

Daimon. Revista Internacional de Filosofía, n° 94 (2025), pp. 69-84

ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico) <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.495891>

Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (texto legal). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Teatralidad y exterioridad como hilos conductores de la caracterización platónica de los portadores de la caverna y los sofistas

Theatricality and outward activities as Common Threads of the Platonic Characterization of the Cave's Carriers and Sophists

LUCAS M. ÁLVAREZ*

Resumen: Nos proponemos en este trabajo aportar nuevos argumentos en favor de una identificación entre los portadores de objetos de la alegoría de la caverna caracterizados por Sócrates en *República* y los sofistas caracterizados por el Extranjero en el diálogo *Sofista*. Enfocaremos nuestra atención en una serie de términos presentes en sendas obras, lo que nos permitirá reconocer dos tendencias compartidas por aquellos agentes: la de la teatralidad y la de la exterioridad de sus quehaceres.

Palabras clave: sofista, portadores, teatralidad, exterioridad.

Abstract: In this paper, we aim to propose new arguments in favor of an identification between the carriers of objects in the Allegory of the Cave, as characterized by Socrates in *Republic*, and the Sophists, specifically those characterized in the *Sophist* dialogue. We will focus our attention on a series of terms present in the said works, which will allow us to recognize two tendencies shared by carriers and sophists: the theatricality and the external condition of their tasks.

Keywords: sophist, carriers, theatricality, outward activities.

Recibido: 13/10/2021. Aceptado: 11/07/2022.

* Doctor en Filosofía (UBA) y Magíster en Estudios Clásicos (UBA). Becario postdoctoral del CONICET. Docente de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: lucasmalvarez@gmail.com. Líneas de investigación: dialéctica y ontología en el Platón tardío. Autor del libro *Platón frente al sofista* (TeseoPress, 2019). Recientemente ha publicado "The Eleatic Stranger in *Sophist* dialogue: A Continuation of the Socratic Legacy", *Plato Journal*, 23 y "El diálogo *Sofista* como recreación no-alegórica del símil de la caverna", *Eidos*, 38.

1. Introducción

En la alegoría de la caverna que Sócrates expone al comienzo del libro VII de *República*, los responsables de proyectar las sombras que obnubilan a los prisioneros encadenados son unos ‘portadores’ (φέρωντες ἄνθρωποι, *Resp.* 514b8) que acarrean sobre sus cabezas ciertos ‘objetos’ (σχευαί, *Resp.* 514c1) y figuras de hombres y de otros animales hechos de piedra o madera que imitan los objetos existentes fuera de la caverna.¹ Estos portadores están ubicados más arriba que los prisioneros, entre un muro y una hoguera, en la misma caverna que ellos, pero invisibles a sus ojos. Los prisioneros son incapaces de advertir la presencia de esos portadores porque se encuentran a espaldas de ellos y encadenados de tal manera que no pueden girar sus cabezas ni tampoco identificar sus sombras, en la medida en que aquel muro cumple una función clave: intercepta la sombra de los portadores, pero no la de los objetos portados. Sócrates supone que sus interlocutores, Glaucón y Adimanto, no comprenderán de manera cabal la naturaleza de esos sujetos que acaba de presentar y por ello apela al trabajo de los ‘titiriteros’ (θαυμαστοποιόι, *Resp.* 514b5) quienes, de modo similar a los portadores, colocan entre ellos y su público un biombo sobre el cual muestran sus ‘trucos’ (θαύματα, *Resp.* 514b6).² Luego de señalar que un grupo de esos portadores permanece callado, mientras que otros pasan hablando (*Resp.* 515a), Sócrates no añade más información acerca de ellos.

En relación con la identidad de esos portadores, algunos intérpretes sostienen que, al incorporarlos, Platón tiene en mente a los legisladores, políticos, poetas, pintores, músicos, sofistas y retóricos, en suma, a todas aquellas figuras intelectuales y sociales que ejercen algún tipo de influencia sobre la ciudad;³ otros intérpretes entienden que existe una distinción dentro de esos portadores, pues los que hablan serían los poetas, sofistas y retóricos, y los que callan representarían a legisladores, pintores y escultores;⁴ mientras que una tercera posibilidad es la de suponer que los portadores no refieren a nadie en particular, sino que forman parte de la imagen de la caverna con el único objeto de aportar verosimilitud al conjunto.⁵ En los últimos años, la primera alternativa –la más extendida entre los comentaristas–, sufrió una serie de críticas de parte de autores para quienes la idea de identificar en los portadores a políticos, retóricos, poetas o sofistas, aunque tentadora, se topa con una consecuencia indeseable, la de sobreestimar el estado cognitivo de esos agentes de la ciudad democrática. Estos autores parecen entender que tanto los portadores como los prisioneros liberados

1 Las obras griegas se citan siguiendo las abreviaturas propuestas por Liddell, Scott y Jones (1996). Las referencias a los diálogos platónicos corresponden a los textos editados por Burnet (1900-1907), Duke *et al.* (1995) y Slings (2003).

2 Campese (2003, 462) advierte que, a diferencia del espectáculo de los titiriteros en el que los espectadores se enfrentan a estos artistas y su obra, en la caverna platónica los prisioneros les dan la espalda a los portadores.

3 Véase Ferguson (1922), Cross and Woodley (1964), Annas (1981) y Burnyeat (1999). Repellini (2003, 394-395) habla también de los padres y Sedley (2007, 264 n. 10) de las leyes de la ciudad. McCoy (2005, 279-81) defiende la identificación específica entre portadores y sofistas, pero no se detiene en el vocabulario utilizado. Burnyeat (1999, 242 n. 57) y Dixsaut (2012, 182) advierten la presencia de un término clave para nosotros como θαυμαστοποιός, aunque no se detienen en sus implicancias.

4 Véase Dorter (2006, 202-4). Burnyeat (1999, 240) sostiene que los portadores que hablan serían poetas y los que callan pintores; sobre sus razones para no incluir a los sofistas véase Burnyeat (1999, 242 n. 57).

5 Véase Adam (1902, 90), Shorey (1930-1935, 121) y Scott (2015, 95).

tienen la capacidad de comprender el funcionamiento total de la caverna (incluyendo, claro está, la relación entre las sombras y los objetos), una comprensión de mundo que Platón suele negarles, en este y otros diálogos, a los políticos, retóricos, poetas y sofistas.⁶

A nuestro entender, y frente a esta última lectura, quien mejor se adapta a la caracterización escueta que ofrece Sócrates de los portadores de la caverna es el sofista, y específicamente el caracterizado por el Extranjero y Teeteto en el diálogo homónimo. Buscaremos defender esta interpretación partiendo de una serie de términos que Platón elige cuidadosamente para retratar a ambos sujetos, términos cuyas resonancias han sido soslayadas por los comentaristas. Hablamos de la familia *σκευός/σκευή* y de *θαῦμα* que, utilizados en *República* para referirse al tipo de objeto que acarrear los portadores y para aclarar su singular labor respectivamente, reaparecerán en *Sofista* a la hora de dilucidar la identidad del adversario platónico. Esas nociones que ofician de hilo conductor entre ambos diálogos nos permitirán iluminar toda una constelación de sentidos compartida por esos sujetos y vinculada, por un lado, con los espectáculos escénicos y, por el otro, con la exterioridad y el ocultamiento que suponen sus prácticas miméticas. Con ese objetivo, y habiendo repasado la imagen de la caverna expuesta en *República*, dirijámonos ahora al diálogo *Sofista*.

