

LA INSPIRACIÓN POÉTICA, DE PLATÓN AL ROMANTICISMO

Juan Tobías Nápoli

e-mail: juanapoli@hotmail.com

Resumen

El concepto de la inspiración poética ha sido desarrollado principalmente por Platón (sobre todo, en su pequeño diálogo *Ión*, aunque también trata sobre ella en *Fedro*, *Apología de Sócrates*, *Leyes* y *Menón*) y un concepto semejante ha sido expuesto entre los hebreos en las escrituras de los profetas. De todos modos, ambas ideas han influido muy claramente sobre la teoría y la práctica poética desde el romanticismo hasta la actualidad. Intentaremos mostrar de qué manera estas concepciones de la inspiración expresadas en el diálogo platónico son retomadas en el romanticismo (sobre todo, en el romanticismo inglés y, en particular, en *A defence of poetry* de Shelley) y constituyen la base de nuestro vocabulario poético moderno.

Palabras clave: Inspiración poética, Platón, Shelley.

Abstract

The concept of poetic inspiration has been developed mainly by Plato (particularly, in his brief dialogue *Ión*, although he also discusses it in *Phaedrus*, *Socrates' Apology*, *Laws* and *Menón*) and a similar concept has been exposed among the Hebrews in the Scriptures of the Prophets. Nevertheless, both ideas have very clearly influenced the theory and practice of poetry from Romanticism to the present. We will try to show how these ideas of inspiration expressed in the Platonic dialogue are retaken in Romanticism (mainly, in English romanticism and, particularly, in Shelley's *A Defense of Poetry*) and are the basis of our modern poetic vocabulary.

Keywords: Poetic inspiration, Plato, Shelley.

Zusammenfassung

Der Begriff der poetischen Inspiration wurde hauptsächlich von Platon entwickelt (vor allem in seinem kurzen Dialog *Ion*, obwohl er sich auch in *Phaidros*, der *Apologie des Sokrates*, in *Nomoi* (Die Gesetze) und in *Menon* damit beschäftigt), und ein ähnliches Konzept wurde von den Hebräern in den Schriften der Propheten erläutert. Wie auch immer haben beide Ideen die Theorie und Praxis der Poesie von der Romantik bis zur Gegenwart sehr deutlich beeinflusst. Wir werden versuchen zu zeigen, wie diese im platonischen Dialog zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen der Inspiration in der Romantik (vor allem in der englischen Romantik und insbesondere in Shelleys *A Defence of Poetry*) aufgegriffen werden und die Grundlage für unser modernes poetisches Vokabular bilden.

Schlüsselwörter: Poetische Inspiration, Platon, Shelley.

Original recibido: marzo de 2018

aceptado: junio de 2018

Juan Tobías Nápoli es Doctor en Letras y Profesor titular en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Es Director del Centro de Estudios Helénicos de la misma Institución. Ha publicado numerosos artículos, capítulos de libros y libros en distintos medios nacionales e internacionales. Ha traducido las tragedias de Eurípides para la editorial Colihue (*Alceste*, *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca*, 2007, *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*, 2014). Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos durante el período 2010-2014.

El concepto griego de la inspiración poética ha sido desarrollado principalmente por Platón (sobre todo, en su pequeño diálogo *Ión*, aunque también trata sobre ella en *Fedro*, *Apología de Sócrates*, *Leyes* y *Menón*¹). Entre los hebreos, un concepto semejante ha sido expuesto en las escrituras de los profetas. El orden de prelación entre ambos desarrollos, hablando temporalmente, no está claramente establecido. De todos modos, ambas ideas han influido muy claramente sobre la teoría y la práctica poética desde el romanticismo hasta la actualidad². En palabras de Avni, la inspiración de los profetas hebreos es concebida siempre con el acompañamiento del éxtasis; la palabra "meshugga" (*loco*) se aplica frecuentemente a ellos (Hos. 9: 7, Jer. 29: 26). Cuando la divina inspiración los afecta, los profetas actúan y hablan como si estuvieran intoxicados. Jeremías y Ezequiel, por ejemplo, presentan evidentes características extáticas que, en general, son más prominentes en sus primeras visiones. Algo parecido describirá Platón en su *Ión*, aunque en este caso la inspiración no se vincula con la posesión repentina sobre aquel que debe guiar la conducta de un líder espiritual del pueblo elegido sino, más sencillamente, con el quehacer poético. Sin embargo, el vocabulario utilizado, a pesar de algunas diferencias circunstanciales importantes, será muy similar en ambos casos (sobre todo si seguimos la versión de la *Septuaginta*). Intentaremos mostrar de qué manera estas concepciones de la inspiración expresadas en el diálogo platónico son retomadas en el romanticismo (sobre todo, en el romanticismo inglés) y constituyen la base de nuestro vocabulario poético moderno.

