

**De lo icónico a lo fantasmático.  
Una revisión de los elementos constitutivos de la séptima definición del sofista en  
*Sophistés* (231d-237a y 265a-e) a la luz de *Politeía X* (595c-601b)**

From the iconic to the phantasmatic.  
A review of the constituent elements of the seventh definition of the sophist in *Sophistés*  
(231d-237a and 265a-e) in light of *Politeía X* (595c-601b)

Daniel Gustavo Gutiérrez

Doctorando en Letras Clásicas Universidad de Buenos Aires (UBA)

[almejasapera@gmail.com](mailto:almejasapera@gmail.com)

**Resumo**

De entre las definiciones postuladas del sofista en el diálogo homónimo de Platón (*Sophistés*), la séptima y última resulta ser la definición definitiva no sólo por refundir elementos presentes en las anteriores sino también por incorporar notas que no estaban presentes en aquellas así como por establecer un nuevo criterio de definición. A la luz de la *tékhne poietiké* quedará definido el sofista como ‘productor de imágenes habladas’ (*eídola legómena*) en consonancia con algunos elementos presentes en el tratamiento que hace Platón del productor (artesano) en el libro X de *Politeía*. Por otra parte, la distinción lógica y ontológica en el ámbito argumentativo de la apar(i)encia lejos de resultar ambigua queda delimitada con precisión por el filósofo ateniense.

**Palavras-chave:** : *Sophistés*. Séptima definición. Apar(i)encia. *Eídola legómena*. *Phántasma*.

**Abstract**

Among the postulated definitions of the sophist in the homonymous dialogue of Plato (*Sophistés*), the seventh and last one turns out to be the definitive definition not only for recasting elements present in the previous ones but also for incorporating notes that were not present in those as well as for establishing a new definition criterion. In light of the *tékhne poietiké*, the sophist will be defined as ‘producer of spoken images’ (*eídola legómena*) in accordance with some elements present in Plato's treatment of the producer (craftsman) in book X of *Politeía*. On the other hand, the logical and ontological distinction in the argumentative field of the app(e)arance, far from being ambiguous, is precisely delimited by the Athenian philosopher.

**Keywords:** *Sophistés*. Seventh definition. App(e)arance. *Eídola legómena*. *Phántasma*.

## I

La bibliografía específica sobre *Sophistés* y *Politeía* (a partir de aquí *Sph.* y *R.*, respectivamente)<sup>1</sup> de Platón es tan profusa que, sin desconocerla pero tampoco sin referirla sacrosantamente, el presente trabajo se traza el objetivo de interrogar *prima facie* los textos en el intento de redescubrir criterios filosóficos y filológicos que apoyen la hipótesis según la cual en la séptima definición del sofista los términos εἶδωλον y φάντασμα, lejos de ser usados indistintamente, son discriminados con precisión el uno del otro en función del contexto argumentativo en el que aparecen insertos.

Si se centra la atención en *Sph.* 265a 5, puede comprobarse cómo va adquiriendo sus trazos finales la séptima definición del personaje homónimo. Allí Platón retoma la dicotomía planteada entre arte adquisitiva (τέχνη κτητική), que había servido para formular las primeras cinco definiciones, y arte productiva (τέχνη ποιητική), que resultó adecuada desde que emprendió la tarea de buscar una séptima definición.

El modelo de la divinidad productora o hacedora (θεὸς δημιουργός) es presentado como el caso paradigmático de la génesis posterior de lo anteriormente no existente (ὕστερον γίγνεσθαι πρότερον οὐκ ὄντα):

Ζῷα δὴ πάντα θνητά, καὶ δὴ καὶ φυτὰ ὅσα τ' ἐπὶ γῆς ἐκ σπερμάτων καὶ ῥιζῶν φύεται, καὶ ὅσα ἄψυχα ἐν γῆ συνίσταται σώματα τηκτὰ καὶ ἄτηκτα, μὲν ἄλλου τινὸς ἢ θεοῦ δημιουργοῦντος φήσομεν ὕστερον γίγνεσθαι πρότερον οὐκ ὄντα; (*Sph.* 265c 1-5)<sup>2</sup>

Todos los animales mortales y también las plantas, cuantas sobre la tierra desde sus semillas y raíces crecen, y cuantos cuerpos inanimados, compactos y no compactos, están compuestos dentro de la tierra, ¿acaso no diremos que a causa de una divinidad que produce, y no por alguna otra, llegan a ser ulteriormente, no existiendo antes?<sup>3</sup>

La τέχνη ποιητική puede ser dividida en técnica divina (θεία τέχνη), con cuyo auxilio se da lo que es producido por naturaleza, y en técnica humana (ἀνθρωπίνη τέχνη), gracias a la cual a partir del producto de lo divino se genera lo elaborado por los seres humanos:

Ἀλλὰ θήσω τὰ μὲν φύσει λεγόμενα ποιεῖσθαι θεία τέχνη, τὰ δ' ἐκ τούτων ὑπ' ἀνθρώπων συνιστάμενα ἀνθρωπίνη, καὶ κατὰ τοῦτον δὴ τὸν λόγον δύο ποιητικῆς γένη, τὸ μὲν ἀνθρώπινον εἶναι, τὸ δὲ θεῖον. (*Sph.* 265e 3-6)

Sino que sostendré que las cosas que se dicen por naturaleza son producidas por una técnica divina y las que son compuestas a partir de estas por los hombres, por una

<sup>1</sup> De acuerdo al *Index* propuesto en LSJ (1996).

<sup>2</sup> Todos los pasajes citados de *Sph.* siguen el texto fijado en Duke; Hicken; Nicoll; Robinson; Strachan (1995).

<sup>3</sup> Todas las traducciones del griego pertenecen al autor de este trabajo.

humana, y de acuerdo a este argumento, entonces, hay dos tipos de producción: esta es humana, aquella, divina.