2. Teatralidad

2.1. Entre la exhibición y el ocultamiento (*θαῦμα*)

Una vez que el Extranjero toma la responsabilidad de definir junto a Teeteto al sofista, aquel personaje platónico propicia una serie de descripciones infructuosas que no logran descubrir el núcleo de su quehacer. El sofista es definido sucesivamente como cazador de jóvenes adinerados, mercader de cosas del alma; comerciante al por menor; productor y vendedor; contradictor y purificador de las opiniones que impiden el conocimiento.⁷ Ante esa proliferación de definiciones, Teeteto confiesa estar confundido. El Extranjero retoma entonces una de las definiciones y, reiterando que el sofista es un contradictor, añade ahora que su tarea tiende al cuestionamiento de todas las cosas, pero, dado que es imposible conocerlo todo para cuestionarlo todo, el ‘prodigio’ (*θαῦμα*, *Soph.* 233a9) del sofista consiste en aparentar sabiduría. Es a partir de ese punto que el Extranjero va a desplegar una poderosa batería de argumentos para terminar de cuestionar al adversario.

Teniendo en cuenta ese *θαῦμα* recién descubierto –i.e. la producción de una apariencia de sabiduría–, el Extranjero advierte que los jóvenes otorgan su dinero al sofista porque este “da la impresión” (*δόξαν παρασκευάζειν*, *Soph.* 233b1-2) de ser sabio sin serlo. En consecuencia, el sofista posee una ciencia aparente sobre todas las cosas, pero no la verdad. Para explicar ello, el Extranjero introduce, a modo de ejemplo, la figura de un singular pro-

6 Véase Hall (1980, 82), Sedley (2007, 264 n. 10) y Scott (2015: 95-6). Wilberding (2004) entiende que los portadores representan a la multitud de ciudadanos, mientras que los prisioneros a los políticos, los sofistas y los oradores, ya que en una democracia es la multitud quien ejerce una considerable influencia sobre esos agentes.

7 *Soph.* 221c-231e. Sobre el carácter infructuoso de esas definiciones, véase Ryle (1939, 321-3) y Brown (2010, 153, 165 y 168-70). Otra línea interpretativa inaugurada por Cornford (1935, 170) encuentra resultados positivos en esas definiciones (en una o en todas).

ductor que dice poder fabricar todas las cosas (los entes naturales, el mar, la tierra, el cielo, los dioses).⁸ Frente a la incredulidad de Teeteto, el Extranjero especifica que aquel productor “fabrica, con la técnica pictórica, imitaciones y homónimos de las cosas” (μιμήματα καὶ ὁμόνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζόμενος τῇ γραφικῇ τέχνῃ, *Soph.* 234b6-7) que son presentadas “desde lejos” (πρόσωθεν, *Soph.* 234b8) para engañar a jóvenes poco inteligentes. Y finalmente, el mismo Extranjero, resumiendo lo desarrollado, afirma que ese sofista es un mago, un imitador de las cosas y un ‘ilusionista’ (θαυματοποιός, *Soph.* 235b5). Si prestamos suficiente atención, podremos notar que los términos que decide incorporar Platón en ese álgido pasaje en el que se identifica el núcleo del quehacer sofístico son los mismos que había utilizado en *República* para explicar la labor de los portadores. En efecto, para dilucidar el quehacer sofístico apela, en principio, al término θαύμα, concluye llamándolos θαυματοποιοί, y además reintroduce el término σκευή, pero ¿qué implican estos términos?

Más allá de la polisemia que posee la noción de θαύμα, podría decirse que ella señala, por un lado, los fenómenos que aparecen como portentos y, por el otro, el impacto de esos fenómenos sobre los sentidos, especialmente sobre la vista.⁹ Para los griegos, el efecto del θαύμα fluctúa entre el asombro y el engaño (entendiendo así la visión o como una facultad de percepción inteligente o como un vehículo de ilusión).¹⁰ En sintonía con esa dimensión engañosa, el trabajo de los θαυματοποιοί, *i.e.* de los prestidigitadores, ilusionistas o titiriteros, implica el ocultamiento del recurso a través del cual operan, los productos de estos artistas funcionan como un artefacto encubierto del cual solo se percibe el efecto último.¹¹ Cabe señalar que, en el diálogo *Leyes*, Platón ubica el espectáculo de las ‘marionetas’ (θαύματα, *Lg.* 658c9) en el último puesto de una jerarquía de entretenimientos que correlaciona géneros poético-teatrales con rangos etarios (*Lg.* 658b-d). En dicha jerarquía, mientras que los adultos prefieren los poemas homéricos y los jóvenes los espectáculos trágicos, los niños pequeños se inclinan por los θαύματα, lo que establece un vínculo estrecho entre este último tipo de espectáculo y un público ingenuo.¹²

Considerando el campo semántico de los términos θαύμα y θαυματοποιός, Platón resalta con su uso al menos tres rasgos clave de los portadores y de los sofistas. En principio, resulta claro que ambos operan como agentes que buscan obnubilar a los receptores de sus acciones mediante estrategias visuales. El caso de los portadores y su proyección de sombras sobre el muro de la caverna es evidente, pero también lo será el caso del sofista cuando nos detengamos en el término σκευή y sus connotaciones visuales, pues el sofista no solo busca engañar mediante discursos, sino también y fundamentalmente mediante sus apariencias. En segundo lugar, aquellos términos implican que esas estrategias visuales dependen de cierto ocultamiento: se muestra algo, pero se oculta otra cosa. Del portador solo se perciben las sombras de sus objetos y se oculta a sí mismo detrás del muro, del sofista solo se percibe

8 *Soph.* 233d-234a.

9 Véase LSJ *s.v.* ‘θαύμα’, Chantraine (1999) *s.v.* ‘θαύμα’ y Pugliara (2002, 9-11).

10 Véase Pinotti (1989, 31). Sobre el θαύμα como origen del filosofar, véase *Tht.* 155b-d, *Metaph.* 982b y Nightingale (2004, 253-68).

11 Véase Pugliara (2002, 11).

12 Kurke (2013, 126) sostiene que, al focalizar esas marionetas a través de la mirada de los niños, Platón subraya la conducta crédula de sus espectadores: a pesar de que saben que son mecánicas e inanimadas, al mismo tiempo creen que están vivas debido a su movimiento y a su voz.

su apariencia de sabio detrás de la cual se oculta. El *métier* de estos sujetos supone lograr que los ojos de sus receptores solo perciban el efecto último y magnificado de su maniobra: sombras que, por su cercanía a la fuente de luz, se agrandan sobre la pared e imágenes de sabios omniscientes.¹³ En último lugar, Platón pretende indicar que los dos sujetos en cuestión requieren un tipo especial de público siempre inexperto: los encadenados que nunca han visto otra cosa más que las sombras (y que naturalmente no emprenderán ninguna tarea de tipo arqueológica con el objeto de indagar las raíces de sus precepciones y creencias), los jóvenes discípulos que están “aún lejos de la realidad de los hechos” (*Soph.* 234c4).