A pesar de su brevedad, *Ión* de Platón ha provocado una gran perplejidad e incluso indignación entre los críticos. La mayoría de ellos no se ponen de acuerdo ni siquiera respecto de su tema y propósito; algunos incluso lo catalogan como indigno y lo clasifican por tanto fuera del corpus platónico; casi nadie le reconoce alguna virtud. Ha sido condenado como mal construido, mal argumentado, como una farsa maliciosamente diseñada para ridiculizar a un rapsoda idiota, como un ataque gratuito e injusto a los rapsodas en general, o como una diatriba en contra de la poesía perversa³. Ha sido tolerado con dificultad como un ataque a la crítica literaria o a las interpretaciones sofisticadas de la literatura, y solamente ha sido elogiado como una valiosa explicación

acerca de la inspiración poética. Ha sido atetizado porque sus contenidos son repulsivos y sin valor, o porque su contenido es demasiado maduro para ser coherente con su inmadurez formal o porque este contenido es maduro e inmaduro a la vez⁴. Esta confusión, las dudas y la diversidad de opiniones que suscita, son indicativos de la naturaleza peculiarmente elusiva del diálogo: todos estos puntos de vista son certeros, pero nos obligan a buscar su sentido de un modo distinto de lo habitual.

El diálogo, sin embargo, constituye uno de los textos más citados a la hora de justificar el concepto romántico de la inspiración poética. No vale la pena insistir en la importancia que adquirió el concepto durante el romanticismo. Son numerosos los debates académicos en torno al *Sturm und Drang*, la Ilustración y el Romanticismo alemanes y las generaciones de filólogos y filósofos que se formaron en estos movimientos o estuvieron en deuda con ellos. Basta con pensar en la actualidad de Goethe, Schiller, Schlegel, Humboldt, entre los literatos y teóricos de la literatura, y en Schelling, Hegel o Schleiermacher, entre los filósofos. Es muy posible postular incluso que el tardío duelo entre Wilamowitz y el joven Nietzsche sea sólo un eco de aquellos tonos.

Esta relación entre literatos y filólogos, dentro del romanticismo, no se produce solamente en Alemania. Podemos verla atestiguada también en Inglaterra, por ejemplo. Un excelente artículo de Rafael Ramis Barceló del año 2007 analiza el itinerario de la influencia del *Íón* de Platón en *A defence of poetry* del poeta inglés Shelley (Ramis Barceló, 2007). Destaca allí la filiación platónica del concepto romántico de inspiración. Sin embargo, creemos que esta interpretación romántica del texto platónico, tanto la de los poetas como la de los filósofos alemanes e ingleses, tiene una falla de origen que será necesario resolver: la idea de la inspiración poética destacada por Platón en su diálogo es vista por ellos como un aval indudable al concepto del genio creador del artista; en el diálogo platónico, en cambio, la cuestión merece un desarrollo más atento, en el marco del pensamiento platónico sobre la relación entre poesía y verdad y la consecuente función del hermeneuta. Es decir, creemos que desde el romanticismo en adelante el diálogo platónico ha sufrido una interpretación inadecuada, que se mantiene aún vigente a partir de la fuerza expresiva de esta ideología romántica. Habrá que analizar la cuestión con algo de detalle.

En el mencionado artículo de Ramis Barceló, se demuestra que los cánones literarios del siglo XVIII, que estaban basados en la lectura atenta de la *Poética* de Aristóteles, fueron reemplazados por la filosofía platónica. La vuelta al platonismo en Inglaterra y, con él, a conceptos como libertad, inspiración, creatividad o epifanía, se produjo básicamente en dos oleadas: la primera, de la mano de los “poetas visionarios del romanticismo” –para decirlo en términos de H. Bloom(1974)⁶– que coparon la primera mitad del siglo XIX; la segunda, acaecida en el seno mismo de las grandes Universidades inglesas y alemanas, que tradujeron y comentaron los *Diálogos* de Platón y que educaron a una juventud refinada bajo criterios de idealismo platónico⁷. El propio Shelley habría de confesar: “*We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece*”⁸. Shelley puede ser considerado uno de los padres del Romanticismo inglés. Junto con Wordsworth, disfrutó de la lectura de Platón a través de la traducción de Taylor. Sin profundizar en esta relación entre Wordsworth y Shelley, es evidente que la reivindicación de la figura del poeta, de la inspiración, del favor divino, de los sentimientos, de la imaginación, todas cuestiones muy presentes en ambos escritores, responde no sólo a una moda pasajera, sino a un cambio de paradigma en el que, definitivamente, será abandonado el aristotelismo, reemplazado ahora por un platonismo mal entendido. El siglo XIX será una época de un multiforme platonismo poético y, bajo su bandera, los conceptos antes mencionados desembarcarán irremisiblemente en Francia, en España, en Italia y en Alemania, donde tendrán, en un primer momento, acogidas dispares que, a la postre, se acabarán convirtiendo en victorias del platonismo.

