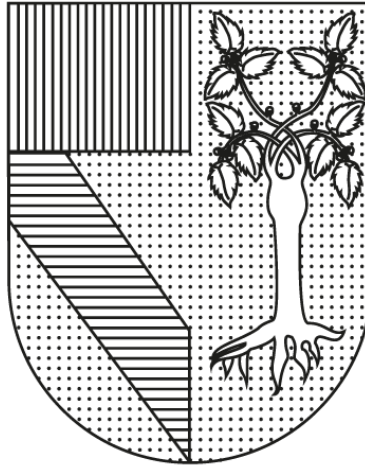


UNIVERSIDAD PANAMERICANA

Facultad de Filosofía



**El entusiasmo divino en el *Ion* de Platón:
andar desde la belleza hacia la verdad**

TESIS

que presenta

Víctor Hugo Rivas Calderón

para obtener el grado de

Doctor en Historia del Pensamiento

Director de la tesis

Dr. José Alberto Ross Hernández

Ciudad de México

2023

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. <i>Ion</i>, el diálogo inicial entre la poesía y la filosofía	7
1.1 Autenticidad del <i>Ion</i>	7
1.2 Contexto general del <i>Ion</i>	17
Capítulo 2. El hacer poético y los poetas	45
2.1 Ubicación del término ποιησις en los diálogos	45
2.2 Carácter de los ποιηταί.....	59
Capítulo 3. Poesía y verdad	69
3.1 Relación entre poesía, filosofía y verdad en la filosofía preplatónica.....	69
3.2 Relación entre verdad e inspiración desde Fedro	73
3.3 Inspiración y sus grados: análisis desde Fedro.....	78
Capítulo 4. El mito y la inspiración como medios de acceso al conocimiento.....	93
4.1 Orfeo, el primer vínculo	94
4.2 Finalidad del uso del mito y la poesía como medio y fuente de conocimiento.....	103
Conclusión	145
Apéndice. Poesía, poemas y entusiasmo.	153
Bibliografía.....	200

Lista de abreviaturas

Aristófanes

Ran. Ranas

Aristóteles

Eth. Nic. Ética nicomaquea

Ph. Física

Apolonio de Rodas

Argon. Argonáuticas

Diodoro de Sicilia

Diod. Sic. Biblioteca histórica

Diógenes Laercio

Diog. Laert. Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres

Eurípides

Bacch. Bacantes

Hesíodo

Theog. Teogonía

Homero

Il. Ilíada

Od. Odisea

Pausanias

Paus. Descripción de Grecia

Píndaro

Nem. Nemeas

Pyth. Píticas

Platón

Ap. Apología de Sócrates

Chrm. Cármides

Cri. Critón

<i>Criti.</i>	Critias
<i>Grg.</i>	Gorgias
<i>Hp. mi.</i>	Hipias menor
<i>Leg.</i>	Leyes
<i>Lys.</i>	Lisis
<i>Phd.</i>	Fedón
<i>Phdr.</i>	Fedro
<i>Phlb.</i>	Filebo
<i>Prt.</i>	Protágoras
<i>Resp.</i>	República
<i>Symp.</i>	Banquete
<i>Tht.</i>	Teeteto
<i>Ti.</i>	Timeo
Virgilio	
<i>G.</i>	Geórgicas

INTRODUCCIÓN

La filosofía antigua, como pionera del andar filosófico occidental, tenía la misión final de acceder al conocimiento de las cosas; sus trazos fueron variados, ya fueran desde lo profano hasta lo sagrado, o bien desde lo religioso hasta lo racional. El hallazgo de la verdad desde la razón fue pronto una prerrogativa de todo filósofo, así que prontamente se apersonó, con esa lente, en el terreno del mundo. Su dominio dependió siempre de lo que la razón le iba dando lentamente, poco a poco, pues el método requería limpieza, separación de otros saberes o disciplinas con objetos de estudio diversos; el pensamiento filosófico antiguo occidental griego obtuvo, desde las escuelas de Mileto, un centro; contó con la pretendida asepsia de la razón. Muy pronto, con Sócrates y Platón, y más adelante con Aristóteles, la razón misma encontró que el aspecto filosófico o teórico era únicamente un camino para el hallazgo de la verdad.

Esta investigación versa acerca de un camino para acceder a la verdad: el camino poético; este es sugerido y contenido en el diálogo *Ion* de Platón. Esta pequeña obra es el motivo principal de mis investigaciones académicas desde la licenciatura y la maestría, por lo que decidí cerrar la indagación en este texto que presento, pues con el curso de la reflexión y lectura, fui adentrándome en la continuidad de la problemática de la relación entre la poesía y los poetas con la filosofía y con el Estado; el inicio es con *Ion*, la continuación es con *Fedro*, *República*, *Banquete*, como textos principales, y el resto de los diálogos como apéndices laterales.

Este trabajo consta de cuatro capítulos y un apéndice. El primer capítulo, titulado “*Ion*, el diálogo inicial entre la poesía y la filosofía” contiene una puesta abierta y clara acerca de la autenticidad del texto *Ion*, ya que, al ser un diálogo platónico de juventud, presenta reflexiones principalmente socráticas; sin

embargo, Platón, como discípulo, toma la pregunta central del texto y no la abandonará a lo largo de toda su obra. El cuestionamiento es el siguiente: ¿puede haber acceso a la verdad desde otro camino que no sea el meramente racional y filosófico? Esta pregunta fue motivada directamente al leer este pasaje del *Ion* (534c-e):

En efecto, no por un arte dicen estas cosas, sino por un poder divino, porque si por un arte supieran hablar correctamente sobre un asunto, también sabrían hacerlo sobre todos los demás. Pero la razón de que la divinidad, privándolos de su mente, los utilice como servidores, al igual que los que dan oráculos y los adivinos inspirados por los dioses, es la siguiente: para que nosotros, los que los escuchamos, sepamos que no son ellos, que están privados de su mente, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma la que habla, la que a través de ellos se dirige a nosotros. La mejor prueba a favor de lo que afirmo es Tínicio de Caléis, que no compuso ningún poema que alguien consideraría digno de ser recordado con excepción del peán que todos cantan, acaso el más hermoso de todos los poemas líricos, «simplemente» —como él mismo afirma— «una invención de las musas». En efecto, a mí me parece que especialmente en este poema la divinidad nos muestra, para que no dudemos más, que estos hermosos poemas no son humanos ni pertenecientes a los hombres, sino divinos y pertenecientes a los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, cada uno poseído por aquel que lo posee¹.

¹ οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων· διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοι εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πρόποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιόσειεν μνησθῆναι, τὸν δὲ παίωνα ὃν πάντες ἄδουσι, σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, “εὕρημά τι Μοισᾶν.” ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινα

Por esta razón, muestro que el texto es auténtico, tanto en su estilometría como en su motor temático, es decir, es un texto platónico joven. En el mismo capítulo, hago una explicación y exposición de las tesis principales del diálogo; para ello tomé como base al clásico Guthrie, así como a Glucker, Büttner y Capuccino, quienes aportan énfasis en la claridad de una idea central del texto: el rapsoda es un repetidor de poemas, el poeta canta belleza, pero se requiere que el contenido de su canto sea verdadero. Capuccino continúa la idea de García Bacca, la cual sugiere que existen varias estaciones de tránsito que un individuo cursa cuando anda desde la ignorancia hasta la sabiduría, esos puntos intermedios, en el caso del poeta, inician con el rapsoda. Mi propuesta es que el rapsoda, al ser un mero repetidor, es un ignorante; el poeta, al ser el que produce desde sí mismo bellamente, es como el sabio, lleno de verdad. El punto clave, que se desarrolla en los capítulos siguientes, es la *inspiración* o entusiasmo divino. Para reforzar y dar una perspectiva más positiva y útil, revisé el *Banquete* (*Symp. 203d4-8*), en donde la misa Diótima funge como intermedio para dar luz al discurso. El intermediario es también parte del camino, ya sea el poeta, la sacerdotisa, el rapsoda, aunque, claro, hay niveles.

El capítulo segundo recoge la problemática inmediata que se desprende del anterior. ¿Es la poesía, con sus poemas, un camino que por definición otorga belleza, y, por tanto, verdad? Es la misma pregunta que podemos hacer respecto a quien filosofa: ¿por ser filósofo y hacer filosofía se adquiere la verdad? La respuesta es clara: no. La propuesta es que hay caminos, modos, contenidos. Emilio Lledó y García Gual, como filólogos clásicos, nos llevan a pulir los términos *ποίησις* y *ποιητής*: el primero, como un término abstracto, el otro como uno concreto. La *ποίησις* como un concepto cuyo contenido de referencia

ἔστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἑρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται.

hacia la realidad no debe ser estático, sino dinámico, por ello es un hacer que se va perfeccionando, puliendo, que se mueve. Así llegamos al entendimiento de que el poeta es un hacedor en gerundio, que trabaja con las palabras para decir bellamente, ordenadamente, luminosa e inspiradamente, aquellos versos que están, como él, llenos de dioses.

El capítulo tercero es una llegada a la tesis central: ¿el poeta está inspirado, es decir, endiosado, y por ello dice verdad? La revisión necesaria indicó que se rastrearán aquellos contenidos poéticos de los poetas primeros, Homero y Hesíodo, para contraponer sus contenidos con eso que exige Platón ya en *Fedro*, es decir, verdad, belleza. La discusión que se genera es si ese poeta está inspirado, entusiasmado, habla con verdad, pues el frenesí le viene de las Musas, de Apolo, del mundo suprasensible.

La redacción de un análisis puntual de los discursos platónicos en boca de Sócrates respecto a la belleza y el entusiasmo permitió hacer un vínculo más sostenido entre el decir poético y el pensar filosófico. Si bien este capítulo permite un profundo, pero sencillo y simple entendimiento de la inspiración poética y su cercanía con la verdad pura, los análisis de García Gual y Lledó afinaron la idea; además, la trajeron a los tiempos corrientes, actuales. Nosotros, en nuestro contexto histórico, no somos órficos ni entendemos a Apolo como un dios que nos toque y así nos regale el don de hacer poesía.

El capítulo cuarto entrega una revisión de la religión órfica y de la figura de Orfeo mismo. La tradición órfica, esa religión inventada, cantada, compuesta, escrita y —luego proscrita— llamativa, invocadora y bellamente compuesta letra y música de Orfeo, amarrada en sus laterales para sitiario todo en el orden desde lo divino, como el tras teatro donde la vida humana se vive a partir de lo designado allá arriba, atrás. Esa es la que pudo infundir en los poetas ese modo distinto, tanto de hablar, como de decir, como de cantar, contar, mirar y, finalmente, ser en el mundo. La religión antigua se enfrentó lentamente con la

racionalidad, con el logos. La noción de verdad quería nacer, develarse. El teatro griego se caería y la razón construiría una estructura que le ayudaría a acceder al *Mundo de las Ideas*. El ansia, hambre por descubrir la libertad y razonar acerca del destino, arrojó al hombre frente al mundo. Ahí entraron los poetas. Este capítulo toca el elemento final del *mito*. Walter Otto, Mircea Eliade, Olof Gigon son el apoyo certero para mostrar que Orfeo no era nada más un sujeto que tocaba una guitarra y cantaba, sino un padre cultural, con contenidos tradicionales, cercanos a lo religioso, con un apego a Dioniso, que le otorgaba eso que posteriormente Platón llamará *entusiasmo*.

Así, el cierre de la investigación se da con el último apartado del capítulo cuarto. He cuestionado el uso del mito y la poesía como medios y fuentes de conocimiento. He seguido a Aguirre, Soares, Delgado, quienes son las fuentes más actuales que investigan acerca de la inspiración en los diálogos platónicos. A partir de sus trabajos, he podido llegar a la separación de lo religioso; un objetivo que hallo es que no es sino el conocimiento de uno mismo (idea clásicamente atribuida a Sócrates), el dominio de la palabra, su técnica, la experiencia en el habitar el mundo, la identificación de emociones e ideas personales que se conectan con otros sujetos, todo esto, es lo que puedo llamar entusiasmo. Un trabajo de los poetas es recurrir a sus experiencias y enfoques, tanto de lo externo como de su interior, además del manejo armónico y preciso del lenguaje; así se hace un poeta.

La investigación contiene un apéndice; es una colección de poemas cuyos poetas, considero, son esos inspirados y entusiasmados; con ello quiero mostrar, como prueba, la posibilidad de encontrar en el hacer poético vivo, presente, pruebas fehacientes de la conexión entre la verdad y la belleza. Faltarán muchos autores, los que presento son únicamente esos que en los momentos del cierre de la investigación rondaron el ánimo y me empujaron a homenajearles.

Pretendo, posteriormente, continuar con el tono, el contenido y el método de exposición.

Presento así que los posibles caminos hacia la verdad, la eternidad, la felicidad, se manifestaban desde los ejes religioso, científico y filosófico. No me adentro al científico ni al religioso (o no completamente). El camino poético, el otro lado del camino, es otro indagar, donde se entremezclan los filósofos con los *kalopoetas* (me permito tejer este sustantivo que uso como referente a los que “hacen belleza”), con los rapsodas.

Esta investigación habla de la inspiración poética como un camino alternativo al conocimiento teórico, desde el diálogo *Ion* como la fuente principal. La verdad puede ser alcanzada a través de la inspiración divina, entusiasmo divino, en palabras del ateniense; la verdad obtenida mediante el trabajo poético, la construcción del lenguaje y el deslumbramiento de la belleza lírica, poética, en mis palabras.

CAPÍTULO 1

ION, EL DIÁLOGO INICIAL ENTRE LA POESÍA Y LA FILOSOFÍA

Una reflexión crítica, dentro del marco de la Historia del Pensamiento, acerca del contenido de alguno de los diálogos de Platón, exige la elaboración de un diagnóstico de la autenticidad de la composición de estos. El desarrollo de las ideas de un filósofo —y de toda persona— estriba en los caminos, modos y tiempos del desenvolvimiento de su actividad intelectual, de su experiencia sensible, emocional y del ejercicio de la autoconciencia. La reflexión, si se busca que sea profunda y precisa, requiere tiempo; pasar, andar, navegar por una idea es una empresa de largo alcance y estima maduración. La producción de las ideas de Platón no debe ser ajena a esta óptica. Es común que exista debate acerca del orden y autenticidad de los diálogos.

1.1 Autenticidad del *Ion*

Los textos platónicos, cuya producción intelectual fue generada antes de la administración e institucionalización del registro de toda obra, requieren revisión crítica. El reto de esta investigación, si bien no es en su corazón el hallazgo científico y arqueológico de la datación de la obra platónica toda, es más particular, ya que tratamos un diálogo que comúnmente se establece como de producción primera o juvenil.

Nos recargaremos en William Keith Chambers Guthrie, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual y Antonio Gómez Robledo, quienes han recopilado ya los trabajos anteriores a ellos y obsequian posturas, consideraciones y conclusiones pertinentes y propias para acercarnos a un establecimiento del lugar que tiene *Ion* en el *corpus* platónico.

Curiosamente, tanto en la apertura como en el cierre del *Ion*, hay referencias a hechos y personajes registrados como presentes en la historia hacia la época que indica Guthrie: las fiestas de Asclepio (407 a. C.) y las Panateneas, así como alusiones a los nombres de Apolodoro de Cícico, un militar extranjero elegido por los atenienses, Fanoscences de Andros y Heráclidas de Clazomene, comandantes militares también que recibieron nombramientos por su dignidad en batalla (*Ion*, 530a-b; 541c-d). Pongamos en relieve la mención en el diálogo de estos personajes por su importancia no histórica sino anecdótica, es decir, al ser extranjeros en una Atenas celosa del estatus de ciudadano, sería difícil olvidar —o inventar— la presencia de personas no atenienses con cargos, condecoraciones o nombramientos relevantes.

Estos pasajes como muestra sirven para enmarcar un primer modo de ordenamiento de los diálogos: el *histórico*. Si los acontecimientos históricos son fidedignos, basta con hallar evidencia de tales sucesos e hilvanar así una referencia para poder ubicar con mayor precisión la composición de cada uno de los relatos de la obra platónica. Si bien no todos los diálogos cuentan con esos detalles, esto podría ser así algo impreciso y dejar espacio a lagunas temporales de producción. La clasificación cronológica logra un alcance profundo para enmarcar la autenticidad autoral de diálogo; una clasificación *temática* no será del todo la que aporte precisión a esta investigación.

La Academia platónica desempeñó, pues, durante siglos, una función que podríamos calificar de notarial o certificadora con respecto a la autenticidad de las obras de su venerable fundador. Un trabajo de cuidado de los llamados gramáticos, “encargados de depurar los textos y ordenarlos convenientemente” (Gómez, 1982, p. 64).

Según era el espíritu de preservación de cultura de Alejandro Magno en la biblioteca universal de Alejandría del s. IV a. C.

El *rhetor* Trasilo, consejero literario y amigo personal del emperador Augusto, realizó una clasificación dramática y una filosófica de la obra de Platón (Gómez, 1982, p. 65); en la primera, divide los diálogos en *tetralogías*, tal como las obras de teatro² (tres tragedias y una sátira), quizás por parecerle que los textos, al replicar diálogos, asemejaban más a puestas en escena que a discursos filosóficos.

Esta clasificación dista mucho de una utilidad académica e investigadora, ya bien porque sería muy osado clasificar algún diálogo de Platón como satírico, o bien porque que toda su obra podría ser tratada como dramática. Acaso los tres primeros del orden de Trasilo pudiera ser considerados un drama (*Eutifrón*, *Apología* y *Critón*), pues muestran a Sócrates y su trajín desde su presentación ante el jurado, su juicio y muerte; sin embargo, llamarles drama resulta un juicio más propio de consideraciones emocionales que filosóficas, además de que el cuarto diálogo, el que sería satírico, corresponde a *Fedón*. No se dirá más:

Trasilo dice que Platón compuso sus diálogos imitando al cuadriloquio trágico. Los poetas trágicos tenían sus certámenes dionisiacos, leneos, panateos y quitros. El cuarto de estos dramas debía ser satírico, y los cuatro se llamaban cuadriloquio. Los diálogos, según Trasilo, que son ciertamente de Platón ascienden a cincuenta y seis (*Diog. Laert.* III, 31).

Vemos así que seguir aquella primera división de Trasilo nos oculta la finalidad de esta breve exposición del orden y autenticidad del diálogo *Ion*. Debemos insistir en que la importancia de ubicarlo responde al contenido del texto, pues debido a sus guiños constantes con la teoría de las Formas, es preciso establecer un piso firme para cuando hagamos dialogar algunos principios platónicos con investigadores contemporáneos.

² Como la Orestíada de Esquilo que contiene tres tragedias: *Agamenón*, *Las coéforas*, *Las euménides* y la sátira *Prometeo encadenado*, obras presentadas hacia el 458 a. C. en honor de las fiestas a Dioniso.

Es útil para esta investigación poder mostrar aquella primera clasificación, ya que nos permite proseguir con algunas luces que permiten andar por un camino más seguro. Trasilo mismo realizó una segunda clasificación, una sistemática. Proviene de consideraciones y juicios que el clasificador halla necesarios, sin embargo, y tras la experiencia de lectura de los diálogos, podemos discutir largamente el acomodo. La finalidad de exponerlo aquí es subrayar la necesidad de comprender que el desarrollo de los diálogos debe ser visto como el desarrollo de un proceso dialéctico y propiamente creador.

Clasificación de Trasilo

- 1) **Diálogos de investigación** (i.e. aporéticos, de descubrimiento).
 - a) Gimnásticos.
 - i) Mayéuticos: *Alcibiades, Laques, Lisis*.
 - ii) Pirásticos: *Cármides, Menón, Ion, Eutifrón*.
 - b) Agonísticos (i.e. competencia de argumentos).
 - i) Probatorios: *Protágoras*.
 - ii) Refutativos: *Eutidemo, Gorgias, Hippias mayor, Hippias menor*.
- 2) **Diálogos de exposición** (i.e. doctrinales, didácticos o apofánticos).
 - a) Teoréticos.
 - i) Físicos: *Timeo*.
 - ii) Lógicos: *Cratilo, Sofista, Político, Parménides, Teeteto*.
 - b) Prácticos.
 - i) Éticos: *Apología, Critón, Fedón, Fedro, Banquete, Menexeno, Cartas, Filebo*.
 - ii) Políticos: *República, Critias, Leyes, Epinomis*.

Diógenes Laercio (III, 26) describe una división que parece más sensata, a saber, diálogos dramáticos, diálogos narrativos y diálogos mixtos:

El carácter del estilo de Platón en sus diálogos, es de dos maneras, y en ambas excelente: uno, interpretativo o expositivo; y el otro, inquisitivo. El interpretativo se divide en otros dos tipos: uno especulativo y otro práctico. Y el especulativo se divide también en dos, que son: físico y lógico; y el práctico en moral y político. El inquisitivo también se divide en dos principales caracteres: uno gimnástico y otro agonístico. El gimnástico es institutivo y de proyectos, y el agonístico es acusativo y destructivo (*Diog. Laert.* III, 25).

Según estos dos rastreos, y con base en la utilidad de nuestra investigación, concluimos parcialmente que el texto *Ion* es un diálogo de argumentación, inquisición y de mérito dialéctico, que busca desvanecer dudas, limpia y pule algo que con el tiempo irá desenvolviéndose y construyendo al mismo tiempo parte del corazón de la teoría de las Formas.

Si realizamos un brinco temporal desde ese siglo III d. C. de Diógenes Laercio y caemos en estudios más cercanos a nuestros tiempos, también encontramos discusión, tanto del modo de ordenar, como de la autenticidad. Steinhart (Guthrie, 1990, p. 105) establece que todos los diálogos fueron escritos después de la muerte de Sócrates. Y nos deja así una clasificación nueva: diálogos socráticos, socrático-platónicos y platónicos. Sin embargo, a pesar de las fallas que pudiera presentar este modo, nos permite ver que hay una clara y estrecha relación entre el desarrollo intelectual de Platón con su edad, sus viajes, madurez y separación de ideas puramente socráticas. Constantin Ritter (1933, p. 230) utilizó el siguiente criterio: (1) alusiones a hechos históricos, (2) referencias, conexiones a otros autores o escritos, (3) referencias a otros diálogos platónicos, (4) por su contenido y forma literaria, (5) estilometría y (6) estilística.

Respecto a las alusiones a hechos históricos, contamos en *Ion* con el inicio del texto. Sócrates pregunta a Ion si viene llegando de su casa en Éfeso, a lo que Ion responde que no, que viene de la Asclepeia, en Epidauró (*Ion*, 530a). Hoy sabemos que el lugar se encuentra a 140 km del Pireo y que esa

celebración ocurrió hacia el 407 a. C., como ya mencionamos antes. De aquí podemos pensar solamente que el texto no pudo ser redactado antes del hecho; no sería insensato pensar que su composición fuera muy posterior: en el 407 Platón contaba con veinte años —apenas iniciaba su contacto con Sócrates—, Sócrates moriría siete años después; el diálogo fue compuesto, mucho tiempo después del 407. La referencia a hechos históricos genera polémica, tanto respecto a la imposibilidad de comprobación y datación histórica contundente, como a la carencia de testimonios directos:

Las alusiones, por ejemplo, y que son por cierto más que alusiones, al proceso y ejecución de Sócrates, no indican sino que los diálogos a ello concernientes los escribió su autor después de los 28 años de edad, y hoy se tiene prácticamente por seguro que no sólo ellos, sino ningún diálogo en absoluto fue escrito antes (Gómez, 1982, p. 73).

Del segundo criterio, las referencias a otros autores, sólo diremos que es también impreciso, ya que lo único que se puede concluir de ahí es la existencia inexacta de aquel otro autor, pero nada ligado a la autenticidad ni cronología.

Todo es más cierto cuando un diálogo refiere a otro (conexiones entre *Teeteto*, *Sofista* y *Político*; entre *Critias* y *Timeo*). Sin embargo, todo se detiene ahí, en solo alusiones. ¿Cómo podemos saber si un diálogo es de Platón y de qué época, tanto cronológicamente como de su desarrollo intelectual?

Algunos especialistas como Schleiermacher y Rohde (Guthrie, 1990, pp. 51, 61, 105, 419; Rohde, 1995) pensaron que, en la medida en la que dejan de aparecer el recurso y relato mitológicos, los diálogos eran propios de un periodo de vejez, como si esto representara mejoría, más racionalidad. Al contrario, creemos que el mito es un elemento tan platónico como el método dialógico mismo.

Un camino que nos presenta Ritter es el que trata de indagar la evolución de alguna idea que estuviera presente en varios pasajes. Aun así, ni el mismo

autor suele darse cuenta de su evolución de estilo, o bien es muy difícil, resulta más complicado que nos centremos en análisis solamente filosóficos, metafísicos para demostrar la autenticidad y fijación del momento en el que alguna idea fue producida. Ritter se acerca a un método más confiable, pero sólo confiable: la medición cuantitativa, la repetición de modos verbales, frases comunes, adverbios, conjunciones. El método de Ritter se llamó *estadística de vocabulario* o estilométrico³.

El lenguaje de una persona se modifica por sus experiencias, así nace, así se amalgama dentro de la esencia de su expresión. Un filósofo, como toda persona, evoluciona, en el mejor de los casos, en su modo de hablar, de escribir, de ser. Y si no evoluciona, al menos cambia o se modifica; la lectura, el discurso, la disciplina de la cátedra ante los estudiantes y ante los pares, agrega palabras a la fuente de nuestras palabras. Aun así, es posible detectar la época en la que fueron utilizadas unas, otras, todas, siempre como marco de referencia los mismos textos. En un texto de juventud puede estar aun habitando un texto de madurez, vejez, pero la refinación o mejoría en ciertos aspectos podría ser detectable.

Ritter parte de la certeza que da Aristóteles, quien asegura que *Leyes* es el último de los textos de Platón. Desde ahí, podría iniciarse un retroproceso para hallar certeza en el estilo:

A la estilometría [...] pertenece no sólo la dosificación de los términos que han sido considerados como los más indicativos, sino otras peculiaridades muy interesantes en la construcción de la frase. Así, por ejemplo, se concede gran valor al hecho de que los hiatos van disminuyendo gradualmente entre los diálogos de la juventud y los de la vejez; cosa que se atribuye a que Platón, por más que se guarde mucho de decirlo así, habría cuidado de aplicar en este punto la preceptiva de su rival Isócrates, quien, en efecto,

³ El término «estilométrico» lo acuñó Lutoslawski.

hacia gran hincapié en evitar aquella cacofonía. Pero justamente con este progreso en la vocalización, se observa que la cláusula misma va siendo más y más amplia, y los anacolutos, por ello mismo, se multiplican, como si el escritor no pudiera curarse más de su sintaxis cuando las ideas le acudían en tropel y tenía que expresarlas como fuera (Gómez, 1982, p. 79).

República resulta ser un punto de quiebre, lo más socrático será aquello que haga referencia a la filosofía y su uso práctico, como las exposiciones de la defensa de Sócrates y, a partir de *República*, estos temas desaparecen, se extraían adjetivos superlativos y la finura del relato mítico se convierte en el corazón de momentos puramente platónicos. Así, *Leyes* como final, *República* como medio; será ya asunto de precisión profunda estilométrica hallar cuál es primero, el segundo, pero así podría abrirse más el catálogo que les incluya a los que en un primer momento no fueron considerados por Ritter, como nuestro *Ion*:

Ha habido muchos argumentos inútiles acerca de la genuinidad y del orden de aparición de los diferentes diálogos. No fue sino hasta que fue realizado un estudio cuidadoso acerca de las diferencias respecto al lenguaje y su expresión que se determinó la certeza de los años de composición y autenticidad. Si esto lo combinamos con el pensamiento que aparece en los diálogos, los siguientes diálogos pueden ser considerados con certeza como genuinos [...] Algunas de las *Cartas*, la *Tercera*, la *Octava* parecen genuinas si se les compara con la narrativa de la *Séptima*. Todo lo demás atribuido a Platón es ciertamente no auténtico (Ritter, 1993, p. 122).

Ritter propuso el siguiente orden según su estadística de vocabulario:

- I. *Hipias menor, Laques, Protágoras, Cármides.*
- II. *Eutifrón, Apología, Critón, Gorgias.*
- III. *Hipias mayor, Eutidemo, Cratilo, Menón, Menéxeno.*
- IV. *Lisias, Banquete, Fedón.*

V. *República, Fedro, Teeteto, Parménides.*

VI. *Sofista, Político, Timeo, Critias, Filebo, Leyes.*

Ion podría ser, si Ritter no lo vio así, uno de los diálogos más alejados de *Leyes*, no tanto de *República*; ya sea que el análisis estilométrico de locuciones acerca de la palabra “verdad” y sus modos no haya reportado tanta profundidad como en *República* y siguientes. Es posible pensar que lo platónico lo lleva en el tema, lo socrático en el modo. Sin embargo, considerarlo no platónico, en general, escapa al alcance los métodos actuales de definición.

Un estudio estilométrico, extendido a partir de la propuesta de Ritter, agrega y matiza. «Desde un aspecto de estilo, no había nada en la investigación de Ritter que nos dijera que *Ion*, *Hippias mayor*, *Hippias menor*, *Menexeno* y *Lisis* no pudieran pertenecer al primer periodo» (Brandwood, 1990, p. 84). El autor utiliza el mismo método ritteriano, aunque traza un tiro más largo al analizar los patrones lingüísticos de *Ion* y otros.

Kahn analiza a *Ion*, *Critón* e *Hippias menor* desde otro extremo a *Leyes*. Ambos carecen de prólogo, marco narrativo; el número de interlocutores es mínimo (*Ion* y *Critón*, uno; *Hippias menor*, dos —Eudico habla poco—). Presentan dos secciones simétricas de interrogación (Kahn, 1996) por parte de Sócrates a sus amigos, aparecen referencias a Homero; en *Ion* se siembra para cosechar la expulsión de los poetas en *República*; en *Hippias menor* se propone el llamado intelectualismo socrático⁴: «virtud equivale a saber», toda una provocación e incitación al debate; *Critón* suelta a la luz esos monólogos con las leyes que gustan a Platón. Diálogos de preparación, parecen. El Sócrates protagonista en estos textos es el histórico, así afirmaron Burnet y Taylor, por lo que podemos

⁴ «Luego es propio del hombre bueno cometer injusticia voluntariamente y del malo hacerlo involuntariamente» (*Hp. mi.* 376b2).

fijar la certeza de que el *Ion* es platónico. Sería difícil creer que Platón se hubiera censurado o escindido del pensamiento de su maestro:

Pero ya J. Burnet y A. E. Taylor defendieron el punto de vista de que el Sócrates de los diálogos platónicos es, en lo esencial, el Sócrates histórico, y que las teorías que Platón pone en sus labios fueron sostenidas realmente por él. El punto de vista que hoy día ha alcanzado general aceptación es el de que Burnet y Taylor han demostrado que Sócrates debió de ser en gran medida el tipo de *hombre* que encontramos en Platón, pero resulta improbable que sostuviera todas aquellas doctrinas que aparecen atribuidas a él, especialmente la teoría de las Ideas en su estadio desarrollado (Grube, 1980).