Ahora bien, ¿cómo llega Platón a adoptar este criterio de lo divino / humano (τὸ θεῖον / τὸ ἀνθρώπινον) para efectuar una nueva dicotomía en la τέχνη ποιητική, cuyo hilo conductor es la séptima definición del sofista?<sup>4</sup>

Para responder a esta pregunta es necesario volver hacia atrás en *Sph.* y considerar el momento en el que Platón emprende la tarea de formular una séptima definición, retomando la dicotomía inicial y optando por la τέχνη ποιητική. El pasaje 233d 9 comienza esbozando la séptima definición en estos términos (que se divide aquí para dar mayor claridad conceptual):

(i) Εἴ τις φαίη μὴ λέγειν μηδ' ἀντιλέγειν, ἀλλὰ ποιεῖν καὶ δρᾶν μιᾷ τέχνῃ συνάπαντα ἐπίστασθαι πράγματα [...] (ii) σὲ καὶ ἐμὲ τῶν πάντων καὶ πρὸς ἡμῖν τᾶλλα ζῶα καὶ δένδρα [...] καὶ τᾶλλα φυτὰ πάντα ποιήσῃ φαίη [...] καὶ πρὸς γε θαλάττης καὶ γῆς καὶ οὐρανοῦ καὶ θεῶν καὶ τῶν ἄλλων συμπάντων [...] (iii) καὶ τοίνυν καὶ ταχὺ ποιήσας αὐτῶν ἕκαστα πάνυ μικροῦ νομίσματος ἀποδίδοται. (*Sph.* 233d 9-234a<sup>5</sup>)

(i) Si alguien afirmara que sabe no sólo decir y contradecir, sino producir y hacer con una única técnica la totalidad de las cosas [...] (ii) a ti y a mí de entre todas, y, aparte de nosotros, a los otros animales y a los árboles [...] y a todas las plantas afirmara que hará [...] además del mar, de la tierra, del cielo, de los dioses y de todas las otras cosas [...] (iii) y, además, tras producir rápidamente cada una de ellas, las entrega por una muy pequeña moneda.


De acuerdo a su contenido, el pasaje puede ser puesto en relación con aquel otro en que empieza a intentar caracterizar, en el libro X de *R.*, al artesano manual (χειροτέχνης) en tanto que productor. Allí, se expresa del siguiente modo:

(i) Δεινὸν τινα λέγεις καὶ θαυμαστὸν ἄνδρα. (ii) Οὐπω γε, ἀλλὰ τάχα μᾶλλον φήσεις. Ὁ αὐτὸς γὰρ οὗτος χειροτέχνης οὐ μόνον πάντα οἶός τε σκευὴ ποιῆσαι, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐκ τῆς γῆς φυόμενα ἅπαντα ποιεῖ καὶ ζῶα πάντα ἐργάζεται, τὰ τε ἄλλα καὶ ἑαυτὸν, καὶ πρὸς τούτοις γῆν καὶ οὐρανὸν καὶ θεοὺς καὶ πάντα τὰ ἐν οὐρανῷ καὶ τὰ ἐν Ἄϊδου ὑπὸ γῆς ἅπαντα ἐργάζεται. (iii) Πάνυ θαυμαστὸν, ἔφη, λέγεις σοφιστήν. (*R.*- 596c 4-596d 1)<sup>5</sup>

(i) Mencionas a un varón hábil y sorprendente. (ii) Aún no, sino que en breve dirás más cosas. Pues este mismo artesano no sólo es capaz de producir todos los utensilios, sino también produce la totalidad de las cosas que crecen desde la tierra y hace todos los animales, y todas las otras cosas y a él mismo; y, además de estos, hace la tierra, el cielo, los dioses y todas las otras cosas que hay en el cielo y la totalidad que hay en el Hades bajo tierra. (iii) Mencionas -decía- a un muy asombroso sabedor.

<sup>4</sup> Para la necesidad de elección de un criterio discriminante como subprocedimiento de la división dicotómica en *Sph.*, véase Li Carrillo (1959-60, pp. 127-130).

<sup>5</sup> Todos los pasajes citados de *R.* siguen el texto fijado por Burnet (1978).



Ambos pasajes presentan una llamativa semejanza estructural. Los dos constan de una sección central, (ii), cuyo contenido hace referencia a la producción *de todas las cosas* (πάντα ποιήσεν, ἅπαντα ποιεῖ). Dicha sección está enmarcada en ambos casos por breves oraciones que funcionan argumentativamente: la inicial, (i), como introducción a (ii), y la de cierre, (iii), como comentario de (ii).

Resulta sugerente que el pasaje de *R.* comience nombrando a un varón hábil y sorprendente (δεινόν τινα λέγεις καὶ θαυμαστὸν ἄνδρα) y el de *Sph.* designando a alguien que no sólo sabe decir sino contradecir (μὴ λέγειν μηδ' ἀντιλέγειν), toda vez que el sofista, en la séptima definición, comienza por ser definido como θαυματοποιός.<sup>6</sup>

Por otra parte, la oración que cierra el pasaje en *Sph.* hace referencia a alguien que vende lo que ha producido (καὶ ταχὺ ποιήσας αὐτῶν ἕκαστα πάνυ μικροῦ νομίματος ἀποδίδοται), retomando y compendiando el núcleo descriptivo de las seis definiciones formuladas en torno al sofista, mientras que la oración de cierre en el pasaje de *R.* menciona explícitamente a la figura de un habilidoso sofista (πάνυ θαυμαστὸν λέγεις σοφιστήν), al menos en lo nominal. La semejanza estructural entre ambos pasajes y su afinidad semántica en los términos no parecen ser producto del azar.