Shelley, según sigue señalando Ramis Barceló, será el poeta que trasvasará los conceptos básicos del platonismo al lenguaje romántico, de tal forma que en él, platonismo y romanticismo se funden en una unidad⁹. Es un fenómeno fácilmente explicable: el romanticismo empieza en Inglaterra con Shelley y, por tanto, es él quien debe dotarlo de forma y de contenidos. Ningún platónico inglés será tan característicamente romántico como Shelley, ni tampoco ningún otro romántico será tan platónico como él.

Aunque no sólo Platón aparecerá en “*A defence of Poetry*”, sino también todos los platonistas posteriores: podría decirse que Shelley, en su búsqueda de libertad, traza una historia de la poesía –o mejor, una historia de las ideas

poéticas— y utiliza para ello argumentos de autoridad. Así, para argüir la primacía de la poesía y del poeta en la escala artística y social, Shelley hace comparecer a los grandes poetas a partir de Homero. La influencia del genio griego y de la estilística romana va a dar lugar —según Shelley— a la poesía de Occidente; la “Defensa” de Shelley está urdida a partir de estos conceptos fundantes. Su teoría poética conformará una línea que unirá a los principales defensores de la imaginación, de la inspiración y de la libertad: trazará la historia del platonismo poético¹⁰.

La “Defensa” de Shelley reconstruye el “lón”, representando y articulando de nuevo el proceso de transmisión poética y el valor de la metáfora de los anillos de hierro. Según Platón, hay entre la musa, el poeta, el rapsoda y el oyente una relación semejante a la de los anillos de hierro que penden uno de otro sostenidos por un imán o por la llamada piedra Heraclea (535e7-536a7):

{ΣΩ.} Οἴσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὃν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννύς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὥσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὄρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων.

SÓC. - ¿No sabes que este espectador es el último de los anillos a los que yo me refería, que por medio de la piedra Heraclea toman la fuerza unos de otros? ¿Y que tú, rapsoda e intérprete, eres el anillo intermedio y que el propio poeta es el primero? El dios por medio de todos estos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa.

El poeta está inspirado por la musa y transmite la fuerza de esta inspiración de manera lineal hasta llegar al espectador, formando así una enorme cadena. Este es el principio del que parte Shelley para defender la poesía, pero deduce a partir de él la idea de que el poeta, como inspirado, es el único capaz de comprender la metáfora que expresa la realidad del mundo. De este modo, el poeta se convertirá en el nuevo filósofo, y del mismo modo que el filósofo, también deberá gobernar: acabará propugnando el gobierno de los poetas

(reemplazando de este modo a los filósofos de la *República* platónica), en tanto que son los únicos capaces de ver la metáfora de la verdad:

But poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting: they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion. (Shelley (1840: 4)¹¹

En cierta manera, Shelley no le quita al filósofo las atribuciones que Platón le había conferido; más bien, encumbra al poeta hasta su rango. Según sabemos por su *República*, Platón otorga el saber racional de manera exclusiva al filósofo: para la interpretación de Shelley, en cambio, el filósofo griego habría considerado que la inspiración es otra fuente –del mismo rango que el saber racional– para conocer la verdad a través de la metáfora; eso hace de los poetas “filósofos poéticos”:

The production and assurance of pleasure in this highest sense is true utility. Those who produce and preserve this pleasure are poets or poetical philosophers. (Shelley, 1840, vol I: 43-44)¹²

Ahora bien, los filósofos y los poetas tienen un camino distinto para conocer la verdad, y Shelley propugna que son estos últimos (es decir, los poetas) quienes más se acercan a la misma: la manifestación metafórica de la realidad como epifanía de la verdad garantiza la primacía de los poetas que, al final, deben acabar sustituyendo a los filósofos en el gobierno de la *República*, tal y como se atestigua en el fragmento final de “*A defence of poetry*”:

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not, the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the World. (Shelley, 1840: 56-57)¹³

Para lograr su cometido, la primera tarea de Shelley consistió en asimilar la figura de Platón con la estirpe de los poetas:

Plato was essentially a poet—the truth and splendor of his imagery, and the melody of his language, are the most intense that it is possible to conceive. He rejected the measure of the epic, dramatic, and lyrical forms, because he sought to kindle a harmony in thoughts divested of shape and action, and he

forebore to invent any regular plan of rhythm which would include, under determinate forms, the varied pauses of his style¹⁴.