El Sócrates burlón, irónico, pero divino, se sugiere en los diálogos como *Alcibiades*, los *Hippias*, *Protágoras* e *Ion*. Wilamowitz sostiene que son sátiras filosóficas sin profundidad doctrinal (Gómez, 1982); esta idea nos da paso para afirmar que el diálogo *Ion* es platónico, perteneciente a una etapa socrática (no juvenil, ni primaria); que en este diálogo leemos y escuchamos a Platón desde un Sócrates inquisidor, una combinación de ideas no completamente desarrolladas, pero con la fuerza y espíritu socrático de inquisición: «Schleiermacher dice que el diálogo es de un discípulo de Platón. Ast, Zeller, Ritter, Herman, Nisch, Stallbaum, Janell, Raeder, Mayer y Wilamowitz con su autoridad definen la paternidad platónica del texto» (García Bacca, 1944, pp. 37 y ss.).

El tema de la poesía así queda expuesto, luce como uno de los problemas que Platón debe, a su juicio, analizar largamente, y que podemos ver sus aristas y ángulos desde diálogos como *República*, *Banquete*, *Fedón*, *Fedro*, y claro, *Ion*:

Pocos dudarían hoy que [*Ion*] es una obra de Platón. Las estimaciones que se han hecho en relación con su fecha han variado desde antes de la muerte de Sócrates al 391, pero lo más probable es que fuera escrito entre el 394

y el 391. Tiene todas las características de los primeros diálogos, y Wilamowitz, que fijó su fecha antes del 399, lo vio como el ensayo de un principiante (Guthrie, 1990, p. 196).

Con base en las conclusiones y análisis de Guthrie y Ritter sostenemos la autenticidad del diálogo como parte del canon platónico, y Kahn nos permite ajustar: *Ion* es platónico y perteneciente a la etapa de juventud, dado el estilo de composición y en comparación con los diálogos de un periodo más maduro.

Tenemos así un diálogo ciertamente platónico, juvenil, inspirado desde y por la convivencia socrática. Platón, joven, habiendo escuchado a Sócrates, comienza ya aquí a mostrar los primeros alcances de su teoría de las Formas. Existe algo que es inasible, inteligible, sin embargo, asequible, pero solo por momentos, no eternamente, eso se logrará *a posteriori*, la muerte.

Ion, el diálogo, debe ser contextualizado y separado en su interior, solo así podremos mostrar cómo es que Platón filosofa acerca de si es posible o no acceder por vía de la poética al mundo separado.

1.2 Contexto general del *Ion*

Es preciso deshebrar, abrir en canal el texto platónico. De este modo tendremos una vista precisa del contenido, parte por parte, para así identificar los pasajes en los que el término ἐνθέως, es decir, *entusiasmo* o *inspiración* es mencionado, tanto por Sócrates como por el rapsoda Ion. Desde diálogos laterales podremos enfocar el tema de la discusión: ¿qué es estar inspirado? ¿quién es inspirado? Nos serviremos, además, de un esquema planteado por García Bacca en su estudio introductorio del *Ion*, el cual nos llevará a agregar al suyo los elementos necesarios para hilvanar el entusiasmo poético y su relación con el filosofar.

En el pensamiento de Platón, el alma es el elemento necesario para poder acceder a un conocimiento más puro; ella conoce, recuerda, contempla; el

cuerpo, su habitación, le concede el conocimiento sensible, que será útil para el contacto con lo individual, tangible, con lo cambiante.

El alma, que aparentemente está vacía de conocimiento discursivo natural, como bien trata el *Fedón* (74b-75e), y que lo que hace es solo recordar, porque «antes de nacer, según parece, nos es necesario haberlo adquirido [i.e. el conocimiento]»⁵ (*Phd.* 75c4-5) experimenta un cambio: de la ignorancia al saber.

Este proceso o camino teórico al absoluto requiere un paso mediático. Platón, en el *Banquete*, recurre a Diótima, la mujer de Mantinea, para introducir la necesidad de lo intermedio. El tema central, es sabido, es el amor, lo erótico. Recurramos al origen. ¿Quién es Eros? Eros, hijo de Poros (algunos lo traducen como «Abundancia», «Expedito», «Recurso») y Penia («Pobreza», «Carencia») es un acompañante, amante de Afrodita, pues fue concebido en el festejo del nacimiento de la diosa; Eros es amante también, por tanto y por obviedad, de lo bello. Eros es mendicante, pobre, deseoso, indigente. Se dice que duerme a la intemperie, descalzo, como el deseo, que nunca encuentra, sino que siempre busca, en esto, como su madre, Penia, en penuria. De su padre le queda perseguir lo que no se tiene:

De acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento [i.e. filósofo] a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista (*Symp.* 203d4-8)⁶.

⁵ Πρὶν γενέσθαι ἄρα, ὡς ἔοικεν, ἀνάγκη ἡμῖν αὐτὴν εἰληφέναι.

⁶ κατὰ δὲ αὐτὸν τὸν πατέρα ἐπιβουλὸς ἐστὶ τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς, ἀνδρεῖος ὢν καὶ ἴτης καὶ σύντονος, θηρευτὴς δεινός, αἰεὶ τινὰς πλέκων μηχανάς, καὶ φρονήσεως ἐπιθυμητὴς καὶ πόριμος, φιλοσοφῶν διὰ παντὸς τοῦ βίου, δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής.

Por ello que en su naturaleza no está lo mortal ni lo inmortal, es velero, va y viene, nunca está fijo, pero no deja de estar de algún modo distinto a otro. No está en abundancia ni en pobreza totales. Así, pensemos entonces que está oscilante entre la ignorancia y la sabiduría. Al no ser un dios, indaga como filósofo y desea ser un gran sabio, porque ya lo sería si fuese dios; ni es como los ignorantes, porque estos no filosofan ni lo desean, porque están satisfechos con el no saber de no saber que no saben, tampoco desean lo bello ni lo bueno.

La retórica platónica se presenta entonces y comienza un armado. Eros no es ni bueno ni bello, pero no hay necesidad de afirmar que por tanto es feo y malo. Lo no bello no puede ser por necesidad feo. El análisis que replica Sócrates desde Diótima asesta un golpe ante esa maniquea manera de entender la realidad toda. O esto o lo otro. Así, Diótima ataca el tema de la sabiduría. Lo no sabio no tiene por fuerza que ser ignorante:

¿No sabes —dijo— que el opinar rectamente, incluso sin poder dar razón de ello, no es ni saber, pues una cosa de la que no se puede dar razón no podría ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues lo que posee realidad no puede ser ignorancia? La recta opinión es, pues, algo así como una cosa intermedia entre el conocimiento y la ignorancia (*Symp.* 202a5-9)⁷.

El opinar correcto y la opinión no son saberes de ciencia ni tampoco ausencia de conocimiento. Esto es lo que llaman recta opinión (ἡ ὀρθὴ δόξα), el intermedio entre aquello científico y la ignorancia. El Amor debe ser un intermedio entre lo bueno y lo bello. De ahí que el Eros no sea un dios o algo divino, porque lo divino es bello, es bueno. El Amor ansía de lo que carece; tampoco

⁷ Τὸ ὀρθὰ δοξάζειν καὶ ἄνευ τοῦ ἔχειν λόγον δοῦναι οὐκ οἶσθ', ἔφη, ὅτι οὔτε ἐπίστασθαί ἐστιν – ἄλογον γὰρ πρᾶγμα πῶς ἂν εἴη ἐπιστήμη; – οὔτε ἀμαθία– τὸ γὰρ τοῦ ὄντος τυγχάνον πῶς ἂν εἴη ἀμαθία; – ἔστι δὲ δήπου τοιοῦτον ἡ ὀρθὴ δόξα, μεταξὺ φρονήσεως καὶ ἀμαθίας.

es mortal. ¿Qué es? «Un gran demonio, Sócrates, puesto que todo lo demoniaco está entre lo divino y lo mortal»⁸ (*Symp.* 202d10-e2).

Δαίμων μέγας, un gran demonio, de carácter intermedio, que lleva las cosas de los dioses a los mortales y viceversa. Aunque debemos entender que no es solo un llevador, un cargador, sino un intérprete conductor de las cosas de los hombres, sus súplicas, sacrificios; de los dioses, sus mandatos. Así, rellena y habita los huecos entre unos y otros, de modo que «el todo queda unido consigo mismo como un continuo»⁹ (*Symp.* 202e6-7). Es una potencia que permite al hombre pasar del estado de ignorancia al de amor de la sabiduría, porque la divinidad no puede tener contacto directo con el hombre, requiere de una entidad metafísica, cósmica e intermediaria. El amor, (la amistad también, como modo) une a los hombres con lo divino. Platón en el *Gorgias*:

Al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden, la moderación y la justicia, y por esta razón, amigo, llaman a este conjunto, cosmos y no desorden y desenfreno (*Grg.* 508a1-4)¹⁰.

Los filósofos se hallan en medio de los extremos, son también unificadores, puentes. Los filósofos son Eros. Por esto es que el filósofo es amante de la sabiduría: la sabiduría es lo bello de lo bello. El filósofo se aleja de la ignorancia mientras sabe que no sabe, y busca ser sabio mientras sabe más y quiere saber y no se detiene. Está, así, entre ignorante y sabio. La naturaleza del filósofo es como la de Eros, como la de un demonio.

⁸ Δαίμων μέγας, ὃ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστι θεοῦ τε καὶ θνητοῦ.

⁹ τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συνδεδέσθαι.

¹⁰ οὐρανὸν καὶ γῆν καὶ θεοὺς καὶ ἀνθρώπους τὴν κοινωνίαν συνέχειν καὶ φιλίαν καὶ κοσμιότητα καὶ σωφροσύνην καὶ δικαιοσύνην, καὶ τὸ ὅλον τοῦτο διὰ ταῦτα κόσμον καλοῦσιν, ὃ ἑταῖρε, οὐκ ἄκοσμίαν οὐδὲ ἀκολασίαν.

La serie de ascenso hacia lo infinito, separado, absoluto, respecto al conocimiento teórico, inicia desde la ignorancia, pasa por el filosofar y culmina en la sabiduría:

Ignorante → filósofo → sabio.

Entre ignorante y filósofo, lo demoniaco; entre el filósofo y el sabio, lo divino. El papel del demonio, como *medium*, es relevante, impulsador de la consecución de lo trascendental. El ímpetu que mueve desde el no saber al querer saber y al saber es un κῆνός (motor), un movimiento, δύναμις requerida, necesaria para avanzar, ascender al absoluto. Al tratarse de un ejercicio intelectual será requerida la voluntad para cometerlo, es decir, en la ignorancia y desde ella debe aparecer, como fenómeno interno, ese demonio, invocado por el mismo deseo de saber, querer saber, querer el abandono de lo físico, de lo que en reposo limita el pensamiento, es ya un primer movimiento hacia el saber. Querer saber para dejar de no saber y sin embargo saber que nunca se sabe lo suficiente, pero en este juego de deseos y saberes, la pura inercia magnética atrayente del conocimiento devela ya un camino.

Hemos expuesto el modo teórico como vía para alcanzar lo separado, lo absoluto. El diálogo socrático *Ion* muestra otra alternativa, la vía poética.

Ion es un diálogo de juventud, nos ha dicho ya Guthrie (1990, p. 195). Toda producción que provenga desde la poca experiencia debe tratarse con cuidado, y más si esta es filosófica o literaria. Los mismos hombres experimentados, viejos, pues, recomiendan, prudencia en mano, que no despreciemos lo novel, pues ahí es donde alberga en un inicio todo primer atisbo de idea, proyecto o empresa final. ¿Dónde si no en la torpeza del escribir y filosofar primerizos puede uno fincar confianza para seguir y desarrollar algo que puede llegar a ser mejor? Los viejos son prudentes y sabios por lo mismo. Así que no habrá que dudar que en *Ion* hallemos ya sabiduría platónica. Si es de juventud, Sócrates

será el que ayude a Platón a bajar las ideas que están alojadas en un más allá, a recordarlas (*Phdr.* 76e; Reale, 2001). No podemos discriminar negativamente las nociones del primer Platón.

El tiempo en el que el diálogo discurre es justo después de la *asclepeia*; Ion, joven rapsoda, regresa del festejo; Ion se ha llevado la victoria al recitar de manera más bella los versos de Homero.

La *asclepeia* celebraba la salud, un honor al orden sobre el desorden; la belleza y paz que da la salud. Ion es natural de Éfeso. Ion se mueve, como el contenido de la idea del filósofo aquel, Heráclito, el del movimiento eterno, errático. Ion también deambula con lo móvil. Es un rapsoda, un cantor de poesía ajena; su volatilidad y no fijeza le da la manera de ser un viajero de ideas. Visita lo dionisiaco, como poeta, bebe en fiestas a los dioses, como poeta; les canta, como poeta, pero no es poeta. Ion canta lo que él no ha establecido. Así que este Ion es un sirviente, y así también es extraño (ajeno, extranjero) que no es racional sino solo ordenador de poesía.

Estamos por analizar un discurso en el que en algunos momentos es claramente expuesta la idea platónica de la imposibilidad de acceder al mundo de las Formas desde el arrebató divino; sin embargo, en otras ocasiones surgirá alguna posible contradicción al sostener que sólo el endiosado tiene el pase directo a la llanura de la verdad, es decir, Platón utiliza un posible doble discurso, como afirman algunos investigadores, como John Glucker, y será nuestra tarea tomar una postura, porque resulta inconveniente tomar como doctrina platónica toda afirmación socrática: «What is even more hazardous is to take everything which Socrates says in any part of the conversation (except in places where it is quite clear that he is being ironical or satirical) as plain Socratic and/or Platonic doctrine» (2019, p. 946).

Tras el saludo formal, Sócrates asesta el primer golpe. Qué bueno saber, dice el viejo, que hay «hasta concursos de rapsodas» (*Ion*, 530a). Ya se puede

percibir el aguijón del maestro. El demérito desde la incredulidad y sorpresa; tan benevolente es el dios que permite que sus sacerdotes le honren cantos desde voces ajenas. La mente socrática es ortodoxa con los dioses, así lo sostendrá ante el jurado años después, esta es otra manera, sutil, de demostrarlo. Glucker no se fía de Sócrates: «One can add that such features of Socrates' behaviour towards his interlocutors are very far from being unique to this dialogue» (2019, p. 945). Sócrates ajusta su discurso de acuerdo con el interlocutor, no encuentro contradicción, como Glucker propone.

Una fiesta requiere un atavío especial, un arte, una técnica, se sabe, también. Sócrates envidioso, alaba la vestimenta de Ion. Sócrates habla como habla porque conoce a su interlocutor; Sócrates, y cualquiera de nosotros, tiene un discurso, lenguaje y vocabulario, entonaciones y fines diferentes según la persona con quien habla. No es lo mismo hablar con el panadero que con un niño, o con una adolescente que, con una farmacéutica, no es lo mismo con Ion que con Protágoras. Lo que nos ha sugerido Glucker es que Platón se contradice, porque sus ideas no son expuestas del mismo modo por Sócrates todas las veces en sus diálogos; sin embargo, el Sócrates doctrinal —no el histórico, pues, sino el personaje de Platón— sabe cómo hablar adecuadamente con su público: «Por cierto, Ion, créeme que en numerosas ocasiones os he envidiado a vosotros, los rapsodas, por vuestro arte; pues conviene siempre a vuestro arte adornar el cuerpo y aparecer del modo más hermoso posible»¹¹ (*Ion*, 530b5-8).

La envidia no solo es por el elegante Ion, sino porque también se ha codeado en la fiesta con algunos poetas. Los poetas son, en jerarquía, mayores que los rapsodas. Y de entre todos los poetas Homero será el sacerdote mayor, el

¹¹ Καὶ μὴν πολλάκις γε ἐζήλωσα ὑμᾶς τοὺς ῥαψωδοῦς, ὃ Ἴων, τῆς τέχνης· τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆσθαι ἀεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι. A lo largo de esta investigación, utilizaré la versión del *Ion* de Javier Aguirre.

poeta más grande: «Homero, el mejor y más divino de los poetas»¹² (*Ion*, 530b9-10).

Homero, evidentemente, no está presente. Sin embargo, Sócrates aprovecha aquí para asentar que el vate es, además de divino, el que más. Porque nadie puede ser un buen rapsoda si no sabe, mínimamente, lo que quiso decir el gran poeta. Saber¹³ es mejor siempre, es superior a solo repetir. Lo más puro es lo originario, el saber, lo pensado, lo reflexionado supera la pura copia, aunque sea pura; la repetición está alejada, no por la mera repetición sino porque pudiera no ser pensada. Un rapsoda digno, bueno, necesita entender. Interpretar debe rebasar la mera copia fonética, la plástica del verbo, la interpretación conlleva un pequeño *logos*.

Todo arte y toda ciencia requieren de una finalidad, y la finalidad no está puesta sino por la naturaleza del acto o bien por el que la ejecuta, así entonces el rapsoda debe saber: «En efecto, el rapsoda debe llegar a ser un intérprete del pensamiento del poeta para los que escuchan, y hacer eso correctamente sin saber qué dice el poeta es imposible»¹⁴ (*Ion*, 530c3-5).

Platón sostiene así que conocer permite el alcance de la belleza; conocer, su proceso, es un camino, es un tender, dirigirse hacia otro lado. Si el rapsoda está diciendo, lo que dice debe llevarlo, primero a él, a un sitio donde eso que está diciendo tuvo raíz. Si lo que dice es producto del hacer poético, es que entonces dice belleza y se debe hacer bello al decirlo. Nosotros, escuchas, espectadores, también, al oírlo. Lo deseable es que lo que diga sea dicho, además de con belleza, con verdad, porque si sabe y entiende, es que está en contacto

¹² Ὅμηρος, τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ τῶν ποιητῶν.

¹³ En el sentido de hacerlo por los medios propios del sujeto, originales, asépticos, sin plagio o copia.

¹⁴ τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνεῖα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίνεσθαι τοῖς ἀκούουσι· τοῦτο δὲ καλῶς ποιεῖν μὴ γινώσκοντα ὅτι λέγει ὁ ποιητὴς ἀδύνατον.

con la verdad. Solo quien conoce es capaz de acceder a la belleza, a su comunicación después, parece sugerir Platón. Sin embargo, Glucker propone que Sócrates deja en un lugar a Ion, un lugar del que no puede moverse, solo es intérprete —repetidor—, no es un conocedor ¿Qué es ser un conocedor? Para Sócrates es alguien que domina la técnica, y que para ello debe tener un conocimiento, que lo comprende (συνείη) y lo conoce (γινώσκοντα) (*Ion*, 530c3-4). Para Glucker, Ion no pasa de ese lugar; para Sócrates, Ion es un *performer*, un «representador» —representante—, incluso un profesional. Recordemos que antes hemos indicado que Sócrates habla de modo diferente según el interlocutor que tiene de frente, así que es posible pensar que se refiere a Ion como un conocedor, sí, pero un conocedor de lo que dice Homero, no un conocedor como un filósofo.

Ion no puede mentir. Sócrates lo sabe. Así que dice, inocentemente, que no sabe de otro poeta que no sea Homero, que no se sabe fuerte en ninguno otro. No en Hesíodo ni en Arquíloco; es un especialista, la particularización lo deja en un peldaño bajo, no en un nivel de abstracción elevado platónico; Sócrates cuestiona si Ion podría decir bellamente las cosas que dice Homero si las dijera Hesíodo. Ion dice que sí, sin embargo, sostiene que diría más bellamente lo de Homero. Sócrates quiere saber si sobre las cosas en que no dicen lo mismo, como acerca del arte adivinatoria (μαντικῆς λέγει), Ion podría hablar bellamente.

El *ars adivinatoria* versa sobre lo también separado, es otro mundo, lateral, substancial para el imaginario colectivo griego del momento, así que es necesario que intervenga en la discusión que está por generarse. Poetas y adivinos, para el *momentum* de la obra, son equiparables a lo verdadero.

Inicia Sócrates, poco a poco, a atrapar a Ion:

SÓC.: ¿Y qué respecto a los temas sobre los que no dicen las mismas cosas? Por ejemplo, sobre el arte de la adivinación tanto Homero como Hesíodo dicen algo.

ION: Ciertamente.

SÓC.: ¿Qué, pues? Las cosas que estos dos poetas dicen del mismo modo y las que dicen de modo diferente, ¿las explicarías mejor tú o un buen adivino?

ION: Un adivino.

SÓC.: Pero si tú fueras un adivino, en el caso de que fueras capaz de dar una explicación sobre las cosas dichas del mismo modo, ¿no sabrías dar una explicación también sobre las cosas dichas de modo diferente?

ION: Es evidente (*Ion*, 531b3-10)¹⁵.

¿Será que Homero habla de cosas que los otros poetas no y por eso Ion está exclusivamente fuerte en él? Homero discurre sobre la guerra y sobre las relaciones entre los hombres buenos y malos; también acerca plebeyos y artesanos, dioses entre sí, dioses y hombres, sobre el cielo, el Hades, genealogías de héroes y dioses (Eggers Lan, 1984). Los otros poetas también versan sobre esto. Sócrates ya se detiene, separa, analiza y luego sintetiza cartesiano. Sostiene que entonces debe haber un poeta que sepa quién versa mejor que los otros, porque sabe su arte: si no lo supiera no sería el mejor. El poeta que verse mejor debe ser el que sepa quién versa mejor o peor que otros. Por tanto, Ion, si es el mejor, debe saber también quién es el mejor:

¿Cuál es, entonces, la razón, Sócrates, de que yo, cuando alguien discurre sobre cualquier otro poeta, no presto atención y soy incapaz de aportar nada digno de mención, sino que simplemente me adormezco, mientras que tan

¹⁵ {-ΣΩ.} Τί οὖν; ὅσα τε ὁμοίως καὶ ὅσα διαφόρως περὶ μαντικῆς λέγετον τὸ ποιητὰ τούτω, πότερον σὺ κάλλιον ἂν ἐξηγήσαιο ἢ τῶν μάντεών τις τῶν ἀγαθῶν; {-ΙΩΝ.} Τῶν μάντεων. {-ΣΩ.} Εἰ δὲ σὺ ἤσθα μάντις, οὐκ, εἴπερ περὶ τῶν ὁμοίως λεγομένων οἷός τ' ἤσθα ἐξηγήσασθαι, καὶ περὶ τῶν διαφόρως λεγομένων ἠπίστω ἂν ἐξηγεῖσθαι; {- ΙΩΝ.} Δῆλον ὅτι.

pronto alguien hace mención de Homero, al punto me despierto, presto atención y tengo mucho que decir? (*Ion*, 532b8-c4)¹⁶.

Ion debe estar fuerte en Homero y en los otros poetas si es que es él mismo quien versa mejor que los otros rapsodas; pero Ion reconoce no estar en sí cuando le hablan de otros poetas; Ion se sabe a sí mismo inteligente, conocedor, el saber le ilumina y despierta el arte rapsódica, es el conocimiento lo que le da luz. Pero habrá que detenerse también, como el maestro de Atenas hace. Ion dice que se le «hace de noche por dentro y se adormila». Ion ya establece que no está en él mismo, que se va, una evasión, un no ser él mismo, casi como estar entre fármacos, irse de noche, denso, profundo y espeso adormilarse. Aquí viene el ateniense: no es conocimiento ni arte lo que hace a Ion hablar bellamente, si fuese así, el rapsoda podría hablar de quien quisiera.

Quien sabe, sabe de todo lo que atañe a eso que sabe, no a una parcialidad. Si sabe de poesía de Homero, sabe de toda la poesía de Homero, y si sabe de poesía, sabe de todo el saber poético, no así de todos los poetas, sí del saber, en abstracto, no en específico. El conocimiento de Ion es parcial, no es total; es un técnico, no un artista. La poética, dice Sócrates, es un todo: «hay un arte poética como un todo»¹⁷ (*Ion*, 532c8-9).

Entendemos que, si es un todo, significa que hay sustancialidad. Es verdad que no es un concepto arrojado en el *Ion*, sin embargo, la totalidad tendría que ser un concepto pariente, relativo al del Uno, porque contiene, engloba. Así, entonces, el todo de un algo, de un tópico, si se conoce, retorna verdad, por lo menos desde ese dentro, en ese tema. Hablamos ya de un estatuto ontológico/eidético de la verdad desde la poesía, lo poético.

¹⁶ Τί οὖν ποτε τὸ αἴτιον, ὃ Σώκρατες, ὅτι ἐγώ, ὅταν μὲν τις περὶ ἄλλου του ποιητοῦ διαλέγηται, οὔτε προσέχω τὸν νοῦν ἀδυνατῶ τε καὶ ὀτιοῦν συμβαλέσθαι λόγου ἄξιον, ἀλλ' ἀτεχνῶς νυστάζω, ἐπειδὴν δέ τις περὶ Ὀμήρου μνησθῆ, εὐθύς τε ἐργήγορα καὶ προσέχω τὸν νοῦν καὶ εὐπορῶ ὅτι λέγω.

¹⁷ ποιητικὴ γάρ πού ἐστιν τὸ ὅλον.

Regresa Sócrates a ironizar sobre Ion al indicar que los verdaderos sabios son los rapsodas, actores y autores de los poemas que se cantan, porque tal parece que saber decir es mayor que solo saber. Vemos un posible guiño a la distancia y lateral a los sofistas.

Los opinadores, tejedores de formas sin fondo, constructores de estructuras solo estéticas fonéticas, endulzantes de discursos vacíos. El conocimiento de un arte implica un saber total, a nadie que sepa bien sobre su arte se le hace de noche ni se duerme cuando se habla de alguien más. Ion se ve acorralado y solo sabe que le han dicho que él es el que mejor versa sobre Homero y pide a Sócrates que le explique por qué. Sócrates ya enfurece, y como su sutileza no tiene mira, dispara: «en efecto, esto, hablar bien de Homero, no es un arte a tu alcance [...], sino una fuerza divina que te mueve»¹⁸ (*Ion*, 533d1-3).

Se presenta a continuación la manera plástica, por usar una figura, de cómo es la serie de la que hemos hablado, esa serie que lleva y concatena un estado a otro. Sócrates relata acerca de la piedra que Eurípides llama magnética (*Μαγνητιν*) o hercúlea (*Ἡρακλείαν*), una especie de gran imán o magneto, para de ahí explicar el proceso de endiosamiento (*ἐνθέων*):

[...] esta piedra no sólo atrae los anillos de hierro, sino que infunde también una fuerza en su interior, de modo que ellos pueden ejercer eso mismo que la piedra, atraer otros anillos, de modo que, en algunas ocasiones, se forma una larga cadena de anillos de hierro que penden los unos de los otros; pero a todos ellos les viene de aquella piedra la fuerza que los sustenta. Del mismo modo, también la Musa, ella misma, crea inspirados, y por medio de estos inspirados se forma una cadena de otros que son presa de la inspiración. En efecto, todos los buenos poetas épicos recitan todos esos

¹⁸ ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὅμηρου εὖ λέγειν [...] θεία δὲ δύναμις ἣ σε κινεῖ.

hermosos poemas no por un arte, sino inspirados y poseídos, e igualmente los buenos poetas líricos (*Ion*, 533d5-e8)¹⁹.

Los términos ἐνθουσιάζουσιν²⁰ (entusiasmado) y ἐνθέους²¹ (endiosado), etimológicamente similares, nos permiten adentrarnos de este modo al diálogo.

El endiosamiento, estar lleno de dioses será el vínculo necesario que haga dinámica la relación. Una cadena magnética que comunica belleza, palabra divina, desde las Musas hasta los poetas, la musa misma los embelesa, distrae, es ese adormecimiento que relataba Ion, la musa descarga su arte (también) y entusiasmo por sí misma a los poetas (ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή), los posee.

Su magnetismo es una magia, un hilo que seduce. El arte poética se comunica como el magnetismo pasa su fuerza. La musa endiosa al poeta y este a nosotros:

Del mismo modo que los que participan en los ritos coribánticos no bailan cuando están en su juicio, así los poetas líricos no componen esos hermosos poemas cuando están en su juicio, sino una vez que se han adentrado en la armonía y el ritmo, presas del furor báquico y poseídos, y tal como las

¹⁹ καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἦρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιάζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως.

²⁰ *Ion*, 536b3.

²¹ *Ion*, 533e4.

bacantes sacan miel y leche de los ríos cuando están poseídas [...] (*Ion*, 534a1-5)²².

Locura. Arrebato. Frenesí. Arrobamiento. Abducción. Estar en sus cabales es estar fresco, en sí, cuerdo; conmoción báquica, un golpe de Dioniso o de Apolo, ceder el yo al dios, que el dios posea el alma del poeta desde la musa. Para investigadores como Büttner, la inspiración, por un lado, es un insulto: «the traditional poets, by being unable to justify what they regard as good or bad, just or unjust in any given circumstance, do not satisfy the requirements of the philosophers» (Büttner, 2011, p. 127); ¿podríamos cuestionar si no es una manera irónica de Sócrates hacer referencia al entusiasmo como un modo sutil de decir que no hay conocimiento racional?

Pues los poetas nos dicen, por cierto, que, tras tomar para sí sus cantos de los manantiales que destilan miel, en algunos jardines y valles de las musas, nos los traen como las abejas, revoloteando también ellos del mismo modo (*Ion*, 534a7-b3)²³.

No está en ellos mismos la fuente de la poética, es en otro lado y por medio de las Musas. La poesía no nace en el alma del poeta, es importada. Entonces, podemos ir construyendo la naturaleza del poeta: tiene alas, es ligero, es sagrado (*Ion*, 534b4). El poeta no es, en esencia, o en su estado puro, de este mundo.