En lo que sigue se intentará demostrar que los componentes de la séptima definición del sofista estaban ya prefigurados en la crítica a los poetas de *R.* X, donde Platón parece haber tomado conciencia del camino que debía seguir si quería definir con precisión a su elusivo σοφιστής.

## II

La utilización de ciertos campos semánticos y lexemas inherentes a la séptima definición habían sido ya utilizados en la crítica a los poetas. En *Sph.* Platón retoma la terminología empleada en *R.* X y la utiliza, tras depurarla semánticamente, con mayor precisión.

Luego de haber puesto de relieve la paradoja del πάντα ποιεῖν, que resulta de un primer examen del sofista en tanto se lo intenta apresar como ποιητής, Platón, retomando el argumento, pasa a lo que podría considerarse la segunda fase de la séptima definición. Tras considerar la técnica imitativa como productora *per se* de μιμήματα, introduce uno de los componentes clave de lo que será la séptima definición del σοφιστής:

---

<sup>6</sup> Cf. *Sph.* 233a 10; 235b 5.

Περὶ τοὺς λόγους ἄρ' οὐ προσδοκῶμεν εἶναι τινα ἄλλην τέχνην, ἢ αὖ δυνατόν <ὄν> [αὖ] τυγχάνει τοὺς νέους καὶ ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας ἀφροσύνας διὰ τῶν ὄτων τοῖς λόγοις γοητεύειν, δεικνύοντας εἰδῶλα λεγόμενα περὶ πάντων, ὥστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι; (*Sph.* 234c 2-7)

¿Entonces no supondremos que existe alguna otra técnica que se ocupa de los discursos, con la que precisamente es posible que los jóvenes, que aún están alejados en mucho de la verdad de las cosas, se hechicen con argumentos que entran por los oídos, mostrándoles imágenes habladas acerca de todas las cosas, de modo que hicieran que creyeran que lo que se les dijo es verdadero y que el que lo dice sea el más sabio en todo?

Εἰδῶλα λεγόμενα, “imágenes habladas”,<sup>7</sup> es la expresión paradójica que introduce Platón y que guiará la búsqueda de la séptima definición.


Este pasaje será uno de los que guarden la clave de resolución del *puzzle* “sofista”; de hecho, el sintagma εἰδῶλα λεγόμενα está compuesto por términos pertenecientes a campos semánticos diferentes, irreductibles uno al otro: εἰδῶλα remite al ámbito de la percepción visual, mientras que λεγόμενα al de la auditiva, pues los jóvenes que los escuchen serán hechizados a causa de los discursos que les habrán de entrar por los oídos (διὰ τῶν ὄτων τοῖς λόγοις γοητεύειν).

Así, los εἰδῶλα λεγόμενα no sólo ponen en juego la percepción auditiva (διὰ τῶν ὄτων), sino también la percepción intelectual (τοῖς λόγοις) y el embrujo (γοητεύειν). Características todas inherentes al σοφιστής, las que comparte con el pintor de *R.*, en tanto que ambos producen en el marco de la apariencia, y también con el poeta, en la medida en que, como este, produce sus objetos en el ámbito de la percepción auditiva, aunque con la diferencia de que el sofista focaliza exclusivamente su producción en el campo discursivo.

Falta, no obstante, agregar un ingrediente fundamental sin el cual el σοφιστής no podría nunca ser definido concluyentemente, pues sus εἰδῶλα λεγόμενα hacen *aparecer* las cosas (πράγματα) y los hechos (ἔργα) *como si fueran realidades*:

Τοὺς πολλοὺς οὖν, ὃ Θεαίτητε, τῶν τότε ἀκούοντων ἄρ' οὐκ ἀνάγκη χρόνου τε ἐπελθόντος αὐτοῖς ἰκανοῦ καὶ προϊούσης ἡλικίας τοῖς τε οὔσι προσπίπτοντας ἐγγύθεν καὶ διὰ παθημάτων ἀναγκαζομένους ἐναργῶς ἐφάπτεσθαι τῶν ὄντων, μεταβάλλειν τὰς τότε γενομένας δόξας, ὥστε μικρὰ μὲν φαίνεσθαι τὰ μεγάλα, χαλεπὰ δὲ τὰ ῥάδια, καὶ πάντα πάντη ἀνατετράφθαι τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα ὑπὸ τῶν ἐν ταῖς πράξεσιν ἔργων παραγενομένων; (*Sph.* 234d 2-e 2).

<sup>7</sup> Teniendo en cuenta, desde un punto de vista morfológico, que λεγόμενα es el participio *medio* de λέγω, resultaría sugerente traducir εἰδῶλα λεγόμενα, haciendo valor su carácter reflexivo (cf. Smyth-Messing, 1984, p. 107), como “imágenes que hablan *por sí mismas* (o *en su interés*)”.



Entonces, ¿no sería necesario, Theeteto, que muchos de los oyentes de entonces, habiéndoles transcurrido un tiempo adecuado y llegada cierta edad, encarando las cosas que existen de cerca y constreñidos por sus afecciones, se pusieran en contacto con las cosas que existen claramente y cambiaran las opiniones obtenidas entonces, de modo que las cosas grandes les (a)parecieran como pequeñas y las fáciles, difíciles, y que todas las apariencias en los discursos se dieran vuelta completamente por los hechos que sobrevienen en la práctica?

Con este pasaje se inicia la tercera fase de la séptima definición, en tanto los εἶδωλα λεγόμενα propician la aparición de φαντάσματα, “simulacros”, “apariencias (de las cosas)”. Estos φαντάσματα, y he aquí lo importante, se *infiltran* en los discursos (ἐν τοῖς λόγοις), por lo que ni es posible parafrasear el sintagma τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα como φαντάσματα λεγόμενα ni εἶδωλα λεγόμενα como τὰ ἐν τοῖς λόγοις εἶδωλα.