Una vez que lo consiguió, Shelley se arrogó el derecho de ser su heredero y tradujo e interpretó libremente sus textos. La influencia de Shelley en los poetas románticos ingleses y franceses fue poderosísima: la brecha del conocimiento no-racional fue abierta y considerada tan válida (o más) que la del racionalismo filosófico. Una vez que el poeta y el filósofo son asimilados como únicos concedores de la verdad, Shelley consideró que el saber de los anillos de hierro de los que habla Sócrates en el *lón* constituía una forma de designar la comprensión de la metáfora de la verdad. El poeta alcanza la verdad poéticamente, y es el único que puede revelar a la sociedad lo que por vía racional él mismo no puede comprender: es por ello que Shelley inicia su exposición nombrando dos tipos de conocimiento,

According to one mode of regarding those two classes of mental action which are called Reason and Imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced; and the latter as mind, acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. (Shelley, 1840: 1)¹⁵

Finalmente, Shelley privilegia la imaginación –como don divino– por sobre el conocimiento epistemológico. La imaginación será el modo poético de acceder a la verdad. “*A defence of Poetry*” puede considerarse como el manifiesto del yo poético romántico inglés. Esta obra jalona no sólo el máximo esplendor intelectual de Shelley, sino un momento en el platonismo inglés del siglo XIX. Shelley fue el más libre de los platónicos ingleses: confeccionó un Platón única y exclusivamente a su medida; poco le importaron las críticas académicas y sociales. Su vida, que se extinguió un mes antes de cumplir los treinta años, fue el más preclaro paradigma de los poetas románticos; vivió su inspiración como una epifanía, con la emancipación propia de quien ha participado del sabor y del fragor de las musas. Una vez tocado por éstas, nada más que su impulso puede otorgar sentido a la vida del poeta. El equívoco de su interpretación del *lón*, sin embargo, condicionó las lecturas posteriores del texto platónico.

De todos modos, la tarea que se propuso Shelley no era sencilla. Las reflexiones de Platón sobre la poesía se han visto siempre como un punto

conflictivo de su filosofía. Los juicios y opiniones que emite a lo largo de su obra, desde la *Apología* hasta las *Leyes*, no presentan, al menos aparentemente, ni un tono homogéneo ni una trayectoria crítica clara. Las oscilaciones de su criterio cuando habla de la poesía parecen obstaculizar cualquier intento de atribuirle una teoría poética sistemática o una línea evolutiva coherente. La filosofía de Platón se construye a partir de un modelo, la vida y el pensamiento de Sócrates, y en disputa con la poesía –Homero, Hesíodo y los dramaturgos– y la retórica tradicional –sofistas, oradores y logógrafos–. Platón no niega que las composiciones de poetas y sofistas estén dotadas de belleza y poder persuasivo; muy por el contrario, el filósofo ateniense reconoce abiertamente el poder de seducción de sus rivales. Sin embargo, lo que el filósofo ateniense les reprocha a todos ellos es que, lejos de someterse a la utilidad de la comunidad, la belleza de sus composiciones constituye un peligro para el buen orden de la ciudad y del ciudadano; y por ello, en la medida en que se trata de obras capaces de causar el mal, su belleza no solo no es motivo de honra, sino que merece la mayor censura, pues presentan un gran mal bajo un aspecto agradable. La filosofía de Platón se alza contra aquellos que se han constituido como educadores de los griegos –los poetas Homero y Hesíodo– y también contra los nuevos educadores que pretenden detentar el monopolio educativo de Atenas, ya se trate de oradores o de dramaturgos. Y no obstante, a pesar de toda esta crítica, en su pretensión de elaborar un discurso no solo agradable sino también políticamente útil para la ciudad y el ciudadano, Platón no rechaza en modo alguno hacer uso de todos los recursos poéticos y retóricos en vista a la creación de un lenguaje eficaz en la transmisión de la verdad. En este sentido, tal como el propio filósofo expresa en más de una ocasión, lo criticable no es el uso de la poesía o de la retórica, entendidas como herramientas de persuasión por medio de la palabra, sino el uso espurio que de ella hacen sofistas y poetas, por dirigir las al placer y al halago de sus audiencias y desvincularlas del conocimiento de la verdad y de aquello que es útil para el recto orden de la *pólis* y de los ciudadanos. A partir de esta idea fundamental, el fundador de la Academia elabora un nuevo tipo de poesía y un nuevo tipo de retórica que no solo pretenden ser agradables, sino también útiles; o lo que es lo mismo: una poesía y una retórica sometidas al dictado de la filosofía.

Situados en este contexto, el breve diálogo *Ion* podría entenderse como un intento platónico de desautorizar el papel de los poetas y rapsodas en la tradición griega y en la sociedad de su tiempo, por tratarse de los mediadores necesarios de un modelo de educación pernicioso para la ciudad y los ciudadanos. Frente al rapsoda Ion, Sócrates, modelo platónico de un nuevo tipo de educación, tratará de conducir a su interlocutor a la afasia y de erigirse él mismo como portador del nuevo discurso autorizado. Respecto de esta crítica platónica al personaje de Ion, debe aclararse que hay dos posturas bien diferenciadas entre los filólogos modernos. Por un lado, Paul Vicaire (1960: 33) representa la postura de quienes señalan que la crítica de Platón en el *Ion* se limita a los rapsodas, representados aquí por un personaje vanidoso y amante del lujo, seguro de sus propios conocimientos pero de los que no puede dar cuenta. Los rapsodas entrarían por tanto en la línea de los sabios presuntos que, en la *Apología*, son interrogados para indagar el sentido de la afirmación del oráculo, sorprendente para él, acerca de que Sócrates es el más sabio de los hombres. Para demostrar la falsedad del oráculo, Sócrates interrogó a políticos, poetas y artistas, reputados por su sabiduría. Las respuestas a las preguntas que les dirigía le llevaron a la conclusión de que no sólo no sabían lo que pretendían saber, sino que ni siquiera eran conscientes de su ignorancia. La otra postura está representada por Neus Galí (1999: 237) quien, por su parte, señala que las críticas de Platón al rapsoda son fácilmente extrapolables al poeta. Para ello, el filósofo intenta mostrar que, frente al *technítes* o poseedor de un conocimiento real, poetas y rapsodas por igual carecen de un ámbito específico sobre el que aplicar un conocimiento propio y exclusivo.