2.2. Disfraces y personificaciones (σχεῦος/σχευή)

La otra serie de términos sobre la que debemos detenernos es la de la familia léxica σχεῦος/σχευή. El primero de ellos es utilizado por Sócrates para señalar los instrumentos o utensilios que los portadores acarrean en la caverna, aunque el término también refiere a los diversos equipamientos de un sujeto, entre ellos sus vestimentas, lo cual pareciera ser el complemento perfecto de las estatuas de hombres y animales que también son transportadas.¹⁴ Es importante señalar que σχεῦος comporta el sentido de algo ensamblado o fabricado,¹⁵ lo que en el caso de la alegoría viene a indicar que lo acarreado por los portadores no son los objetos que están fuera de la caverna, sino símiles de esos objetos fabricados artificialmente por el hombre. Por su parte, σχευή, utilizado por el Extranjero para desvelar la esencia de la labor sofística, apunta, en términos generales, a los equipos e indumentarias que utilizan sujetos de cualquier tipo, aunque puede indicar específicamente el disfraz y los equipamientos que poseen los actores teatrales sobre la escena, mientras que el verbo asociado σχευάζω se refiere al ‘disfrazarse’ o ‘equiparse’ de esos mismos actores.¹⁶

Dado que el disfraz y lo que él implica –la personificación, la pretensión de ser otro– resultan elementos indispensables del fenómeno teatral,¹⁷ es posible identificar cuantiosos pasajes de la tragedia y la comedia antiguas que, en gestos meta-teatrales, ponen el acento sobre las vestimentas de los actores.¹⁸ Para nuestro estudio resulta sugestivo el caso de *Asambleístas* de Aristófanes. En esa comedia, las mujeres que le dan título a la pieza, en su afán por participar del órgano asambleario, se ven obligadas a travestirse y, en medio de sus ensayos del rol masculino que deberán adoptar, mencionan la preparación de sus disfraces y equipamientos con el término παρασκευάζειν (*Ec.* 84),¹⁹ el mismo adoptado por el Extranjero en *Sofista*. En la comedia, las mujeres están listas para participar de la Asamblea una vez que hacen suyos los bastones, los calzados y los mantos de hombres, equipamientos

13 Sobre las sombras magnificadas y distorsionadas de la caverna, véase Ferguson (1922, 24).

14 Chantraine (1999) s.v. ‘σχεῦος’ y *Chrm.* 173b7-c2. Véase Howland (1986, 25) quien entiende que entre las estatuas y las σχευαί los portadores ofrecen un auténtico *shadow-play*.

15 Véase *Soph.* 219a11.

16 Chantraine (1999) s.v. ‘σχεῦος’ y LSJ s.v. ‘σχευή’ y ‘σχευάζω’.

17 Véase Muecke (1982, 23).

18 Véase *Ba.* 180; *OC* 555; *Ach.* 121, 383-4, 436 y 739; *Th.* 591; *Ra.* 108 y 523. Sobre la dimensión meta-teatral de la comedia aristofánica, véase Slater (2002).

19 Téngase en cuenta que en la Asamblea solo podían participar los ciudadanos atenienses de pleno derecho, i.e. hombres mayores, libres y griegos.

que les permiten suplantar su identidad. Cabe indicar que la suplantación de identidades es subrayada sobremanera en esta comedia, en la medida en que el espectador de *Asambleístas* contemplaba a actores hombres que personificaban sobre la escena a mujeres, quienes, a su vez, se transformaban en hombres para participar de la Asamblea.²⁰

Platón, por su parte, reserva el término *σκευή* para referirse a disfraces de tipo teatral en dos pasajes de *República*.²¹ En uno, el más explícito, Sócrates exhorta a Glaucón sobre la necesidad de juzgar a un hombre desprovisto de sus “ropajes trágicos” (*τραγικῆς σκευῆς*, *Resp.* 577b1), *i.e.* sobre la necesidad de identificar el carácter de los hombres sin regirse por las apariencias que asumen ante los demás. En otro pasaje, preocupado por los jóvenes atenienses que escuchan discursos que alaban la justicia y censuran la injusticia solo por las recompensas y castigos que otorgan los dioses, Adimanto advierte que cualquiera de esos jóvenes considerará que ser injusto y ‘proveerse’ (*παρσεκευασμένος*, *Resp.* 365b7) de una reputación justa garantiza una vida maravillosa y que es necesario generar “un aspecto (*σχῆμα*) exterior que forje una ilusión de perfección (*σκιαγραφίαν ἀρετῆς*)” (*Resp.* 365c3-4). Como puede verse, Adimanto utiliza el mismo término compuesto *παρσεκευάζειν* que había aparecido en *Sofista* y *Asambleístas* para hablar de las apariencias, de los “disfraces”, de justo que el injusto utilizará en la ciudad, pero refuerza esa idea con el término *σκιᾶγραφία* que si bien comporta el significado de ilusión o mera apariencia, alude también a la pintura en perspectiva y a la pintura de escenarios teatrales.²² Ahora bien, aunque en los textos que nos competen –la alegoría de la caverna y *Sofista*– esas referencias no sean tan explícitas, lo cierto es que el uso de la familia *σκευός/σκευή* conserva alusiones al universo teatral.

En primer lugar, si en la alegoría de la caverna los responsables de la proyección de sombras eran vinculados de manera explícita con el trabajo de los titiriteros, el uso del término *σκευός* viene a reafirmar esa vinculación con los espectáculos escénicos, en la medida en que parece señalar los diversos equipamientos y disfraces que títeres y actores deben portar sobre la escena para favorecer la suplantación de una identidad. De hecho, es justamente a partir del uso de esos *σκευαί* que algunos intérpretes han indicado que la alegoría evoca fenómenos de tipo teatral, sobre todo el Karazöz, un teatro de sombras oriundo de Megara.²³ En segundo lugar, en *Sofista*, Platón se inclina por el vocablo compuesto *παρσεκευάζειν* que comporta el sentido de ‘proveer’,²⁴ pero cuyo segundo término es *σκευάζω* que, como indicamos, significa ‘disfrazarse’. Ese compuesto había aparecido en la comedia *Asambleístas*, y tal como las mujeres de esa obra se preparaban disfrazándose para suplantar el rol de los hombres y hacer de ellos frente a los participantes del órgano asambleario, así también los sofistas se preparan para usurpar el rol de los sabios frente a sus jóvenes discípulos.

20 Sobre el rol de los disfraces en *Asambleístas*, véase Compton-Engle (2015, 74-81).

21 Véase además *Cri.* 53d5.

22 LSJ *s.v.* *σκιᾶγραφία*.

23 Véase Gocer (1999, 119-129) y, además, Guthrie (1975, 518), Clay (1992, 128) y Puchner (2010, 48). Palumbo (2008, 121-30) sugiere que los prisioneros de la caverna están eternamente en el teatro y su imagen del mundo es lo que ese teatro les ofrece. Por otro lado, Nightingale (2004, 94-138) entiende que la alegoría es, en realidad, un símil del viaje que realizaba el *θεωρός*, un embajador oficial que realizaba viajes fuera de la ciudad con el objeto de consultar oráculos o presenciar ciertos eventos, y debía ofrecer a su regreso informe de lo observado.

24 LSJ *s.v.* ‘*παρσεκευάζω*’.

El Extranjero sugiere entonces que el sofista ‘disfrazado’ o ‘equipado’ de sabio cual actor teatral proyecta sobre los jóvenes esa apariencia de sabio omnisciente.²⁵ Claro está que el significado teatral que esa noción comporta se refuerza por los otros términos que la acompañan en los mismos pasajes del diálogo: el sustantivo agente *μμητής* –cuyo sentido es el de “artista imitador”, pero que refiere especialmente al artista que se hace pasar por otro–,²⁶ y *θαυματοποιός* del que ya nos hemos ocupado.