Desde entonces se establece culturalmente, o bien es una muestra de que así es desde entonces, la idea de que los poetas, los artistas, son seres especiales, hechos de otra cosa; a los artistas se le permite decir diferente, ser diferentes;

²² ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βᾶκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι.

²³ λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι.

son tratados como locos, rompen la ortodoxia porque no están con nosotros tiempo completo.

Para Sócrates esto representa un problema: si solo hace el poeta poesía al estar endiosado, es incapaz de hacer otra cosa cuando las Musas lo dejan en paz. Será un inútil, no necesario para la praxis social de la polis:

El poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llega a estar inspirado, fuera de juicio y su mente ya no está en él. Y mientras posea su mente, le es imposible a todo hombre poetizar y dar oráculos (*Ion*, 534b4-7)²⁴.

Büttner también advierte, sin embargo, que hay un tipo de conocimiento: «With the help of their nous, albeit not in a strictly rational mode, but in a way which transcends any simple categorisation of experience, they are able to understand character so profoundly, that they can accurately anticipate the actions of those characters and the good or evil which results from their actions» (Büttner, pág. 127). No estrictamente racional, capaz de entender, el poeta sabe anticipar, es decir, discrimina entre lo bueno y lo malo de una acción, o de un contenido de sus cantos; ¿de dónde viene ese conocimiento casi empírico?, ¿son las Musas o el poeta discierne?, ¿es libre en su proceso el poeta?

No existe libertad productora o creadora, el hacer poético no es por sí mismo sino por otro medio, necesariamente medio, porque su arte versa sobre lo bello en sí, no es por un demiurgo, no son propiamente las Musas, o si se quiere ver, las Musas hacen de demiurgo. «Inteligencia», como otra mente ordenadora, al final esa inteligencia brinda orden, belleza, pureza; lo en sí es

²⁴ κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἕως δ' ἂν τοῦτι ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησιμωδεῖν.

ordenado, lo ordenado lo ordena algo ordenador, permítaseme la figura redundante. Solo estando fuera de sí, poseído por otro:

No es por un arte que los poetas dicen muchas cosas hermosas sobre diversos asuntos [...], sino por una asignación divina, cada uno de ellos solo es capaz de componer correctamente en aquello para lo que la Musa lo ha dispuesto (*Ion*, 534b7-c3)²⁵.

Estos poetas inspirados o entusiasmados los distingue Büttner de los poetas empíricos (p. 128). Los inspirados se limitan a un conocimiento dado por un dios y es específico, no domina ninguna otra área, mientras que los empíricos solo representan lo que ven a su modo particular: este es Ion de Éfeso, el rapsoda.

No confiar entonces en los poetas como individuos capaces de servir por sí mismos para un fin que no sea replicar, como un rapsoda de mejor rango, pero rapsoda, lo que la Musa dice. Se reafirmará con el tiempo en *República* el destierro de los poetas. Solo son buenos o virtuosos en el hablar, como sofistas, pero solo en el hablar en estado de frenesí, nada más, son un mero vehículo, herramienta, medio de los dioses para comunicar, reporteros del hecho bello y divino, ministros y mensajeros de las Musas que son mensajeras de los dioses. Habrá que seguir cuestionando su necesidad, su porqué:

Pero la razón de que la divinidad, privándolos de su mente, los utilice como servidores, al igual que los que dan oráculos y los adivinos inspirados por los dioses, es la siguiente: para que nosotros, los que los escuchamos, sepamos que no son ellos, que están privados de su mente, los que dicen

²⁵ ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιῶντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων [...], ἀλλὰ θεῖα μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν.

cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma la que habla, la que a través de ellos se dirige a nosotros (*Ion*, 534c7-d4)²⁶.

La cultura antigua griega estriba en el relato oral, en el relato homérico, los mitos y cantos formaron toda una *paideia* occidental; la *koiné* tuvo contenido a partir de las historias. Los dioses saben por qué hacen las cosas, así que Sócrates se lo pregunta también. Es por nosotros que los dioses entusiasman al poeta, para decirnos belleza, y, por tanto, para decirnos verdad, ¿cómo podría ser esa divinidad engañadora? El poeta es resonador. Veo al final del diálogo esta conclusión: el rapsoda es resonador del poeta que es resonador de la Musa que es resonadora de Apolo:

[...] estos hermosos poemas no son humanos ni pertenecientes a los hombres, sino divinos y pertenecientes a los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, cada uno poseído por aquel que lo posee. Para mostrar esto, la divinidad cantó adrede el más hermoso poema lírico por medio del poeta más mediocre (*Ion*, 534e2-535a1)²⁷.

Sócrates ya establece al poeta como el gran títere de los dioses, solo que la intención de esos dioses honra la labor poética. Piensan en el ciudadano, en el hombre mismo, atrapado en su mortalidad, enclaustrado con lo cotidiano sensible del mundo, requiere un escape, un regalo, los bellos poemas dichos bellamente, producto de su misma *vis poetica*, bella, eterna. El remate de Sócrates a

²⁶ διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησιμφοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.

²⁷ ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ἦσεν.

su serie de sentencias lo tomamos como un sarcasmo bien intencionado: «¿O no te parece que digo verdad, Ion?»²⁸ (*Ion*, 535a).

La sugerencia de que la interpretación no es sino una manera alterna, claramente *a posteriori*, poco pura, separada de lo original, se presenta ya a manera de coronación argumentativa.

«Y vosotros los rapsodas, a su vez, ¿no transmitís las obras de los poetas?»²⁹ (*Ion*, 535a). Si interpretar es ya un paso lejano de lo en sí, más lejano será ser intérprete de intérpretes: «Entonces, ¿no sois intérpretes de intérpretes?»³⁰ (*Ion*, 535a).

Establezcamos aquí, entonces, formalmente, la segunda vía de ascenso hacia la Idea—Forma absoluta: la poética. El espectador, el rapsoda, el poeta son, análogamente a la primera serie explicada, el ignorante, el filósofo y el sabio, respectivamente. En este camino poético, lo demoníaco son las Musas, la inspiración, el endiosamiento, y el final el dios, lo absoluto, la sabiduría.

Tan lejos puede estar el rapsoda en su lectura e interpretación, que su misma actividad lo aleja de sí mismo, lo aloja en un estado de sinsentido, fuera sí (jamás lleno de sí). Ion, al parecer, deja su ser en la obra, compenetrado, aunque ese abandono del yo no influya en la obra misma, sí su decir, su canto; sin embargo, al contar y cantar, Ion se hace lo que él dice: si calamidad, él es calamidad, si terror, él se aterroriza. Esa actitud, emoción desbordada, no parece ser, entonces, la de un hombre sensato, que esté en sus cabales.

Sócrates se enfila directo hacia el corazón de su discusión: el intérprete, el rapsoda, no puede decir verdad, ni cuando su alma está en otro estado ni cuando no repite poesía, ya que, como sostuvo anteriormente, no es un sujeto útil para la polis, pues no sabe hacer nada; ¿cómo ser bienvenido en una

²⁸ ἢ οὐ δοκῶ σοι ἀληθῆ λέγειν, ὦ Ἴων;.

²⁹ Οὐκοῦν ὑμεῖς αὖ οἱ ῥαψῳδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν ἐρμηνεύετε;.

³⁰ Οὐκοῦν ἐρμηνέων ἐρμηνῆς γίγνεσθε;.

sociedad como aquella si uno no es uno mismo, ni endiosado ni en cabalidad, porque en cabalidad no le sirve a los otros, dada su incapacidad para otro oficio? El mismo efecto, entonces, con los oyentes:

SÓC.: [...] ¿te encuentras en ese momento en tu juicio o estás fuera de ti y tu alma, inspirada, cree encontrarse en los sucesos que narras, sea en Ítaca o en Troya o dondequiera que tus versos tengan lugar?

ION: [...] cuando yo recito algo piadoso mis ojos se llenan de lágrimas, pero cuando es algo espantoso o terrible mis cabellos se erizan por el miedo y mi corazón palpita (*Ion*, 535b-c)³¹.

La investigadora Capuccino considera que el *Ion* no es un diálogo acerca de los poetas ni de la poesía sino de un alabador: el rapsoda o *praiser* (ἐπαινέτης):

His mediation is worthy of Plato's philosophical interest for it is not an exegesis of Homer's verses [...], but a praise of his paideutic value and of the model of life he proposes: Ion is then a praiser of Homer, who recognizes and promotes his authority in both ethical and political life, by inciting the audience to emulation with his meaningful praise of the poet. (Capuccino, 2011, p. 63).

Capuccino propone al rapsoda como un alabador con valor pedagógico, un educador que canta los cantos de Homero de tal modo que nos estimula a hacer y entender la realidad como el poeta dictó.

Será, desde esta postura de Capuccino, necesaria la cadena de pasos que un individuo deber andar para pasar de la ignorancia a la sabiduría. El peligro está en que ese rapsoda pueda tergiversar lo que el poeta tal vez también propuso

³¹ {ΣΩ.} [...] τότε πότερον ἔμψρων εἶ ἢ ἔξω σαυτοῦ γίγνη καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἶεταί σου εἶναι ἢ ψυχῇ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα, ἢ ἐν Ἰθάκῃ οὔσιν ἢ ἐν Τροίᾳ ἢ ὅπως ἂν καὶ τὰ ἔπη ἔχη; {ΙΩΝ.} [...] ἐγὼ γὰρ ὅταν ἐλείνόν τι λέγω, δακρύων ἐπίμπλανταί μου οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινόν, ὀρθαὶ αἱ τρίχες ἴστανται ὑπὸ φόβου καὶ ἡ καρδίᾳ πηδᾷ.

desde un punto de vista muy personal. Así, el espectador, en esa cadena, malentende lo que malentendió el rapsoda de lo que mal entendió el poeta. Analizaremos esos pasos, porque aquí ya podemos notar la problemática que surge a partir de tratar a los poetas como educadores, o bien, a sus poemas como fuente de educación.

El análisis de Capuccino presenta al *Ion* como un diálogo acerca de la rapsodia o alabanza, por lo que separa claramente al rapsoda del poeta y lo ubica como parte de la cadena de inspiración divina. Así, presentamos el cierre de pinza que se había dispuesto desde la exposición de la idea de los anillos magnéticos (533d-e), engranes, series, cadenas que mueven otra desde un punto único original. «By a principle of transitivity of inspiration borrowed from that of magnetism: the poet is attracted by the Muse and attracts the rhapsode, the rhapsode is attracted by the poet and attracts the audience» (2011, p. 65). Pensamos, como Capuccino, que la serie queda así:

1. La Musa atrae al poeta.
2. El poeta atrae al rapsoda.
3. El rapsoda atrae al espectador.

Proponemos otra serie, aunque para Capuccino, en este sentido, el poeta y rapsoda tienen el mismo papel en la cadena (2011, p. 66):

1. Apolo-Dionisio atrae a la Musa.
2. La musa atrae al poeta.
3. El poeta atrae al espectador.

El movimiento primero se da desde Apolo, quien siendo divino alberga en sí lo bello puro. Las Musas, su extensión, ya copian, interpretan lo que aquel emana; el poeta, a su vez, continúa la extensión, del brazo de las Musas; el rapsoda, interpreta al poeta, y finalmente, el espectador recibe un extracto poco

limpio, de lo que el rapsoda recibió. El espectador recibe la copia de la copia de la copia de la copia. Espectador, rapsoda, poeta, musa, Apolo:

¿Sabes, entonces, que este, el espectador, es el último de los anillos de los que yo afirmaba que bajo la piedra heráclea adquieren la fuerza los unos de los otros? El del medio eres tú, el rapsoda y actor, y el primero es el poeta mismo. Y la divinidad, a través de todos ellos, atrae el alma de los hombres allí donde desea, haciendo depender la fuerza los unos de los otros. Y de igual modo que de aquella piedra, una cadena muy larga de coreutas, instructores y ayudantes de instructores están suspendidos de los anillos que cuelgan de las Musas (*Ion*, 535e)³².

Los poetas están suspendidos cuando hacen su poesía. Suspendidos, elevados, en el aire, también, en otro sentido, en un estado de ausencia, lejano, pero siempre con un vínculo a la vuelta terrenal. Habrá así varios tipos de poetas. Unos, la minoría, suspendidos o inspirados en Orfeo; la mayoría, en Homero: «Y un poeta está suspendido de una musa, y otro de otra —nosotros decimos que él está poseído, o, lo que es parecido, que depende de ella—, y de estos primeros anillos —los poetas— otros están a su vez suspendidos y participan de la inspiración [...]» (*Ion*, 536a-b).

De este modo Sócrates reprime, exhibe a Ion, porque mientras otro rapsoda declama algo de otro poeta, este rapsoda, Ion, se duerme o no sabe qué decir. De pronto, como por el poder de un rayo, si Ion escucha mínimamente versos de Homero, se espabila, vuelve de la nada para estar en otra nada, retorna del no hacer corriente hacia una posesión, que tampoco es que agregue al hacer

³² 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 ράψωδός καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὥσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὄρμαθός πάμπολυς ἐξήρηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων.

del que le gustaría a Sócrates: «[...] la mayoría están poseídos por Homero y dependen de Homero. Tú eres uno de estos, Ion, y estás poseído por él»³³ (*Ion*, 536b).

El decir de Ion no es aprendido, ni estudiado, ni pensado, no, es por golpe ajeno, por otro, nunca por sí. El demérito al rapsoda está dicho. Se convierte en un experto ensalzador de Homero, por gracia divina, no por arte: «tu alma se pone a danzar y tienes mucho que decir, pues no por un arte ni por un conocimiento dices lo que dices sobre Homero, sino por una asignación divina y por una posesión» (*Ion*, 536b-c).

Parte Sócrates a construir otro argumento más fino y poderoso versus el hacer del rapsoda. Sobre las cosas que dice Ion que dice Homero, ¿cuál de ellas las dice bien y bellamente Ion? No puede decir bien y belleza sobre todas, será solo sobre algunas. No le parece sensato a Sócrates afirmar que Homero, por ser Homero, hable a la perfección de todo lo que habla, y menos que Ion, al ser un mero repetidor, sea más bello y bueno en su decir que el propio Homero.

Una pérdida más hay en el discurso, en el decir poético del rapsoda. El poeta, Homero, no puede decir verdad todo el tiempo, no puede decir bien ni bellamente, todo, todo el tiempo. Fallará de vez en cuando, no puede ser él experto en todo, y mucho menos Ion. Habrá aquellas de las que Ion mismo no conozca y que Homero sí, y, sin embargo, al repetir, parezca saber lo que dice Ion; pero no, si no sabe, su repetición vuelve a perder.

Sobre cosas técnicas, es posible que Homero no sepa lo que dice cuando canta acerca de cómo domar un caballo en el tirón del carruaje. Un auriga sabrá más que un médico, un auriga más que un navegante. Un auriga conocerá por práctica de su arte, no por gracia divina ni ciencia, solo por *praxis*.

³³ οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται. ὦν σύ, ὦ Ἴων, εἶς εἶ καὶ κατέχη ἐξ Ὀμήρου.

El que sabe no puede ser expuesto a la duda. El saber lo ampara. Reconocer y acudir al que sabe es un acto de justicia. Ya Sócrates en *Critón* lo sostenía. La vieja enseñanza, primaria hacia Critón acerca de no hacer caso de la opinión del vulgo. Escuchar al médico lo que tiene que decir respecto a la salud es lo justo, no escuchar al vulgar, al que no sabe, al que solo opina:

Está bien. Lo mismo pasa con las otras cosas, Critón, a fin de no repasarlas todas. También respecto a lo justo y lo injusto, lo feo y lo bello, lo bueno y lo malo, sobre lo que ahora trata nuestra deliberación, ¿acaso debemos nosotros seguir la opinión de la mayoría y temerla, o la de uno solo que entienda, si lo hay, al cual hay que respetar y temer más que a todos los otros juntos? Si no seguimos a éste, dañaremos y maltrataremos aquello que se mejora con lo justo y se destruye con lo injusto. ¿No es así esto? [...] Luego, querido amigo, no debemos preocuparnos mucho de lo que nos vaya a decir la mayoría, sino de lo que diga el que entiende sobre las cosas justas e injustas, aunque sea uno sólo, y de lo que la verdad misma diga (*Cri.* 47c-48b)³⁴.

Lo proporcionado, recargado por el juicio del dios, lo natural, lo que se debe, lo justo, pues, es que quien domina un saber sea el que es autorizado para decir lo propio de su conocimiento:

¿Y acaso a cada una de las artes no le ha sido concedida por la divinidad la función de conocer un objeto determinado? Pues, ciertamente, lo que

³⁴ Καλῶς λέγεις. οὐκοῦν καὶ τᾶλλα, ὃ Κρίτων, οὕτως, ἵνα μὴ πάντα διΐωμεν, καὶ δὴ καὶ περὶ τῶν δικαίων καὶ ἀδίκων καὶ αἰσχυρῶν καὶ καλῶν καὶ ἀγαθῶν καὶ κακῶν, περὶ ὧν νῦν ἡ βουλή ἡμῖν ἐστίν, πότερον τῇ τῶν πολλῶν δόξῃ δεῖ ἡμᾶς ἔπεσθαι καὶ φοβεῖσθαι αὐτήν ἢ τῇ τοῦ ἑνός, εἴ τίς ἐστὶν ἐπαῖων, ὃν δεῖ καὶ αἰσχύνεσθαι καὶ φοβεῖσθαι μᾶλλον ἢ σύμπαντας τοὺς ἄλλους; ᾧ εἰ μὴ ἀκολουθήσομεν, διαφθεροῦμεν ἐκεῖνο καὶ λωβησόμεθα, ὃ τῷ μὲν δικαίῳ βέλτιον ἐγίγνετο τῷ δὲ ἀδίκῳ ἀπώλλυτο. ἢ οὐδέν ἐστι τοῦτο; [...] Οὐκ ἄρα, ὃ βέλτιστε, πάνυ ἡμῖν οὕτω φροντιστέον τί ἐροῦσιν οἱ πολλοὶ ἡμᾶς, ἀλλ' ὅτι ὁ ἐπαῖων περὶ τῶν δικαίων καὶ ἀδίκων, ὁ εἷς καὶ αὐτὴ ἡ ἀλήθεια.

conocemos con el arte del piloto no lo conocemos con el del médico (*Ion*, 537c)³⁵.

Lo que se conoce por una ciencia no se conoce por otra que sea diversa. Del mismo modo, existirán artes³⁶ de diversa especialidad. Si un arte versara sobre las mismas cosas que otra, no habría diferenciación. Hay diversas artes, cada una con un objeto propio. El arte rapsódico requiere de memoria, que inconveniente sería no tenerla en forma: «el arte de la rapsodia no conocerá, ciertamente, todas las cosas, ni tampoco el rapsoda»³⁷ (*Ion*, 540a).

Entonces es injusto que alguien que no sabe ni es experto de su arte, ciencia o técnica verse, diga o simplemente se atreva a aseverar algo respecto a lo que no le es propio. El juez que hable de justicia, el médico de medicina, el escultor de escultura. ¿De qué va a hablar Ion, el rapsoda?

Terminemos el análisis del diálogo; posteriormente debemos detallar los modos en los que es posible hablar. Porque también será cierto que se prefiere la recta opinión a la ignorancia, aunque siempre será lo óptimo la sabiduría. Orillado se ve Ion a aceptar que él, como rapsoda, no podrá conocer. En el *Banquete*, está la propuesta de un punto intermedio. Sócrates habla:

¿Y lo que no sea sabio, ignorante? ¿No te has dado cuenta de que hay algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia?

¿Qué es ello?

¿No sabes —dijo— que el opinar rectamente, incluso sin poder dar razón de ello, no es ni saber, pues una cosa de la que no se puede dar razón no podría ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues lo que posee

³⁵ Οὐκοῦν ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον οἷα τε εἶναι γινώσκειν; οὐ γάρ που ἂ κυβερνητικῆ γινώσκομεν, γνωσόμεθα καὶ ἰατρικῆ.

³⁶ Como es sabido, arte se entenderá como τέχνη.

³⁷ Οὐκ ἄρα πάντα γε γνώσεται ἢ ῥαψωδικῆ κατὰ τὸν σὸν λόγον οὐδὲ ὁ ῥαψωδός.

realidad no puede ser ignorancia? La recta opinión es, pues, algo así como una cosa intermedia entre el conocimiento y la ignorancia (*Symp.* 202a)³⁸.

Siendo justos y proporcionados, pensemos que la finalidad de Sócrates no era, al menos la primera, ridiculizar argumentativamente a Ion —¿quién pudiera contra Sócrates? — sino mostrar con claridad que el saber y su verso solo proporcionan belleza, que el saber de suyo contiene verdad; que Ion no es sino un afortunado, poseso, que no es un general militar condecorado por más que sea un militar que sepa decir bellamente lo que Homero dice de cómo librar una batalla. Otros generales extranjeros han sido laureados por sus proezas, no por decir bellas cosas. Ion, como militar de Éfeso, no replica en la práctica lo que aprende de Homero, solo es un dictador de versos, que no ensalza a Homero por conocimiento de la técnica sino por inspiración, arrebató y posesión divina. Ion no sabe, repite; Ion no puede decir verdad, copia:

Pues bien, esto es lo más hermoso que, por nuestra parte, te pertenece, Ion: que eres un ensalzador de Homero por ser divino y no por estar en posesión de un arte (*Ion*, 542b)³⁹.

Estar poseso, así pues, es permanecer en la suspensión, ayudado por un vínculo que permite la movilidad con miras al ascenso, al abandono del estado presente que tiene como meta el mundo de las Formas, la sabiduría, o bien, la estancia con Apolo, el divino, Dios de las artes.

El mismo camino se traza desde el espectador, quien es ascendido por el rapsoda, quien a su vez es inspirado por el poeta:

³⁸ Ἡ καὶ ἂν μὴ σοφόν, ἀμαθές; ἢ οὐκ ἦσθησαι ὅτι ἔστιν τι μεταξὺ σοφίας καὶ ἀμαθίας;

Τί τοῦτο; Τὸ ὀρθὰ δοξάζειν καὶ ἄνευ τοῦ ἔχειν λόγον δοῦναι οὐκ οἶσθ', ἔφη, ὅτι οὔτε ἐπίστασθαί ἐστιν – ἄλογον γὰρ πρᾶγμα πῶς ἂν εἶη ἐπιστήμη; – οὔτε ἀμαθία – τὸ γὰρ τοῦ ὄντος τυγχάνον πῶς ἂν εἶη ἀμαθία; – ἔστι δὲ δήπου τοιοῦτον ἡ ὀρθὴ δόξα, μεταξὺ φρονήσεως καὶ ἀμαθίας.

³⁹ Τοῦτο τοίνυν τὸ κάλλιον ὑπάρχει σοι παρ' ἡμῖν, ὃ Ἴων, θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὀμήρου ἐπαινέτην.

Espectador—rapsoda—poeta

Este es un nivel primario de ascenso vía poética, pues el trajín continúa. El poeta es llevado por las Musas a la habitación de Apolo, donde es inspirado, endulzado, donde le es dada la *vis* poética, las palabras divinas que ha de repetir cuando abandone el estado. Tanto el rapsoda como las Musas no serán, entonces, sino medios para alcanzar el Absoluto por vía poética:

Espectador—poeta—Apolo o Dioniso o lo divino
rapsoda—Musas

Cerremos este trazo de análisis con un texto de Píndaro, en donde llama a los homéridas, es decir, rapsodas, «cosedores» de relatos o cantos. Este canto fue compuesto entre los años 485 y 480 a. C., por lo que podemos decir que entre esos años se pudo considerar y acuñar así el término; los repetidores solo tejen sobre una trama ya dada, solo repiten, versan sobre lo ya compuesto:

Por donde también los Homéridas, los cantores, comienzan las más de las veces sus cosidos relatos —por un preludio a Zeus—, así este hombre el principio de una victoria de los Juegos Sagrados ha recibido por vez primera, en el muy celebrado recinto de Zeus Nemeo (*Nem.* II, 1-2).

El término «homéridas» refiere a los rapsodas, recitadores de los poemas homéricos que abrían sus alabanzas públicas, ya sea en concurso o como espectáculo, con un himno a alguna divinidad.

Tenemos ya la cadena de inspiración divina completa:

1. Apolo.
2. Musas.
3. Poeta.
4. Rapsoda.
5. Espectador.

Musas, poeta y rapsoda son medios, y tienen importancia distinta, aunque sigan siendo intermediarios. El rapsoda está directamente relacionado con el oyente, el espectador o lector, por ello debe ser cuidadoso y por ello se le trata con gran reparo en este *Ion*, de su papel y presencia depende que el espectador conozca con claridad, belleza y certeza lo que le poeta ha cantado; lo mismo para el poeta, debe ser fiel a lo que las Musas le han traído. Si pudiera haber un yerro en el poeta o el rapsoda, no así en la Musa, dado su carácter divino. Lo humano es lo que permite el fallo, por ello el poeta —y el rapsoda— deben estar entusiasmados.

Como proceso transitivo análogo a la cadena anterior, nos es posible pensar en otra cadena: la relación entre ignorancia, filosofía y sabiduría. El paso del estado de ignorancia al del filósofo se dará a través de la indagación teórica, el final será la consecución de la sabiduría a través de la presciencia intuitiva del mundo de las Formas; ser sabio, finalmente, es no estar en este mundo sensible, diría Platón; la sabiduría, aquí, como los dioses en la cadena anterior.

1. La sabiduría atrae al filósofo.
2. El filósofo parte de la ignorancia.
3. La ignorancia como el primer estado.

Al ser dos cadenas distintas tienen medios distintos e implicaciones peculiares. Sin embargo, el filósofo y el poeta son medios, porque desde ese estado puede accederse a otro superior. El rapsoda es un mediador, a su vez, del poeta; el buen rapsoda, indica Capuccino, debe saber el porqué de lo que dice, en el caso de *Ion*, Homero, como un primer momento, y además repetirlo, recitarlo de modo que el auditorio lo pueda recibir como un mensaje bello, como segundo momento; sin embargo, el trabajo de *Ion* no será otro sino únicamente comunicar, no interpretar, el rapsoda no es un exégeta. «In *Ion's* case, it consists in

making Homer accessible to an audience living many centuries after his death» (2011, pp. 68-69).

Hacia el final de esta investigación, en el capítulo cuarto, dejaremos de lado a *Ion* y pensaremos en otro poeta que no es Homero sino Orfeo.

Ahora debemos indagar en el poeta en sí mismo y en su hacer, para ello Platón debe indicar cómo entiende a ese ποιήσις y cómo a la ποίησις.

CAPÍTULO 2

EL HACER POÉTICO Y LOS POETAS

Algunos momentos muy relevantes del discurso platónico han sido trazados desde la retórica poética; en repetidas ocasiones su didáctica verbal ha tejido argumentos que versan acerca de metafísica, ciencia, el comportamiento de los animales, o ideas de la navegación, la guerra, hasta las más profundas ideas políticas. Platón, desde el diálogo, tuvo múltiples temas, sin embargo, una herramienta común es el tejido poético en su hablar. La poesía es uno de los tonos que giran en la mente platónica.

2.1 Ubicación del término *ποίησις* en los diálogos

El término «poesía» se desprende del término *poiesis* (*ποίησις*). En su sentido original, está incrustado en la materia, en el hacer y poco a poco fue adquiriendo un uso separado de sensibilidad física.

El lenguaje, o también podemos decir, la lengua, al ser una invención humana, tiene características que le permiten cambiar, comportarse como un ente orgánico, como si estuviese en verdad vivo; el lenguaje es modificado, lo manipulamos. La historia se acompaña del lenguaje, y éste, desde que se utiliza para describir objetos, cambió de ser formado sólo por nombres de cosas a también indicar acciones, luego intenciones, del sustantivo al verbo, el artículo, la temporalidad de las situaciones; descubrimos y describimos realidades enraizadas en ídoles diversas, superfluas, metafísicas, su variedad es su riqueza y su riqueza es su potencia.

Recurrimos a la noción de *poiesis* (*ποίησις*) en su más alejado estado, el de lo inmaterial, lo lejano a lo mundano. La inspiración, como uno de los temas centrales de la presente investigación, en parte es causa de ese uso; habremos

de identificar con precisión los usos del término y después ubicaremos el de *inspiración* o *endiosamiento* (ἐνθέων), aunque únicamente haremos énfasis en los pasajes donde ambos se relacionen, o bien, presten relevancia temática y conceptual en los diálogos.

Mientras el verbo caracteriza, más bien, un proceso que apunta a lo concreto, el sustantivo dice relación a un momento fijo de ese proceso, y por consiguiente, a una abstracción de él. De esta manera el idioma, como expresión del pensamiento, indicó en Grecia una separación de lo puramente visual o inmediato hacia lo intelectual (Lledó, 2015, p. 51).

Cuando se hace algo, lo que sucede es que el resultado de ese hacer proviene de un comienzo, un camino, pasos o método que termina en un objeto, en lo hecho. Así la diferencia que muestra Lledó, el hacer requiere proceso, es un proceso en sí mismo; lo hecho es la resultante del acto, el sustantivo. Tal como nos mostró la definición de Liddell-Scott, ποιήσις no es lo hecho, sino fabricación, la producción, el proceso del hacer.

Algunas formas sustantivas se hallan en Homero y Heráclito¹³⁰ presentan el sufijo -σις. Los términos φρόνησις (pensamiento dirigido a la acción, inteligencia que hace, prevé, o prudencia, aristotélicamente hablando) y γνώσις (conocimiento) son nota de la relación que hay entre el intelecto y la realidad que a la que se enfrenta, y un modo de ese relato es el verbo.

Estos derivados en -σις han dado lugar a los nombres de acción, mientras que los en -μα se referían, más bien, a un estado pasivo. Así, por ejemplo, μάθησις, significa “la acción de aprender”, mientras que μάθημα significa “el objeto de estudio” (Lledó, 2015, p. 53).

¹³⁰ A partir del estudio de Emilio Lledó (Lledó, 2015) correremos una revisión de los términos ποιήσις y ἐνθέων, a los que se les enmarcará en sus contextos literarios significativos.

