecer ver’.³⁰ Claro está que si empleásemos los verbos de acción intelectual tal como empleamos los de percepción, el fracaso de un juicio o de un enunciado falso en referirse a un hecho existente se interpretará como un intento vano de juzgar o hablar.³¹

En esta dirección avanza la argumentación que Platón despliega en *Teeteto* 188bss., en cuyo marco el acto de juzgar (*doxázein*) queda reducido a captación inmediata de hechos, o fragmentos de realidad. O bien juzgamos y damos con algo que efectivamente es, que se ofrece directamente a

²⁸ Sobre Platón, *Teeteto* 188c-189b, me remito a G. MARCOS DE PINOTTI, *Platón ante el problema del error. La formulación de Teeteto y la solución de Sofista*, Buenos Aires, Fundec, 1995, cap. II, espec. pp. 61-75, donde analizo en detalle el argumento a la luz tanto de la definición de conocimiento como sensación que se propone al comienzo del diálogo, como de la posición de Protágoras, que Platón asocia a dicha definición.

²⁹ Toda la discusión sobre el juicio falso en *Teeteto* 188a-200c, en rigor, consiste en una serie de argumentos que intentan infructuosamente dar razón del mismo, partiendo de premisas que muy improbablemente Platón suscribiría, y que de ese modo resultan indirectamente refutadas. Si bien esa sección del diálogo tiene la apariencia de una digresión, varios autores han argumentado a favor de su conexión con la discusión sobre el conocimiento que recorre el diálogo en su conjunto. En este sentido son particularmente recomendables los trabajos de G. FINE, “False Belief in the *Theaetetus*”, *Phronesis* XXIV (1979) 1, pp. 70-80, y de H. BENSON, “Why is there a Discussion of False Belief in the *Theaetetus*”, *Journal of the History of Philosophy* XXX (1992) 2, pp. 171-199.

³⁰ Cf. R. ROBINSON, “Forms and Error in Plato’s *Theaetetus*”, *Philosophical Review* LIX (1950) 1, pp. 22-23.

³¹ Quien habla falsamente, como da en expresar Crátilo en el diálogo de este nombre, sólo “emite ruidos, agitándose a sí mismo en vano, como si agitara un objeto de bronce golpeándolo” (*Crátilo* 430a4-5).

la experiencia de nuestros sentidos, o no juzgamos en absoluto, ya que es imposible juzgar sin juzgar algo que es. Se concluye que “no es posible, entonces, juzgar lo que no es, ni acerca de las cosas que son, ni tampoco en sí mismo y por sí mismo”.³²

Ahora bien, coincido con Bondeson en que la solución al problema que representa no poder dar cabida a la falsedad requiere establecer una frontera nítida entre lo que vemos y lo que decimos o creemos, de modo que lo dicho o creído pueda ser calificado ‘verdadero’ o ‘falso’ en un sentido en que estos términos no son aplicables a lo que vemos u oímos.³³ Pero considero que es mérito de Platón en *Sofista*, precisamente, establecer dicha distinción, sin lo cual difícilmente habría podido probarse allí, una vez establecida la realidad del no ser a título de diferencia, que es posible pensar o decir falsedades, de modo que no se rehúse ya el título de pensamiento y de discurso a aquellos que en lugar de capturar algo que es, instauran lo que *no* es. Al demostrar que es posible decir y pensar falsedades, i.e. cosas diferentes de las cosas que son (*hétéra tôn ónton*), Platón pone a salvo la naturaleza del pensamiento y del discurso como instancias distintas de las cosas que son y más elevadas que cualquiera de los actos perceptuales aplicados a aprehenderlas. En *Sofista*, el *lógos* pierde por fin todo vestigio de apresamiento o captura de lo que es, revelando su naturaleza propia, la de ser una imagen de las cosas que son. Mas toda imagen debe confrontarse con su original para así determinarse si está convenientemente lograda o no, de modo que es posible pronunciarse sobre el valor de la imitación – en el caso del *lógos*, sobre su valor de verdad – según el grado de ajuste o fidelidad a las realidades imitadas.³⁴ Habrá así imágenes bellas y no bellas, *lógoi* verdaderos que representan lo que es tal como es, pero también *lógoi* falsos que distorsionan aquello que dicen representar.

A esto apunta justamente la división platónica del arte que produce imágenes en dos especies, una que produce copias y otra productora de apariencias, que por consiguiente ha de vincularse a la solución al problema de la posibilidad de lo falso, antes que a la fuente que le da origen. La analogía que nos interesa entre producir imágenes visuales e imágenes habladas, no hay que olvidarlo, se traza en el marco de dicha división, es

³² *Teet.* 189b1-2. La conclusión se formula en los dos sentidos de ‘lo que no es’ (*to mèn ón*). Recién en *Sofista* demostrará Platón que es posible pensar y decir lo que no es con relación a las cosas que son, un no ser relativo que permite explicar por qué el pensamiento y el discurso, lejos de ser siempre verdaderas, son pasibles de verdad y falsedad.