Teniendo en cuenta la presencia insoslayable del universo teatral en la caracterización de los dos sujetos que estamos estudiando, podríamos concluir que tanto los portadores en la caverna como los sofistas en la ciudad operan respetando un idéntico principio triangular que está en la base de la labor de titiriteros y actores. Dicho principio supone que A representa a B ante C, buscando que el mecanismo de esa representación permanezca invisible para C.²⁷ En ese sentido, por un lado, los portadores representan los objetos que acarrearán ante los prisioneros y los sofistas representan a sabios frente a sus discípulos, y, por el otro, los prisioneros no pueden ver a los portadores y los discípulos no pueden ver al sofista detrás del sabio, así como los espectadores no alcanzan a percibir los mecanismos que utilizan los encargados de movilizar marionetas o títeres.

3. Exterioridad

A continuación, quisiéramos detenernos en un rasgo clave –soslayado por los intérpretes– que comparten los portadores y los sofistas y que, si bien se desprende de lo que hemos dicho hasta ahora, no ha sido explicitado. Hablamos de la absoluta exterioridad que comporta la labor de aquellos dos sujetos, en la medida en que estriba en una esfera que, podríamos decir, es siempre exterior a esos agentes y no compromete su interioridad. El caso de los portadores resulta claro. Su quehacer depende pura y exclusivamente de unos objetos que, transportados sobre sus cabezas, proyectan determinadas sombras en un muro frente a ellos. De ese modo, objetos y sombras permanecen siempre externos a los portadores. Asimismo, cabe señalar que la carga de esos objetos no convierte al portador en lo portado, lo acarreado se mantiene siempre ajeno al agente quien no se transforma, por ejemplo, en el animal que lleva sobre su cabeza. El caso de los sofistas parece, en principio, menos evidente. En los pasajes estudiados, la única referencia a cierta exterioridad de su labor es el uso metafórico de *σχευάζω*. Partiendo de ese uso, puede pensarse que, al igual que los objetos de los portadores, el disfraz de sabio, presente en una esfera exterior, se mantiene siempre ajeno al agente y no convierte en sabio al que lo usufructúa. No obstante, si esa referencia es más bien implícita, hacia el final del diálogo, Platón decide exponer de modo claro ese rasgo determinante de su adversario en un pasaje que nos permitirá establecer los sentidos de los términos ‘exterioridad’ e ‘interioridad’ usados, hasta el momento, sin demasiada precisión.

Una vez que el Extranjero ratifica que el sofista es un productor de apariencias, divide esa producción en dos especies: la que utiliza instrumentos y aquella en la que el agente se

25 En *Leyes*, Platón utiliza la misma expresión para referirse a los jóvenes bellos de Magnesia que causarán una “buena reputación” (*δόξης παρασχευήν*, *Lg.* 951a2).

26 *LSJ s.v.* ‘*μμητής*’.

27 Sobre ese principio triangular, véase Hall (2006, 18-28).

vale de sí mismo como instrumento (*Soph.* 267a). Y al ubicar al sofista en esa última, aclara: “cuando alguien se vale de su cuerpo (σῶμα) para asemejarse a tu aspecto (σχῆμα), o hace que su voz (φωνή) se parezca a tu voz, la parte correspondiente de la técnica simulativa se llama principalmente imitación” (*Soph.* 267a6-8). Siguiendo el procedimiento divisorio,²⁸ advierte luego que esa última especie también resulta doble, pues una opera en base al conocimiento de aquello que imita y otra opera sin conocimiento (*Soph.* 267b7-8). Siendo el sofista un imitador ignorante, el mismo Extranjero se detiene en esa última especie y, retomando el término σχῆμα recién utilizado, señala que el “aspecto (σχῆμα) de la justicia y, en general, el de toda perfección (ἀρετή)” es imitado sin conocimiento por unos muchos que procuran “dar la impresión” (φαίνεσθαι ποιεῖν) de que aquellas están presentes en su ‘interior’ (αὐτοῖς)” (*Soph.* 267c2-6). Finalmente, deja entrever que esa multitud suele tener éxito en su empresa y pasa a una ulterior división.

Aunque leídas en conjunto esas caracterizaciones finales del diálogo dejarán en claro la absoluta exterioridad que le estamos adjudicando a la labor del sofista, la primera división parece atentar contra nuestra lectura. En efecto, el Extranjero distingue allí entre los imitadores que utilizan un ‘instrumento’ (ὄργανον, *Soph.* 267a3) –una especie en la que podríamos incluir a los portadores de la caverna, cuyos objetos pueden ser entendidos como un ὄργανον exterior a ellos—²⁹ y los que se valen de “sí mismos” (ἐαυτοῦ, *Soph.* 267a4) –especie propia del sofista en la que pareciera desaparecer la exterioridad propia de los instrumentos—. No obstante, el desarrollo del argumento reforzará nuestra hipótesis. ¿Por qué razón? Porque el Extranjero comienza a describir esa última especie puntualizando que el sofista utiliza su σῶμα para imitar un σχῆμα, nociones que, como veremos, suponen exterioridad e instrumentalidad.

Antes de precisar el uso platónico de σῶμα señalemos que en el universo teatral – cuyo acervo conceptual, hemos visto, le sirve a Platón para ilustrar la labor de portadores y sofistas— los dramaturgos griegos suelen poner en primer plano el cuerpo de los personajes en escenas donde estos se disponen a disfrazarse.³⁰ Sin ir más lejos, en *Asambleaístas*, Aristófanes le otorga a la dimensión corporal de sus personajes una importancia decisiva justo en el contexto en el que las mujeres ensayan con sus disfraces el rol masculino: ellas se advierten entre sí sobre las diversas marcas de sus ‘cuerpos’ (σώματα, *Ec.* 93) que deben tener en cuenta a la hora de actuar como hombres.³¹ Asimismo, el término σχῆμα que puede traducirse por ‘aspecto’, ‘figura’ o ‘apariencia’, es utilizado, en la tragedia y la comedia antiguas, para referirse a la ‘fachada’ e incluso (al igual que σκευάζω) a la ‘vestimenta’ de los

28 El procedimiento de la división, practicado a lo largo de todas las caracterizaciones del sofista, le permite al Extranjero definir un objeto por medio de cortes transversales sobre un género que lo incluye, cortes que separan especies que resultan opuestas y excluyentes. Sobre ese procedimiento, véase especialmente Brown (2010) y Gill (2010).

29 Notomi (1999, 283) sugiere que en la elaboración de pinturas, poemas o esculturas intervienen instrumentos como pinceles o cinceles, pero también aquellas cosas de las cuales está hecho el propio producto como lienzos, bronce, etc.

30 Con respecto a la vinculación entre el cuerpo y los disfraces en el teatro griego, véase Hawley (1998, 90-2).

31 Las mujeres comentan que han tenido que broncearse y abandonar la depilación (*Ec.* 60-67), se refieren a sus barbas postizas (*Ec.* 68-73) y se alertan sobre las partes del cuerpo que delatan su sexo (*Ec.* 88-100).

actores.³² En *Acarnienses*, por ejemplo, Diceópolis alaba “la vestimenta” (τοῦ σχήματος, *Ach.* 64) de unos embajadores que buscan engañar a su público apareciendo como persas.³³ Como puede apreciarse, en el teatro griego los términos σῶμα y σχῆμα aluden a las apariencias de los actores, a su exterioridad, e implican cierta instrumentalidad, en la medida en que esos mismos actores utilizan su cuerpo y sus vestimentas con fines específicos, los de engañar a su público. Pasemos ahora al uso platónico de estos términos.