Desde aquí podemos adherirnos a la idea de que *poiesis* tiene un significado que se centra en una acción concreta, en un hacer específico, es decir, la acción de hacer; *ποίημα* será el resultado del hacer, lo hecho. «Estos dos tipos de sufijos, -σις y -μα, expresan, respectivamente, la “acción pura” y el “resultado de la acción”. Concretamente, en *ποίησις* significa la “creación como tal”, considerada como un proceso activo; mientras que *ποίημα* significará “poema”, “canto”, como objeto de esas *ποίησις*» (Lledó, p. 54).

Lledó presupone aquí el uso ya en nosotros coloquial de *poema*, como el resultado del proceso del hacer desde el canto, el decir o la escritura con sentido, lenguaje, ritmo, intención o finalidad de belleza¹³¹. Si nos hacemos un poco hacia atrás, para adquirir más ángulo de apertura, podemos entender, si seguimos el análisis, que también, cualquier objeto hecho por alguien es un resultado de un hacer; si es así, todos los objetos son poemas porque provienen de poesía. No es necesario ahondar en que esa idea no es de uso corriente en nuestros días, sin embargo, precisarla nos aporta en la densidad y diversidad del término y su complejidad conceptual.

Por otra parte, es clave también mostrar que *ποίησις*, al usarse como un género literario, también deriva en el receptáculo conceptual o nominativo, el nombre de la suma de los poemas; nos referimos a la poesía como un término abstracto, al poema como uno concreto. Sugiere que no debe considerarse la *ποίησις* como un concepto cuyo contenido de referencia hacia la realidad deba ser estático, sino dinámico:

Ποίησις así concebida, no ha de considerarse como la abstracción de un resultado determinado, sino como el proceso, el desarrollo temporal de una acción que ha de culminar en un objeto, que tendrá [...] características peculiares. No presupone, pues, la existencia de su objeto, ni puede entenderse como la abstracción fija de él; su abstracción es la «todavía no

¹³¹ No nos detendremos en discurrir hacer del carácter de lo bello en este momento.

realización», del objeto a que tiende, y su existencia es tan concreta como la de su resultado (2015, p. 54).

Platón sostiene, acerca de los que no aman las riquezas obtenidas por sí mismos, hechas por sí mismos, que no las aman tanto como aquellos que las lograron, las construyeron; utiliza las formas de ποιήσις en una analogía que nos enmarca el término en el sentido de aquello que no se ha terminado, que sigue un proceso, que requiere temporalidad:

Los que las han adquirido, en cambio, se apegan a ellas doblemente que los demás. Por un lado, en efecto, tal como los poetas aman sus poemas y los padres a sus hijos, análogamente los que se han enriquecido ponen su celo en las riquezas, como obra de ellos: y, por otro lado, como los demás, por la utilidad que les prestan (*Resp.* 330c1-5)¹³².

Los padres aman a sus hijos, y lo hijos son entes vivos, que se van terminando con el tiempo; sumergidos en un desarrollo que no se detiene hasta la muerte, los hijos son el poema del poeta, quiere decir Platón, y los aman como obra suya, como los poetas a sus poemas los celan: quienes poseen riquezas forjadas por trabajo propio, y no por herencia, tienden a celar, procurarla más; uno sabe el valor de lo que tiene cuando es producto, recompensa de una labor hecha por propia mano.

Los hijos, si no son hechos, como cosas,¹³³ son educados, formados, y ahí está la hechura; nos separamos del burdo producir, pues producir hijos sería semejante a la actividad animal, la que, siendo cierto que no solo se detiene en la actividad del parir, también permite el celo o la guarda de las crías; en otro

¹³² Οὗτοι ἔνεκα ἠρόμην, ἣν δ' ἐγώ, ὅτι μοι ἔδοξας οὐ σφόδρα ἀγαπᾶν τὰ χρήματα, τοῦτο δὲ ποιοῦσιν ὡς τὸ πολὺ οἱ ἂν μὴ αὐτοὶ κτήσωνται· οἱ δὲ κτησάμενοι διπλῆ ἢ οἱ ἄλλοι ἀσπάζονται αὐτά. ὥσπερ γὰρ οἱ ποιηταὶ τὰ αὐτῶν ποιήματα καὶ οἱ πατέρες τοὺς παῖδας ἀγαπῶσιν, ταύτη τε δὴ καὶ οἱ χρηματισάμενοι περὶ τὰ χρήματα σπουδάζουσιν ὡς ἔργον.

¹³³ «Cosas» como factura, como algo hecho.

nivel, más alto, estará la crianza humana. Educar, celar, cuidar lo que es de uno, como un padre o madre a sus hijos, es lo que un poeta hace con sus poemas.

La retórica, ese arte, hechura magistral sofista, el saber decir, es un hacer también. Y si es cierto que en muchos casos no se utilizaba para poder acceder a la expresión correcta y limpia de una verdad, su presencia está revestida de formas que en aras del convencimiento del oyente se quedaba solo en un mero medio de comunicación, por lo que los poetas también pudieron y podrían ser considerados como repetidores de modos, caminos, dictadores de fórmulas para el decir bello: un sofista, con retórica, dirá bien; un poeta, dirá bellamente. Sin embargo, el uso de la palabra requiere un saber, una práctica que, en la medida en la que sea consuetudinaria, permite el dominio del lenguaje, la lógica, lo cual ya abre el camino al posible mundo de aquello que es en sí mismo. Decimos que no podemos pensar en los sofistas como un grupo consolidado, maligno, que solo quiere decir bien las cosas sin buscar lo que Sócrates y Platón se han empeñado; no, no siempre, y menos como grupo. Los maestros Protágoras y Gorgias, por ejemplo, representan momentos muy relevantes en la filosofía platónica. Aquí es necesario fijar la idea de que los mismos maestros del decir también buscaban alguna verdad respecto a los poetas.

Platón, en el diálogo *Protágoras*, cuyos elementos argumentativos, formas lingüísticas y orden lógico sitúan al diálogo como una soberbia obra literaria, trata el tema de la virtud, las relaciones de las virtudes entre sí. Sabemos que la virtud, como tópico platónico, es central en el pensamiento filosófico de los antiguos griegos. El diálogo conserva manufactura socrática, es decir, no lleva la dirección de construir hacia la teoría de las Formas. Si seguimos el camino del filosofar acerca de la virtud, y a la manera socrática, llegaremos a un momento en el que se debe considerar la necesidad de la educación en los jóvenes; y desde el tema de la educación, desde el mismo camino, hacer relevante

el uso de la poesía como un saber, un arte, una herramienta, o simplemente, saber su utilidad.

Protágoras, según Guthrie y Nestle, puede entenderse como el último de los diálogos socráticos, ya que persiste el filosofar típico socrático, no busca elementos metafísicos ni pitagóricos; los temas matemáticos fueron conocidos por Platón, hacia su primer viaje al Sur de Italia y Sicilia (Guthrie, 1990, p. 2010).

Sócrates dialoga con un joven de nombre Hipócrates, quien pide ser presentado ante Protágoras; Sócrates no pudo advertirle de las intenciones y *modus* de aquel sabio, de aquel traficante de los alimentos del alma:

—Ahora bien, Hipócrates, ¿el sofista viene a ser un traficante o un tendero de las mercancías de que se nutre el alma? A mí, al menos, me parece que es algo así.

—¿Y de qué se alimenta el alma, Sócrates?

—Desde luego de enseñanzas, dije yo. De modo que, amigo, cuidemos de que no nos engañe el sofista con sus elogios de que vende, como el traficante y el tendero con respecto al alimento del cuerpo. Pues tampoco ellos saben, de las mercancías que traen ellos mismos, lo que es bueno o nocivo para el cuerpo, pero las alaban al venderlas (*Prt.* 313c-d).

Sócrates sabe del arte protagórico, sabe del poder de las palabras. Su advertencia a un joven no es sólo remarcar una torcida intención, sino alertar de lo que la no reflexión propia podría hacer al filosofar, y, sobre todo, en un joven que desea ser discípulo de un sabio como Protágoras. Al ser presentados, el sabio promete al joven que bajo su enseñanza será mejor cada día; aquí Sócrates interviene con su viejo y puro estilo y cuestiona sobre qué significa ser mejor, ser mejor en qué. La virtud se asoma, y lo hace vertiginosamente, pues Protágoras asegura que él podrá enseñar la virtud para gobernar y ser buen ciudadano. Los elementos de la argumentación no son el objeto de este ejercicio, queremos

solo trazar la ruta que nos lleva desde el filosofar acerca de la justicia y el auto-control a entender que la poesía y su entendimiento son parte de la educación. La sofística es un arte, y hay que saber hacerlo:

Yo, desde luego, afirmo que el arte de la sofística es antiguo, si bien los que lo manejaban entre los varones de antaño, temerosos de los rencores que suscita, se fabricaron un disfraz, y lo ocultaron, los unos a la poesía, como Homero, Hesíodo y Simónides, y otros, en cambio, con ritos religiosos y oráculos, como los discípulos de Orfeo y Museo (*Prt.* 316d-e).

Es un arte antiguo también fue disfrazado como poesía. Protágoras está en la idea de que así entonces, sea desde la poesía o la sofística, se dice verdad, porque los mismos Homero, Hesíodo u Orfeo la han ejercido y no hay duda, en opinión de Protágoras, de que digan falsedades:

Creo yo, Sócrates, que, para un hombre, parte importantísima de su educación es ser entendido en poesía. Es decir, ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está bien y lo que no, y saber distinguirlo y dar explicación cuando se le pregunta. También ahora será la cuestión acerca del mismo tema del que tú y yo hace un momento hablábamos, sobre la virtud, pero trasladado a la poesía (*Prt.* 339a).

En la educación tradicional de los jóvenes atenienses estaba la enseñanza de la poesía y su entendimiento. Hallamos aquí, una vez más, y como parte del centro de nuestra investigación, que es necesario cuestionar si la poesía, por sí misma, nos puede llevar hacia el conocimiento de la verdad y del bien.

Sócrates, en este diálogo con Protágoras, y al ser un diálogo llamado «socrático», aparece en estado más puro que en otros textos. Intenta demostrar, desde el tema de la virtud, que la sabiduría en cualquier arte es equivalente a la virtud. La discusión es sabida, su conclusión es cercana a lo que se ha llamado «intelectualismo». Tener valor es propio del que sabe, ser temerario es propio del ignorante. La virtud requiere ser practicada, se argumenta en el *Protágoras*;

no sólo enseñada académicamente. Hemos entendido desde Aristóteles y algunos filósofos medievales cristianos que la prudencia, como virtud moral es una, y como virtud intelectual es otra, claro, aunque ambas se dirigen hacia el bien. En *praxis* y en teoría ambas ordenan al ser humano. Insuficiente es con una sola. Saber hacer requiere del conocimiento intelectual pero también exige su práctica. Es por esto, también, que la discusión no es del todo sencilla, porque si la sofística es un saber decir, ser buen retórico pide saber hablar, ser versado, experimentado; sin embargo, es diferente saber usar la herramienta de saber su finalidad.

Uno puede saber decir muy bien alguna idea, pero no saber lo que se está diciendo. Esto acontece con Ion, el rapsoda, en el diálogo ya revisado en el capítulo anterior. Sócrates, vemos, insiste en esta idea en este *Protágoras*.

En *Protágoras*, ποιήσις es ya un hacer más un decir bien; supongamos que también bellamente, ya que el diálogo se centra más, a partir de la carga que ya de suyo contiene el término sofística, en el saber decir de algunos sabios, en su virtud como dictadores, «decidores» de la verdad.

La verdad como un producto, una hechura, sólo podríamos entenderla como un modo de decirla. Surge una problemática cuando desde ahí queremos conservar un sentido puro, inmaterial y metafísico de la verdad. Si se sigue pensando en la poesía como algo que sólo es hecho, aún en esa noción habrá resabios de materialidad, como si se tratase de una mesa que un ebanista ha terminado, algo finito. Hemos analizado que el uso no se quedaba en algo fijo, sino que representa, el poema, la poesía, algo orgánico, vivo. Podríamos caer como en la primaria discusión, y por lo mismo, edificante, de si la filosofía es un saber útil. ¿La poesía es un saber útil? Sócrates arremetería primero analizando si es un saber, para después cuestionar su utilidad.

El contenido, incluida la finalidad, de la poesía es lo que debe determinar si es un saber o no. Si procedemos como Sócrates en nuestra inquisición,

diremos que hacerla requiere saber hacerla. Se exige un conocimiento del lenguaje, después una intencionalidad, es decir, saber qué se quiere decir; el para qué decirlo es la finalidad. Ahora bien, hemos dejado a un lado, como en estos primeros diálogos, la belleza. La finalidad no podrá estar ajena de ninguna actividad humana libre y voluntaria, no sobra decirlo. Como actividad, como acción, la generación de la poesía no se eximirá.

La sofística aporta la posibilidad de la intrusión de la razón en el hacer poético; no nos dice de arrebatos ni frenesís. El poeta no es un endiosado, sino que su hacer, su poesía, es un producto de la razón; si seguimos un hilo, sin el halo de lo separado, divino, y nos apegamos a elementos propios de la razón discursiva, estaremos estudiando la poesía como un saber científico, medible, comprobable. Métrica, ritmo, modos de estructura formal, serían los únicos caminos para distinguir lo poético de lo filosófico, es decir, parámetros de distinción que son detectables por método. Forma pura, sin fondo, se diría en teoría y crítica literarias:

Si hay un denominador común que, de una manera imprecisa pero constante, subyace a todas las opiniones de los griegos sobre poesía, desde Homero a Platón, es, sin duda, la de que esta es donde un poder superior, que trasciende los límites de la persona y por el que ésta queda totalmente absorbida (Lledó, 2015, p. 60).

Y así se trata en *Ion*, como hemos ya comentado¹³⁴. En *Menón*, diálogo postsocrático (Guthrie, 1990, p. 231), redactado presumiblemente después del

¹³⁴ «Del mismo modo que los que participan en los ritos coribánticos no bailan cuando están en su juicio, así los poetas líricos no componen esos hermosos poemas cuando están en su juicio, sino una vez que se han adentrado en la armonía y el ritmo, presas del furor báquico y poseídos, y tal como las bacantes sacan miel y leche de los ríos cuando están poseídas, pero no mientras están en su juicio, así trabaja también el alma de los poetas líricos, tal como ellos *mismos* afirman» «ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλά

primer viaje de Platón a Sicilia hacia el 387 a.C.¹³⁵, el pitagorismo cobra relevancia en el pensamiento poético, mágico. Por un lado, pareciera continuar con la discusión que se abrió hacia el final del *Protágoras* acerca de lo útil y lo bueno y la enseñanza de la virtud.

Uno de los principales ejes en su argumentación para explicar por qué la virtud no es natural ni enseñable como quien enseña a sumar, sino que se adquiere a través de la práctica, es la teoría de la reminiscencia. Uno recuerda el conocimiento. La alusión que precisamos aquí al argumento de autoridad que Sócrates corre: los sacerdotes y sacerdotisas y los poetas debidamente inspirados los han dicho:

Los que lo dicen son aquellos sacerdotes y sacerdotisas que se han ocupado de ser capaces de justificar el objeto de su ministerio. Pero también lo dice Píndaro y muchos otros de los poetas divinamente inspirados. Y las cosas que dicen son éstas: afirman, en efecto, que el alma del hombre es inmortal (*Menón*, 81a10-b4)¹³⁶.

Píndaro, como modelo de autoridad, no es demeritado por Sócrates, pues es su propia fuente de veracidad. Cuando Platón llama a los poetas “divinamente inspirados (τῶν ποιητῶν ὅσοι θεῖοί εἰσιν)”, ha incorporado a su lenguaje metafísico la posibilidad de la veracidad desde la inspiración, desde lo divino. La

μέλη ταῦτα ποιῶσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ρυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάρκλαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὔ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἢ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι» (*Ion*, 533e-534a).

¹³⁵ «Puede afirmarse que está situada [la acción del diálogo] en el 403 o a principios del 402, después de la restauración de la democracia, cuando Ánito era un dirigente del partido en el poder (Cfr. *Menón*, 90b)» (Guthrie, 1990, p. 232).

¹³⁶ Οἱ μὲν λέγοντές εἰσι τῶν ἱερέων τε καὶ τῶν ἱερείων ὅσοις μεμέληκε περὶ ὧν μεταχειρίζονται λόγον οἷσις τ' εἶναι διδόναι· λέγει δὲ καὶ Πίνδαρος καὶ ἄλλοι πολλοὶ τῶν ποιητῶν ὅσοι θεῖοί εἰσιν. ἃ δὲ λέγουσιν, ταυτὶ ἐστίν· ἀλλὰ σκόπει εἴ σοι δοκοῦσιν ἀληθῆ λέγειν. φασὶ γὰρ τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἀθάνατον.

ποίησις es el hacer divino, de lo divino procede la locura o arrebatado de los poetas, no es de este mundo su saber, su arte. El conocimiento es la guía hacia la verdad y hacia el bien, y la verdad y el bien provienen de otro lugar, lejos del mundo sensible. Los poetas, los sacerdotes están en conexión con ello. ¿Y los políticos? ¿Y los filósofos?

Hay sólo dos cosas que pueden guiarnos bien: la opinión verdadera y el conocimiento [...] entonces, puesto que no es enseñable, ¿no podemos decir ya más que la virtud se tiene por el conocimiento? [...] el conocimiento no podrá ser guía del obrar político [...] si no es por el conocimiento, no queda sino la buena opinión. Sirviéndose de ella los hombres políticos gobiernan los Estados y no difieren en nada, con respecto al conocimiento, de los vates y los adivinos. Pues, en efecto, también ellos dicen, por inspiración, muchas verdades, pero no saben nada de lo que dicen (*Menón*, 99a-c).

Conocer no es guía del obrar político ni la sabiduría en sí misma. La recta opinión queda como única posibilidad para el hacer bien político. Sócrates realiza una equivalencia ya tratada en *Ion*: los poetas inspirados, endiosados y los políticos con recta opinión no saben lo que dicen, pero lo dicen por el favor de la divinidad. Agustín Brousson analiza el *Teeteto*, y en su investigación expone los tipos de hombres que Sócrates ahí distingue: los que pasan mucho tiempo en tribunales y los que pasan mucho tiempo en la filosofía (*Tht.* 172c). Los segundos pueden mudar su argumentación sin desvío del objetivo final: lo que es; los primeros no pueden mudar ni usar más tiempo del asignado para la exposición de sus argumentaciones (*Tht.* 173e). Los filósofos tienden a alejarse de los asuntos públicos, saben que el fin de su búsqueda está en un lugar separado de lo terrenal, «sólo su cuerpo yace y habita en la ciudad, mientras que su mente (διάνοια), por considerar que todo esto es poco y nada, lo desestima [...]» (*Tht.* 173e).

La separación de la que habla Sócrates con Teodoro en *Teeteto* es tratada por Brousson desde el concepto ὁμοίωσις θεῶν, («asimilación» o «el proceso de hacerse semejante a»). De acuerdo con Brousson, —σις es un sufijo derivacional en los verbos para producir sustantivos que describen la acción o el proceso del verbo en cuestión, por ejemplo: ποιέω, «producir»; ποιήσις, «lo producido»¹³⁷. El filósofo intenta toda su vida separarse de la vida pública, hemos dicho, y de la realidad sensible:

Por eso también es menester intentar huir (φεύγειν) hacia allí lo más rápido posible, y la huida es asemejarse a la divinidad cuanto sea posible (φυγή δὲ ὁμοίωσις θεῶν κατὰ τὸ δυνατόν); y asemejarse es llegar a ser justo y piadoso con sabiduría (ὁμοίωσις δὲ δίκαιον καὶ ὄσιον μετὰ φρονήσεως γενέσθαι) (*Tht.* 176b).

Hacerse semejante con la divinidad, huir para ser como lo divino, el filósofo y el poeta, proponemos, no tienen finalidad distinta. El filósofo busca la vida feliz, ser el más feliz, (εὐδαιμονέστατον), y la divinidad es lo más justo; de la misma forma, el poeta endiosado (ἐνθουσιασμός) también busca hacerse semejante con la divinidad, está lleno de dios. Hay también semejanza entre el contenido y las consideraciones en *Teeteto* con las de *Menón*:

¿Será conveniente, entonces, Menón, llamar divinos a estos hombres —vates, adivinos y poetas todos— que, sin tener entendimiento, llevan a buen término muchas y muy grandes obras en lo que hacen y dicen? [...] son divinos e inspirados, puesto que es gracias al hálito del dios y poseídos por él, cómo con sus palabras llevan a buen fin muchos y grandes designios, sin saber nada de lo que dicen (*Menón*, 99d-e).

Los poetas, pues, con lo divino; lo divino, con la verdad. La posesión de la verdad no estará en el poeta, sino que es un portador de ella, por esto no se

¹³⁷ Brousson dice «crear», cfr. 2019, p. 10.

pude fiar de los poetas como educadores en la verdad, porque no son ellos quienes deciden lo que deben decir. No podemos saber cuándo son ellos o cuándo los dioses. Ion mismo refiere que se le hace de noche por dentro, que no sabe, que no es él (*Ion*, 532c). Recordemos que no es un poeta sino un rapsoda, un repetidor.

La *Apología*, el texto socrático por antonomasia, da pie a tirar el rastreo del término ποιήσις aún más atrás en el pensamiento platónico. Si el maestro lo usó, y ha sido registrado por el discípulo, entonces lo consideramos como propio del lenguaje en el *corpus*. El mismo Sócrates es testigo de la presencia de Platón:

«Por todas partes están presentes aquí muchos de ellos a los que estoy viendo [...] Adimanto, hijo de Aristón, cuyo hermano es Platón, que está aquí [...]» (*Ap.* 33d-34a). «Ahí Platón, atenienses, Critón, Critóbulo y Apolodoro me piden que proponga treinta minas y que ellos salen fiadores» (*Ap.* 38b).

Este testimonio, que refleja la confianza de Sócrates en sus amigos, da paso a establecer la discusión acerca del desarrollo temático en los diálogos platónicos. W.K.C. Guthrie detiene terminantemente el vaivén de los estudiosos que buscan afirmar o negar la autenticidad del diálogo (y la presencia de Platón en el juicio a Sócrates).

Desde Leisegang, Coiset, Friedlander, Raeder, Gauss, von Armin y Hackford, Guthrie mismo prefiere no seguir más y afirmar que es un diálogo escrito por Platón, que es el primero. Así, nos movemos a aceptar que los temas tratados por Sócrates durante su defensa son escuchados por Platón, sembrados desde Sócrates; decimos, así, que ποιήσις y ποιῆται tienen presencia antigua en el pensamiento platónico. Guthrie no tiene la certeza, pero por los temas y los

modos es posible aseverar que es la primera obra de Platón, escrita al poco tiempo del juicio (1990, p. 78).

Sócrates, al inicio de su defensa, expone su andar tras la sabiduría y la predicación que cae sobre él y su fama. Que se dice sabio, que se enemistó con otros por demostrarles que no sabían, que él, en su papel de buscador de sabiduría, por lo menos era más sabio que otros: más sabio que los que se decían sabios y no sabían que no sabían todo. Sócrates arma esa espiral que lo lleva a decir que al menos sabe que no sabe, lo que lo deja como un hombre sabio frente los que no saben que no saben. Dice haber hablado con poetas (hacedores, pues), y sabe que estos hacen lo que hacen no por ellos, sino por dotes divinos:

Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen. Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran. Así pues, me alejé también de allí creyendo que les superaba en lo mismo que a los políticos (*Ap.* 22c).

Sócrates separa el conocimiento especulativo del posible poético; no puede —o no quiere— ceder a los poetas un conocimiento como el filosófico, y no será necesario para él ni para esta investigación, porque los poetas, y como base tenemos los mismos argumentos socráticos, están inspirados, entusiasmados, llenos de dioses, de lo divino, ¿cómo podemos decir que ese contenido es de un nivel inferior al filosófico? Su actividad es distinta a la del filósofo, su hacer, su proceso son distintos, sin embargo, pensemos si es posible que su fin sea el mismo.

2.2 Carácter de los ποιηταί

Es claro desde dónde tiene raíz la idea de que Platón «desprecia», «corre» a los poetas de su República. Hay que matizar quiénes son esos poetas y su poesía. Mientras, encadenamos ya el tema del saber poético y la inspiración a las preocupaciones platónicas. No se duda de que los poetas sean endiosados, se duda de que sean sabios; la peor acusación a los poetas es que engañan:

Y que no nos pretendan engañar con muchas otras falsedades similares, ni que las madres, convencidas por estos poetas, asusten a sus hijos contándoles indebidamente mitos según los cuales ciertos dioses rondan de noche, con apariencias semejantes a las de muchos extranjeros de las más diversas regiones, para no blasfemar contra los dioses y hacer a la vez a sus hijos más cobardes (*Resp.* 382e).

Esos poetas hacen cobardes a los niños a través de sus relatos. Entendamos que el sentido de poeta es el de un narrador, contador, no así el de aquel que conocemos en estos días. Los hacedores de mitos serán esos embaucadores, porque a juicio de Platón, no saben lo que dicen, aunque lo digan bien y bellamente. No son útiles sus decires para la República:

¿Hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes? (*Resp.* 377b).

La censura tan característica alrededor de la poesía no es algo de nuestros tiempos. El foco de aquella, para aquel entonces, decimos, era respecto a lo útil, lo justo y lo bueno para los ciudadanos en la República. Varios pasajes de *República* arremeten contra la cultura de los mitos:

Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y

persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría (*Resp.* 377c).

No todos serán rechazados, reula Platón, solo permanecerán los que forjen mitos bien hechos. Bien hechos, dice Platón. ¿Técnica, métrica? Aún no a estas alturas de *República*. Los poetas, los que tergiversen, maleduquen con sus cantos, se van:

Aquellos que nos cuentan Hesíodo y Homero y también otros poetas, pues son ellos quienes han como puesto los falsos mitos que se han narrado y aún se narran a los hombres (*Resp.* 377d).

En ese momento Platón asesta un golpe sobre la mesa. Toda la cultura helénica estaba fundada desde las rocas y columna homéricas, y ahora Aristocles decía que ese padre poético era sencillamente un malformador. Ese cambio de ruta que Hesíodo estableció es continuado en la idea platónica de la mentira. La mentira, aunque venga adornada poéticamente, no es bienvenida en la ciudad:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole. No porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte (*Resp.* 387b).

Ya Hesíodo, en el siglo VIII, había negado la veracidad del relato homérico, asunto nada difícil para nuestros días y cultura, pero desafiante para entonces. Hesíodo, antes de la escuela de Mileto o de los pitagóricos o de los eléatas, sin saberlo, había introducido la noción de la verosimilitud (Gigon, 2012, p. 20).

Lo verosímil es lo que pudiera ser considerado como verdadero, creíble, posible. Hesíodo sostiene que la Musas le dijeron algo, y como son hijas de Zeus, seguidoras de Apolo, no podrían mentir —eso cree Hesíodo—. Entonces aquí es donde Hesíodo desafía a Homero. Al desafiarlo y ponerlo en duda, genera la presencia de la verosimilitud, es decir, de lo que se asemeja a la verdad, porque si uno dice que aquel no dice verdad, es porque él, Hesíodo, tiene elementos para contraponer lo suyo a lo otro. Esa contraposición supone una concepción de lo que es verdadero, y esa es comparada con la concepción de Homero, por lo que Hesíodo dice que es verdad lo suyo y no lo de Homero. «Este es, pues, el primer elemento filosófico con el que nos topamos en Hesíodo: la pretensión de enseñar la verdad» (Gigon, 2012, p. 21). Zeus dice a las Musas alguna verdad genealógica y estas lo comunican al poeta. Zeus —o Apolo—, Musa, poeta... y este al espectador. Por tanto, según Hesíodo, y desde la interpretación de Gigon, el espectador escucha verdad, si esta viene de un poeta a quien las Musas le dictaron lo que Apolo les dijo.

Algo es verdad porque las Musas lo han dicho porque Apolo lo ha dictado. Hesíodo desafía la tradición, sin embargo, no desde la filosofía, aquel saber buscador de principios y verdades eternas, no, sino desde la poesía. Es verdad lo que sea debido a su origen. Hesíodo silencia a Homero, Hesíodo recibe la inspiración por parte de las Musas (*Theog.* 20-34):

Ellas, un día, el bello canto enseñaron a Hesíodo mientras pacía los corceos al pie del divino Helicón¹³⁸; y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas, las Musas olímpicas, hijas de Zeus que la égida lleva: «Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo, sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad. Así dijeron, el grande Zeus las hijas verídicas, y me dieron por

¹³⁸ Cadena montañosa de Beocia (golfo de Corinto), cuyo pico más alto era llamado así, por lo que se consagraba a Apolo y a las Musas.

cetru una rama de laurel muy frondoso que habían cogido, admirable; y la voz me inspiraron divina, para que celebrara futuro y pasado, y me mandaron honrar de los beatos siempre existentes la estirpe, y a ellas cantarlas siempre, primero y al último.

La tradición literaria épica helénica nos permite indicar que en el principio fue la poesía antes que la filosofía, y que la poesía ya tenía ligadura de verdad. Ya sea con Homero o Hesíodo, el espíritu griego crece desde la tradición poética, el lenguaje de la épica lo comprenden todos los pueblos helénicos.

«Sería asombroso que la filosofía no hubiera brotado también de la poesía. Y, efectivamente, es esto tanta verdad, que su primer paso consiste en distinguirse de la poesía» (Gigon, 2012, p. 23). Hesíodo de Ascra intuye y sugiere aquella noción de verosimilitud: un contenido audaz en su *Teogonía* desafía a Homero como el nuevo dictador de la verdad. Hacia los versos 26 y ss leemos: «sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad» (*Theog.* 26-27).

Pueden las Musas decir lo falso y disfrazarlo de verdad, y también pueden decir la verdad. Hesíodo coloca frente al mito homérico la verdad (Gigon, 2012, p. 23). Lo que no es poesía es filosofía, y la filosofía, así, no es sino colección de opiniones. Tenemos encontronazo: Hesíodo versus Platón, desde aquí una razón más para que los poetas no tengan habitación en la *polis* platónica. Ese decir de Hesíodo que las Musas pueden desde lo verdadero tornar a lo falso nos promueve a un acercamiento sofístico y a uno anterior, el parmenídeo:

Es justo que lo aprendas todo, tanto el corazón imperturbable de la persuasiva verdad como las opiniones de los mortales, en las cuales no hay creencia verdadera (DK B1).