En esta imposibilidad de conmutación reside la diferencia que quiere poner en evidencia Platón al intentar definir al sofista como ποιητής, pues éste produce:

- a) μιμήματα τῶν ὄντων,
- b) εἶδωλα λεγόμενα,
- c) τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα,

pero no:

- d) φαντάσματα λεγόμενα (“simulacros hablados”),


ni

- e) τὰ ἐν τοῖς λόγοις εἶδωλα (“imágenes en los discursos”).

El ítem (b) apunta a resaltar el sentido paradójal del sintagma, el cual queda clarificado sólo si es posible (c), porque los simulacros de las cosas operan dentro, en el interior de los discursos. Así las cosas, si (d) fuera posible, no habría paradoja y además (e) sería un absurdo.

Para precisar el sentido de esta imposibilidad y con ello la coherencia y consistencia del planteo de Platón, se examinará a continuación la manera en que plantea el problema de la μίμησις en R. X, para luego retornar a Sph. y considerar la estrategia argumentativa que utiliza el filósofo a los fines de describir el contenido léxico y el contexto de uso de los términos implicados.

### III



En *R. 595c 7* se pregunta en qué consiste la μίμησις. Los grados de la μίμησις se articulan a partir de una Idea única para cada multiplicidad de cosas (εἶδος γάρ πού τι ἐν ἑκάστων εἰώθαμεν τίθεσθαι περὶ ἕκαστα τὰ πολλά, *R. 596a 6-7*). El primer productor es ó θεός, la divinidad, quien produce lo que existe en la naturaleza (ἐν τῇ φύσει οὐσα, *R. 597b 5-7*) y es definido por eso como φυτουργός (*R. 597d 5*). El segundo productor es ó τέκτων (*R. 597b 9*), el carpintero, quien queda definido como δημιουργός (*R. 597d 9*). El tercer productor presenta dos figuras, ó ζωγράφος (*597b 11*), el pintor, y también ó τραγωδοποιός, el poeta trágico, (*R. 597e 6*), definidos ambos como μιμητής (*R. 597e 2-5*).

Tanto el pintor como el poeta están en tercer grado alejados de la realidad, porque producen el tercer producto contando a partir de la naturaleza (τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς, *R. 597e 2-3*), siendo el μιμητής quien queda caracterizado como aquel que imita lo real en tanto apar(i)encia:

Πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται, φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις; (*R.- 598b 2-4*)

¿Cuál de los dos: con respecto a lo que es, imitarlo tal como es, o con respecto a lo que aparece, [imitarlo] tal como aparece, siendo [la pintura] imitación de apariencia o realidad?

Este pasaje resulta relevante por dos razones. Primero, porque se utiliza el término φάντασμα para caracterizar la producción mimética. Segundo, porque se estructura dicha producción en base a dos dicotomías: (1) lo que es (τὸ ὄν) versus lo que (a)parece (τὸ φαινόμενον), (2) apariencia versus verdad (φαντάσματος ἢ ἀληθείας).<sup>8</sup> La primera dicotomía es ontológica (aparencia), la segunda, lógica (apariencia). Aquí, en *R.*, ya queda establecido que los φαντάσματα deberían ser conceptualizados como entidades pertenecientes exclusivamente al orden del discurso.

El arte mimético (τέχνη μιμητική) está por eso apartado de la verdad y su pretensión de producir *todas las cosas* lo limita a la producción de una pequeña parte de cada una. Ésta es denominada εἶδωλον, “imagen”:

Πόρρω ἄρα πού τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητικὴ ἐστίν καί, ὡς εἰκεν, διὰ τοῦτο πάντα ἀπεργάζεται, ὅτι μικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἶδωλον. (*R. 598b 6-8*)

---

<sup>8</sup> Cf. *R. 598e 7-599a 4*.

Pues lejos de la realidad está el arte imitativo, como parece, y por eso produce todas las cosas, porque alcanza algo pequeño de cada una, y esto es una imagen.

Al igual que en el pasaje de *Sph.* 234c 2-7/d 2-e 2, mencionado más arriba, aquí se presentan combinadamente en un mismo contexto argumentativo los términos φάντασμα y εἶδωλον. La conclusión que se deriva de la paradoja del πάντα ποιεῖν en este pasaje de *R.* es idéntica a la de *Sph.*: el productor de todas las cosas (encarnado en el pintor, en el poeta y también en el sofista) queda caracterizado como γόης, “hechicero”, porque es μιμητής τῶν ὄντων, “imitador de las cosas que son”.<sup>9</sup>

Desde ya, quien está más cerca del sofista no es el pintor sino el poeta, en tanto ambos son productores en el ámbito del lenguaje. En *R.* 600e 4, luego de haber tratado extensamente el problema de la τέχνη μιμητική en Homero, Platón está en condiciones de especificar en qué consiste concretamente la τέχνη de los poetas, a los cuales define como μιμηταὶ εἰδώλων ἀρετῆς, “imitadores de imágenes de *areté*” y de las otras cosas que producen (καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, *R.* 600e 5-6), definición cercana a la cuarta definición del sofista.<sup>10</sup>

La definición final del μιμητής en *R.* consiste en ser un productor de imágenes (ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής, ὁ μιμητής, *R.* 600b 9) que no tiene conocimiento de lo que es sino de lo que (a)parece (τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαίει, τοῦ δὲ φαινομένου, *R.* 601b 10). Hasta aquí llega el intento de definición en *R.*, dejando sentadas las bases de lo que posteriormente Platón retomará en *Sph.* como el núcleo conceptual de la séptima definición del σοφιστής, que comenzará a conceptualizarlo como productor de imágenes habladas o εἶδωλα λεγόμενα. Praxis productiva que lo va a distinguir netamente tanto del pintor como del poeta.<sup>11</sup>

El pintor es productor en tercer grado de imágenes visuales, mientras que el poeta lo es a su vez de imágenes, aunque no de imágenes habladas *puras*, sino que parece estar a medio camino entre el sofista y el pintor, pues produce εἰδώλων ἀρετῆς (imágenes de la *areté*) mediante nombres y verbos (τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν) que –y esta acción lo acerca al pintor al mismo tiempo que lo aleja del sofista– colorea, matiza (ἐπιχρωματίζειν, *R.* 600e 5).