En *República*, en el contexto de la explicitación de la política cultural que deberá practicarse en la ciudad ideal para con los guardianes, Sócrates sostiene que si la μίμησις es practicada por largo tiempo, logra efectos considerables sobre el imitador; a saber: se infiltra en su propio ‘hábito’ (ἔθος, *Rep.* 395d3) y en su propia ‘naturaleza’ (φύσις, *Rep.* 395d3), modificando su ‘cuerpo’ (σῶμα, *Rep.* 395d3), su ‘voz’ (φωνή, *Rep.* 395d4) y su ‘pensamiento’ (διάνοια, *Rep.* 395d4).³⁴ Como bien señala Adam, Platón establece allí una distinción entre los polos internos y externos del agente, combinando σῶμα y φωνή bajo una misma preposición κατά, y repitiendo luego ese κατά al referirse a la διάνοια.³⁵ Al decir de Sócrates, la μίμησις podría suponer una asimilación tanto del aspecto exterior (cuerpo y voz) como de la interioridad del modelo imitado (διάνοια y φύσις).³⁶ Allende las connotaciones específicas de esa concepción sobre la μίμησις, lo que aquí nos interesa es que ella ubica dos de los factores considerados en la caracterización del quehacer sofístico, σῶμα y φωνή, en clara oposición a la dimensión interior de los sujetos, indicada por la διάνοια. Una misma división de factores es planteada en *Cratilo*, pero vinculada con el otro término que el Extranjero había introducido junto con σῶμα en aquellas caracterizaciones finales del sofista, *i.e.* σχῆμα.

En el marco de una discusión sobre las relaciones entre imágenes y originales, Sócrates advierte a su interlocutor Crátilo que si un dios reprodujera no solo su color y su ‘forma’ (σχῆμα, *Crat.* 432b7), sino también todas sus “partes internas” (τὰ ἐντὸς πάντα, *Crat.* 432b7-8) y les colocara “movimiento, alma (ψυχή) y pensamiento (φρόνησις)” (*Crat.* 432c1-2),³⁷ ello no daría como resultado una imagen de Crátilo, sino la existencia de “dos Crátilos”.³⁸ Sócrates pretende señalar que una imagen puede semejarse más o menos a su modelo, pero por necesidad debe ser en parte diferente de ese modelo (debe contener omisiones o adiciones), pues si fuera exactamente igual, dejaría de ser una imagen y se convertiría en una mera réplica.³⁹ Es de notar la agrupación que aquí propone Sócrates entre factores

32 LSJ *s.v.* ‘σχῆμα’. En relación con los usos en la tragedia y la comedia, véase *Ph.* 223; *Ba.* 832; *Ach.* 64; *Eq.* 1331; *Ra.* 913 y *Ec.* 482 y 503.

33 Olson (2002, 91) sugiere que la expresión “τοῦ σχήματος” puede ser traducida como “the outfit”.

34 Sobre esa consecuencia de la μίμησις que algunos llaman principio “de identificación”, “de internalización”, “de asimilación” o “de contagio”, véase Lear (1992, 189), Janaway (1995, 96) y Rodrigo (2001, 159).

35 Adam (1902, 150).

36 Por el contrario, Lear (2011) sostiene que la μίμησις solo supone una producción de apariencias y que la modificación del ἔθος no implica la asimilación de los puntos de vista internos del modelo imitado, sino un patrón de gratificación al imitar dicho modelo.

37 La traducción le pertenece a Calvo (1983), aunque modificada siguiendo la edición de Duke (1995).

38 Ademollo (2011, 365 n. 99) advierte que, estrictamente hablando, la existencia de dos Crátilos es absurda, pues un duplicado perfecto de Crátilo sería un individuo distinto con una historia diferente a la del original. Sin embargo, el mismo autor entiende que es natural hablar del duplicado perfecto como “otro Crátilo”.

39 Véase Patterson (1985, 38-9), Sedley (2003, 137) y Ademollo (2011, 360 y ss.).

externos –color y σχῆμα– y factores internos –alma y pensamiento– del modelo, similar a la trazada en *República*, aunque existe una diferencia importante entre los planteos de sendos diálogos.⁴⁰

En *República*, Sócrates preveía que los guardianes, habiendo practicado la imitación de buenos modelos desde la infancia, podían convertirse en lo imitado (podían, en los términos de *Crátilo*, transformarse en una réplica del modelo). Por el contrario, el argumento de los “dos Crátilos” supone que la reproducción de un modelo posee un límite más allá del cual dicha reproducción pierde su propio estatus. En el caso específico expuesto por Sócrates, ese límite es el de la dimensión interna (alma y pensamiento) del original imitado, reproducida esa dimensión, la imagen deja de ser imagen. Ahora bien, ¿qué ocurre con el quehacer mimético del sofista, tal como es presentado en el diálogo homónimo?, ¿es asimilable a alguno de estos dos planteos? A nuestro juicio, la práctica del sofista se encuadra en el argumento de los “dos Crátilos”. El Extranjero ha dejado en claro que el sofista solo reproduce las dimensiones externas del sabio, de ahí el uso de los términos σκευάζω y σχῆμα, sin nunca convertirse en una réplica de ese modelo, pues al final de su labor no existen dos sabios. La apariencia que proyecta el sofista se mantiene siempre como aquello semejante, pero diferente de su modelo, así como los objetos de los portadores se mantenían siempre parecidos a los originales que están fuera de la caverna, pero diferentes de ellos. Queda clara así la exterioridad que los términos en juego le imprimen a la labor de los sofistas (y también a la de los portadores), pero ahora resta aclarar el sentido de la interioridad que se mantiene al margen de sus quehaceres, tarea que podremos realizar si retomamos las caracterizaciones finales del sofista.

Recordemos que, al detenerse en la imitación que opera sin conocimiento, el Extranjero había reutilizado la noción de σχῆμα para señalar la conducta de aquellos que imitan el ‘aspecto’ de toda ἀρετή con un fin claro: que ‘parezca’ (φαίνεσθαι, *Soph.* 267c5) que dicho aspecto está en su ‘interior’ (αὐτοῖς, *Soph.* 267c4). Si bien en primera instancia podría creerse que este caso resulta ajeno al sofista, que venía siendo definido como un imitador del sabio, lo cierto es que, ya desde las primeras definiciones, los interlocutores subrayan que aquel brinda exposiciones sobre la ἀρετή (*Soph.* 223a) y forma parte de un comercio del alma que se ocupa de “razonamientos y conocimientos acerca de la ἀρετή” (*Soph.* 224d1-2). Más allá de ello, lo que nos interesa remarcar es que, al detenerse en ese tipo de imitación y tal como ocurría en *Crátilo* y *República*, el Extranjero enfrenta una dimensión exterior –delimitada por los términos σχῆμα y φαίνειν– a una interior –conformada por la noción de αὐτός–. Esa oposición nos permite concebir al sofista como aquel que proyecta determinadas apariencias (las que conforman su σχῆμα) con el objeto de que sus receptores supongan que lo proyectado está presente en su αὐτός. Soslayada por los intérpretes, esa intervención del Extranjero, y el término αὐτός en particular, resultan fundamentales para comprender la exterioridad de la labor sofística.