En este pasaje del fundacional y fundamental texto de Parménides de Elea brilla el canto de la diosa; la diosa promete los mundos distintos: verdad (ἀλήθεια) y opinión (δόξα). Platón está con nosotros al afirmar la necesidad y

potencia del relato mítico y poético, porque no podremos entender al mito como un poema tergiversador, sino como el anhelo de la razón para discurrir desde otro lenguaje, desde otra narrativa separada en principio del *logos*, ambos lenguajes, mito y *logos*, humanos.

Hesíodo pretende decir verdad. Hesíodo es el poeta. Hesíodo no es quien, dice, origina desde una naturaleza creativa, como podríamos entenderla en nuestra contemporaneidad, sino que está inspirado divinamente: no es él, son las Musas. Dice que las Musas le dijeron, así.

Han sido tratadas, las Musas, desde Homero, como vinculatorias, puentes, ayudas que permiten al poeta, al humano, pues, continuar con su tarea, ya sea el médico, el herrero, al chamán, o bien, el navegante. Habla ahora Homero en su *Iliada*:

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas,
pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo,
mientras que nosotros solo oímos la fama y no sabemos nada,
quienes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos.
El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo,
ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas,
voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior,
si las olímpicas Musas, de Zeus, portador de la egida,
hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie de Ilio (*Il. II, 484ss*).

Las Musas son las que pueden, las que apoyan a los mortales cuando estos se detienen. Esta ayuda divina tiene la misma función en Homero como en Hesíodo, hasta aquí. La diferencia que encontramos es que Hesíodo dice en primera persona y al inicio de su cantar, que las Musas le han dicho todo, como prueba de veracidad, que él no engaña, que si dice algo es porque ellas lo han dictado así.

El poeta no es, desde Hesíodo, el padre de nada, ni de una línea, solo un corriente escribiente, ciego, que obedece; el arrebató divino es quien comanda, no podemos exigir a Hesíodo que se rebele y que contravenga las instrucciones, insensatez le hubiera parecido y lo mismo a nosotros si tuviésemos la oportunidad. Homero no dice que le hayan dictado nada, Hesíodo sí, y por ello, en ese momento, describe y descubre la posibilidad de la veracidad. Homero confía en las Musas sólo como parte del relato. Existe una separación de Homero, como autor de su obra, y del contenido de la obra misma, no así con Hesíodo. Ambos ambulan con la noción de veracidad, sólo Hesíodo la hace desde un yo que afirma haber sido inspirado. Platón sabe la envergadura de ambos poetas, por ello la importancia al detenerse y expulsarlos.

Los dioses pueden todo lo que los hombres no, por ello, Platón decide así la expulsión de los poetas, pues nos podrían sugerir, con sus cantos, cometer tareas que no podrían surgir de la inventiva humana. La pureza moral, así, surge como tema de posibilidad para la reflexión: o es divina o es humana.

Jenófanes de Colofón, de la escuela eléata, nos deja lo siguiente:

Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses cosas que los mismos hombres consideran vergonzosas y reprochables: el robo, el adulterio y el engaño (DK B11) [...] Que se admita lo verosímil (DK B35).

Lo verosímil versus lo verdadero. La conexión posible entre estos dos términos se da a través de la Musa. No es casual que las Musas sean hijas de la memoria:

Las Musas Olímpicas, hijas de Zeus [...] las parió en Pieria, Mnemosine, [...] como olvido de males y descanso de penas (*Theog.* 52-54).

«Todo cuanto merece el nombre de verdad tiene que dárnoslo la divinidad» (Gigon, 2012, p. 27). Presentamos un distanciamiento entre lo divino y lo humano. Nos es dado, existe un ellas y un nosotros los humanos; otra

naturaleza, sin fallos, porque si creemos que son inmorales es porque así lo hemos estructurado, ¿cómo habrían de equivocarse los dioses? ¿Cómo podríamos juzgarlos, juzgarlas? Platón, pues, carga con los poetas que nos recuerdan que podemos hacer lo que no nos viene para el bien de la República.

Después de conocer a Sócrates, Platón deja de lado el ímpetu poético:

Al comienzo [Platón] se dedicó a la filosofía en la Academia, y luego en el jardín cercano a Colono, según dice Alejandro en sus *Sucesiones de los filósofos*, a la manera de Heráclito. No obstante, iba a participar en las fiestas con una tragedia cuando oyó la voz de Sócrates delante del teatro de Dioniso y allí quemó sus versos diciendo: Hefesto, avanza por aquí. Platón ahora te necesita (*Diog. Laert.* III, 5).

Podemos reconocer que Platón, como joven de cualquier tiempo, esté imbuido por el resplandor de la necesidad poética, y que haya comenzado por ser compositor de tragedias, cantos, y después se decantara por la filosofía. En *República* encontramos un pasaje en el que ya con madurez se concede el respeto y el lugar a Homero como poeta, pero no por ello debe caber en el Estado, porque se dedica a enaltecer el placer y reavivar dolor:

Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se lo tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor (*Resp.* 607a).

Solo los poetas que alaban a los dioses y a los hombres buenos tendrán espacio y cobijo; los otros no; no aquellos que desprecian la filosofía, porque esta muerde, ataca, no es conveniente, tergiversa y desvía del buen afán de la tendencia a la verdad, al bien:

Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía es de antigua data. Lee-mos, por ejemplo, «la perra gruñona que ladra a su amo», «importante en la charla vacía de los tontos», «la multitud de las cabezas excesivamente sabias», «los pensadores sutiles porque son pobres», y mil otras señales de este antagonismo (*Resp.* 607b-c).

En *Leyes*, Platón ya tiene muy clara su postura inicial: los poetas fomentan el ateísmo, porque atribuyen, como los astrónomos, la generación de las cosas a una necesidad, casi mecánica y no a la voluntad de una inteligencia divina o un alma inteligente que ordenara y dirigiera todo. La expulsión de la poesía ya, a esas alturas de la vida filosófica de Platón, tenía un pasado en claro muy contundente: la poesía ofendía a la razón, detestaba a la filosofía:

A los poetas se les ocurrieron las burlas de asemejar a los que filosofan a vanas perras que ladran (*Leg.* 967d).

Si el poema es una hechura, un producto, algo meramente técnico, según hemos visto en algunos pasajes platónicos que hemos tratado al inicio de este capítulo, es prudente, entonces, acercarse a afirmar que tanto el poeta como su acción y resultado, solo serán útiles en la medida en la que sirvan para educar, llevar a buen puerto las almas y conciencias de los ciudadanos.

Al visitar el espíritu de las primeras líneas de la *Teogonía*, hemos recogido la idea de que la poesía, como relato y producto, no es de los hombres, sino cuando es verdadera, cuando dicta verdad, es porque proviene de una fuente

divina. Hesíodo es un medio, el poema un mensaje. Platón entenderá que no serán necesarios aquellos poetas que remembren episodios vulgares, difamadores; aquellos poetas que reproduzcan cantos maledicentes deberán ser rechazados.

Regresemos a *República*. El único idilio posible y conciliador existiría si y sólo «si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos, conscientes como estamos de ser hechizados por ella» (*Resp.* 607c-d).

Habría que escuchar qué tienen que decir los poetas al caso. Dejemos, como cierre, que Aristófanes, el comediante, nos dé su postura en voz de Eurípides y Esquilo —personajes aquí—, en su obra *Ranas*:

Esquilo: Me enfurezco por este encuentro y se me revuelven las tripas si hay que responder a este para que no diga que yo me planto. Respóndeme, ¿por qué hay que admirar a un poeta?

Eurípides: Por su destreza y capacidad de advertir y porque hacemos mejores a los hombres en las ciudades (*Ran.* 1009-1010).

Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero, para Aristófanes, los forjadores de la cultura griega; sigue hablando Esquilo¹³⁹:

Porque Orfeo nos mostró las ceremonias iniciáticas y el apartarse de asesinatos, Museo, las curaciones de enfermedades y oráculos, Hesíodo los trabajos de la tierra, las estaciones de frutos, cosechas; el divino Homero, ¿de dónde obtuvo honra y gloria sino de esto que enseñó cosas provechosas órdenes de batalla, virtudes, armamentos de hombres? (*Ran.* 1030-1036).

¹³⁹ Es relevante que en poco diálogo se muestren los nombres de los hacedores de cultura, juntos: Orfeo, Museo, Hesíodo, Homero, Esquilo, Eurípides (faltaría Sófocles), y todos mencionados por otro: Aristófanes.

CAPÍTULO 3

POESÍA Y VERDAD

En el capítulo anterior llegamos a un punto a partir del cual habrá de decantarse para considerar el centro de la investigación. La verdad es expresada desde los poetas, como Homero y Hesíodo; Hesíodo ha afirmado que Homero no posee la verdad, sino él mismo porque las Musas se la han dictado. Así, tenemos la noción de la verosimilitud, pues se juzga todo lo homérico como falso. Si algo es puesto en duda, es porque se preconice como verdadero algo que no es adecuado a aquello que nos genera duda. Si Hesíodo, dice Homero, miente, es porque Hesíodo cree tener la verdad. Lo verosímil es lo que pretende rebasar la duda, porque puede ser verdadero. Hesíodo dice verdad porque dice que las Musas le dijeron decirla (Gigon, 2012, p. 21).

3.1 Relación entre poesía, filosofía y verdad en la filosofía preplatónica

La poesía, parece desde Hesíodo, es la dueña de la verdad. Se entona entonces una batalla épica: poesía contra filosofía. Platón será el paladín para sostener que la filosofía es quien debe acercarnos a la verdad. Los poetas no estarán cómodos —no bienvenidos, pues— en el Estado que él mismo intenta construir. Homero no pierde el grado de padre de la cultura, sólo que no tendrá techo en la nueva República. Los poetas que pueden permanecer serán aquellos cuyos cantos enaltezcan las buenas obras, las virtudes, formen buenos ciudadanos. Dice Sócrates a Calicles en *Gorgias*:

¿no crees que todo canto con acompañamiento de la cítara y la composición de los ditirambos han sido inventados para causar placer? (*Grg.* 502a).

El marco de la indagación que cursamos nos ciñe a poner el foco en la verdad. Ese foco tiene dos caminos, ya sea de partida o de llegada, porque los caminos tienden su sendero así, de ida y vuelta, sin importar si el andante así lo desea; el camino es como es, el andador lo anda como guste y le sea permitido. Permítase este juego de significados para asir el centro de la investigación. La verdad presenta caminos para su acceso. Originalmente la poesía se ha surcado el suyo.

Las poesías órfica, homérica y hesiódica presentan registros del asentamiento del concepto y palabra «verdad» (ἀλήθεια). La «verdad» es la fórmula mítica y mágica para sostener categóricamente, desde el pensar y el decir, una realidad. De varios modos se le puede llegar —parece—, pero esta es una, pura y divina, dicen los primeros poetas. Muy pronto la conexión entre lo religioso y lo poético se hizo monolítica, pero no tardó en despedazarse, por lo menos, en dos. Una opción, la primera, aludía a que la «verdad» provenía de lo divino; la otra opción, la nueva, era ese puente que se podía tender desde una racionalidad aséptica, pura también, solo que su pureza estribaba en ser generada, por lo menos su búsqueda, desde una pulsión desprovista de mito, rito y magia.

Es necesario encontrar la naturaleza no de la poesía ni de la filosofía — esta empresa sería digna de otras investigaciones—, pero sí la de su diferencia. La postura arcaica es que la filosofía es un producto natural desprendido de la poesía. La postura platónica, sin pretender irrespetar, solo entenderá su convivencia desde la estética, la narración histórica y el vínculo religioso. Lo poético será filosófico cuando no se separe de la comunicación de la virtud o conceptos similares. Lo bello, como añadidura, será para deleitar los sentidos sin distraer el intelecto, como hemos expuesto en el capítulo anterior.

Consideramos que una visión distinta del tratamiento del problema podría ser la siguiente: ambos caminos tienen interconexiones, ambos una misma finalidad (aquí la naturaleza compartida). La poética puede reproducir una verdad,

la filosofía tiende a ella, la busca. La poética es pasiva si la entendemos como ese canto que solo es dictado a los poetas, y que estos solo copian. Es original en su fuente, pero posee en su mensaje, sostenemos, un modo individual, el modo del poeta. La filosofía, por su parte, es acción, pues indaga, persigue, cuestiona y, también, contiene un modo individual, el modo del filósofo.

Tenemos así que poeta y filósofo hablan desde su individualidad. El poeta dice lo que le dijeron, el filósofo lo hace por sí mismo. Estamos hablando de poetas como Hesíodo, el que dice ser tocado por las Musas que son mensajeras de Zeus, Apolo, Afrodita, o de quien sea una autoridad divina, y que, por ser divina, en automático, le viene la verdad. El poeta será entonces un vínculo, puente, casi un Demiurgo; no idénticamente el filósofo.

A Parménides le conducen al camino de la verdad doncellas; las doncellas, a su vez, lo dejan frente a una diosa, quien le muestra el camino de la verdad (DK B6, 1-3)¹⁹⁵.

El poema ontológico o de la naturaleza es una fuente del filosofar metafísico, pero también del análisis del decir, herramienta esencial de la poesía.

El poeta requiere, como veremos, inspiración, y algo que es necesario para su diferenciación con el filósofo: la separación de la originalidad, por lo menos, en un nivel; estamos hablando del concepto de μίμησις, como participación, imitación o copia. Ya estos tres acercamientos nos regalan una distancia suficiente de lo que podemos entender como original, puro, propio.

Los poetas copian lo verdadero, pero no solo ellos. «En la Grecia arcaica tres personajes (el adivino, el aedo y el rey de justicia), tenían en común el privilegio de dispensar la verdad por el simple hecho de estar provistos de cualidades que les distinguían» (Detienne, 2005, p. 77). Ya Hesíodo nos dijo que

¹⁹⁵ Estos versos que desde B6 hablan de la identidad entre el ser, el pensar y el decir; mostramos la importancia del decir como una realidad ontológica que por serlo es verdadera, no como contenido lógico.

Mnemósine era la memoria Musa (*Theog.* 52-54); ella regalaba al poeta, y al adivino el contacto directo con lo invisible; el poeta, lleno de dios, inspirado, entusiasmado canta lo aprendido, las enseñanzas divinas. «De forma paralela, la palabra del rey, basada en procedimientos ordálicos y poseída por la virtud oracular, administra justicia e instaura el orden del derecho sin prueba ni investigación» (Detienne, 2005, p. 78).

Todo el tiempo hemos estado rondando el término ἀλήθεια. Si filosofamos sin filtro, líricamente, si dejamos ir la pura elucubración, no nos separamos de la posibilidad de acercar la verdad a la justicia; la verdad también «forma pareja con palabra cantada, Musa con luz y con alabanza. Por otro lado, *Aletheia-Verdad* se contrapone a olvido, es decir, *Lete*, cómplice de silencio, de censura y de oscuridad» (Detienne, 2005, p. 79).

El helenista belga, Marcel Detienne, construye un moviente dialéctico a partir del término ἀλήθεια. Hay un orden que parte desde lo mítico. Decir verdad es decir categórica y contundentemente, se sigue de ahí un compromiso del que dice. Por tanto, estos poetas deben abandonar la pasividad que primero les caracterizó, esa de ser los que reciben el dictado y solamente reproducen.

En ese dictado y en esa reproducción, la mimética será el tema relevante para que filosofemos en esta investigación. Una verdad asertórica, un desapego de la esclavitud para convertirse en ese individuo, ese aedo que dice como sólo él sabe decir. El poeta es creador, novedoso, porque su reproducción tiene de él lo que no de otros a partir de una misma reproducción. La individualidad de la que hablábamos líneas atrás, propia del filósofo, ahora también puede revestir al poeta. «En este pensamiento, *Aletheia* y *Lete* no se excluyen ni se contradicen: son los polos de una única y misma potencia religiosa en la que la negatividad del Silencio y la del Olvido forman la sombra inseparable de la Memoria y de *Aletheia-Verdad*» (Detienne, 2005, p. 79).

Detienne sugiere la presencia de algo sustancial, en sí mismo, aquello a lo que poetas, Musas, deidades supremas, tanto aluden cuando dicen. Lo velado, lo oculto, lo que está que nos permite leer, ver solo una parte.

3.2 Relación entre verdad e inspiración desde *Fedro*

Desde nuestro análisis del diálogo *Ion* nos percatábamos de una cadena de mensajes, aquella piedra que Eurípides llamó magnética (μαγνήτιν) o hercúlea (Ἡρακλείαν) (*Ion*, 533d-e), que como engranaje iba filtrando los mensajes de la divinidad; aquel proceso también tocaba a los filósofos, también medios y puentes, vínculos decíamos, con lo verdadero, lo divino. Poeta y filósofo, así, podían seguir en el mismo canal de acceso, con diferente embarcación y herramientas.

Es en *República* en donde Platón nos dice acerca de la μίμησις. Si analizamos lo que nos enseña, podremos seguir esculpiendo la relación del poeta y su inspiración (ἐνθουσιάζω) con la ἀλήθεια.

Desde el pasaje 392a en adelante, escuchamos a Sócrates insistir con Adimanto acerca de la mala educación que Homero, en específico Homero, procuraría si los jóvenes tomaran como verdadero y como norma moral todo lo que el poeta cantó en su *Iliada*.

Como ejemplo, Sócrates recita palabras de Aquiles, en las que reclama y califica a Apolo, durante el canto para la muerte de Héctor: «¡Me has burlado, protector, el más execrable de los dioses, al desviarme ahora aquí lejos de la muralla!» (*Il.* XXII, 15).

Esta traducción¹⁹⁶ nos indica que Aquiles llama ὀλοώτατε «execrable» al protector (Apolo). Maldecir, condenar lo sagrado, vituperar, aborrecer. Categórico Aquiles, determina al más grande de los hijos de Zeus, lo llama, lo tilda.

¹⁹⁶ Emilio Crespo Güemes para la versión de Gredos. (Homero, *Iliada*, 1996).

Esta otra versión¹⁹⁷ prefiere «estorbar» y «funesto»; «funesto», origen de pesares, ruinoso, desgraciado: «Me estorbaste, poderosa deidad, el más funesto de todos los dioses».

Finalmente, A. T. Murray nos deja: «Thou hast foiled me, thou god that workest afar, most cruel of all gods in that thou hast now turned me hither from the wall»¹⁹⁸.

El poeta Rubén Bonifaz Nuño también traduce «cruel»¹⁹⁹; el poder aplastante del término es contundente, el poeta Bonifaz sabe que la precisión sonora, rítmica y significativa otorga potencia al concepto. El más cruel de los dioses. ¿Cómo es posible que alguien que califica de estos modos a Apolo deba ser seguido como ejemplo para la juventud? ¿Cómo seguir no ya a Aquiles sino a Homero? Cómo, se pregunta Platón.

Pudiéramos permanecer atrapados en la tentación de extrarracionalizar la poesía, como Platón hace en sus textos. Ante el mito, el canto poético, o el relato fantástico, la razón no se enajena. No es indiferente la naturaleza del intelecto ante nada que se le presente. Lo propio es indagar, pareciera que es lo sustancial y esencial para la razón. Platón, en *Fedro*, nos da un Sócrates que juzga lo poético y mitológico.

El famoso inicio, porque plantea un escenario natural, del diálogo nos muestra a Sócrates y Fedro; Fedro ha regresado de charlar con Lisias, «el más hábil de los que hasta ahora escriben» (*Phdr.* 228a) y desea que Sócrates conozca el contenido de la conversación. Fedro lleva escrito lo dicho por Lisias, y Sócrates le sugiere que caminen hasta un platanar para tumbarse.

¹⁹⁷ Antonio López Freire para la versión de Cátedra. (Homero, *Ilíada*, 1991).

¹⁹⁸ A. T. Murray para la versión de Harvard University Press. (Homer, 1924).

¹⁹⁹ Rubén Bonifaz Nuño para la versión de la Bibliotheca Scriptorum graecorum et romanorum mexicana de la UNAM.

En su camino, Fedro pregunta a Sócrates si reconoce el lugar por el que van (Sócrates está seguro de que no es), cree que es donde Bóreas raptó a Oritía, un mito clásico para ellos. Fedro tiene la ocurrencia de preguntar a Sócrates si cree que el mito es verdadero.

Si no me lo creyera, como, hacen los sabios, no sería nada extraño. Diría, en ese caso, haciéndome el enterado, que un golpe del viento Bóreas la precipitó desde las rocas próximas, mientras jugaba con Farmacia y que, habiendo muerto así, fue raptada, según se dice, por el Bóreas. Hay otra leyenda que afirma que fue en el Areópago, y que fue allí y no aquí de donde la raptaron (*Phdr.* 229c).

A Sócrates le parece una pérdida de tiempo cuestionarlo, porque implicaría una racionalización casi injusta de si esto o lo otro es posible, de si las gorgonas o los pegasos tienen tal o cual naturaleza. Tiempo es lo que pide Sócrates y no lo tiene para ello sino para pensar en sí mismo: «Y la causa, oh querido, es que, hasta ahora, y siguiendo la inscripción de Delfos, no he podido conocerme a mí mismo» (*Phdr.* 229d).

Nos trae la inscripción aquella tan usada para hablar de Sócrates, pero él mismo es socorrido por su uso para demostrar que hasta es un mandato de los oráculos, que ese es su deber y no otro: conocerse y no pensar en si los mitos son verdaderos:

Me parece ridículo, por tanto, que el que no sabe todavía, se ponga a investigar lo que ni le va ni le viene. Por ello, dejando todo eso en paz, y aceptando lo que se suele creer de ellas, no pienso, como ahora decía, ya más en esto, sino en mí mismo (*Phdr.* 229e).

Encontramos, por un lado, a Sócrates en un no querer discutir lo que ya está dictado; sin sentido será cuestionar lo que los dioses han protagonizado y decidido; por otra parte, podemos entender esta actitud como una manifestación

de sus principios respecto a la poesía. Sin embargo, estos personajes persiguen una discusión, y como siempre, Sócrates logra sujetarla.

Fedro lee las posturas de Lisias respecto al amor, a la dialéctica entre el amante y el amado; en concreto, Lisias asegura que es mejor que el amante ame a quien no lo ama: «[Lisias dice que] hay que complacer a quien no ama, más que a quien ama» (*Phdr.* 227c); que en esa relación amorosa los protagonistas no están sanos, sino enfermos que sabiéndose en desvarío no pueden dominarse (*Phdr.* 231d). Lisias, desde Fedro, deja una discusión sobre la que Sócrates también versará. La locura, el dominio o autodomínio, el entusiasmo, el amor, todos estos ingredientes serán utilizados por Platón en un momento más adelante durante el diálogo.

Una manera en la que Sócrates cuele poco a poco el tópico del entusiasmo divino. Cuando Fedro finaliza su reproducción lectora del discurso de Lisias, Sócrates comenta: «En plena lectura, me parecías como encendido. Y, pensando que tú sabes más que yo de todo esto, te he seguido y, al seguirte, he entrado, en delirio contigo, oh tú, ¡cabeza inspirada!» (*Phdr.* 234d).

En el diálogo se lee «συνεβάκχευσα μετὰ σοῦ τῆς θείας κεφαλῆς»; la traducción de García Gual indica «delirio» para «συνεβάκχευσα». Si consideramos que en su escritura aparece el término «Baco», (estar «embaqueado, lleno de Baco») y traemos el nombre «Dioniso», tendremos una referencia al dios, al multialegrante, dador de regocijo, fiesta, desenfreno, arrebató, Dioniso, el divino:

A Zeus, además, la Atlántida Maya parió a Hermes glorioso, heraldo divino, habiendo subido al lecho sagrado. Y también la Cadmia Semele un hijo insigne pariole, habiéndose unido [con él] en amor: a Dioniso multialegrante (*Theog.* 940).

Las tradiciones romanas utilizaron el nombre viejo de Dioniso, Baco; Baco, nombre lidio²⁰⁰. Walter Otto enmarca y cierra la discusión acerca del origen del dios. «Hace poco ha calado la idea de que Dioniso no procede directamente de Tracia, sino que debió de llegar a suelo griego a través del mar Egeo desde Frigia, con los tracios emigrados a Asia Menor [...] Lo atestiguaría su arribada por barco, a la que remite el conocido culto de las Antesterias. Las últimas dudas al respecto quedarían despejadas por el descubrimiento de que Sémele es el nombre frigio de la diosa Tierra, y Baco el equivalente lidio de Dioniso» (Otto, 2017, p. 50).

Esa traducción ya conocida de «multialegrante» (Διώνυσον πολυγηθέα) nos apoya para hacer un giro hacia una intención más luminosa. Se ha entendido que lo que es correspondiente a la locura, al frenesí, al arrebató, es misterioso, y eso lleva a nociones de oscuridad. Ya esto mismo podemos percibir en Sócrates cada que se refiere a la locura. Ya sea como ironía o clara descripción, el concepto mismo de *inspiración* está revestido de un halo místico. Sin embargo, el mismo Otto nos da una idea contundente.

El rito aquel, las fiestas aquellas dedicadas a Dioniso o Baco, no provocaban o tentaban hacia el adormecimiento; la sugerencia de que lo que pertenece al sueño está alejado de lo sensato, adquiere otro toque.

«El Dioniso que hemos conocido aparece en primavera, junto con los jugos y la fuerza de la naturaleza que despierta, pero no se somete a su ciclo anual. En el culto dionisiaco sólo hay fiestas de despertar, jamás se habla de «adormecimientos» (κατευνασμοί), más bien es en invierno cuando el sol se apresta a alterar su curso, cuando asistimos a su irrupción más vehemente» (Otto, 2017, p. 146). El delirio del que habla Sócrates, si es interpretado como un despertar, tendremos una noción más luminosa del término entusiasmo o endiosamiento

²⁰⁰ La región de Lidia es vecina de Tracia y Frigia, pueblos con influencia persa y que posteriormente inyectarían rituales al culto griego.

(ἐνθουσιάζω), contrario a algunas nociones oscuras que nos pueden llevar a entender que estar tomado por los dioses no significa, sino que el estar fuera de uno mismo es de mala fortuna: es estar despierto.

3.3 Inspiración y sus grados: análisis desde *Fedro*

Sócrates prepara su camino, está por llevar a Fedro a través del amor, su definición, implicación, requisitos. Primero, desarma el texto de Lisias de un modo metódico. Ha construido otro discurso a partir de una crítica retórica. Se separa del lisíaco al solo atribuirle dulzura sonora y no verdad; le parece repetitivo; otros hombres y mujeres, en prosa, anteriormente, han dicho ya aquello. Sócrates acepta el reto (o se lo impone) de erigir un discurso. Un olor a ironía recorre sus palabras la invocar a las Musas para ser inspirado y así pueda hacer un discurso que valide y proyecte el de Lisias a categoría mayor:

Vamos, pues, oh Musas, ya sea que por la forma de vuestro canto, merezcáis el sobrenombre de melodiosas o bien por el pueblo ligur que tanto os cultiva, «ayudadme a agarrar» ese mito que este notable personaje que aquí veis me obliga a decir, para que su camarada que antes le parecía sabio ahora se lo parezca más (*Phdr.* 237a).

Y sólo taparse la cabeza para hallar concentración, profundidad, foco y evitar la mirada y gestos posible de Fedro, Sócrates lanza un par de principios respecto del amor: el amor es deseo y el amor es opinión adquirida (*Phdr.* 237d). Esta división permite agrupar con claridad los dos modos de cómo el amor puede cometer. Si procede como pura inclinación para satisfacer el deseo corporal, será desenfrenado. Cuando las palabras no tienen cabida en el intelecto y ni el intelecto mismo gobierna al cuerpo, es entonces un amor que no tiene sensatez. Sensatez será cuando el logos gobierne, mande y dirija. Sócrates piensa que estos extremos pueden recogerse hacia un punto común, sin embargo, ese

punto no es aquel de término medio, sino un punto en modo, es decir, una síntesis:

Al apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama Amor (*Phdr.* 238c).

La tendencia procede de un motor, sin motor que mueva no hay manera de generar tendencia. Y hay, por el otro lado, un goce de la belleza, no ya un goce corpóreo sino del alma. Entendemos, también, que Sócrates en ese arrebatado está sosteniendo que hay un impulso, en eso él está centrado: el amor es una fuerza que impulsa (*Phdr.* 238c). Adelante, se le escucha decir:

Pero, querido Fedro, ¿no tienes la impresión, como yo mismo la tengo, de que he experimentado una especie de transporte divino? [...]. Calla, pues, y escúchame. En realidad, que parece divino este lugar, de modo que si en el curso de mi exposición voy siendo arrebatado por las Musas no te maravilles, pues ahora mismo ya empieza a sonarme todo como un ditirambo (*Phdr.* 238d)²⁰¹.

«Por las Musas», dice Sócrates. Tenemos, así, que al maestro de Platón —vaya, a Platón mismo—, lo arrebatan las Musas. Esta frase podría ser coloquial, hecha, un modo de decir; concluimos que en este pasaje se refiere quien habla a que lo que ha dicho anteriormente o es verdad porque ha sido inspirado, o es verdad porque no es él mismo quien habla, ya sea por incapacidad, ya sea

²⁰¹ ὁ τόπος εἶναι, ὥστε ἐὰν ἄρα πολλάκις **νυμφόληπτος** προϊόντος τοῦ λόγου γένωμαι, μὴ θαυμάσης; τὰ νῦν γὰρ οὐκέτι πόρρω διθυράμβων φθέγγομαι.

por frenesí. Notamos una sugerencia del poder del arrebató, pero también cierta ironía ante Fedro.

Es relevante sostener que hasta el s. XIX se había considerado la composición del *Fedro* como la primera obra de Platón (Guthrie, 1990, p. 381), debido a la soltura y aparente sensualidad en lo tocante a los temas del amor. Ya en el s. XX, se le ha situado cerca de *República*, *Banquete* y *Fedón*. Así que el ímpetu y la forma categórica de las afirmaciones respecto al lugar de los poetas no requirió más vuelta filosófica, es decir, parece que está zanjado ya en *Fedro* el tópico.

Sócrates sigue haciendo lo suyo respecto a la construcción de un discurso paralelo al de Lisias. Prefiere, por el momento, que pensemos que el amante debe cuidar el cuerpo, procurar amor sobre un cuerpo frágil, joven, delicado; que es mejor que el amado no posea bienes «el amante estará celoso de la hacienda del amado» (*Phdr.* 239e); Fedro, imaginamos, asiente a toda frase. Los amantes deben ser diferentes, quiere Sócrates que Fedro crea: «Como a los lobos los corderos, así les gustan a los amantes los mancebos» (*Phdr.* 241d).