El sofista decididamente no “colorea” ni “matiza” sino que directamente forja una imagen. Así, el problema de la μίμησις en *R.* X parece estar prefijando el vocabulario y el

<sup>9</sup> Cf. *R.* 598d 3; *Sph.* 235a 5.

<sup>10</sup> Cf. *Sph.* 224e 1-6; 231a 9.

<sup>11</sup> Un estudio detallado de la relación entre sofista y pintor en torno a la *tékhnē mimetiké* puede consultarse en Marcos (2006).



camino a seguir para lo que será luego la séptima definición del σοφιστής en el diálogo homónimo, al desplazar los εἶδωλα λεγόμενα hacia el campo semántico de lo fantasmático.

Conviene, pues, antes de proseguir, describir someramente la etimología y la morfología tanto de εἶδωλα como de φαντάσματα para determinar el sentido con el que los emplea Platón.

De la raíz indoeuropea \*b<sup>h</sup>(e)ǵ-, que significa “iluminar”, “brillar”, se forma el verbo φαίνω. De la misma raíz se forma un radical de contenido procesual φαντ-, que da origen al verbo φαντάζω, “hacer(se) visible”, “representar”, a partir del cual se forma el sustantivo deverbativo neutro con sufijo -μα *resultativo* φάντασμα, que significa “aparición”, “simulacro”.<sup>12</sup>

De la raíz indoeuropea \*weid- / woid-, que expresa originalmente la acción y el contenido de la percepción visual, se forma con alternancia vocálica en *e* el tema de presente (F)εἶδω, “ver”, y con alternancia vocálica en *o* el tema de perfecto resultativo (F)οἶδ-ν, que a partir de la idea perfectiva de “tener visto” significa “saber”. De (F)εἶδω, mediante la adición de un sufijo derivativo inusual -ωλ, se forma el sustantivo neutro εἶδωλον, que puede significar tanto “entidad irreal (i.e. forma insustancial sin contenido objetivo)”, según evidencia ya su uso homérico (cf. *Il.* 5.451, *Od.* 4.796), como “imagen reflejada” (en un espejo o en el agua) o “reflejo”, “apariencia”, valor que adquiere a partir de Platón cuando está vinculada con la noción de ψεῦδος, “falsedad”.<sup>13</sup>

#### IV


El método de división (διαίρεσις) se aplica, a partir de *Sph.* 235b 6, directamente sobre la técnica de producción de imágenes, εἰδωλοποιικὴ τέχνη (a esta altura de la argumentación, sinónimo de μιμητικὴ τέχνη) y con esta nueva división comienzan a delinearse las distinciones esenciales entre los componentes claves que compondrán la séptima definición del sofista.

La técnica imitativa se divide en dos especies: la técnica figurativa (τέχνη εἰκαστική) y la técnica simulativa (τέχνη φανταστική), que quedan definidas de la siguiente manera:

Μίαν μὲν τὴν εἰκαστικὴν ὁρῶν ἐν αὐτῇ τέχνῃ. ἔστι δ' αὕτη μάλιστα ὁπότεν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας τις ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει, καὶ πρὸς τούτοις ἔτι χρώματα ἀποδιδούς τὰ προσήκοντα ἐκάστοις, τὴν τοῦ μιμήματος γένεσιν ἀπεργάζεται. (*Sph.* 235d 4-e 2)

<sup>12</sup> Cf. Chantraine (1999, s.v. φαίνω), Beekes (2010, s.v. φαίνω, -ομαι).

<sup>13</sup> Cf. Chantraine (1999, s.v. εἶδος), Beekes (2010, s.v. εἶδομαι).



Observando en ella, por una parte, una técnica representativa. Existe ésta, por otra parte, sobre todo cuando alguien según las proporciones del modelo tanto en largo como en ancho y alto, y reproduciendo lo que se corresponde con cada una de aquellas [proporciones] incluso en color, produciere una *creación* de la imitación.

Τὴν δὴ φάντασμα ἀλλ' οὐκ εἰκόνα ἀπεργαζομένην τέχνην ἄρ' οὐ φανταστικὴν ὀρθότατ' ἂν προσαγορεύοιμεν; (Sph. 236c 3-4)

Entonces, a la técnica que produce apariencias pero no imágenes, ¿no la podríamos correctamente llamar simulativa?

A primera vista, ambas técnicas parecen diferenciarse por el grado imitativo de la intención productora. Sin embargo, el elemento que parece distinguir esencialmente a ambas técnicas es la *naturaleza* del producto que producen. Considerando el producto, se comprende la diferencia de grado. La εἰκαστικὴ τέχνη produce εἰκόνες, la φανταστικὴ τέχνη, φαντάσματα.

Oponiendo las características esenciales de ambos productos, Platón da otro paso adelante en la séptima definición del sofista. La naturaleza del εἰκόν consiste en ser una imitación *semejante* al modelo, diferenciada netamente del modelo del que es copia. La naturaleza del φάντασμα consiste en ser una imitación *apareciente* del modelo, sin diferenciarse del modelo, sino que aparece en lugar de éste. Si el εἰκόν es una semejanza,<sup>14</sup> el φάντασμα, en cambio, es una apar(i)encia. Platón es muy explícito al definirlos:

A. Τὸ μὲν ἄρα ἕτερον οὐ δίκαιον, εἰκός γε ὄν, εἰκόνα καλεῖν; (Sph. 236a 8)

Entonces, ¿no sería justo llamarlo semejanza, dado que se asemeja al otro [sc. modelo]?