Del término αὐτός, en ese contexto puntual de *Sofista*, se han ofrecido dos variantes en su traducción: se ha optado en general por la expresión “sí mismo”,⁴¹ mientras que en su

40 En *Leyes*, Platón se refiere a los coros como imitaciones de conductas que pueden o no coincidir con la ‘naturaleza’ (φύσις, *Lg.* II 655e1) o el ‘interior’ (αὐτός, *Lg.* II 656a1) del agente imitador.

41 Véase Diès (1923), Dixsaut (2000, 301) y Cordero (1993), quienes traducen como “en eux”; Benardete (1984) y White (1993), quienes traducen como “in them” y Fronterotta (2007), quien traduce como “in se stessi”.

traducción española Cordero propone ‘interior’,⁴² elección que hemos adoptado. En ambos casos, la referencia parece clara, αὐτός indica aquello intrínseco de un sujeto, *i.e.* su alma. De hecho, es en ella –y en ningún otro lado– donde puede residir el tipo de ἀρετή que está en juego en ese pasaje.⁴³ En varios de sus diálogos, Platón reconoce que el alma o, más específicamente, la parte racional de ella representa el ‘sí mismo’ de un individuo y, en ese sentido, es significativo para nuestro estudio el caso del diálogo *Alcibíades*.⁴⁴ Allí, el interlocutor homónimo, al pedir ayuda para superar la vergüenza en la que ha caído luego de reconocer su ignorancia respecto de cómo gobernar a los atenienses, recibe de Sócrates un sintético programa antropológico cuyo núcleo es justamente el imperativo del “cuidado de sí” (ἑαυτοῦ ἐπιμελεῖσθαι, *Alc.* I 127e9).

Sócrates diseña ese programa indagando, en principio, si cuidar de sí supone cuidar de los complementos del cuerpo, como mantos y abrigos, o del propio cuerpo, para luego rebatir esa identificación tentativa distinguiendo entre aquello que es usado y quien lo usa, y entre el sí mismo y lo que le pertenece al sí mismo.⁴⁵ A partir de esas distinciones, concluye, en primera instancia, que el hombre es diferente de su cuerpo y que “usa su cuerpo” (τῷ σώματι χρῆται, *Alc.* I 129e3), en segunda instancia, que es el alma quien usa y gobierna dicho cuerpo (*Alc.* I 130a) y, por último, que el hombre “no puede ser otra cosa que alma” (*Alc.* I 130c3).⁴⁶ Líneas después, el mismo Sócrates aclara que esa secuencia complementos-cuerpo-alma puede entenderse en orden decreciente de lejanía, pues afirma que aquellos que cuidan sus cuerpos no se cuidan a sí mismos, sino a cosas alejadas de sí, mientras que los que cuidan de sus complementos cuidan de “cosas todavía más alejadas de lo suyo” (*Alc.* I 131b13-c1).

El programa antropológico formulado en *Alcibíades* nos permite, en el final de nuestro recorrido, reforzar las hipótesis sobre la labor de los sujetos que estamos estudiando. En primer lugar, la postura acerca de la lejanía del cuerpo y de sus complementos apuntala nuestra lectura de los objetos acarreados por los portadores y de los disfraces y el cuerpo del sofista como pertenecientes a una esfera exterior a esos agentes. Los utensilios de madera y piedra que los portadores llevan en sus cabezas representan una versión extrema de esa exterioridad, pero también las apariencias, los disfraces y el propio cuerpo del sofista cumplen sus funciones en un ámbito externo respecto del αὐτός de ese imitador.⁴⁷ Asimismo,

42 Cordero (1988)

43 Véase *Grg.* 506e-507a, *Resp.* 444d13-e1, *Cri.* 45d, *Euthd.* 275a y *Phlb.* 11b.

44 Con respecto a la concepción del alma o de la parte intelectual del alma como el “sí mismo”, véase *Ap.* 29e2, 30b2 y 36c, *Grg.* 491d y *Resp.* 588b-589b. Además, véase Reale (1999, 155-74) y Sorabji (2006, 115-7). En relación con la autenticidad del diálogo *Alcibíades I* que no había sido puesta en duda hasta la propuesta de Schleiermacher a fines del siglo XIX y que en la actualidad cuenta con numerosos comentaristas y editores que la respaldan, véase especialmente Denyer (2001, 14-26).

45 *Alc.* I 128a-129d. Al respecto, véase Boeri y De Brasi (2017, 21).

46 Téngase en cuenta que existen dos líneas interpretativas vinculadas al contenido del “sí mismo” que aparece en *Alcibíades*. Por un lado, los que sostienen, como Annas (1985), que ese “sí mismo” es el alma que cada uno de los hombres posee en tanto ser humano y, por el otro, los que suponen, como Rider (2011), que ese “sí mismo” es el individuo considerado en su dimensión singular. En relación con la hipótesis platónica del alma gobernando sobre el cuerpo, véase *Phd.* 98c-e.

47 Sin compartir todas sus posiciones (y sin adentrarnos en el espinoso problema de lo que representa el cambio del prisionero encadenado que se libera), nos resulta sugerente la hipótesis de Wilson (1976, 199-22) para quien

esa lejanía parece complementar las distancias que Platón ya señala como necesarias tanto en la proyección de sombras que realizan los portadores en la caverna como en la praxis de los sofistas quienes solo desde lejos muestran sus producciones a los jóvenes que, a su vez, están lejos de lo real.⁴⁸ En suma, la labor de portadores y sofistas está signada por una triple lejanía, en la medida en que se desarrolla lejos de su sí mismo y lejos de unos receptores que a su vez están lejos de lo real.

Por otra parte, la concepción instrumentalista del cuerpo y de sus complementos defendida en *Alcibíades* nos habilita a pensar en las *σχευαί* de los portadores y en los disfraces y el cuerpo del sofista como herramientas externas que estos utilizan para conseguir sus fines, los de engañar a sus receptores. Ambos pretenden que tanto los prisioneros encadenados como los futuros discípulos creen algo que no es (que las sombras proyectadas son lo real, que la apariencia de sabio es real). Sin embargo, frente a esas pretensiones, los portavoces platónicos son tajantes: lo proyectado es evanescente, nada hay detrás de las sombras ni de las apariencias que permita sostener su pretensión de realidad, pero detengámonos en la aspiración específica del sofista, pues la lectura de *Alcibíades* nos permite aclarar aquel pasaje de *Sofista* donde el Extranjero había introducido el concepto de *αὐτός*. Partiendo de la secuencia complementos-cuerpo-alma, es posible sostener que los sofistas anhelan que sus discípulos infieran una paridad en los contenidos de los tres segmentos, *i.e.* supongan que lo que se exhibe en los dos primeros –una sabiduría omnisciente– está presente también en el último, en su *αὐτός* o alma. Esos receptores deben suponer que el *σχῆμα* del sofista es un fiel reflejo de un orden interno invisible a los ojos,⁴⁹ aunque para Platón el alma del sofista está vacía de sabiduría.