Sócrates detiene abruptamente su discurso, siente, dice, que su voz suena épica y no ditirámbica²⁰². Se oye como si comenzara a narrar historias mediante el uso de frases comunes, y después a vituperar, como Homero; parece que también teme al ditirambo. Intenta huir, cruzar el arroyo de agua fresca para salir de la comodidad en la que Fedro lo llevó, en ese pasto bajo el platanar, a la sombra, arropados con el canto de las cigarras; teme que las Musas se apoderen de su habla.

²⁰² Al pie de la traducción de la nota anterior, García Gual expone que De Vries dice que Hermias considera que esa mención a los lobos y los corderos aparece en *Iliada* XXII 263-265. Quizá por ello a Sócrates le parece sonar «épico», propio de Homero, y prefiere sonar ditirámbico, por Dioniso.

Sin embargo, tras advertir él mismo que su *daimon* (τὸ δαιμόνιον)²⁰³, dice, «ese duende que tengo en mí» (*Phdr.* 242b) en voz viva le pide no seguir hasta purificarse en un mejor discurso, en un hablar más cercano lo verdadero, prefiere construir otro discurso y abandonar las ideas impías que ya se pintaban en su hablar. Si el amor es algo divino, no puede haber en él nada malo, reza Sócrates como premisa para su nuevo argumento (*Phdr.* 242e). Ha considerado que el discurso de Lisias y el que él mismo entonó como primera respuesta al relato de Fedro son oscuros, sin sustancia, torpes. Él mismo siente haber caído en algo poco puro; para purificarse, dice, debe cantar un rito purificador compuesto por Estesícoro, un canto antihomérico; entendemos que en este texto está contenida esa intención de la no bienvenida a todo aquello que acerque a los hombres a sostener como verdadero lo fantasiosos, lo homérico: «No es cierto ese relato; ni embarcaste en las naves de firme cubierta, ni llegaste a la fortaleza de Troya» (*Phdr.* 243b).

Autoconvencimiento, preparación propia intelectual, puramente intelectual, sin atavíos religiosos ni místicos, es lo que escuchamos decir a Sócrates. Él se purifica, su razón repite; ὁ δαῖμον no le ha impedido que siga con lo dicho; pide a Fedro que aconseje a Lisias reconvenir su escrito y decir que el amante debe amar a quien lo ama y no al revés; que uno no ama al que no es amado porque esté loco, demente, sino que por la demencia, que es un don que los dioses otorgan (γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης²⁰⁴) uno es que puede ser dador de bienes, como algunas profetisas y sacerdotisas de la Hélade que en pleno delirio (μανεῖσαι) han sido causa de muchas y muy hermosas cosas.

La locura, la demencia, el delirio, ἡ μανία es propia de dioses, es otorgada a humanos. Más bella es la manía que la sensatez, dice Sócrates, pues es dada

²⁰³ «Ese daimon o duende», traduce García Gual.

²⁰⁴ «A través de esa demencia, que es un don que los dioses otorgan» (*Phdr.* 244a7-8).

por los dioses, mientras que la sensatez es solo de mortales. Vaticinio del futuro y liberación de males corporales son propios de la manía; son el primer y segundo grados de esta. El tercero, dice, proviene de las Musas:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que, al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir (*Phdr.* 245a).

Es relevante notar el uso del término παιδεύει «educa»; Sócrates piensa en que esa locura será útil para la educación de los que están por nacer («ἐπιγιγνομένων παιδεύει»²⁰⁵). Los poetas, acaso padres, primeros educadores, fundamentales: «preguntemos a los poetas, pues estos son para nosotros como padres y guías del saber» (*Lys.* 214a). ¿Cómo torna Platón a los poetas en personajes dignos de expulsión?

Si juntamos los tópicos «educación» y «poetas», obtenemos una combinación que brinda posibilidad de polémica; estarán involucradas las nociones de moralidad, política, finalidad, sociedad, por decir las esenciales. No tiene buen fin ese andar, pues siempre habría que redefinirlo todo para ir poco a poco aclarando. Además, desde nuestro siglo, las conclusiones son profundamente diferentes, dado el contexto, el uso y la historia entre ambos temas. Sin embargo, el mismo Platón ya arrancó la polémica con su postura respecto a los poetas (recordemos *Resp.* 387b, la famosa expulsión), y en ese mismo diálogo, —hemos visto también—, en el pasaje 607a reconoce que Homero (el poeta de poetas, pues) sería cariñosa y respetuosamente saludado y honrado de ser encontrado en la ciudad. Entonces, dicho esto, podemos sostener que no es el poeta el propiamente defenestrado, desechado; tampoco la poesía misma, sino algunos poemas, y en específico, algunos versos.

²⁰⁵ *Phdr.* 245 a5.

Los versos, si bien inspirados, serán bienvenidos; los versos que procedan de lo divino, que marchen de la mano de las Musas, serán una prueba de la relación del amante con el amado; las Musas el amante, el poeta el amado. De este modo, la relación y el vínculo serán la inspiración, la manía, la locura, el entusiasmo.

Platón dice que «hay que preferir al amigo sensato y no al insensato» (*Phdr.* 245b); el amigo sensato será aquel que busca el amor, que da el amor al semejante, así como el alma busca su origen y emprende camino hacia lo puro —cuando puede—. El poeta compondrá poemas puros si su manía lo conduce así desde las Musas. «Tal manía nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna» (*Phdr.* 245b). Habría que confiar en un buen poeta cuyos buenos poemas nos son cantados como un regalo a un amigo, porque el amante da lo mejor al amado; la garantía le viene por las Musas; digamos, con esto, que las Musas y los poetas son amantes, la locura que sucede proviene de los dioses.

El diálogo *Fedro* presenta desde 245c y hasta 247b el recurrido y nodal mito del carro alado. Recordemos que éste inicia con una exposición metafísica que es requerida para sostener la necesidad de un primer motor que sea lo que genera y produce el movimiento de los dioses y su tropel alrededor del lugar supraceleste, perfecto, la espalda del cielo, ese primer motor es un principio ingénito (*Phdr.* 245d)²⁰⁶, aquello que se mueve a sí mismo. Este principio, ya sea entendido como lo bello, sabio o bueno, es divino, él promueve que las almas aladas todas, los daimones y los dioses tiendan hacia sí mismo. Inmortal debe ser el principio e inmortal lo que es movido. El alma, pues, aquí muestra su inmortalidad al volver a causa de su propia inmortalidad hacia la llanura de la Verdad. El alma humana, entonces, ingénita e inmortal «se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva una yunta alada y a su auriga»

²⁰⁶ ἀρχὴ δὲ ἀγένητον

(*Phdr.* 246a). Sócrates habla de caballos, de un jinete que los controla, que estos representan también al alma misma y sus tres géneros o partes (fogosidad, templanza, prudencia).

Hubo un momento en el que el alma humana tendió sus alas (pensemos que el alma toda es el auriga aquel con sus caballos) hacia donde mora el linaje de los dioses, en seguimiento a Zeus y el séquito divino; el alma alzó vuelo en un fatigoso control de sus ímpetus, de sus placeres, porque lo que es correspondiente con lo terreno apunta hacia lo que le pertenece. El alma al elevarse es llevada magnéticamente en curso de órbita y contempla, así, la Verdad.

El intelecto, el piloto del alma, ve, alumbrado, el estado puro de la esfera de la Verdad. Platón sugiere que una descripción de aquella visión es imposible desde la humanidad, desde la corporeidad. Será imposible que un poeta lo cante: «A ese lugar supraceleste no lo ha cantado poeta alguno de los de aquí abajo, ni lo cantará jamás como merece» (*Phdr.* 247 c-d).

Está vedado, o bien, su acceso aún no ha sido traspasado; será insensato pensar que Platón sostenga que todavía no, que aún no ha sido cantado, y que en un futuro lo será; porque no cabría modo o medida para asentir cuándo o cuánto tiempo deberá pasar para ello, como si fuese una carrera de intentos. La potencia o posibilidad de ser cantado no debe depender de la calidad compositora del poeta, porque si fuese así, en algún momento sería cantado en su pureza y otros poetas posteriores podrían aprender a hacerlo. La dependencia estribará no en el poeta sino en una causa externa. Las Musas claramente serán las causantes. Platón también menciona que, si alguien lo lograre, no lo haría como lo mereciere el lugar supraceleste.

La naturaleza de lo supraceleste es «incolora, informe, intangible esa esencia cuyo ser es realmente ser, vista solo por el entendimiento, piloto del

alma, alrededor de la que crece el verdadero saber» (*Phdr.* 247c6-7)²⁰⁷. Lo divino está lleno de lo puro, incontaminado, lleno, contenido, así el alma, al ver se llena de alimento y bienestar; el alma, en el trajín de ese vuelo, logra llenarse también de la ciencia del ser; ante sí la sensatez, la ciencia de lo que verdaderamente es ser (*Phdr.* 247d-e); ahí el alma llega a casa y descansa, pero no por mucho tiempo.

El poeta endiosado se afecta por el embate de la belleza en sí mismo, pero este y esta no son perennes en él, en la tierra. Decimos esto debido a que el texto de Platón continúa con el paso del alma y sus alas y su vuelo y su experiencia divina, pero ésta no es eterna. Su propia conformación, su naturaleza, sus géneros luchan entre sí, entre seguir contemplando la llanura prístina o echar un vistazo a sus placeres anímicos —que no sensibles—. Así es como no todas las almas permanecen en lo supraceleste; algunas viran y caen, olvidan, pierden las alas, el auriga no controla los caballos, el auriga es arrastrado, cae libre, vertical hacia lo infraceleste, lo térreo. La caída es mortal, en todo sentido. Cualquiera que haya vislumbrado lo divino permanecerá ahí hasta un próximo giro, hasta que el séquito tome vuelo de nuevo y repita la luz, la visión y la contención ante lo puro.

La gran pérdida, ocaso y caída del alma acontecen cuando ante la no visión, ignorancia, distracción se va gravitando; el alma distraída se llena de olvido y dejadez, ese lastre provoca soltar las alas y caer a tierra.

Desde la juventud de Platón, en específico en *Cármides*, ya se tiene la prudencia como medida en el comportamiento, en el ser del alma; echemos mano del consejo en el edificio de Delfos:

²⁰⁷ ἢ γὰρ ἀχρώματός τε καὶ ἀσημάτιστος καὶ ἀναφῆς οὐσία ὄντως οὐσα, ψυχῆς κυβερνήτη μόνῳ θεατῇ νῶ, περὶ ἧν τὸ τῆς ἀληθοῦς ἐπιστήμης γένος.

Y el dios no dice otra cosa, en realidad, a los que entran, sino «sé sensato». Bien es verdad que habla más enigmáticamente, como un adivino. Porque el «conócete a ti mismo» y el «sé sensato» son la misma cosa, según dice la inscripción, y yo con ella (*Chrm.* 164e-169a).

El alma falla en la sensatez, no pudo conocerse a sí misma; el viejo consejo no pudo ser seguido; el alma cae porque lo que pudo conocer de sí misma, lo más puro que ella misma posee fue ignorado²⁰⁸. Si retrocedemos y visitamos algunas líneas atrás de *Fedro*, podemos leer lo siguiente:

Si es la opinión la que, reflexionando con el lenguaje, paso a paso, nos lleva y nos domina en vistas a lo mejor, entonces ese dominio tiene el nombre de sensatez. Si, por el contrario, es el deseo el que, atolondrada y desordenadamente, nos tira hacia el placer, y llega a predominar en nosotros, a este predominio se le ha puesto el nombre de desenfreno (*Phdr.* 237e).

Dominio es sensatez, dominio del deseo es desenfreno. El alma ya terrena, en su primera caída, después del desenfreno, vivirá habitará un ser «amigo del saber, de la belleza o de las Musas tal vez o del amor». Del amor, de la sabiduría, un filósofo, pues, pero también de un poeta, porque un poeta ama la belleza; un filósofo o un poeta, aquí, parecen, lo mismo. El puente conector es ese estado del alma del recogimiento, del conocimiento de uno mismo, ya como poeta, ya como filósofo.

Platón enumera nueve habitaciones posibles del alma según sus inclinaciones y naturalezas; hemos indicado la primera, esa noble y casi, casi pura manera en la que se designa como filósofo. Así las determina Sócrates (*Phdr.* 248d-e):

1. Varón amigo del saber, de la belleza, de las Musas y del amor.

²⁰⁸ En *Phlb.* 48c se parte de esta salutación en el oráculo de Delfos para tratar el tema de los placeres corpóreos.

2. Rey nacido de leyes o guerrero u hombre de gobierno.
3. Político, administrador, hombre de negocios.
4. Aquel a quien le va el esfuerzo corporal, un gimnasta o curador de cuerpos.
5. Aquel que dedique su vida al arte adivinatorio o ritos de iniciación.
6. Poeta, de esos a los que se les da la imitación.
7. Artesano o campesino.
8. Sofista o demagogo.
9. Tirano.

No podemos ignorar esa mención a la sexta generación, la del poeta que tiende a la imitación: «ἕκτη ποιητικὸς ἢ τῶν περὶ μίμησίν τις ἄλλος ἀρμόσει» (*Phdr.* 248e1); Burnet traduce así: «to the sixth, a poet or some other imitative artist will be united». Platón no indica que ese poeta sea el poeta de la belleza, el hacedor de lo bello, no, sino algún hacedor que imite. Sabemos que el terreno de la μίμησις representa todo un modo de conocimiento, y uno de esos es el que permite la facción de un objeto a partir del modelo de otro, ya sea más puro o solo referencial. Estamos así ante una consideración cercana a la concepción contemporánea de «artesano», aquel que hace piezas con cierto grado de perfección, decoro, expresión, y que su producción es en serie.

Nos centramos en la primera generación de almas que han caído: «varón amigo del saber, de la belleza, de las Musas y del amor». Lo que tintinea a primera vista es la limitación hacia la mujer como sujeto con acceso a la llanura de la Verdad. Entendemos también que esa consideración escapa al momento en el diálogo, sin embargo, es preciso remarcarlo como una aseveración con

conclusión que lleva a pensar en injusticia, ignorancia y discriminación. El contexto cultural y filosófico de Platón será suficiente para él mismo justificarse²⁰⁹.

Pensemos en lo siguiente —ya distanciados de la discusión respecto al género—, en el «amigo del saber». Lo entendemos como el amante que quiere permanecer con lo amado, en este caso, con la Verdad y con la Belleza. Así es posible identificar ambos conceptos como correlativos. Así es posible sostener la posibilidad de que el acceso a la llanura de la Verdad sea, por un lado, el acceso del filósofo, y lo mismo el acceso a la llanura de la Belleza para el poeta. El poeta deberá ser llevado por las Musas, por un brazo divino, por la inspiración; también el filósofo.

La mente del filósofo es alada, porque en su memoria permanece el ser puro, lo que verdaderamente es; en la medida en la que su recuerdo se presente, será perfecto, estará entusiasmado (ἐνθουσιάζων).

Sócrates trae con la memoria las tres formas anteriores de locura que narró para Fedro, a propósito de lo que sucede en la relación entre amante y amado. Los grados hasta este pasaje son del modo siguiente:

1. Vaticinio del futuro.
2. Liberación de males corporales.
3. La posesión proveniente de las Musas.

Sócrates parece descansar después de su exhaustiva narrativa, logra llegar al punto, corona su discurso al agregar una cuarta forma de posesión o locura:

Aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que le tenga por loco. Así que,

²⁰⁹ Para alguna posible investigación posterior sería conveniente tratar el tema desde el personaje de la sacerdotisa Diótima, esencial su participación en el diálogo *Banquete*.

de todas las formas de «entusiasmo», es esta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de lo bello, se le llama enamorado (*Phdr.* 249d-250a).

Enamorado es el que en la presencia del recuerdo lleva en acto la tenencia del fulgor de lo bello, de lo verdadero. Será sensato que pensemos que no puede ser cualquiera el que tenga la suficiente memoria para retraerse hacia lo sagrado. Sócrates se sabe un tocado por las Musas, un elegido, un enamorado. Sócrates habla en primera persona, declara abiertamente que él es uno de los que pueden recordar la llanura de la Verdad; pudo observar plenitud, visiones límpidas, «[...] cuando el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión, al seguir nosotros el cortejo de Zeus» (*Phdr.* 250b). Encontramos un «yo» que confiesa haber sido deslumbrado por la luminosidad plena, cuya alma pertenece al aquella primera generación de caídas en un cuerpo que no olvida, porque gracias al recuerdo es que ese amigo del saber puede referirse a la belleza. Sócrates sabe, ve belleza, recuerda belleza, porque vio belleza. Sócrates, un ser un endiosado.

Un ejemplo significativo del endiosamiento en que es envuelto Sócrates sucede en el inicio del *Banquete*. Aristodemo es invitado por Sócrates a la casa de Agatón para celebrar. Sin embargo, en el camino, cerca ya de la entrada al sitio de celebración, Sócrates se detiene, se pasma.

Entonces Sócrates, concentrando de alguna manera el pensamiento en sí mismo se quedó rezagado durante el camino [...] El Sócrates que decís se ha alejado y se ha quedado plantado en el portal de los vecinos. Aunque le estoy llamando, no quiere entrar. [...] Entonces intervino Aristodemo — según contó—, diciendo:

—De ninguna manera. Dejadle quieto, pues esto es una de sus costumbres. A veces se apana y se queda plantado dondequiera que se encuentre. Vendrá enseguida, supongo. No le molestéis y dejadle tranquilo [...]

—Aquí, Sócrates, échate junto a mí, para que también yo en contacto contigo goce de esa sabia idea que se le presentó en el portal (*Symp.* 174b-175c).

Si tomamos esa actitud de Sócrates como una común, recurrente, es posible trazar un puente con una reflexión que él mismo hace en *Fedro*: «Solo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable» (*Phdr.* 250d).

La posesión aborda a Sócrates a discreción, y éste la asimila, convive, la lleva en el cuerpo y gobierna su alma, por momentos, solo por algunos momentos; en *Fedón*, él mismo se sabe compañero de los cisnes, hijo de Apolo y, por tanto, poseedor del arte adivinatorio (*Phd.* 85b).

Un amigo del saber, pudo decir de sí Sócrates; Antes, en *Fedro*, amaga con aquella idea prearistotélica²¹⁰ respecto a la amistad: «la igualdad en el tiempo lleva a iguales placeres y, a través de esta semejanza, viene el regalo de la amistad» (*Phdr.* 240c). Los amantes, si son iguales en la mayoría de gustos, placeres, virtudes, fines, se tornarán en amigos. La poesía es ocasión, pretexto, espacio para el amor divino.

Estamos desde páginas atrás en el corazón del corazón de este texto que presentamos. Platón nos lleva desde la expulsión de los versos de ciertos poemas de ciertos poetas, porque su contenido tergiversa y desvirtúa la educación de los que apenas empiezan, hasta el momento en el que es expuesta la idea de que el conocimiento de lo divino, proveniente de la reminiscencia del alma, es posible por momentos y a través de la vinculación que otorgan las Musas; son ellas quienes pueden conducir—entusiasmar, pues— al amante del saber o al amante de lo bello para que reciban la manía, el frenesí de lo divino, un ascenso de regreso, un vuelo que replique aquél experimentado antes de la caída. El

²¹⁰ «Pero la amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en virtud» (*Eth. Nic.* 1156b6ss).

CAPÍTULO 3

estado del alma es alado, es el intelecto el que recuerda lo contemplado, el conocimiento se da, no solo es accesible desde el modo teórico sin desde el poético porque es el mismo. Sócrates se endiosa, cae en arrebatos, y ese modo es un estado que acontece a quienes aman la Verdad, la Belleza y claro, el Bien.

CAPÍTULO 4

EL MITO Y LA INSPIRACIÓN COMO MEDIOS DE ACCESO AL CONOCIMIENTO

Orfeo debe ser tratado necesariamente en esta investigación, pues es el personaje que desata toda la inspiración de los poetas antiguos y venideros, es la inspiración de los poetas. Orfeo puede ser tratado con las conclusiones de Capuccino y sería inmediatamente llevado a otro plano. Orfeo no es un mediador, es un exégeta de las Musas y de Apolo. Hemos tratado la necesidad de ver en *Ion* un mapa primero de acceso a la teoría de la Formas platónica; el énfasis ha sido fincado en la cadena de inspiración divina que lleva un rapsoda y un poeta hacia lo puro, lo separado, como tratamos ya en el primer capítulo de esta investigación.

Orfeo, el poeta de poetas, es un inspirado, su fama dice que sus cantos le permitieron dormir bestias, piedras; por su cantar vuelto hermoso se decía que encantaba árboles, los embelesaba:

Cuentan de él además que, en los montes, durísimas piedras y corrientes de ríos encantó con la voz de sus cantos. Robles silvestres señal son aún de la música aquella, creciendo con fronda abundante en la costa Tracia de Zona, se alinean sin claros en filas espesas, aquellos que él por delante, encantados al son de su ira, se trajo de Pieria (*Argon.* I, 20-30).

En *Ion* se habla de Homero, pero no de Orfeo como el mayor; hemos expuesto una razón: el diálogo no habla de poetas, sino de rapsodas y su papel en la educación está enfáticamente dado en *República X*. El lenguaje poético,

así como el arte imita a la naturaleza (*Ph.* 194a21)²¹¹, nos ha construido un escenario de letras, imágenes, figuras, que son cotidianas, que son metafísicas, mitológicas, oníricas o todas las anteriores, en el que navegamos siempre con rumbos que buscan llegar a la verdad, a lo descubierto, desvelado, desoculto, a lo bello, a lo certero, como la naturaleza.

Para que el marco de esta investigación filosófica adquiriera el camino poético es importante que el rastreo tienda hacia el momento inicial de la poesía como expresión material y oral del mito. Dioniso es el dios de la duplicidad, un tramo que conecta mundos de naturaleza heterodoxa; así la poesía; Dioniso y la poesía entrañan mundos de formas nuevas todas las veces; este dios «liga lo excelso con lo insignificante» (Otto, 2017, p. 147). En esta investigación, el tratamiento platónico en el diálogo *Ion* se enlaza de manera semejante con el significado que algunos estudiosos de la mitología griega han otorgado al dios tracio. Por ello, es necesario —así consideramos— trazar un tiro desde Dioniso, Orfeo y algunos otros poetas hasta Platón.

Una investigación acerca de la poesía desde el marco platónico requiere sumergirse en fuentes que nos permitan una clara base desde la cual comenzar de regreso el camino. Llegar a Orfeo es lo que se requiere. La ruta es sencilla. Entendemos que la poesía nutre la mitología y ésta el pensamiento colectivo de entonces. Así, apelar a Orfeo y su genealogía y consecuencia será el trazo preciso para tañer las primeras notas de esta investigación.

4.1 Orfeo, el primer vínculo

Orfeo es tracio, y eso ya es una historia completa, porque es descendiente directo de Apolo, o bien, también hijo de Eagro, el rey de Tracia; un personaje con dos padres y una madre, como Teseo y Heracles. Lo mortal y tracio le viene

²¹¹ Las ediciones y traducciones específicas que se han usado de las obras de Platón, Homero, Hesíodo, etc. se mencionan en la bibliografía al final del texto.

de Eagro; de Apolo, lo encantador. Eagro heredó los ritos dionisiacos —y esto suena ya profundo, historias de vino, lujuria, fiesta y desperdicio— de su padre, Cárope, quien introdujo el culto a Tracia (García Gual, 2015, p. 11); su madre es la musa Calíope, la de bella voz, según su nombre, esa mujer de quien heredó el saber y habitar de los dioses, la protectora del canto;

Cuentan en el mito que Dioniso, estando a punto de trasladar sus fuerzas de Asia a Europa, entabló amistad con Licurgo, rey de la Tracia sobre el Helesponto; y, después de trasladar a las primeras bacantes como a un territorio amigo, Licurgo ordenó a sus soldados que atacaran de noche y eliminaran a Dioniso y a todas las ménades. Dioniso, advertido del ataque por uno de los naturales que se llamaba Cárope, se asustó... Por tanto, tras navegar él furtivamente hacia su propio campamento, afirman que Licurgo atacó a las ménades en el llamado Nisio y las mató a todas; Dioniso, habiendo hecho cruzar a sus fuerzas, venció a los tracios en una batalla y a Licurgo, hecho prisionero, lo cegó y, tras infligirle toda clase de tormentos, lo crucificó. Después de ello, dando las gracias a Cárope, Eagro heredó el reino y los ritos transmitidos en los misterios, a los cuales después Orfeo, el hijo de Eagro, que los había aprendido de su padre y sobresalía entre todos por naturaleza y educación, les reorganizó muchas de sus ceremonias. Por tal motivo, los ritos establecidos por Dioniso han sido llamados órficos (*Diod. Sic.* III, 65, 4-6)²¹².

Su vínculo con Dioniso le viene de familia. El abuelo Cárope aseguró el futuro de Orfeo dejando en el oído de Dioniso lo conveniente y verdadero, la belleza de la ventaja, del advertimiento, la extensión de la presencia de Dioniso en otros ojos, oídos, mentes, servidores del dios diverso y divertido. Ya Orfeo mejoraría esas artes.

Dioniso es el padrino de Orfeo. Su mandamás. De él aprende las artes oscuras y claras, prístinas del uso del lenguaje, de las mancias que pueden llevar

²¹² Este texto fue recuperado de: García Gual, 2015, p.13.

a los hombres a pisar otros lares. Dioniso cabalga sobre panteras entre sátiros y ménades, el que es frenético, engatusador, *trickster* (Eliade, 1976, pp. 16 y ss).

Su sola presencia impulsaba a los hombres a tocar la sangre ajena mediante actos de barbarie y fruición por la muerte. Dios de la embriaguez divina, amigo de la viña, padre del amor más encendido, el de los locos, el de los amorosos.

Los poetas van primero a él, por la locura; luego a Orfeo, por las letras. Su personalidad y sino era el imán de los que vivían con arrebatos, de los perseguidos, sufrientes, dolientes, a los que la locura divina le ha hablado al oído y les dice en lenguas otras las palabras más bellas, los versos más tristes cada noche. Ser tocado por Dioniso era ser rozado por la vida, moribunda. Los poetas malditos, no los benditos, los de a pie, los que se han volado la cabeza, los descuartizados, los que de las palabras hacen su hogar, habitan con y en Dioniso el arte de vivir poético.

Cuando Apolo abandonó Delfos, comenzaron los cultos dionisiacos, las peregrinaciones, cada dos años, hacia la ciudad ateniense. Se fue Apolo, con su carro de cisnes, a tierras hiperbóreas, a pasar los inviernos lejos del frío de la hélade. Comenzaban las fiestas báquicas. Allá iban ya las bandas de ménades, pasaban por Tebas, lograban el depósito del largo camino y descansaban bajo la sierra del Parnaso, pernoctar (es un decir) para llegar a Delfos; ocho días de camino. Durante éste, la excitación de las mujeres iba en aumento cuando más se acercaban al santuario. Debían acampar a 700 mts, en las laderas del Parnaso nevado. La noche les cubría como manto, el que solo era iluminado por las teas, ojos de fuego que miraban a Dioniso omnipresente. Un trazo difícil, un ascenso imposible.

Pero la cueva Coricio supera en tamaño a las que he citado, y se puede andar por ella mucho trecho sin antorchas. El techo está a una altura suficiente del suelo, y hay agua que sube de las fuentes, y todavía más que

gotea del techo, de modo que son visibles en el suelo las huellas de estalagmitas a través de la cueva. Los coricios de los alrededores del Parnaso la consideran consagrada a las ninfas coricias, y especialmente a Pan. Desde la cueva Coricio es difícil para un hombre expedito llegar a las cumbres del Parnaso. Las cumbres están más arriba de las nubes, y en ellas las Tíades se enloquecen en honor a Dioniso y Apolo (*Paus.* X, 32, 7; *Od.* X, 4, 3).

A Dioniso le acompañaban las ménades y los sátiros. Dioniso ambulante, errante iba y seguía un trajín cuyo objetivo era aposentarse, ser servido, adorado por las mujeres locales. La banda de ménades, conformada por algunas más antiguas, aquellas que vieron nacer al dios, y por otras humanas, jóvenes, eran las portadoras del vino, carnes de macho cabrío, carnes crudas que serían devoradas como sacrificio. Pensemos en bailaoras, ninfas shakesperianas oníricas en el nocturno en el estío, agitando caderas, torsos, cuellos, muslos, dibujos de siluetas acomodadas y caderas ansiosas de acunar creación. Penteo, Rey de Tebas, no quiere desorden y pide la cabeza del dios extranjero:

Los demás marchad por la ciudad en pos del rastro del extranjero de afeeminada figura, el que ha introducido esa nueva epidemia entre las mujeres, y que mancilla sus lechos. Si lo capturáis, traedlo aquí bien atado para que reciba la pena de lapidación, y que muera viendo en Tebas una amarga fiesta báquica (*Bacch.* 350-355).

Dioniso es relacionado insuficientemente con la vegetación; incluso esta pobre e infantil asignación permite extender nuestro conocimiento de la personalidad de este dios. La vid, otro modo más de vincular y ser puente entre lo divino y lo terreno; la vida, una de las vías que se le regalan al hombre para convivir aquí y allá, desde la embriaguez y la locura; la vid da paso a la revelación de verdades: «el delirio báquico, en el que ningún miembro está sobrio» (Hegel, 1927; Cf. Otto, 2017, p. 61).

Voz chamánica (Dodds, 1997); sus poderes cósmicos bailaban al son de la música, el amor, la muerte, el canto su arma principal, mortífera, vivificadora, un arma potente. La lira en su puño siempre aparece en las representaciones. Conmueve a las piedras. No va solo, lleva una lira. Hoy le diríamos artista, y aún más, cantautor. Porque tiene las palabras y también la magia del dominio del instrumento, la lira poderosa. La lira de Orfeo es apolínea, dice Píndaro hijo de Eagro, Orfeo de áurea lira. De Apolo procede el maestro de la lira, el padre de los cantos, el muy ilustre Orfeo (*Pyth.* IV, 176-177).

Quien tañe la lira se conecta con Orfeo, se cataloga como un especialista, técnico; tocará los límites de la belleza y la inspiración, si y solo si las Musas, lo divino, lo separado le permiten adentrarse.

Viajó al Hades por amor, por su esposa, el amor fue su gasolina, el que-roseno que incendió el inframundo, desafió a Perséfone, retornó solitario.