B. Ἄρ' οὐκ, ἐπεὶ φαίνεται μὲν, ἔοικε δὲ οὐ, φάντασμα; (Sph. 236b 7)

Entonces, si en efecto (a)parece, mas sin parecerse, ¿no sería una apar(i)encia?

No quedan dudas de que Platón quiere oponer tajantemente εἰκόν y φάντασμα como objetos irreductibles uno al otro. La formulación de (A) es puramente afirmativa: no hay ningún índice de modalidad negativa (excepto el οὐ que acompaña a δίκαιον καλεῖν, que funciona como índice de modalidad interrogativa) y la raíz *\*weik-* / *\*woik-* está afirmativamente duplicada

---

<sup>14</sup> De la raíz *\*weik-* / *\*woik-* resulta una forma madre (F)έ(F)ουκ-ν, tema de perfecto resultativo, “ser semejante”, de donde se forma el tema de presente con sufijo -αζ factitivo, (F)εικάζω, “representar con una imagen”; de este tema se forma el sustantivo deverbativo (F)εἰκόν, que significa “imagen (especialmente de una pintura o estatua)” y, en ciertos contextos donde interviene el juicio perceptivo, “comparación (de semejanza)” (cf. Chantraine, 1999, s.v. ἔοικα; Beekes, 2010, s.v. εἰκόν).

(εἰκός / εἰκόνα). La formulación de (B), en cambio, es negativa: el aspecto positivo del φάντασμα tiene dos caras, por un lado, se enfatiza su autoidentidad con el doble uso de la raíz \*bh(e)θ (φαίνεται / φάντασμα), por otro, es afirmativo en su autoidentidad negativamente, pues sólo si *no es* un εἰκόν (ἔοικε δὲ οὐ) puede afirmar su naturaleza de apar(i)encia.

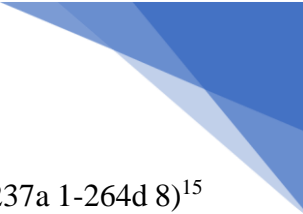
En búsqueda de la séptima definición del σοφιστής, Platón parece indicar que la dicotomía se esclarece contraponiendo entre sí los campos semánticos de la raíz \*weik- / \*woik- y de la raíz \*bh(e)θ, cuya diferencia de significado opera entre εἰκόν y φάντασμα, más que entre εἰκόν y εἶδωλον (raíz \*weid- / \*woid-). Un examen del contexto de uso de ambas raíces en ciertos pasajes de *Sph.* dejará en claro esta última afirmación.

Como se ha visto, el término φαντάσματα aparece por primera vez en *Sph.* en el pasaje 234d 2-e 2. Dicha aparición es estratégicamente preparada por Platón. Antes de 234e 1, momento en el que se presenta a los φάντασματα, hay una suerte de “rapsodia” de la raíz \*bh(e)θ, instanciada en múltiples formas verbales. De hecho, desde que comienza la recapitulación de las seis primeras definiciones del sofista, en 231d 2 hasta 234e 1, aparecen catorce instancias gramaticales de la raíz, todas en momentos estratégicos y muy significativos de la argumentación, a saber: ὅποσα ἡμῖν ὁ σοφιστής πέφανται, 231d 2; τρίτον δὲ ἄρα οὐ περὶ αὐτὰ ταῦτα κάπηλος ἀνεφάνη, 231d 8; ἄρ' οὖν ἐννοεῖς, ὅταν ἐπιστήμων τις πολλῶν φαίνεται, μιᾶς δὲ τέχνης ὀνόματι προσαγορεύεται, τὸ φάντασμα τοῦτο ὡς οὐκ ἔσθ' ὑγιές, 232a 1-2; ἐν γὰρ τί μοι μάλιστα κατεφάνη αὐτὸν μηνῶν, 232b 4; ὅσ' ἀφανῆ τοῖς πολλοῖς, 232c 1; Τί δ' ὅσα φανερά γῆς τε καὶ οὐρανοῦ καὶ τῶν περὶ τὰ τοιαῦτα, 232c 5; τὰ Πρωταγόρειά μοι φαίνη, 232d 9; φαίνεται γοῦν δὴ σχεδὸν οὐδὲν ὑπολιπεῖν, 232e 5; δῆλον γὰρ ὡς εἰ μήτε ἀντέλεγον ὀρθῶς μήτε ἐκείνοις ἐφαίνοντο, φαινόμενοι τε εἰ μηδὲν αὔ μᾶλλον ἐδόκουν διὰ τὴν ἀμφισβήτησιν εἶναι φρόνιμοι, 233b 3-5; πάντα ἄρα σοφοὶ τοῖς μαθηταῖς φαίνονται, 233c 6; οὐκ ὄντες γε· ἀδύνατον γὰρ τοῦτό γε ἐφάνη, 233c 8; δοξαστικὴν ἄρα τινὰ περὶ πάντων ἐπιστήμην ὁ σοφιστής ἡμῖν ἀλλ' οὐκ ἀλήθειαν ἔχων ἀναπέφανται, 233c 10-11.

Ahora bien, el contraste entre la raíces \*weik- / \*woik- y \*bh(e)θ hace surgir una grave dificultad: la oposición ser / apariencia y verdad / falsedad, términos antitéticos que exigirán a Platón dejar momentáneamente en suspenso la problemática de la técnica imitativa para emprender un largo examen sobre el *no-ser*, τὸ μὴ ὄν. La enorme dificultad consiste en:

Τὸ γὰρ φαίνεσθαι τοῦτο καὶ τὸ δοκεῖν, εἶναι δὲ μή, καὶ τὸ λέγειν μὲν ἄττα, ἀληθῆ δὲ μή... (*Sph.* 236e 1-2).