Sin embargo, creemos que ninguna de las posturas ha leído con detenimiento la lógica que el propio diálogo impone. Ion no solo afirma que es quien mejor puede recitar a Homero, sino que afirma al mismo tiempo que es quien mejor puede interpretarlo:

SOC. Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente. ¿No es digno de envidia todo esto?

ION. -Verdad dices, oh Sócrates. A mí, al menos, ha sido esto lo más trabajoso de mi arte, por eso creo que de todos los hombres soy quien dice las cosas

más hermosas sobre Homero; de manera que ni Metrodoro de Lamsaco, ni Estesíbroto de Tasos, ni Glaucón, ni ninguno de los que hayan existido alguna vez, han sabido decir tantos y tan bellos pensamientos sobre Homero como yo.

Es decir, lo que está en discusión no es el carácter de Ión como recitador de Homero sino su condición de intérprete. De ello se hablará en todo el diálogo y Sócrates llega a la conclusión inadecuada de que solamente un auriga (un experto en la *téchne* de que se trata) podrá explicar si son correctos los consejos que Néstor le plantea a su hijo Antíloco en el Canto XXIII de *Ilíada* respecto de la conducción del carro. Ión no sabe dar respuesta justamente a la cuestión hermenéutica: de qué manera se justifica la presencia de una *téchne* cualquiera (la del auriga, el médico, el adivino o el general) en el contexto de una obra literaria de la que forma parte. Este es justamente el grave problema del diálogo.

El *Ión* es sin duda una obra maestra del diseño. Su estructura es muy clara y bien equilibrada. El argumento se divide en tres partes interdependientes que dan forma a la exigencia aristotélica de principio, medio y fin. Temas importantes (por ejemplo, la *techne*, la voluntad de los dioses, el aspecto y la habilidad del rapsoda) se introducen de forma natural en la primera página y se repiten a lo largo del diálogo entero. El pasaje de apertura se inicia in medias res, y capta la atención de un solo golpe; la conclusión es contundente, encantadora y completa; y la sección central se distingue incluso entre las obras de Platón por la belleza de su lenguaje y las imágenes que utiliza; no podemos olvidar fácilmente el símil del imán y los anillos de hierro, la descripción del poeta como "una cosa ligera, alada y santa", o el cuadro vivo de Ión poseído por las cualidades de las palabras que canta, con los ojos llenos de lágrimas y el pelo de punta. No pueden ser características como estas las que condenen los críticos cuando hablan de la pobreza de argumento del diálogo. Esta argumentación se inicia con el descubrimiento de Sócrates de que Ión puede hablar solamente acerca de Homero y no acerca de cualquier otro poeta, excepto cuando este poeta dice lo mismo que Homero (531a-b). "¿Pero cómo puede ser eso?" dice Sócrates, "¿no son los temas de toda la poesía básicamente los mismos?" "Sí", dice Ión, "pero Homero trata los mismos temas mejor que el resto" (531c-d). Sin embargo, en cualquier otra *techne*, como la adivinación o la medicina, el hombre que puede juzgar lo que está bien dicho o hecho también

puede juzgar lo que no lo está; por lo tanto, Ion también debería ser competente para juzgar a los poetas que no son tan buenos como Homero (531d-532B). “Bien”, dice Ion, “por favor, dime por qué entonces cuando alguien habla de otro poeta simplemente (*atechnos*) dormito, pierdo la atención, y no tengo nada que aportar, pero al oír el nombre de Homero me despierto y estoy lleno de cosas que decir?” (532B-C). La explicación de Sócrates de la extraña habilidad de Ion ocupará la parte central del diálogo. Pero concluye esta sección diciendo que la *techne* poética es en su conjunto como cualquier otra, por lo que la capacidad de Ion de hablar sólo de Homero no debe derivarse de la *techne* y la *episteme*; por el contrario, su habilidad, como la de un experto en el arte o la escultura, se aplicaría a todo el campo y no se despertaría simple y misteriosamente ante la presencia de una sola obra (532c-533c). En los dos discursos y el escaso diálogo de la sección central, Sócrates explica las capacidades irracionales y exclusivas –es decir, las habilidades no técnicas– como ejemplos de inspiración o posesión divina. Como un anillo de hierro atraído por un imán deviene él mismo magnetizado y atrae a otros anillos a su vez para formar una cadena, así los poetas son poseídos por las musas individuales, y también pasan su posesión divina a otros hombres (533c-535a). Ion está encantado con esta teoría y juega durante un tiempo como si Sócrates lo halagara (535a-e). Pero entonces Sócrates sigue: Homero, que es poseído por la musa épica, a su vez posee a Ion, que posee a los que lo oyen. Así como los coribantes o las bacantes, la habilidad única de Ion es despertada por un único poseedor, y sólo tiene éxito cuando él no está en sus cabales (535e-536d).