Un chamán experto. Se subió al Argo «la nave [...] que cruzó la alta mar, celebrada por todos» (*Od.* XII, 69-70), en la costa de Yolco en Tesalia; quiso rescatar con Jasón, el Esónida, y su tripulación el vellofino de oro. Argonauta con Heracles, Peleo (padre de Aquiles); los adivinos Mopso e Idmón, el gran timonel, Tifis; Eufemo, el veloz corredor que puede ir sobre el mar; Zetes, Calais, hijos de Bóreas, dios del viento; los gemelos dioscuros Polideuces, el boxeador que derrota a Amico, y Castor, el jinete. Es entonces Jasón un eterno agradecido con Orfeo por doblar a las Sirenas con el canto, es Orfeo un privilegiado entre los mejores, un pasajero útil, fino, poderoso.

Ese lenguaje no existe sin poeta, y el poeta no existe sin pretextos de canto. La historia nos relata a los poetas antiguos como aquellos rapsodas inspirados en pos de lo bello y lo ordenado, que son herederos de Apolo y sus Musas, cantores que bajo el manto de la armonía y el bien decir se cobijan para generar los versos más bellos cualquier noche; también están los que van del brazo izquierdo de Dioniso, los que se portan mal y que han ayudado a construir

la fama y el mote de bohemios, locos, inspirados. Muchos poetas, muchos tipos de poetas para mucha realidad. La realidad es la bebida que les endulza la lengua, el ímpetu. Y ésta les empuja, les zancadilla, o es el báculo para no dejarse ir solos de boca por la pendiente. Orfeo es el padre de los poetas todos, el primero que se atrevió mortal a bajar a los infiernos (*G.* IV, 457-527).

El gran chamán, que es un ἄπειρον, que determina, que rebasa la realidad para fundar otra. Dicen que Orfeo dice. La gran construcción retórica, porque no sabemos si es verdad, pero tenemos a quien afirma que aquel anduvo predicando:

Así pues, Orfeo es el primero que dice que en el principio hubo un Caos sempiterno, inmenso, ingénito, del que todas las cosas se hicieron. Dijo, con razón que este Caos no eran tinieblas, ni luz, ni húmedo, ni seco, ni caliente, ni frío, sino todo junto a la vez y que siempre permaneció único y sin forma (frg. 104, recuperado de Bernabé, A. 2003).

Orfeo sabe cómo aconteció todo, no estuvo ahí, lo sabe, espectador externo y narrador omnisciente —no, omnipresente no—, no le dictan, que dicta, determina sin ser determinado, ἄπειρον, pues.

Demiurgo, Eros, el vínculo, el médium. Un iatromante, *border*, hacedor de mundos nuevos escenarios, nuevas naturalezas, todo nuevo siempre nuevo, porque nunca se traza el poeta por caminos ya arados, él es el que marca el minuto, el que designa lo sagrado y lo profano (Eliade, 2014, p. 122). Lo sagrado es verticalidad (Martínez, 2011), porque únicamente así es posible la jerarquía, la comunicación desde lo divino hacia lo terreno, no es horizontal lateral.

Como dice Winckelmann «La descripción de Apolo exige el estilo más sublime: una devoción sobre todo lo que es humano» (Cf: Otto, 2003, p. 39). Apolo es el más grande. Nadie se le impone, ¿por qué verlo como rival y opuesto de Dioniso? Ya Homero lo advirtió en la *Iliada*. Hablemos del poder

de Apolo, tanto, tanto es, que ni Aquiles está por encima de él. Janto, su corcel de ligeros pies, le dice al de los pies ligeros:

Hoy te salvaremos aún, impetuoso Aquiles; pero está cercano el día de tu muerte, y los culpables no seremos nosotros, sino un dios poderoso y la Parca cruel. No fue por nuestra lentitud ni por nuestra pereza que los troyanos quitaron la armadura de los hombros de Patroclo; sino que el más fuerte de los dioses, a quien parió Leto, la de hermosa cabellera, matóle entre los combatientes delanteros y dio gloria a Héctor. Nosotros correríamos tan veloces como el soplo del Céfito, que es tenido por el más rápido. Pero también tú estás destinado a sucumbir a manos de un dios y de un hombre (*Il.* XIX, 413).

Apolo, lo grande, lo divino, lo bello, todos sabemos que es más que Zeus, pero no lo podemos decir. Aquiles, el de la caída anticipada por Janto, será victimado por Apolo:

En su rostro, donde grandes ojos mandan con la supremacía de la mirada, resplandece la nobleza. Un fino, casi melancólico rasgo de profunda sabiduría se dibuja en sus firmes y nobles labios. La aparición de lo divino entre la brutalidad y confusión de este mundo no se puede imaginar de forma más admirable. Sus otras imágenes lo caracterizan también por la grandeza de su porte y movimiento, por el poder de su mirada, por lo luminoso y libre de su presencia. En los rasgos de su rostro, el vigor masculino y la claridad se unen al esplendor de lo sublime. Él es la juventud en su más fresca flor y pureza. La poesía elogia su cabellera ondeante que la lírica más antigua llama áurea. El arte lo representa casi siempre sin barba, de pie o caminando (Otto, 2003, p. 39).

Así Otto dice de Apolo. El que hiere de lejos, decían. Un músico cuyas notas aceleraban saetas las pulsaciones de los mortales; el esparcidor de gozo, de música profética. Lo apolíneo, lo rezagante, lo fresco, fulguroso, cómodo, que arroba, frenético frenesí, embrujamiento, endiosamiento sereno, sabio; voz

de dios, luz de luz. Un arco, una lira. El medio perfecto para tender extensos sus brazos desde la lejanía. Por eso hiere de lejos, porque prefiere lo perfecto, límpido, sin mácula sensible que enturbie sus albas manos de dios prístino. Apolo, el ser; Dioniso, el estar:

Para una cultura oral como la griega, los viajes suponen la fuente fundamental del conocimiento. Por añadidura, el viaje al mundo de los muertos permite al héroe, no sólo hacer alarde de sus cualidades, sino también conocer el secreto de la vida y la muerte, saber lo que ocurre en el Más Allá, y transmitirlo a los mortales (Porres, 2010, p. 304).

Hablemos de otro que desciende. Gilgamesh desciende al fondo del océano. La inmortalidad, esa maldita idea —solo la idea— hace a los hombres acercarse más rápido a la muerte que a ella misma. La inmortalidad mata. Y el Rey Gilgamesh, rey de Uruk, muere mortal, como mortal, pues, desesperado. La inmortalidad le dará esa eternidad y sobreposición ante la muerte de Enkidu, la bestia hecha humana por el amor, por la amistad desatada tras la reyerta. Amigos, hermanos, el rey y la otrora bestia, no cesan de buscar la inmortalidad. El segundo cae debido a la negativa del primero de desposar a Ishtar²¹³, la diosa bruja, ama del sexo, lo rojo, el amor prostituto, diosa lunar y de guerra.

Gilgamesh acude con Utnapishtim, el sobreviviente al diluvio, el capitán del arca babilónica, el que vio cómo los hombres se hacían de barro tras el anegamiento universal. Y que vio cómo bajo el nuevo fondo del mar estaba la fuente de la inmortalidad. Utnapishtim, el viejo Virgilio dantesco que sugiere sin acompañar a Gilgamesh cómo y dónde hallar una planta que brinda la inmortalidad. Gilgamesh es el que baja, viaja, busca, encuentra, como Orfeo. Gilgamesh pierde la planta con una serpiente. Retorna vencido, como Orfeo.

²¹³ Gilgamesh, Tabla X, fragmento V.

Hay aquí ya una muestra más de esta naturaleza humana casi regida por un destino sin autor. En los humanos habita un ansia por lo inmortal, pero también la desilusión es inquilina del hombre. Ante una dialéctica del tener y no tener surge la necesidad por tener eternamente. Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, apela al deseo de ser inmortal, la gran paradoja del hombre de carne y huesos *versus* lo espiritual, lo eterno. El estado constante de, frente a la muerte, recular; pero es un detenimiento en el camino para, por última vez, y tal vez por la única y sempiterna vez, abreviar de la fuente de la inmortalidad, o por lo menos perseguirla, cosecharla como planta mágica, hurtarla, Burlarla.

La necesidad, imperiosa necesidad, de ser inmortal está en toda la sangre humana, en piel, en gestos, ideas, intenciones. No hay otro ser que no la desee o la rechace. Es un constitutivo esencial del ser humano. *Homo immortalitate desiderans*, dirían los que gustan de decir así. Hegel deposita en cada determinación de su dialéctica un nuevo modo de ser, que proviene de la nada y el ser, la existencia y de ésta todo lo subsecuente. De la existencia, cuya naturaleza es móvil, surge una perenne moción hacia la muerte, sin embargo, en el adentro, en el yo, al mismo tiempo, tras despertar hacia la conciencia, el ser humano quiere ser eterno. Podrá desearlo, o bien, podrá buscar otros modos, manifestaciones o formas que lo remuevan de la inequidad que le parece la vida seca, plasta de ser que se muere a cada segundo. Traer a los muertos al mundo de los vivos, visitar el mundo de los muertos, hablar con los muertos, tocarlos, ser muerto y venir con los vivos, como sea.

Orfeo oscila entre lo mortal y lo inmortal, su padre, Eagro, de carne; su madre, Menmosine, de aire. Titilo imparabile entre el aquí y el allá, más allá.

En este apartado, por tanto, hemos querido trazar a Orfeo como el poeta que en la cadena de inspiración divina se halla cercano o al nivel de las Musas, pero también en el de los dioses. Orfeo rebasa su humanidad contingente y se eleva, endiosado, al rango de poeta—dios inspirado e inspirador. Es Orfeo el

poeta que por su endiosamiento y bello decir puede brindar de contenido puro. Es un puente que contacta desde su cuerpo carnal, como su padre, con lo divino, como su madre.

4.2 Finalidad del uso del mito y la poesía como medio y fuente de conocimiento

Platón borda con el mito un modo lateral al *logos*, tal como lo es la poesía misma; en el mito, es esencial la alusión al pasado lejano, pues los personajes son dioses en escenario oníricos o simplemente fuera del mundo terrenal, además, el mito siempre se utiliza como otro camino para entender la verdad. No sería sensata la recurrencia frecuente de su uso por Platón si este no fuese un modo más de exposición con la finalidad de acercarse para adentrarse al *logos*.

El mito es mensaje, es medio, pero también es espacio para la creatividad del narrador, quien sin olvidar que el fin es la muestra de la verdad, no repara en adornar y producir bellas imágenes, o al menos diferentes, de lo que una narración lineal propia del *logos* puede otorgar.

El mito viene con la provocación de la generación de imágenes bellas, ya sea sonoramente, o visualmente evocadoras. El oyente, como el espectador, puede a discreción proyectar ideas que le permiten entender suave, amablemente, aquello que algunas veces la narración y la intención formal del *logos* no logra del todo exponer. «Es con este trasfondo con el que hay que ver la tan traída y llevada cuestión de si el mito en Platón está subordinado al *logos* o si su naturaleza es la de comunicar una verdad más alta que no es alcanzable para el *logos*» (Szlezák, 1997, p. 141).

El mito no es ornato, es otra herramienta para excavar, otro medio de transporte, su fuerza educadora es contundente, así como su plástica en el imaginario del educando, del escucha y en el del hacedor del mito. «Visto así, el mito aparece como una segunda vía de acceso a la realidad que ciertamente, en

cuanto al contenido, no puede ser independiente del logos, pero que ofrece, sin embargo, frente a él un plus que no puede ser sustituido por nada» (Szlezák, p. 142).

El recorrido trazado en el capítulo tercero de esta investigación nos ha llevado a poder seguir construyendo algunas ideas respecto a la relación que se manifiesta entre la inspiración y la verdad. La *mímesis*, la poesía, los poetas, sus textos y las Musas son los puntos que han servido como base para describir y exponer el tema del entusiasmo divino como un medio para la contemplación de la verdad.

Ya sea poeta o amante del saber y la belleza, un sujeto puede elevar su alma hacia la llanura de la Verdad; las Musas pueden ser un vehículo, Apolo, la luz misma del mundo de las Formas. Lo contemplado en aquel lugar será replicado, será recordado y podrá ser descrito. Ciertamente será que esa descripción perderá fulgor debido a su interacción con los sentidos, con el mundo terrenal y sensible. Por ello es necesario que el filósofo y los poetas o los amantes de lo bello y lo verdadero sepan, con prudencia, expresar con palabras y versos armoniosos y precisos a los oídos, ojos y almas de los que están aún en formación.

La educación a los jóvenes, ese tema abordado por Sócrates y Platón, sin posible distinción, pues aparece tratado constantemente en la obra completa, contiene una vinculación muy estrecha cuando se habla de poesía y cuando se habla de la verdad. En *Lisis*, el joven Lisis sostiene que se sabe amado por sus padres; si amar es desear que la persona amada sea lo más feliz posible (*Lys.* 207e), sus padres lo educan para que sea feliz, sin embargo, estos le prohíben ciertas cosas y solo le es permitido realizar aquello en lo que posee conocimiento:

Así son las cosas, querido Lisis, le dije. En aquello en lo que hemos llegado a ser entendidos, todos confían en nosotros, griegos y bárbaros, hombres y mujeres. Haremos, pues, en esas cosas lo que queramos, y nadie podrá, de

grado, impedirnoslo, sino que seremos en ellas totalmente libres y dominadores de otros, y todo esto será nuestro porque sacamos provecho de ello. Pero en aquello en lo que no hemos logrado conocimiento no nos permitirá nadie hacer lo que a nosotros nos parezca, más bien nos lo impedirán todo lo que puedan, y no sólo los extraños, sino el padre y la madre e, incluso, alguien más próximo, si lo hubiera. En estas cosas seremos, pues, súbditos de otros y ellas mismas nos serán ajenas, porque ningún provecho sacamos de ellas (*Lys.* 210b).

Quien conoce es libre (se libera de la ignorancia); conocer nos permite —no automática o naturalmente— hacer con certeza, nos hace útiles, pero útiles no porque dominemos la técnica sino porque dominamos con virtud. El conocimiento auténtico capacita para hacer algo bien pero también para hacerlo mal²¹⁴: el mejor embustero es el que conoce la verdad (Grube, 1980, p. 340).

Todo el tratamiento acerca de la educación de los ciudadanos de *República* nos da buena luz y guía. Platón determina los elementos necesarios y virtudes precisas para quienes desempeñan un oficio o cargo en la *polis* ideal (*Resp.* 424b ss), pues los guardianes de la salud y bienestar del Estado deben ser instruidos correctamente, su educación determina el destino de la *polis* y sus *politai*; si esto es así, más será en los gobernantes.

Recordemos que la poesía solo es admitida por Platón si, y solo si su contenido es verdadero, o bien, adecuado al régimen político. Esto último indica ya la clara manifestación de una ideología de Estado (Schofield, 2006; cf. Kahn, 2010). El poeta, parece, que no podrá distinguir lo verdadero, ¿cómo hará para ajustarse al canon estatal? La divinidad resuelve el problema: posesión.

El poseso, nos aprieta el análisis, necesita múltiples momentos para que su producto sea elevado. Pensemos lo siguiente: el poeta está recostado a la ribera del río, en una tarde fresca, acompañado de sus colegas, amigos, pareja o

²¹⁴ La discusión se trata profundamente en *Hippias menor*.

familia. De pronto, una divinidad, dígase la Musa, una Musa, lo elige porque así conviene al plan de los dioses (Apolo, en todo caso), y se roba su alma, la toca, la inspira, la llena de divinidad. El poeta cae en un trance temporal; al regreso del trance, busca desesperadamente cómo registrar lo visto, escuchado, contemplado. Escribe, escribe que esto y lo otro del modo tal cual la Musa se lo ha dictado. No hay error, no puede haber error en el traslado-traduccion. Debe haber una lateralidad y significación precisas, adecuadas, idénticas: ¿cómo habría de expresar erróneamente el poeta aquello que le han dado divinamente? El resultado generaría en el espectador, lector, escucha un arrobamiento similar al del poeta. Hay así una paridad entre composición, resultado e intención de la Musa. Lo que el espectador recibe proviene de una fuente verdadera. Será en el espectador en donde se complete un ciclo, flujo planteado desde la divinidad; es una maquinaria afinada, mensajes adecuados a través de un medio justo para un espectador preciso.

La autoría divina bastaría para asentar la verdad de lo expresado por el poeta. No hay contracción posible, entonces, en que el poeta, por no saber lo que dice, no diga verdad (Pieper, 1998).

Ya tratamos el sistema de anillos o engranes, la piedra magnética heraclea que sostiene el sistema veritativo, es decir, ahí radica la no pérdida y veracidad el contenido. El rapsoda, a través de una fuerza divina (*Ion*, 532c5-9), es poseído por un dios; el poeta compone del mismo modo, es la inspiración divina (*Ion*, 533d1-534e5). Si la divinidad usa al poeta como mediador, todos son endiosados: poeta, rapsoda y espectador. Las Musas son un imán, atraen a otros.

La rapsódica ni la poética son un saber aprendido, son un don. La adquisición de contenido no es por capacidades propias intelectuales, por lo que el poeta no sabe lo que dice. Sí, así diría Platón. Sin embargo, podría ser que existiera una manera diferente de atacar el mismo asunto. Carolina Delgado manifiesta que la inspiración o el entusiasmo son una creencia verdadera,

hermenéuticamente hablando, es decir, «no saber y, sin embargo, acertar con lo correcto en base a (*sic*) las prestaciones proporcionadas por otro» (Delgado, 2010, p. 37).

El poeta entonces es ignorante, reflexionamos desde una vista distinta, puesto que requiere de ayuda externa que se hace interna, pero lo paradójico es que desde esa ignorancia se obtenga verdad. Es el poeta en un inicio un canal vacío, necesariamente vacío, para que la divinidad escriba en él la verdad.

¿Esto es sólo referente a los cantos antiguos que refieren oficios? ¿Sólo aplica en los contenidos homéricos, hesiódicos? ¿Es exclusivo de narraciones en las que las gigantomaquias están presentes? ¿Qué sucede con los modos de hacer, aprendizajes prácticos, incluso pudieran referirse a temas de ciencia o retórica?

Debemos analiza el cantar de los y las poetas que sí pueden explicar temas humanos, como el amor, el deseo, la decepción, la angustia, el de quienes describen bellamente un camino o que narran aventuras que han vivido o que les han contado o que quieren vivir; las experiencias personales, leídas, vividas, ejecutadas *motu proprio*, esos poetas, tejen versos y arrojan líneas de cantos cuyo contenido bello obtiene presencia y verdad, una verdad verificable en la experiencia del vivir humano.

Si ese poeta no es bienvenido a la república, ¿dónde habita? Porque existe, ha dejado sus líneas en la historia y en las almas de los espectadores. La sabiduría de Sócrates nos dice algunas guías.

En *Apología*, las acusaciones que recibe Sócrates provienen de aquellos que habían sido inquiridos por él mismo, quien busca saber si era verdad lo que le fue dicho en Delfos por el oráculo. Sócrates se enfrentaba a sabios y políticos y demostró que estos no eran capaces de reconocer su propia ignorancia (*Ap.* 21b-22a).

Cuando fue con los poetas trágicos y con los ditirámicos para confirmar si acaso no era él sino más ignorante que ellos, descubrió que estos no sabían nada, no podían explicar el contenido de sus cantos. Sócrates manifiesta que hay cierta disposición natural y estado de inspiración, propia de adivinos y vates. La poesía provoca en ellos una ilusión que les dice ser también sabios en lo que ignoran: se supo, entonces, más sabio que políticos y que los poetas (*Ap.* 22a-c).

¿No saber lo que se dice provoca que pensemos que entonces no es verdadero lo que se dice? Así parece que la *mímesis* hace lo suyo; el poeta que dice verdad sin saber, para sí mismo, en su intelecto, lo que dice, lo convierte en un repetidor; será un repetidor de verdades, de verdades que no requieren que su locutor, su poeta, deba asimilarlas. La inspiración es una herramienta que otorga verdades ajenas al flujo y motor racionales, acaso contradictoria.

Los jóvenes, en general, propensos a la manipulación, pues su naturaleza les exige nutrirse de lo que más les acomoda, tienden a permanecer abiertos a la recepción de otras ideas —que no necesariamente a seguirlas—, a ser influidos en su formación; requieren ser instruidos con cuidado; los poetas, en un Estado ideal, no son rechazados —como hemos expuesto—, tampoco sus poemas todos, sí los versos cuyo contenido pueda inducir a un comportamiento o idea incómoda. Se quiere que los poetas sí puedan cantar y decir lo que ven en los arrebatos. Aquello es verdadero, solo cuando proviene de la inspiración. Los poetas dependen de otro. Así, Sócrates, cuando dependió del oráculo de Delfos para indagar acerca del más sabio de los atenienses, mostró ese camino de la dependencia.

¿Quién será quien diga a los poetas y a los jóvenes cuáles son los poemas adecuados? Los que saben. Los legisladores se presentan como aquellos que sí saben lo que dicen, pero ya hablamos anteriormente cómo en *Apología* ellos mismos no saben responder a Sócrates. Quedan así, entonces, los filósofos. Los

filósofos serán los censores-censuradores de lo que es correcto para la *polis* en el terreno de lo literario ¿Es la literatura su terreno?

La importancia de la poesía, la narrativa en la educación de los filósofos es vigorosamente retratada hasta ascender en la argumentación al contenido de lo que los gobernantes piensan, es decir, hasta su fuente de saber. Nos acercamos, pues, al tratamiento del tema del uso del mito como herramienta de conocimiento. La poesía, entendida como relato de lo bello, no deja de estar presente.

Un Estado reclama en su constitución que entre sus ciudadanos haya quienes puedan imitar el bien, la belleza, la verdad.

Entonces, ¿no será necesario agrandar el Estado? Porque aquel Estado sano no es ya suficiente, sino que debe aumentarse su tamaño y llenarlo con una multitud de gente que no tiene ya en vista las necesidades en el Estado. Por ejemplo, toda clase de cazadores y de imitadores, tanto los que se ocupan de figuras y colores cuanto los ocupados en la música; los poetas y sus auxiliares, tales como los rapsodas, los actores [...] (*Resp.* 373b).

Stephen Halliwell (2002) trata el tema de la *μίμησις* en Platón. No limita su definición a la común y corriente noción llana de proceso de «copiar»; trata el término como un modo de aproximación a la verdad.

Se imita lo que por naturaleza no puede ser idéntico al modelo. Platón, en ese diálogo corto e interrumpido que es *Critias*, dice que «todo lo que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación» (*Criti.* 107b). La redacción de *Critias* no se ha dudado, se supone dejado inconcluso para la redacción de *Leyes*, es un diálogo próximo a *Timeo*, por lo que tenemos un diálogo del último periodo de los textos. La convivencia, acontecida nueve mil años atrás, entre una Atenas primitiva, de tiempos de Zeus, y la Atlántida, esa ciudad de bárbaros que se hallaba, según lo que recuerda Critias de los relatos

de Solón²¹⁵, después de las columnas de Hércules, es tratada por Timeo y Critias en *Timeo* (23a ss).

Timeo y *Critias* se han tratado de manera conjunta en lo relativo al tema de la Atlántida. Resulta un texto, *Critias*, que traza vaivenes desde el mito hasta lo histórico; sin embargo, también es un ejemplo más de las ideas de un Platón ya muy sensato, menos divagante, que sostiene una vez más su idea respecto a la μίμησις. Esta vez lo expresa a través de la comparación de ciudades, la evolución de culturas y el resultado de su actualidad, de su Atenas presente, pues.

Este texto, *Critias*, da en pocas líneas una muestra de algunos elementos de *Timeo*, en específico el demiurgo, ese hacedor, el mimetista agente que copia del mundo ideal y genera nuevo mundo. Después del mundo ideal, la Atenas primigenia es el reflejo más prístino. Luego, la Atlántida, después otros pueblos hasta la Atenas de Pericles. La idea del mundo ideal parece decantarse cada vez en otro a su vez menos perfecto, como si cada periodo de la historia fuera menos perfecto respecto al mundo inmutable. Por ello Timeo, en el inicio de *Critias*, asevera que «Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación» (*Crit.* 107b5-7) que es producto de lo puro y brillo.

Tanto el uso del mito, como el de la *mimesis*, el de la poesía, permitirán construir una *paideia* adecuada a las necesidades de la naturaleza de la formación humana, con el mismo objetivo que la filosofía utiliza el *logos*, la argumentación, el diálogo, es decir, volcados todos hacia la verdad. El poeta, a través de sus cantos, podrá comunicar aquello que conoce en sí mismo, siempre desde su interior y subjetividad; la poesía es, como el mito, una vía más, no un camino corto ni vereda con carencias, sino una opción más, cuya particularidad estriba en la conexión del yo con la armonía de las palabras, la certeza del saber

²¹⁵ Platón es hijo de Perictione, quien es prima de Critias. Critias, tío abuelo de Platón, es sobrino de Solón, el legislador ateniense (Guthrie, 1984, p. 19). Guthrie aporta una fina revisión del árbol genealógico de Platón desde las fuentes clásicas.

CAPÍTULO 4

decir aquello que se ha vivido o aquello que se ha hallado en el curso del conocimiento de sí mismo. El escucha podrá conectar o identificar elementos sensibles, emocionales o intelectuales que le llevarán a adentrarse a su vez en esa espesura dinámica y luminosa que es la poesía.

CONCLUSIÓN

La poesía tiene un espacio en el hacer humano tan propio y perenne que parece primigenio, connatural; tras correr el tiro profundo de esta investigación, considero que es necesario lanzar un matiz, puesto que, como hemos podido confirmar, podríamos enunciar la poesía como un pensamiento mágico, mítico, fantástico, constructor de lenguaje y figuras, creador de modelos, formador de carácter, o bien, como ese modo de decir belleza, verdad, manera particular de mentar los productos del yo. Una primera conclusión que pude revelar fue que el hablar poético no es necesariamente ni por definición, una serie de palabras hilvanadas con sonoridad edulcorante para oído. Tampoco es la poesía esa rival eternamente enfrentada contra la filosofía. No hay pugna, ni lucha ni oposición. Esta sencilla y primaria conclusión surgió naturalmente al ir leyendo los pasajes del filósofo griego; si bien no es un algo que perseguí desde el inicio, sí estuvo presente como inspiración del propio trabajo, por lo que no consideré necesario realizar un rastreo formal, además que ese no era un objetivo de la investigación.

La poesía ha sido una acompañante colateral, cercana, paralela a la filosofía. Los objetivos de cada uno de estos haceres son tan nobles que sería absurdo pensar en su contraposición. La necesidad de hallar la verdad, ese *telos* fijo que la indagación filosófica se ha propuesto, la ha encumbrado en una posición altísima, seria y motora del día a día histórico del humano. Quizá por ello sea que ante cualquier intento de otro saber, hacer o investigación, que logre expresiones diversas, lenguajes y mundos nuevos, se genera una discrepancia, un celo. El diálogo *Ion* es una prueba de ello, pues Platón, desde su juventud, ya percibe que el tema de la verdad y su exclusividad es relevante; también esta es otra conclusión sencilla a la que llegué desde el planteamiento de la

indagación original. Así que saber que la poesía no es un oponente de la filosofía y que la verdad no tiene dueño fueron dos buenas luces que motivaron seguir indagando cómo llegar desde la poesía a la verdad.

En el plano griego de los tiempos de Platón, el tema de la incursión de la poesía en la educación de los jóvenes es álgido. Ha sido claro Platón en su *República* que no quiere poetas ni poesía en su Estado, sí, así es, pero no quiere a aquellos tradicionales. Platón está armando un sistema total, integral, de lo metafísico a lo político, no quiere fallas, nada que distorsiones el fin último de la *polis* será bienvenido. Esta es la razón por la que a lo largo de su obra se presenta la temática y se le cuestiona nada más al acercarse. Martin Heidegger dice que «si recorremos con la mirada la totalidad de la filosofía de Platón, en ninguna parte se encuentra un sistema en el sentido de una construcción proyectada y desarrollada de modo unitario que abarque equilibradamente todas las cuestiones y asuntos esenciales. Las más diversas cuestiones se plantean desde diferentes puntos de partida y a diferentes niveles, se las despliega con diferente amplitud y se las responde con diferente amplitud» (Heidegger, M. 2000, pp. 181-182). No a los poetas, no a la poesía... sí y solo si nos quedamos con una revisión recurrente y común a *República* y *Leyes*. Si en la poesía, esa poesía homérica, vieja, recae el carácter formativo de la *paideia* corriente, quiere decir que deberá velar por fijar elementos religiosos normativos, doctrinales no aceptados por Platón para su Estado ideal.

Pero Platón nos da más margen de maniobra, nos presta *Banquete*, *Fedro*; es a través de una *mimesis* peculiar que los poetas deben tener presencia, y no es esa que copia lo que los homeros y hesiodos nos dicen que sus dioses, esos múltiples y truhanes, hacen, y cuyos pasos nadie dejaría a sus jóvenes seguir. Erradicar la hegemonía de la tradición e introducir un nuevo modelo, un adecuado modelo, neoparadigma del decir, de una *mimesis* no repetidora, sino que desate y explicita lo bello, lo armónico, lo que puede conducir al escucha, lector,

CONCLUSIÓN

espectador al abandono del mundo sensible es lo deseable. La poesía bienvenida no es aquella que incita al vicio a los niños, a la cobardía, a la persecución de fama, dinero, honor, tibieza. El poeta bienvenido no es aquel que pretende dominar o ser experto en todo (recordemos al rapsoda repetidor oral de cómo ejecutar oficios que no ha practicado, y claro, decirlo bellamente), sino el que arenga a seguir modos de virtuosos de ser; la poesía republicana, permítaseme el término, es la que está impregnada de *kalogathía*.

Para Platón pudo haber funcionado y ser la nueva ortodoxia ese hacer poético, el cual se encargará de la buena educación. Sin embargo, mi investigación y propuesta se separan, o bien, rebasan ese ideal, pues la poesía debe quebrantar la paz, el arte de debe incomodar para poder acomodarse de nuevo y así sucesivamente, un espiral que avanza infinitamente, pues así es el interior y la multiplicidad de voluntades, saberes, querer humanos. Esta conclusión es desprendida a partir de entender, tras varias inmersiones de Platón en el tema de la finalidad de la poesía, que un pensador como él no iba a conformarse con una exposición somera de lo que son los poetas y de lo que no son, o de lo que debe y lo que no decir la poesía. Si la poesía, tan presente en la vida humana, es reducida a solo un acompañamiento estético sonoro, no sirve de mucho, pues pronto se hubiera sustituido, preferentemente, por sonidos de la naturaleza, en principio, más precisos y sin intenciones educativas o sociales. Por ello concluyo que el papel de la poesía, su ejercicio, debe ser algo que permita cambio, evolución, conocimiento dentro y fuera del humano, un crecimiento, y esto, sabemos, incluye trabajo, curso, incomodidad.