Pues esto: parecer y semejar, mas sin serlo, y decir algo, mas no verdades...



El tratamiento de esta dificultad abarca una extensa parte del diálogo (237a 1-264d 8)<sup>15</sup> y su trabajosa resolución permite retomar la séptima definición del sofista desde el punto en que había quedado suspendida.

Enriquecida y liberada del *dictum* parmenideo, la séptima definición puede entrar en su fase final. Haber demostrado la existencia de τὸ μὴ ὄν hace posible tanto el pensamiento falso, δόξα ψευδῆς, como el discurso falso, λόγος ψευδῆς. La técnica imitativa, en esta fase final, se caracteriza por producir imágenes, εἶδωλα (265b 1). En este contexto εἶδωλα debe entenderse como el género cuyas especies son εἰκὼν y φάντασμα. Lo que define a los εἶδωλα es su naturaleza discursiva, esto es, que sean λεγόμενα.

Platón había presentado en un pasaje inmediatamente anterior, 264c 12, los componentes excluyentes que deben formar parte de la séptima definición del sofista: ὡς οὔτε (a) εἰκὼν οὔτε (b) εἶδωλον οὔτε (c) φάντασμι' εἴη τὸ παράπαν. Atendiendo a la sintaxis posicional de la frase se nota que hay un equilibrio donde (a) y (c) hacen pivote en (b). Se puede pensar que la oposición sigue dándose, entonces, entre la raíz \*weik- / \*woik- y la raíz \*bh(e)ḡ.


En usos apodícticos, la raíz \*weik- / \*woik- supone un *parecer* por comparación: (i) X parece ser (ii) más grande que Y (iii) para Z; de ahí su uso para expresar un juicio fundamentalmente estético / perceptivo. El juicio de semejanza implica tres entidades: el sujeto percipiente, (iii), el objeto percibido, (i), y la relación de semejanza, (ii). Esta estructura supone una relación triádica e indirecta con el objeto de juicio.

En cambio, también en usos apodícticos, la raíz \*bh(e)ḡ supone un (*a*)*parecer* sin recurrir a la comparación: (iv) X (*a*)parece (v) a Z. El juicio de apar(i)encia implicaría una relación diádica y más directa con el objeto, al menos en apariencia, pues oculta la relación que vincula a (v) con (iv).

Platón parece no usar indistintamente ambas raíces cuando el peso de la argumentación recae en uno u otro aspecto. Como su interés está puesto en la definición definitiva del σοφιστής en tanto μιμητής o productor de εἶδωλα λεγόμενα, quiere resaltar la noción de *aparencia* opuesta a la de realidad o verdad. Por esto, la noción de εἰκὼν resulta insuficiente para definirlo,

---

<sup>15</sup> Para un examen detallado del problema de la falsedad y su resolución en *Sofista*, véase Cornford (1957, pp. 202-318), Crombie (1963, pp. 487-509), Marcos (1995, p. 103 ss.; 1997).



ya que, aun cuando entrara en una relación dicotómica, ésta no es de apar(i)encia / realidad-verdad sino de copia / modelo o semejanza / original.

En todas las secciones de *Sph.* en las cuales Platón hace recaer el peso de la argumentación en la noción de φαντάσματα utiliza cuantitativamente formas de la raíz \*bh(e)θ antes que de la raíz \*weik- / \*woik-,<sup>16</sup> incluso en usos impersonales como φαίνεται versus ἔοικεν, para los que la lengua griega clásica admite ambos como equivalentes a fin de expresar el parecer del hablante.

El núcleo conceptual de la séptima definición quedará constituido una vez hayan sido aislados todos los elementos que pudieran atentar contra la precisa y definitiva definición del σοφιστής entendido como productor de εἰδωλα λεγόμενα. Esta es una de las razones por la que el uso de φάντασμα es clave para comprender el significado específico que Platón le quiere dar al σοφιστής en tanto ποιητής. Pero no es la única.

De los tres grandes campos semánticos puestos en juego para obtener una definición definitiva del σοφιστής, el peso argumentativo parece recaer en la noción de φάντασμα, y no en la de εἰδωλον ni en la de εικόν.

Esto puede ser esclarecido teniendo en cuenta la analogía –y distinción– entre el pintor, el poeta y el sofista. Tanto la raíz \*weid- / \*woid- como \*weik- / \*woik- se insertan en el ámbito de lo sensorialmente perceptual; en cambio, la raíz \*bh(e)θ tiene un valor más inteligiblemente perceptual, sin llegar a significar del todo una intelección pura como, por ejemplo, supone una acción mental como νοεῖν. Asimismo, además de su contenido gnoseológico, tiene cierta valencia ontológica en usos como φαίνομαι (“aparecer(se)”), φαινόμενον (“aparencia”) y, por supuesto, φάντασμα (“aparición”).

La elección y el uso específico de esta raíz \*bh(e)θ para terminar de definir al σοφιστής es harto pertinente, pues en tanto productor de εἰδωλα λεγόμενα (sc. τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα) no le cabe la atribución de una *noesis* pura, atributo inherente por naturaleza a la definición del φιλοσοφός, figura que queda definida indirectamente por no ser lo que el σοφιστής es.

---

<sup>16</sup> Cf. *Sph.* 235c 1 ss.; 264c 1 ss.