Hacia el final de *Alcibíades*, Sócrates sostiene que, para conocerse a sí misma, un alma no debe “mirarse” en una superficie –dado que allí solo encontrará su cuerpo y sus complementos–, sino que “tiene que mirarse en un alma, y especialmente en esa región de ella en la cual se da la virtud del alma, la sabiduría” (*Alc.* I 133b9-11). Ahora bien, frente a ese modelo en el que una interioridad solo se reconoce al enfrentarse a otra interioridad, los portadores y los sofistas –a juicio de Platón– llevan a cabo su labor en la pura exterioridad, incluso podría decirse que consuman esa labor de exterioridad en exterioridad, de superficie en superficie.⁵⁰ En un pasaje de *República* que recuerda los términos de la alegoría de la caverna,⁵¹ Sócrates afirma que la pintura imita “lo aparente tal como aparece” (*Resp.* 598b2) y que, en consecuencia, “está lejos de lo verdadero”, captando “solo un poco de cada cosa y esa parte es una imagen” (*Resp.* 598b6-8) (vinculando luego esa pintura con la *θαυματοποιία* [*Resp.* 602d]).⁵² Sin entrar en los detalles de esa concepción sobre la imitación pictórica,

los prisioneros son aquellos que solo se detienen en las apariencias externas y en los comportamientos de los sujetos, mientras que los liberados logran ir más allá e identifican la justicia en el alma.

48 *Soph.* 234b.

49 El Extranjero ha afirmado que la *ἀρετή* es algo propio del alma que no es visible (*Soph.* 247a-b).

50 Véase Mársico (2017, 90-1) quien entiende que en *Alcibíades* la experiencia yoica solo es posible gracias a la experiencia que puede tenerse del alma de otro.

51 Véase Gutiérrez (2017, 253).

52 Para Nehamas (1988, 220) esa concepción platónica supone que el objeto y el producto de la imitación son idénticos en especie, lo que hace el imitador es “levantar” la superficie del objeto imitado y transferirla a otro medio; en ese sentido, lo que varía en cada caso es la “profundidad física” o “psicológica” que la imitación deja “sin tocar”. Cabe señalar que, conversando con el pintor Parrasio, el Sócrates de Jenofonte advierte que la

ella nos permite echar luz sobre el *métier* de portadores y sofistas. En efecto, estos también trabajan partiendo de la apariencia, de la superficie, de ciertos modelos y reproduciendo esa apariencia en su exterioridad. Mientras que los portadores llevan sobre sus cabezas objetos que imitan los perfiles superficiales de ciertos modelos que se encuentran fuera de la caverna para así proyectarlos sobre el muro frente a ellos, los sofistas imitan la apariencia del sabio –esa apariencia que logrará engañar a sus discípulos– y ambos transfieren esas superficies a otras, las suyas propias, sin nunca comprometer una dimensión raigal de su sí mismo. Como consecuencia de lo anterior, la labor de portadores y sofistas está signada no por una triple, sino por una cuádruple lejanía, en la medida en que ambos imitan apariencias que están lejos de lo verdadero, lo reproducen lejos de su sí mismo y lejos de unos receptores que, a su vez, se encuentran lejos de lo real.⁵³

4. Conclusiones

Habíamos comenzado este trabajo procurando explicitar una estrecha conexión entre la caracterización platónica de los portadores de la alegoría de la caverna y los sofistas contra una línea interpretativa que la ponía en duda alegando que, dada la posición privilegiada de los portadores en la caverna, aquella identificación implicaría sobrestimar el estado cognitivo de sujetos como los sofistas. Partiendo de un grupo de términos soslayados por los defensores de aquella identificación, a lo largo del trabajo hemos reconocido y examinado los hilos conductores que unen las caracterizaciones de los portadores y los sofistas en torno a cierta teatralidad y exterioridad de su labor. Ahora quisiéramos concluir cuestionando, al menos de forma breve, aquel argumento de la interpretación crítica. Nuestra intención es sugerir que, en la topología espeleológica, Platón no parece ubicar a los portadores en el mismo camino que los liberados, razón por la cual no es necesario preocuparse por una posible sobreestimación de los sujetos que aquellos estarían representando en la alegoría. En efecto, los liberados pasan por delante de los portadores e identifican su engaño, pero continúan el camino que los lleva hacia el exterior, mientras que los portadores, muy por el contrario, permanecen anclados en la caverna (ni siquiera se plantea un eventual escape de ninguno de ellos). En ese sentido, dichos portadores se encuentran más cerca de los prisioneros que no logran escapar, una condición que los une, una vez más, a los sofistas.⁵⁴

Una consecuencia significativa que puede desprenderse de las caracterizaciones que hemos reseñado es que tanto los portadores en la caverna como los sofistas en la ciudad parecen encontrarse presos de la labor que ejercen con sus respectivas *σχευαί*, pues aquello que los define es justamente su actividad para con ellas: si el portador cesara de acarrear

pintura solo es semejanza de lo visible y que solo puede imitar el aspecto y no el carácter de las personas (*Mem.* III, X 1-8).

53 Portadores y sofistas necesitan realizar sus imitaciones lejos de sus receptores para lograr el engaño y, a su vez, necesitan de receptores ingenuos que se encuentren “lejos de lo real”. Dixsaut (2012, 180-3) entiende que la topología de la caverna imposibilita que los prisioneros vean su propia sombra y ello no deja lugar para el conocimiento de sí mismo de esos prisioneros. Con respecto a la posibilidad o imposibilidad que tienen los prisioneros de divisar sus propias sombras, véase Zaborowski (2006).

54 McCoy (2005, 281) entiende que los portadores se encuentran a mitad de camino entre los liberados y los prisioneros.

objetos dejaría de ser portador, si el sofista cesara de disfrazarse de sabio dejaría de ser sofista. Es por esa razón que Platón es muy cuidadoso al plantear la posibilidad de liberación de los prisioneros de la caverna y de los discípulos respecto del sofista,⁵⁵ pero no así la de los portadores que siguen transportando objetos sobre sus cabezas ni la de los sofistas que sigue aparentando ser sabios omniscientes. Ahora bien, la tragedia y la paradoja en la que están inmersos estos dos agentes radica en que, si bien son lo que son por su vínculo con las *σχευαί*, al mismo tiempo, eso que portan, eso de lo que se disfrazan, permanece siempre fuera de su sí mismo. Ninguno se convierte en el objeto portado, en el disfraz usufructuado, pues sus quehaceres se consuman en una pura exterioridad. Los portadores en la alegoría funcionan entonces como un signo que alerta sobre el papel de los sofistas en la ciudad: imitadores que parecen deambular con una silueta de sabio fija sobre su cabeza y siempre ajena a ellos.

Bibliografía

- Adam, J. (1902), *The Republic of Plato*, Cambridge: CUP.
- Ademollo, F. (2011), *The Cratylus of Plato: A Commentary*, Cambridge: CUP.
- Annas, J. (1985), “Self-knowledge in Early Plato”, en: O’Meara, D. (ed): *Platonic Investigations*, Washington: CUAP, pp. 111-38
- Benardete, S. (1984), *The being of the beautiful. Plato’s Theaetetus, Sophist and Statesman*, Chicago: Chicago University Press.
- Boeri, M. y De Brasi (2017), “Self-knowledge in the *Alcibiades I*, the *Apology of Socrates*, and the *Theaetetus*: the limits of the first-person and third-person perspectives”, *Universon*, 32, 1, pp. 17-38.
- Brown, L. (2010), “Definition and Division in Plato’s *Sophist*”, en: Charles, D. (ed.): *Definition in Greek Philosophy*, Oxford: Clarendon Press, pp. 151-71.
- Burnet, J. (1900-1907), *Platonis Opera*, Oxford: OUP, 5 vols.
- Burnyeat, M. (1999), “Culture and Society in Plato’s *Republic*”, *The Tanner Lectures on Human Values*, 20, pp. 217-324.
- Calvo, J. (1983), *Platón. Crátilo*, Madrid: Gredos.
- Campese, S. (2003), “La Caverna”, en Vegetti, M. (ed.): *Platone. La Repubblica. Vol. V.*, Napoli: Bibliopolis, pp. 435-72.
- Clay, D. (1992), “Plato’s first words”, en: Dunn, F. y Cole, T. (eds.): *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge: CUP, pp. 113-30.
- Compton-Engle, G. (2015), *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge: CUP.
- Cordero, N. (1988), Platón, *El Sofista*, en Platón, Madrid: Gredos.
- Cordero, N. (1993), Platon, *Le Sophiste*, Paris : GF-Flammarion.