En este punto Ion se resiste; él sabe que no está loco o poseído cuando habla de Homero (536d). Desde que su habilidad debe provenir de la *techne* o de la posesión divina, la sección final del diálogo representa un intento por descubrir el dominio exacto de la *techne* rapsódica. Ion afirma que su habilidad se extiende a todos los temas en los poemas de Homero. “Pero seguramente no a los temas de los que eres ignorante”, dice Sócrates –es decir, a *technai* específicas como la conducción de carros o la medicina–. En estas cuestiones, sin duda, el conductor o el médico puede juzgar a Homero mejor que el rapsoda (536e-540B). Con el tiempo, Ion se refugia en un reclamo más genérico: su habilidad se aplica a tipos de cosas adecuadas a las personas de diversos tipos: los hombres, las mujeres, los esclavos, los gobernantes, etc. (540B). Como Sócrates

descarta sucesivamente a diversos tipos de personas, Ion eventualmente se limita a un solo reclamo. Él insiste en que el arte del rapsoda es básicamente el mismo que el arte de gobernar un ejército; y aunque lo contrario no es cierto, un experto en la materia como un rapsoda es también experto como general (540B-541B). Sócrates destruye entonces la posición final de Ion con un argumento *ad hominem*. Como el mejor rapsoda de la Hélade, Ion también debería ser el mejor general, ¿por qué entonces los griegos no lo emplean como general? A la excusa de Ion de que su ciudad, Efesos, está gobernada por Atenas, y que ni los atenienses ni los espartanos desean emplear para ello a un extranjero, Sócrates le responde con el nombre de tres extranjeros que los atenienses han empleado como generales, hombres que habían dado pruebas de su valor. Si Ion hubiera podido demostrar una habilidad similar, no carecería de empleo (541B-d). Aunque a lo largo del diálogo Ion ha alegado que él es un experto en Homero y se ha ofrecido para dar una demostración de su conocimiento, cuando Sócrates trata de inmovilizarlo, él, como Proteo, cambia de forma y se escapa, sólo para emerger finalmente como un general. Entonces no demuestra el dominio de alguna *techne* real y además se niega a cumplir su promesa de revelarla, en cuyo caso se le debe llamar injusto; la otra alternativa es que acepte que está divinamente poseído por Homero y que no tiene ningún conocimiento real, en cuyo caso le debemos llamar divino. Ion elige ser llamado divino.

Creemos que en el *Ion* Platón trata de señalar la diferente naturaleza de la poesía y la filosofía, asociando la primera a la pasividad, la irracionalidad, la ausencia de conocimiento verdadero y al entusiasmo de los poseídos, en tanto que la segunda queda vinculada con la autonomía, la razón y el conocimiento.

Para llevar a cabo toda esta crítica a la antigua *paideía* poética, Platón se vale de los conceptos de *techne* y *enthousiasmós*, ejes centrales en torno a los cuales se desarrolla el diálogo entre Sócrates y el rapsoda. El resultado del examen llega a una conclusión contundente: el discurso de rapsodas y aedos no constituye un saber, no existe un arte poético (*poietikè techne*), pues aquel que lo reproduce es incapaz de ofrecer un conocimiento justificado de las cosas sobre las que trata. Si bien el rapsoda Ion aborda una amplia serie de temas, entre los que cabe señalar la adivinación, la medicina, la conducción de carros en la carrera, la tarea del pescador o el arte de la guerra, lo cierto es que el poeta no es un experto (un *tekhnítes*) en ninguna de esas materias, que corresponden

al adivino, al médico, al auriga, al pescador y al general, es decir, a aquellos que realmente poseen el dominio sobre ellas en cualquier circunstancia. En efecto, según el razonamiento de Sócrates, cada arte se ocupa de un solo dominio específico de conocimiento (*principio de especialidad*) y el experto es capaz de aplicar su conocimiento a cualquier objeto que se incluya en dicho dominio (*principio de totalidad*). Frente al *technítes*, el rapsoda habla de una gran variedad de asuntos, pero sin dominar ninguno de los objetos sobre los que versa, de tal modo que su actividad en ningún sentido puede constituir un verdadero saber. Obviamente, Sócrates no se deja impresionar por la capacidad del poeta para ofrecer un discurso bello o por la capacidad del rapsoda para mover a la audiencia hacia las emociones deseadas, pues su interés no radica en la belleza formal del discurso poético, sino en su capacidad de transmitir la verdad. La conclusión a la que llega Sócrates es clara: desprovistos de un verdadero saber, tanto el poeta Homero como el rapsoda Ion quedan desautorizados como guías educativos de los griegos.