## V

Resta intentar, para concluir este trabajo, responder a la pregunta –planteada al inicio de la sección I– por el *criterio* que en este contexto argumentativo lleva a Platón a efectuar una nueva dicotomía del arte productiva en divina y humana.<sup>17</sup>

Un pasaje de *R.* X puede echar algo de luz. En 597c, al sostener que la divinidad, ó θεός, sólo podría hacer la cama en sí misma a partir de la Idea y no dos camas, pues en tal caso se manifestaría (ἀναφανείη. *R.* 597c 8) una sola, se usa la raíz \*bh(e)ḡ, como queriendo significar que en la θεία ποίησις no hay mediación, es decir, la apar(i)encia no es tal, pues es producida como una y la misma, idéntica a su modelo.

La producción de la divinidad es tal porque produce viendo / sabiendo (εἰδῶς ó θεός, *R.* 597d 1) el modelo y para enunciar esta característica Platón hace uso de la raíz \*weid- / \*woid-. La cosa misma puede aparecerse en el sentido de que no es una imitación de la naturaleza, de que no tergiversa la *phýsis*, sino que a través del εἶδος se crea una naturaleza *verdaderamente* existente.

Ante esta explicación, el interlocutor responde: ἔοικεν, “así parece”, utilizando una forma de la raíz \*weik- / \*woik-.


Así, en este contexto de θεία ποίησις, Platón hace intervenir las tres raíces con las que, como se ha visto, está estrechamente vinculado el problema de la τέχνη μιμητική tanto en *R.* como en *Sph.*

No obstante, la producción divina se distingue de la producción humana (y de la sofística) en la inversión de los términos. En el arte mimético de la séptima definición la relación estaría dada entre (a) εἰκών, (b) εἶδωλον, (c) φάντασμα. Pero se trata de una producción de tercer grado. La creación en primer grado, en cambio, se acerca y se aleja en cierto sentido de la creación en tercer grado del μιμητής, cuya relación se daría entre (c) φάντασμα, (b) εἶδωλον, (a) εἰκών, pues el εἶδος está primero.<sup>18</sup>

En cambio, el μιμητής pretende crear un objeto que pase por ser la realidad misma, aunque no lo sea. Un εἶδος, por su parte, es la realidad misma. Así la diferencia entre θεία τέχνη y ἀνθρωπίνη τέχνη no solamente es de grado sino que también supone la inversión de la relación producto / original. De ahí que el uso de la raíz \*bh(e)ḡ tenga connotaciones diametralmente

<sup>17</sup> Para un examen de la división de la técnica productiva en divina y humana, véase Cornford (1957, pp. 323-331).

<sup>18</sup> Cf. *Sph.* 266c 5-6.



opuestas según sea utilizada para describir la θεία τέχνη o la ἀνθρωπίνη τέχνη. En la producción divina lo ὄντως ὄν, lo realmente existente, no aparece, *se manifesta*.

En la producción humana, especialmente la mimética, lo que se manifiesta lo hace en tanto resultado de un proceso, es decir, *aparece*, por lo que de ningún modo puede ni debe ser confundido con lo que verdaderamente es.

En definitiva, dado que la falsedad reside *inherentemente* en el λόγος (sc. εἶδωλα λεγόμενα, τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα), entendido como razonamiento o discurso, y no en la representación (sea visual o de otro tipo), ámbito en el que resulta inadecuado emitir un juicio veritativo siendo posible tan sólo la emisión de un juicio perceptivo,<sup>19</sup> el interrogante general no puede más que posar *ipso facto* el estatus de lo planteado: ¿cómo se da, entonces, el paso de lo icónico a lo fantasmático para explicar la imposibilidad de la falsedad?


La manifestada en el presente trabajo es una de las múltiples respuestas que admitió esta problemática cuestión.

## Referencias

- BEEKES, R. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden and Boston, Brill, 1808 p.
- BONDESON, W. 1972. Plato's Sophist: Falsehoods and Images. *Apeiron: A Journal for Ancient Philosophy and Science*, 6(2): 1-6.
- BURNET, J. (ed.). 1978. *Platonis Opera*, Vol. 4: Tetralogiae VIII. Oxford, University Press.
- CHANTRAINE, P. 1999. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck, 1368 p.
- CORNFORD, F. 1957. *Plato's Theory of Knowledge. The Theaetetus and the Sophist of Plato translated with a running commentary*. London, Routledge & Kegan Paul, 336 p.
- CROMBIE, I. M. 1963. *An Examination of Plato's Doctrines. Volumen Two: Plato on Knowledge and Reality*. London, Routledge & Kegan Paul, 574 p.
- DUKE, E.; HICKEN, W.; NICOLL, W.; ROBINSON, D.; STRACHAN, J. (eds). 1995. *Platonis Opera*, Vol. 1: Tetralogiae I–II. Oxford, University Press.
- LI CARRILLO, V. 1959-60. Las definiciones del Sofista. *Episteme*, 3:83-188.
- LIDDELL, H.; SCOTT, R.; JONES, H. (=LSJ). 1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 2042 p.

---

<sup>19</sup> Cf. Bondeson (1972, pp. 2, 6).



MARCOS, G. 1995. El no ser absoluto y la imposibilidad de condenar la falsedad (*Sofista* 236d-239c). In: G. E. MARCOS, *Platón ante el problema del error. La formulación del Teeteto y la solución del Sofista*. Fundec, Buenos Aires, p. 103-126.

MARCOS, G. 1997. Discurso y no ser en Platón (*Sofista* 260a-263d). *Synthesis*, **4**: 61-82.

MARCOS, G. 2006. Algunos aspectos de la crítica platónica al arte imitativo. La analogía entre el sofista y el pintor. *Hypnos*, **11**(16): 74-88.

SMYTH, H.; MESSING, G. 1984. *Greek Grammar*. Harvard, University Press, 784 p.

**Recibido: 14-07-2020**

**Aceito: 30-04-2021**