³³ Cf. BONDESON, *ob. cit.*, p. 6

³⁴ Cf. *Crát.* 439a1-4, *Sof.* 235d6-c7.

decir, en el contexto de la *solución* que Platón brinda al problema del error demostrando que el *lógos* puede ser verdadero o falso, de modo que mal podríamos vincularla a la que se establece en *Teeteto* 188c-189b entre ver y creer (decir, etc.), analogía que impide dar razón de la falsedad.

La crítica de Bondeson envuelve un error de apreciación, hasta donde alcanzo a ver, de la naturaleza y propósito de la analogía que brinda *Sofista*. Omite, como ya señalé, que se la establece en el seno del género imitativo en tanto “productor” de imágenes, lo cual permitiría advertir que la correspondencia que interesa no es propiamente entre imágenes visuales e imágenes habladas, sino más bien entre los quehaceres o acciones que cristalizan en ellas como en sus productos. A partir de tal omisión, el autor se esfuerza por encontrar similitudes entre los dos tipos de imágenes en juego, i.e. pinturas y discursos, en lugar de dirigir la atención a las operaciones a través de las cuales pintor y sofistas producen esos objetos. Esto lo lleva a interpretar la analogía platónica en cuestión como si expresara una correspondencia, ciertamente poco afortunada, entre aquello que vemos y aquello que decimos o pensamos, o entre “ver” y decir, cuando de lo que se trata es de parangonar “pintar” y decir.³⁵ En efecto, al comparar la producción de imágenes pictóricas a la producción de imágenes habladas, Platón lejos está de sugerir que hablar es análogo a ver. No ignora que cuando vemos, vemos algo que es, en cambio cuando hablamos, producimos “imágenes habladas” de lo que es, por cuyo medio nos es dado decir lo que es pero también lo que no es, allí cuando lo que decimos es falso. Menos aún busca homologar pintar y ver: pintar, una vez más, no es acción que capture algo que ya es, sino productora de algo que antes “no” era.

Mediante la analogía en cuestión aspira a mostrar que pintar y decir son acciones que buscan “imitar” lo que es, ofreciendo de ello una imagen, con lo cual pierden la relación de inmediatez que operaciones tales como ver u oír guardan con las cosas que son. Al ser productoras, requieren además criterios de corrección, de perfección, que permitan determinar cuándo estamos ante una imagen convenientemente lograda o no. En este sentido, la crítica de *Sofista* a la imitación sigue lineamientos similares a los de la *República* pero va mucho más allá, en tanto enfatiza suficientemente que

³⁵ Contribuye a una confusión como la de Bondeson, posiblemente, el hecho de que una pintura, al par que representa algo que vemos, a su vez es vista, del mismo modo que un discurso, a la vez que dice algo acerca de una cosa, a su vez es oído. Eso que denominamos ‘lo que vemos’, o ‘lo que decimos’ podría ser abordado, en rigor, desde una u otra perspectiva, ambivalencia a la que Platón seguramente no es ajeno.

la imitación envuelve una producción. En cuanto desplazamos nuestra atención desde el objeto hacia la *práxis* que lo constituye, la analogía entre producir imágenes visuales y producir imágenes habladas adquiere buen sentido y logra dar cuenta de la verdadera naturaleza del discurso, por cuyo medio no capturamos algo que es, sino que producimos una imagen.

La conclusión que deseo establecer es que no corresponde objetar a Platón que no distingue suficientemente entre ver y decir o creer, o entre lo que vemos y lo que decimos o creemos. En *Teeteto* 188c-189b, justamente el pasaje al que Bondeson remite su interpretación, ha dejado suficientemente en claro las dificultades que plantea una analogía de ese tipo, que al asimilar verbos tales como pensar o decir a verbos de percepción tales como ver o tocar, cuya acción es infalible, impide dar cuenta del error. En *Sofista*, donde demuestra que es posible pensar o decir lo falso, Platón difícilmente podría quedar prisionero de esa analogía cuyos límites conoce tan bien. Y no es necesario esperar al final del diálogo para dar con la solución al problema de lo falso, pues esta solución está envuelta en su división del arte de producir imágenes. En este marco se inserta la analogía entre producir imágenes pintadas y producir imágenes habladas, una analogía que no solamente es válida. Es, también, singularmente fecunda, porque permite explorar distintos sentidos que contribuyen a iluminar la naturaleza del discurso y del pensamiento, cuestión cuya complejidad no impidió que Platón le dedicara admirables esfuerzos.

[recibido em janeiro de 2006]