55 En *Sofista*, el Extranjero advierte que, alcanzada cierta edad y al verse obligados a entablar un contacto directo con lo real, la mayoría de los otrora discípulos del sofista entenderán que los razonamientos sofísticos quedan completamente tergiversados por lo real (*Soph.* 234d-e). Como ya se ha notado (véase Ferguson [1992, 24]), esta descripción recuerda la de los prisioneros liberados en *República*.

- Cornford, F. (1935), *Plato's Theory of Knowledge*, London: Routledge & Kegan Paul (citamos según trad. esp. de Cordero, N. y Ligatto, M. (2007), *La teoría platónica del conocimiento*, Buenos Aires: Paidós).
- Cross, R. y Woosley, A. (1964), *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*, New York: St. Martin's Press Inc.
- Denyer, M. (2001), *Plato: Alcibiades*. Cambridge: CUP.
- Diès, A. (1923), *Le Sophiste en Platon: Oeuvres Complètes*, Paris, Les Belles Lettres, t. VIII, 3.
- Dixsaut, M. (2000), *Platon et la question de la pensée. Études platoniciennes I*, Paris: Vrin.
- Dixsaut, M. (2012), *Platon*, Paris: Vrin.
- Dorter, K. (2006), *The Transformation of Plato's Republic*, New York: Lexington Book.
- Duke, E. (et alia) (1995), *Platonis Opera*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt, t. I, Oxford: OUP.
- Ferguson, A. (1922), "Plato's Simile of Light (continued). Part II. The Allegory of the Cave", *The Classical Quarterly*, 16, pp. 15-28.
- Fronterotta, F. (2007), *Platone. Sofista*, Milano: BUR.
- Gill, M. (2010), "Division and Definition in Plato's *Sophist* and *Statesman*", en: Charles, D. (ed.): *Definition in Greek Philosophy*, Oxford: OUP, pp. 172-201.
- Gocer, A. (1999): "The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave", *The Classical Journal*, 95, 2, pp. 119-129.
- Guthrie, W. (1975), *A history of greek philosophy. Volume IV. Plato. The man and his dialogues: earlier period*, Cambridge: CUP.
- Gutiérrez, R. (2017), *El arte de la conversión: un estudio sobre la República de Platón*, Lima, Fondo Editorial.
- Hall, D. (1980), "Interpreting Plato's Cave as an Allegory of The Human Condition", *Apeiron: A Journal for Ancient Philosophy and Science*, 14, N° 2, pp. 74-86.
- Hall, E. (2006), *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*, Cambridge: CUP.
- Hawley, R. (1998), "The male body as spectacle in Attic drama", en: Foxhall, L. y Salmon, J. (eds.): *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London: Routledge, pp. 83-99.
- Howland, J. (1986), "The Cave Image and the Problem of Place: The Sophist, the Poet, and the Philosopher", *Dionysius*, 10, pp. 21-55.
- Janaway, C. (1995), *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford: Clarendon Press.
- Kurke, L. (2013), "Imagining Chorality: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues", en: Peponi, A. (ed.): *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge: CUP, pp. 123-70.
- Lear, G. (2011), "Mimesis and Psychological Change in *Republic III*", en: Destrée, P. y Herrmann, F. (eds.): *Plato and the Poets*, Leiden-Boston: Brill, pp. 197-216.
- Lear, J. (1992), "Inside and Outside *The Republic*", *Phronesis*, XXXVII, 2, pp. 184-215.
- Mársico, C. (2017), *Platón, Alcibíades Mayor*, Buenos Aires: Miluno.
- McCoy, M. (2005), "Sophistry and Philosophy in Plato's *Republic*", *Polis*, 22, 2, pp. 265-86.
- Muecke, F. (1982), "'I know you – by your rag' Costume and Disguise in Fifth-century Drama", *Antichthon*, 16, pp. 17-34.

- Nehamas, A. (1988), "Plato and the Mass Media", *The Monist*, 71, 2, pp. 214-234
- Nightingale A. (2004), *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*, Cambridge: CUP.
- Notomi, N. (1999), *The unity of Plato's Sophist*, Cambridge: CUP.
- Olson, S. (2002), *Aristophanes' Acharnians*, Oxford: OUP.
- Palumbo, L. (2008), *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli: Loffredo.
- Patterson, R. (1985), *Image and Reality in Plato's Metaphysics*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Pinotti, P. (1989), "Aristotele, Platone e la meraviglia del filosofo", en: Lanza, D. y Longo, O. (eds.): *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze: Olschki, pp. 29-55.
- Puchner, M. (2010), *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford: OUP.
- Pugliara, M. (2002), *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Reale, G. (1999), *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Repellini, F. (2003), "La linea e la caverna", en: Vegetti, M. (ed.): *Platone. La Repubblica, vol. II*, Napoli: Bibliopolis, pp. 355-404.
- Rider, B. (2010), "Self-care, self-knowledge, and Politics in the *Alcibiades I*", *Epoché*, 15, 2, pp. 395-413.
- Ryle, G. (1939), "Plato's *Parmenides II*", *Mind*, 48, 191, pp. 302-325.
- Rodrigo, P. (2001), "Platon et l'art austère de la distanciation", en : Fattal, M. (ed.): *La philosophie de Platon*, Paris: L'Harmattan, pp. 139-165.
- Scott, D. (2015), *Levels of Argument: A Comparative Study of Plato's Republic and Aristotle's Nicomachean Ethics*, Oxford: OUP.
- Sedley, D. (2003), *Plato's Cratylus*, Cambridge: CUP.
- Sedley, D. (2007), "Philosophy, the Forms, and the art of ruling", en: Ferrari, G. (ed.): *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge: CUP, pp. 256-83.
- Shorey, P. (1930-1935), *The Republic of Plato*, Cambridge: Loeb Classical Library, 2 vol.
- Slater, N. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Slings, S. (ed.) (2003), *Platonis Rempublicam*, Oxford: OUP.
- Sorabji, R. (2006), *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*, Chicago: UCP.
- White, N. (1993), *Plato. Sophist*, Indianapolis: Hackett.
- Wilberding, J. (2004), "Prisoners and Puppeteers in the Cave", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 27, pp. 117-139.
- Wilson, J. (1976), "The Contents of the Cave", *Canadian Journal of Philosophy*, 6, sup. 1, 117-127.
- Zaborowski, R. (2006), "Sur un certain détail négligé dans la Caverne de Platon", *Organon*, 35, 209-46.