Sin embargo, si la actividad hermenéutica desarrollada por el rapsoda no constituye una *téchne*, ¿de dónde procede su capacidad compositiva y rapsódica? Para responder a esta cuestión Sócrates introduce la noción de inspiración divina o *enthousiasmós*. La elocuencia del poeta no tiene su fuente en un conocimiento justificado, sino en cierta inspiración de origen divino, una posesión por parte de un dios que permite al poeta ser el canal a través del que brotan las palabras. El rapsoda que las recita e interpreta está poseído por la misma inspiración. Sócrates conduce la conversación de tal modo que *téchne* y *enthousiasmós*, conocimiento e inspiración, aparecen como una alternativa excluyente según la cual el poeta inspirado y el rapsoda que lo interpreta aparecen desvinculados del conocimiento racional. En efecto, el nexo introducido entre la actividad poética y el *enthousiasmós* sirve para caracterizar al poeta como alguien enajenado, pasivo y desprovisto de dominio racional sobre aquello que expresa. Y lo que es más grave, el canto del rapsoda se apodera también del auditorio, que bajo el influjo del canto rapsódico queda alienado. El objetivo de Platón es evidente: mediante la acusación de que la poesía tradicional constituye un hechizo irracional que suscita la pasividad de los ciudadanos, el diálogo *Ion* trata de desautorizar uno de los discursos dominantes y allanar así el terreno a la filosofía, en tanto que novedosa forma discursiva que

debe guiar el rumbo de la ciudad. Ajena, pues, a los principios que rigen el verdadero conocimiento, la actividad de poetas y rapsodas responde a la inspiración, regalo de los dioses que, al tiempo que los convierte en seres divinos, los convierte también en seres ignorantes y, en cuanto ignorantes, incapacitados para la labor educativa, que en una sociedad regida racionalmente debe corresponder a los filósofos. Lamentablemente, Ión queda sin palabras y prefiere ser llamado divino antes que injusto. No solo no encuentra en los poemas homéricos algún pasaje que pueda ser testigo del carácter hermenéutico del rapsoda antes que de los otros técnicos, sino que principalmente no logra mostrar que los pasajes técnicos de la poesía homérica pueden ser explicados en función de la economía de la obra de la que forman parte.

No es raro que Shelley no haya logrado resolver la aporía platónica: Sócrates desacredita a Ión llamándolo divino y el propio Ión acepta el cumplido sin animarse a justificar el trabajo del hermeneuta. Como intérprete de intérpretes, Ión no logra despejar el camino de la hermenéutica. Todavía nos encontramos en medio de esta aporía.

Notas

1. Platón hace breves comentarios sobre la inspiración poética en la *Apología de Sócrates* (22c), en las *Leyes* (4.719c) y en *Menón* (99d), que confirman las expresiones desarrolladas en el *Ión*. Una exposición más extensa se desarrollará en el *Fedro* (244-266), donde considerará cuatro clases de inspiración. Allí, la inspiración poética viene detrás de las más relevantes: la inspiración filosófica o mística, la inspiración profética y la del que ama la belleza (249d-265b).

2. Cfr. principalmente Avni (1968: 55-63).

3. Cfr. Kenneth (1973: 65-78); Wilcox (1987).

4. Una introducción clásica al *Ión* puede encontrarse en Guthrie (1984: 175-207). Una contextualización sobre el debate oralidad-escritura se halla en Avelock (1994: 11ss.). La vinculación entre Platón y la teoría literaria puede hallarse en Domínguez Caparrós (1993: 66ss.). También en Galí (1999: esencialmente el cap. X).

5. "La influencia del *Ión* de Platón en *A defence of poetry* de Shelley", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/ionshel.html>

6. Este celebrado estudio continúa siendo la base para penetrar en los difíciles intersticios entre la experiencia platónica, bíblica, hermética... que dio pie al romanticismo inglés.

7. Un estudio de consulta obligada es el de Cruzalegui Sotelo (1998). Esta excelente obra resume las controversias de un siglo de platonismo, y presta una atención especial a las cuestiones filosóficas y teológicas en relación con la literatura.

8. Cfr. Percy B. Shelley. Prefacio a *Hellas*, en *Poetical Works*, pág. 447.

9. La visión del platonismo de Shelley desde la perspectiva de la tradición clásica puede encontrarse en Highet (1996: 192ss.).

10. Sobre el platonismo y su uso en Shelley nos recuerda Valverde (2003: 138): “En conjunto Shelley queda en una extraña situación inestable: grande, rico y de lenguaje tenso, se cierne en una atmósfera donde todo tiende a perder su perfil real, y donde su mismo empuje idealista, que empieza con un libertarismo con pretensiones de blasfemia para volverse platonismo –o mejor plotinismo– inocuo, debilita sutilmente sus radicales virtualidades poéticas”.

11. “Pero los Poetas, o aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, no son sólo los autores del lenguaje y de la música, de la danza y arquitectura, y esculturas y pintura: son los creadores de las leyes, los fundadores de la sociedad civil, los inventores de las artes de la vida y los maestros, capaces de aproximar esa parcial percepción de las fuerzas del mundo invisible (que llamamos religión) a lo bello y lo verdadero”.

12. “La producción y aseguramiento del placer en este sentido más elevado es verdadera utilidad. Aquellos que producen y preservan este placer son los poetas o los filósofos poéticos”.

13. “Los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprendida, los espejos de las sombras gigantescas cuyo futuro se proyecta sobre el presente, las palabras que expresan lo que no entienden, las trompetas que cantan a la batalla y no sienten lo que ellas inspiran: la influencia que no es movida, sino que mueve. Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”.

14. “Platón era esencialmente un poeta: no puede concebirse mayor intensidad que la de la verdad y esplendor de sus imágenes y la melodía de su lenguaje. Rechazó el metro de las formas épicas, dramáticas y líricas, porque buscaba encender una armonía en los pensamientos despojada de figura y acción; y desestimó cualquier plan regular del ritmo que incluyese, bajo formas determinadas, las diversas pausas de su estilo”.

15. “De acuerdo con cierto modo de contemplar esas dos clases de actividad intelectual que llamamos razón e imaginación, la primera puede considerarse algo así como la mente atendiendo las relaciones que un pensamiento mantiene con otro, sea lo que sea lo que los produzca; y la segunda, como la mente actuando sobre esos pensamientos a fin de colorearlos con su propia luz y componer a partir de ellos, como si de elementos se tratase, otros pensamientos, cada uno de ellos dotado del principio de su propia integridad”.

Textos primarios

- Plato (1953) *Ion. The Dialogues of Plato*. Clarendon Press, Oxford, Trad. B. Jowett.
- Platón. (1981) *Diálogos, I*, Gredos, Madrid, Trad. E. Lledó.
- Shelley, P. B. (1840) *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments, by Percy Bysshe Shelley*. 2 vols. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon, vol I.
- Shelley, P. B. (1839) *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon.

Referencias

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona.
- Avni, A. (1968). "Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets": *Comparative Literature*, Vol. 20, No. 1
- Baker, J. R. "Poetry and Language in Shelley's *Defence of Poetry*." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981.
- Bayer, R. (1961). *Historia de la estética*, FCE, México.
- Berlin, I. (2000): *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid.
- Bloom, H (1974). *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barcelona: Barral.
- Cruzalegui Sotelo, P. (1998). *L'experiència platònica en l'Anglaterra del XIX*, Barcelona: PPU.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid: Gredos
- Eliot, T. S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona.
- Galí, N. (2001). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El acantilado.
- Guthrie, W. K. C. (1984). *Historia de la Filosofía Griega*, IV, Madrid: Gredos.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*, Madrid: Visor.
- Hight, G. (1996). *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: FCE.
- Hogle, J. E. "Shelley's Poetics: The Power as Metaphor." *Keats-Shelley Journal* 21, 1982.
- Ion." en Donald G. Marshall (ed.), *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Kenneth, D. (1973). "The Ion: Plato's characterization of art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1
- Ramis Barceló, R. (2007). "La influencia del *Íon* de Platón en *A defence of poetry* de Shelley", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/ionshel.html>
- Russon, J. "Hermeneutics and Plato's *Ion*." En *Clio* 24.4, 1995.

- Serra Simó, C (2001): *Efigies*, Tusquets, Barcelona.
- Shelley, P. B. (1840). Prefacio a *Hellas*, en *Poetical Works*
- Shelley, P. B. (1840). *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments, by Percy Bysshe Shelley*. 2 vols. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon
- Siguán, M (1988): *Romanticismo/Romanticismos*, PPU, Barcelona.
- Valverde, J. M. (2003). *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona: Planeta.
- Vicaire, Paul (1960). *Platon, Critique Litteraire*, Paris.
- Vicaire, Paul (1964) *Recherches sur les mots designant la poesie et le poete dans l'œuvre de Platon*, Paris.
- Viñas Piquer, D. (2001): *Historia de la Crítica literaria*, Ariel, Barcelona.
- Ware, T: "Shelley's Platonism in *A Defence of Poetry*," *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1983.
- Wilcox, J. F. (1987) "Cross-Metamorphosis in Plato's *Ion*." en Donald G. Marshall (ed.): *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Woodman, Ross G.: "Shelley's Changing Attitude to Plato" en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, 1960.