El humano es libre, penante, queriente de seguir sus propios modelos y de limar sus inquietudes, todo el tiempo, todos los días. No es posible, así, una poesía que únicamente tienda a esa virtud (deseable, sí), pero es insuficiente. Ya en el apéndice de esta investigación he presentado algunas propuestas de

poetas que desde ángulos diversos abordan la búsqueda de la verdad; unas veces atravesados por el dolor, el sufrimiento, la ausencia, otras por el ennoblecimiento de valores, de himnos al amor, lo bello. Lo poesía bella y buena será aquella que se aleje del vicio (como nos marca Platón en su *República*), se acerque al sujeto mismo, a su interior, una terapia del alma que logre sanar, mantener en salud, purgar, limpiar, curar, festejar, describir, analizar y decir verdad (ya sea por esas musas de Apolo, ya sea por el contacto con el espíritu poético de cada sujeto, original, personal).

Como pude obtener tras mi análisis de algunos pasajes de *Ion* y *Banquete*, la poesía imita lo divino cuando se enraíza en la frescura y pureza del decir, en la honestidad de la adecuación entre lo que se piensa, se siente y se canta. Esa adecuación, donde el carácter divino (digo, puro, ideal) habita, es la vía hacia la verdad, por ello concluyo que, si la poesía es provocada por lo divino, debe estar empapada de verdad; si lo divino y la verdad son compatibles, también la intención honesta, la introspección del poeta y su claridad en el decir sonoro, simbólico y literal, lo serán, serán propias de la verdad.

Si consideramos la verdad como el objetivo, a este, hemos visto en *República*, puede accederse desde el comportamiento ético y político: un actuar virtuoso habitual otorga convivencia con el ideal de perfección; si ese camino virtuoso es dirigido desde una poesía que cante orden, utilidad, provecho moral, será óptimo y deseable. Si la poesía imita verdad y no apariencia, si alaba lo justo, lo agraciado, describe lo vicioso como lo no deseable, la felicidad como parte de una vida justa, también será conveniente para esa *polis*; sus lectores, escuchas, tendrán posibilidad de educarse, construirse y ser parte de una *polis* de las mismas características.

Descubrir que la pasión humana es partícipe del día cotidiano e ignorarla será contraproducente. Si Platón echa de la *polis* los cantos de los poemas que rascan y rastrean los productos del autoconocimiento de la mente y espíritu

humanos, si prefiere que esa indagación sea no sostenida sino derribada, tendremos individuos acotados, presos de sí mismos; además, sin ese tipo de cantos, otros no podrán acercarse a ver luces que ayudarían a curarse o seguir conociéndose. La cotidianidad nos enseña que la perfección moral se trabaja, se consigue poco a poco, así también el ánimo sensato. Lentamente, con los años, con la experiencia, con el escuchar o hacer poético, un sujeto se conmueve hacia mejores estados. Es en la medida y regulación del deseo y la ira, donde la unidad y dominio de sí mismo juegan en libertad.

Uno de los encuentros ampliamente positivos tras realizar esta investigación fue el trabajo que Platón presenta en su libro X de la *República*. El efecto que tiene la poesía en las almas es necesario ser analizado para Platón, pues sabe, y lo constatamos con la frecuencia con la que aborda los conceptos principales del tema en sus diálogos, que, tanto el poeta, como el gobernante, como el filósofo, son determinantes para la *polis*, por ello será imprescindible verificar que su estructura, su pensamiento, sean acordes al Estado: tal como si hubiese una *polis* misma, con el mismo orden, dentro del sujeto. El influjo de la poesía debe recaer en “un mejoramiento de los regímenes políticos y la vida humana (*pólis* exterior e interior)” (Soares, 2006)

El poeta tradicional imita burdamente, el poeta que necesitamos es el que se acerca a la verdad. Imitar con el canto aquello que es (lo Uno) significa no estar en lo aparente, en lo frágil. Un riesgo que siempre la *mimesis* ha contenido es que la imitación de lo aparente es una copia de la copia de lo puro, es degradado, por ello no es sensato que los poetas sean esos que repiten, no son rapsodas, son hacedores, son lo más cercano a lo original, dado que aquello que habita el mundo eterno es en sí, y por su naturaleza, su expresión humana ya es rebajada. “El poeta habla en el umbral del ser” (Bachelard, G. 1965, p.19).

En el *Fedro*, y este es otro hallazgo bello y refrescante de la investigación, hay con claridad expresiones platónicas que nos ayudan a apuntalar la idea de

que el poeta inspirado es ese que se necesita para alejarse del proyecto político y utilitarista, ortodoxo, acartonado y lento, poco pedagógico y libre de República. Lo divino, lo bello, pues se conoce con la locura, el entusiasmo, la inspiración divina: “(...) hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir” (*Phdr.* 245a1-5). El poeta lleno de divinidad será el urgente, emergente y presente en la *polis*; en nuestros días, sostengo, entiendo ese endiosamiento como un estar lleno de uno mismo, tras el conocimiento y reflexión, introspección y lucha, poseerse, ser uno mismo en sí mismo de la mano de la poesía; los poetas, como los amorosos del poeta Jaime Sabines, “son locos, sólo locos, sin Dios y sin diablo” (Sabines, 1994).

Hay una poesía filosófica que accede al mundo eterno y que es exclusiva para los no tradicionales, esa a la que los *philómousos* tienen sitio. En el escalafón de las almas juzgadas por Adrastea, el poeta entusiasmado, tras haber entrado en el séquito de la divinidad, ha llegado a vislumbrar “alguna de las verdades” (*Phdr.* 248d4-e1). Si esa alma, por alguna desgracia, no logró permanecer ante lo bello eternamente, aterriza en el mundo sensible, ya sin alas, y por la ley de Adrastea “le irá bien la vida de un poeta, o la de cualquier otro dedicado al arte de la imitación” (*Phdr.* 248e1-2).

Así pues, el recorrido de esta investigación tuvo algunas conclusiones que permitieron una mayor. Primero, el hallazgo de la autenticidad del diálogo *Ion* como un texto platónico otorgó certeza y seguridad al discurso. Desde un texto juvenil es posible ver que Platón intenta distinguir entre poesía y filosofía a partir de la consideración de la verdad como un punto objetivo de ambas actividades intelectuales. Segundo, la acción poética y los poetas son necesarios, relevantes y útiles, ya sea en una *polis* ideal platónica, en la que en ellos se

CONCLUSIÓN

recarga cierta educación de los jóvenes, o bien en la vida íntima de las personas, pues les permite conocerse a sí mismas, lo que, fundamentalmente, allana el camino a la felicidad y la verdad. Tercero, la poesía y la verdad no cursan una pugna milenaria, son acompañantes, van siempre una junto a la otra, jamás intentan destruirse, se oyen, se interpelan, pero no se anulan. Al ser compañeras, también se diferencian en modos, es decir, no trabajan igual en su prosecución hacia el objetivo. Si el objetivo es el hallazgo de la verdad teórica, la filosofía comanda el trajín; si el objetivo es decir de modo bello, lo hará la poesía. El elemento extra del que se vale la poesía será la inspiración. El entusiasmo divino es el vehículo, según Platón en *Ion* y *Fedro*, principalmente. La inspiración funcionará, desde mi perspectiva, no como algo meramente divino sino como un motor interno que se genera por sensibilidad, experiencia, necesidad y facilidad de palabra. Así, ser poeta no requiere de ser tocado por dios, sino un conocimiento de uno, una indagación que busca expresar y dar y fuga a imágenes, ideas, nociones que drenen intenciones poéticas. En cuarto y último lugar, el uso del mito y la inspiración, según Platón, serán los grandes modos en los que aquellos poetas, decisores, lograron cantar con belleza y precisión la verdad. El uso del mito resulta ser un recurso intelectual platónico, y este es bello en figura, forma, intención y sonoridad; el mito mismo ya es una hechura poética, un trabajo del intelecto teórico y de la intención poética. Estos cuatro puntos los he logrado trabajar en los cuatro capítulos de este trabajo, como pudo leerse.

Tras lo anterior, puedo exponer la conclusión mayor, con base a Platón y sus textos, que el poeta al que se refiere en *Fedro* es el que está lleno de dios, de *eidos*, el que, como encontré en *Ion*, se separa de lo meramente imitativo y repetitivo, pues es elevado por las Musas, por orden y elección de Apolo. Mi postura, para mostrarla en convivencia con mi tiempo, creencia y conocimiento, es que quien hace poesía habita, con algunos de sus poemas, la posibilidad de decir verdad y expresar belleza cuando ha trazado un proceso de experiencia,

reflexión y conocimiento de sí mismo; que domina las palabras, conoce la técnica del decir, que hilvana con creatividad sus intenciones para conectar una emoción, idea o deseo, con modos profundos, elocuentes, armónicos e impactantes del decir, tanto para sí como para nosotros todos.

APÉNDICE

POESÍA, POEMAS Y ENTUSIASMO

El poema está en la mano, la poesía en la mente. Así diferencio, en principio, estos dos elementos que coexisten se traban, se multiplican, habitan espacios contiguos, pero nunca uno sobre, ante, bajo el otro. Un acompañamiento necesario. El arco y la lira, esos objetos que Octavio Paz ya manipuló y con ello allanó el espacio que siempre me ha recibido, son la tensión que impulsa: un arco tenso genera movimiento si se le suelta, penetra la flecha en el objetivo si es correctamente practicada su técnica. La cuerda de la lira, con la técnica adecuada, hará poesía, canto, son. Una docena de arqueros profesionales atinarán en el mismo objetivo, no así una docena de poetas logrará el mismo verso o figura bellos.

La arquería precisa de músculo, fineza, ojo, cadera, cuerpo. La lira y su ejecución, además, es conducida por un saber, un querer y un dejarse llevar. “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono” (Paz, 1996). Es tremendamente contundente la frase con la que abre Paz *El arco y la lira*. Parte, divide para entender y analizar, lo hace filosóficamente y abrocha poéticamente. Ni excesivo ni mundano pensar que esa operación del intelecto y el ímpetu hayan cambiado mundos, porque la poesía es movimiento a través de poemas, es revolución desde el cuerpo hasta el espíritu.

Lo que leeremos a continuación es una muestra, varias muestras, que se erigen con velos en el piso, revelaciones. “Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. (...) Experiencia, sentimiento,

emoción, intuición, pensamiento-no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. (...)” (Paz, 1996).

El habla es la herramienta cotidiana, la compañera ayudante o traicionera, dominante o esclava de los sujetos (la usen o no); siempre depende, el habla, de la existencia del que la canta, la usa, la ensaya, por ello es importante poseer una voz cuya originalidad, sobrevalorada o no, comande los dictados del sujeto. Existen, entonces, habitantes que cantan, que entonan, hablan, blasfeman, esperan frases que incéndianlo todo, y digo habitantes porque hacen del espacio que pisan una ciudad, un lugar que adornan y revisten plásticamente de aquello que su ideología, ganas, corazón, ímpetu, intenciones le dictan.

Y claro, hay poetas y cantantes que los cantan, y hay así mejores, peores espacios que otros, más luminosos o menos, más esto o lo otro, pero es contundente la edificación que interrumpe nuestro andar cuando la voz del poeta dice ¡oye, entra, escucha! Las casas, habitaciones, pocilgas, cuartos, palacios de las y los poetas tienen las puertas cerradas y abiertas para quienes quieren pisar y pasar. Nos construyen un pasillo, nos conducen con su sonoridad hasta alzarnos desde el silencio, nos dicen que callemos, o bien, después de lo suyo, lo mejor es empacar el silencio y habitar un infinito particular.

He decidido hacer una selección de poemas que permiten coincidir la propuesta de esta investigación, letras que son palabras que son versos que son poemas que son cantos que son abrazos para el universo todo. Solamente incluiré algunas líneas que nos hablen acerca del autor y de la importancia cultural, colectiva o personal de la obra, irán los textos acompañados de un comentario que hilvane los hallazgos esenciales de mi trabajo con aquello que el texto poético y quien lo creó nos confirmen que la belleza habita con la verdad.

Federico García Lorca

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 - Víznar, 1936), el escritor en lengua castellana más leído y popular desde Cervantes (Ferris, 2019); asesinado por sus compromisos sociopolíticos con los desfavorecidos durante la Guerra Civil Española; contestatario, incómodo y lleno de duende, eso que los andaluces claman poseer, que puede entenderse como endiosamiento; José Monje Cruz “Camarón de la Isla” es el cantaor flamenco contemporáneo más importante, se conectó años después de la muerte de Lorca con los versos embrujados. El romance que presento es el primer poema del Romancero gitano; es posible, con esos octosílabos mántricos, predecibles, limpios, encadenarse desde la introducción con el planteamiento del cante: la luna como receptora y cuna de un niño que mira deslumbrado y conmovido le muestra la pureza, brillo y sinceridad que el pueblo gitano se aposenta en la vida. La verdad que Lorca explica se hila en la idea de pureza, inocencia de la vida rural, sincera y consumidora de la naturaleza que el pueblo gitano ibérico lleva como bandera.

Para quienes solamente con leer pueden ir al estado puro o para quienes con escuchar lo logran, aquí el texto y la liga para subir con Camarón.

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

A Conchita García Lorca

La luna vino a la fragua
 con su polisón de nardos.
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 En el aire conmovido
 mueve la luna sus brazos
 y enseña, lúbrica y pura,
 sus senos de duro estaño.

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.
El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
Cómo canta la zumaya,
¡ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando (2019, p. 187).

Poemas japoneses a la muerte

A continuación, presento algunos escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte.

Un *jisei* es un “poema de despedida de la vida” (Hoffman, 2009, p.29) en la cultura japonesa. La costumbre de escribir un poema de despedida, en la medida de lo posible, conecta a la dimensión espiritual lejana de la cotidianidad que está redactada en un testamento a la usanza occidental, la cual añade una corporeidad y preocupación por lo material que reduce la posibilidad de sembrar en los deudos, en los que nos quedamos en el mundo un tufo de espiritualidad.

La creencia en que las últimas líneas que uno puede dejar representan una liberación o conclusión resumida, última voluntad o reflexión, no es exclusiva de aquella cultura, parece que no es sino una necesidad natural de los humanos que consideramos el camino vivido como relevante, o simplemente, que pensamos que al llegar hay que saludar y al irse despedirse. Ahora bien, en la cultura japonesa se sabe que la vida y la muerte no pueden resumirse en una idea, por lo que la muerte redactada es algo específico, individual, pues lo que pueda dejar escrito alguien demuestra su particular modo de haber vivido. El término *shi* (muerte) no se nombra para el deceso de personas concretas «los japoneses prefieren aludir a su forma particular de morir. *Shinju*, el suicidio del amante; *junshi*, el martirio de un guerrero por su señor; *senshi*, la muerte en la guerra; *roshi*, la muerte a causa de la edad (...). Al muerto se le llama habitualmente Buda (*hotoke*) trasunto de la creencia según la cual la muerte libera a la persona de la ignorancia y de la codicia que mancillan a la humanidad» (Hoffman, 2009, p.31).

Con el uso del *tanka* (poema corto) evolucionó a través del *renga* (poema encadenado y a voces distintas, similar al cadáver exquisito, pero limpio, con sentido y sin intención de juego) y éste se detuvo en el famoso *haiku*. «Casi

todos los tankas contienen dos imágenes poéticas. La primera se inspira en la naturaleza; la segunda, que puede preceder, seguir o fundirse con la primera, es una especie de complemento meditativo de esta» (Hoffman, p.22). Desde el *tanka* hay un tufo onírico, muestra realidad sin el transparente y fiel ímpetu del realismo; el *tanka* baila en un binomio que marca pasos del poeta y sigue con los que la otra pareja quiere bailar; el *haiku* es lo segundo, es el paso de baile aprendido desde la ortodoxia, pero bailado al modo de quien lo baila: dice Hoffman que “(...) el *haiku* no es un *tanka* condensado”, no le sobra nada, solo enclaustra, con menos golpes, lo que el *tanka* ya tenía preso y luego para liberarlo con menos peso, aligerarlo, pues.

Hoffman nos pone un ejemplo de la monja Eifuku Mon'in, quien escribió este *tanka*:

Así cayó la noche.
También ayer
se puso el sol tras las cumbres de las montañas
y sonaron las campanas.

Su modo *haiku* sería:

Se pone el sol
tras las cumbres de las montañas
y suenan las campanas.

El haiku es la resulta de la contemplación de la realidad, un modo y distinción, color de verdad pura. El *renga*, el *waka*, el *tanka* y el *haiku* presentan reglas específicas respecto a su conformación silabaria. El estudio de estas expresiones pertenecerá a otra investigación futura. En esta ocasión únicamente me he centrado en el contenido poético, en la sonoridad e imágenes que nos permite nuestra lengua, además, los textos que dejaré a continuación permiten

seguir el hilo argumentativo de este apéndice: poemas cuya contenido y manufactura sugieren provenir de una inspiración y arrebatos poéticos.

Las cinco *rengas* que a continuación dejo no merecen una explicación, porque su esencia plástica la deja con claridad:

SÔCHÔ (P. 23)

En los campos cubiertos de escarcha
el otoño llega a su fin.

SÔGI (P. 25)

Los insectos cantan
indiferentes, sin corazón
la hierba seca.

SHÔHAKU (P. 57)

No queda sino la poesía:
descubrir emociones
aun en las palabras descoloridas.

SÔCHÔ (P. 61)

Las flores hoy
resultaron ser flores caídas
cuando crucé la cima.

SHÔHAKU (P. 81)

El final de la vida
no me queda más que esperar
después de haberte dicho adiós esta mañana.

El que no ve las cosas como son
nunca conocerá el zen.

Gesshu So, monje budista zen, escribió un momento antes de su muerte (Hoffman, p.88), ya retornando hacia el eterno:

Inspira, espira.

Adelante, atrás,

Viviendo, muriendo:

las flechas, disparadas contra sí,

se encuentran a mitad del camino

y rebanan el vacío en su vuelo sin objeto.

Así regreso al origen.

Idea Vilariño

Idea Vilariño (Montevideo, 1920-2009), poeta, compositora de canciones, traductora y educadora. Cuando una poeta también escribe canciones tiene dos poderes, dos filos; cuando una poeta, además, traduce y educa, su potencia crece y es invaluable porque rebasa lo convencional, se sienta en una mesa a parte del resto. Escribe bello, lo canta con la sonoridad que le apetece, es capaz de traer mensajes desde otros códigos para que podamos gozarlos y, para abrochar, conduce, educa, guía a los demás desde las aulas. Idea Vilariño, la sobria, seria, profesional uruguaya de la Generación del 45, fue una de las escritoras centrales que dijeron acerca de la soledad, el desasosiego y la hendidura de muerte que provocaba el mundo en conflicto, convulsionado y bélico.

Idea, hacia 1941, dejaba ya toques de un alarido arrebatado que le rondaba la voz poética mirando la muerte, preguntando la vida, buscando causas; varios gerundios que apuntan a un querer saber para qué.

Ahora soy una mano,
una mano tendida,
una mano vacía,
abierta, azul y helada.

Para qué las violetas
y para qué la vida.
Para nada.

Ahora soy unos ojos,
unos ojos sin llamas
que se alargan vacíos
en la luz desolada.

Para qué los jazmines
y para qué la vida.
Para nada.

¿Y las claras estrellas
y las hojas caídas
y los libros azules
y las cuerdas del arpa
y los brazos en alto
y las manos transidas
y los gritos del cuerpo
y los gritos del alma?
Ah, no sé, ya no sé.

He quemado mi frente,
he quemado
los candores más íntimos,
la más alta esperanza,
he quemado mis panes
y he quemado mis trigos,
he quemado mi tierra
y he quemado mi agua.

Y ahora qué.
Ah, los ojos,
estos ojos sin nada (Vilariño, 2022, p.17).

Veintitrés años después se responde en sus **Nocturnos:**

LA ÚLTIMA PALABRA

Que no me importa
digo repito explico

APÉNDICE

que no me importa
grito
que no me importa.
No me importa
no quiero
diré otra vez que no
retraeré la mano
no volveré a aceptar.
Digo que no me importa
y aunque me desdijera
seguiría siendo esa
la única verdad
la última palabra (Vilariño, 2022, p.128).

¿Para qué? No le importa. La verdad le viene insuficiente, prefiere decir, ejecutar la labora de la poeta que se regocija cuando bellamente canta.

Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899-Ginebra, 14 de junio de 1986). Ante este monstruo evolucionado en dios de las letras universales, sabelotodo, sabelosiempre, hilador y acomodador de palabras le llegaron varios besos báquicos. Es común que su obra narrativa sea edulcorada con todos los adjetivos y epítetos, sin embargo, su poesía, sus cantos, son pequeños y simbólicos, fueron elegidos por él mismo como si él mismo se endiosara de sí, como un espíritu absoluto deviniendo en sí. El *haiku* a continuación pertenece al texto *Diecisiete haiku en La cifra* (1981) y suelta de golpe una verdad sociopolítica, cultural en el *haiku* 14:

¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?

Dice Bradu, F. (2011) que “todo imperio conlleva la semilla de su destrucción y toda rebelión es deudora del imperio que abomina, tal parece ser la síntesis de la paradoja que aventura Octavio Paz”. Y entonces con Borges y Paz como flanqueadores de mi propuesta, puedo contar con la certeza de que la verdad y su práctica lírica están ligadas a la cotidianidad de la historia humana. Un imperio, una familia, una empresa, en sí mismas llevan su decadencia y levantarse ante la ortodoxia del embriagador patrón del suceder de los días es parte del imperio ese que se cae como la luciérnaga, poco a poco, lento a lento.

En el prólogo a “La cifra”, Borges expone que desde su experiencia como poeta se ha dado cuenta de que para él nunca fue posible ser ese vate mágico, ese borracho de Dioniso ocurrente, metaforero; lo suyo es la poesía intelectual, lo que ya es «casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos». Un ir

164

y venir entre lo nouménico y lo fenoménico, ese devenir hegeliano de lo en sí y en otro. Sigue: «Así lo hace Platón en sus diálogos (...) No hay una sola imagen. No hay una sola hermosa palabra, con la excepción dudosa de testigo, que no sea una abstracción». Lo abstracto es a la verdad, se sabe, la imagen, cuando convive con lo abstracto, es la poesía. Estas páginas buscan, no sin incertidumbre, una vía media.

Borges se pasea en ideas hombro a hombro con los pensadores profundos, pues, como manifestó arriba, lo suyo es lo intelectual. Sin embargo, ese modo intelectual no hace del argentino una máquina, *una res cogitans poética* sino un espíritu que deviene desde el humano neutro hasta el delirante que abandona el piso, sale de sí y entusiasmado vuelca lo suyo en palabra para hallarse a sí mismo. «El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento» (Hegel, 1966, p. 24). La verdad se manifiesta así en el ir, salir, voltear, verse, desaparecer y determinarse de nuevo. Un Borges hegeliano, pues, que desde ese intelecto busca y halla verdad desde el arrobamiento dionisiaco: «La manifestación es el nacer y el perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad. Lo verdadero es, de este modo, el **delirio báquico**, en el que ningún miembro escapa a la embriaguez, y como cada miembro, al disociarse, se disuelve inmediatamente por ello mismo, este delirio es, al mismo tiempo, la quietud translúcida y simple» (Hegel, 1966, p. 32). Es posible este choque de fuerzas, el intelecto filosófico, el literario y la retórica poética de ambos.

Octavio Paz

Octavio Paz (Ciudad de México, 31 de marzo de 1914-19 de abril de 1998). Piedra, de piedra ha de ser lo que Paz recibió como golpe desde el imperio de Dioniso, de Orfeo. Antes expuse a Borges y su *haiku* cerca del imperio, ahora con Paz podemos hilvanar a ambos poetas con una cuerda hecha de piedra. La piedra es un elemento que Paz utiliza constantemente en su pentalogía *Libertad bajo palabra*. En el apartado de *Semillas para un himno* (1950-1954) nos deja el siguiente poema:

PIEDRA NATIVA

La luz devasta las alturas
Manadas de **imperios en derrota**
El ojo retrocede cercado de reflejos.

Países vastos como el insomnio
Pedregales de hueso.

Otoño sin confines
Alza la sed sus invisibles surtidores
Un último pirú predica en el desierto.

Cierra los ojos y oye cantar la luz:
El mediodía anida en tu tímpano.

Cierra los ojos y ábrelos:
No hay nadie ni siquiera tú mismo
Lo que no es piedra es luz.

Octavio nos presenta esa ansiedad por petrificar que es permanecer y devastar apedreando los imperios. Una realidad que se detiene y que en sí misma

contiene inicio y fin, como ciclo de vida. Utiliza el escueto canto del haiku, aunque impreciso en número, pero lleno en ese toque divino. Verdades naturales y cotidianos. Por otra parte, continúa ahora hacia más arriba, metafísico, en el principio era la piedra, quiso decirnos:

Como las piedras del **Principio**
Como el principio de la **Piedra**
Como al Principio piedra contra piedra.
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre.
Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio sin mácula.

Ese mismo poemario cierra el principio pedregoso con el texto *En Uxmal*, en el que el uso del punto y coma es clave de ritmo, como golpe de piedra desde el título del poema *La piedra de los días*:

LA PIEDRA DE LOS DÍAS.

El sol es tiempo;
el tiempo, sol de piedra:
la piedra, sangre.

Cierra Paz con Piedras sueltas y el poema 8 *Analfabeto*, cuyo título es la humildad del poeta ante el poder del imperio, el universo y la impotencia del no saber decir:

ANALFABETO:

Alcé la cara al cielo,
inmensa piedra de gastadas letras:

nada me revelaron las estrellas.

Merece un espacio su texto *Condición de nube* (1944) para enmarcar esa exigencia que el poeta reza y expele, como si fuese él mismo un imperio que cae y se apaga.

CONDICIÓN DE NUBE

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.

Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.

También la luz en sí misma se pierde.

Así es entonces este poeta mexicano inspirado a litóbolos. Es Paz piedra nativa, como las piedras del principio, piedra de toque, piedras sueltas, piedra de Sol²¹⁶.

²¹⁶ El texto *Piedra de sol* merece otro análisis más preciso y extenso, el cual será tratado en otra investigación, sin embargo, en el apéndice estará incluido.

María Negroni

María Negroni (Rosario, Argentina, 1951-); María es una poeta viva. Es una poeta itinerante, traduce, enseña, piensa, se sabe en esa soledad que las letras acorazan en las costillas de los conectados con la verdad, la belleza, las letras. Negroni no se queda conforme con las líneas cortas. En muchas ocasiones su obra ensaya, cruza la hoja y otra casi se agazapa en un haiku. Sin embargo, María explota, como ya vimos que todos los anteriores hacen, en sinceridades íntimas. La cotidianidad que da la docencia, el trabajo de lectura y caminos que no son fáciles de cruzar, sobre todo en ciudades donde el idioma es algo agreste. Tiene María Negroni en *Interludio en Berlín* su *impasse*, su llenado de diosa:

«Hoy no cayó ningún chaparrón ni llovió con sol. Ningún diálogo sordo, como tormenta en mí y fuera de mí. Me reí como tonta cuando vi en un espejo mis gestos de mudanza. Tuve que pararme a respirar. Tuve que hacer un esfuerzo para repetir los verbos de la pertenencia. Solo de noche pierdo las cosas para siempre y no me importa. Solo de noche extendiendo las manos al vacío y lo doy todo a cambio del asombro» (2014, p. 13).

Hoy no le pasó nada, por ello urge de luz endemoniada, saca del cuerpo como un hilo de fuego que quiere abrasarlo todo en trueque, en trueque por vida y muerte de un interludio. Hay un problema con la poeta: no es a capricho suyo encaramarse a la verdad cuando así lo pide. Le urge, le urge asombrarse; la verdad a la que ha accedido es precisamente esa: no es cuando quieras, es como y con lo que sea, pero el deseo se cumple depende de cómo se pida. Al final, a María le llegó.

«Contra lo que esperaba, nadie vino ayer a raptarme del otoño. Tuve que sentarme afuera y por un rato hacerme compañía. Ningún ser inesperado supo explicarme la tarde en sus fragmentos, correctos o no, bajo un cielo a regla y la perspectiva cambiada. Tuve que permanecer así, completamente alerta, entre el

color del veneno y su estación venidera. Pasó un corazón mordido. Dijo: Date por seducida» (2014, p. 19).

Robert Johnson

Robert Johnson (Hazlehurst, Misisipi; 8 de mayo de 1911-Greenwood, Misisipi; 16 de agosto de 1938). La música popular contemporánea abreva constantemente de estas ideas. La crítica musical y los espectadores valoran como superlativo aquel que sabe ejecutar y que, además, dice en verso ideas que apelan a lo íntimo, a verdades comunes o experimentadas por las mayorías: en ello podría radicar su éxito y fama.

Un ritmo musical que nació a finales del siglo XIX en el sur de Estados Unidos de América es el *blues*. Este ritmo y canto proviene de la profunda y pura emoción de los hombres y mujeres afroamericanos que laboraban como pizcadores de algodón, sirvientes en haciendas, o bien, usados como esclavos, particularmente al sur de aquel país.

Robert Johnson es el abuelo del *blues*, una de las formas, en cuanto a su lírica, más dulces y amargas dentro del género musical del *rock and roll*, y sencillas en cuanto a su composición musical. Se cuenta que Robert, siendo aún muy joven, estaba desesperado porque no podía tocar con maestría su guitarra eléctrica. Para un sujeto como él, negro, natural de Mississippi, nacido hacia 1911, era necesario sobresalir en la comunidad musical del delta del río. Así que, tras no poder explotar como deseaba, en un cruce de caminos, a la media noche, pactó con el diablo: daría su alma a cambio del dominio y maestría en la guitarra. Robert comenzó a tocar como un endiosado —o endemoniado—, cruzó todo el sur de Estados Unidos y se hizo de un gran nombre. A los 27 años de edad, y después de haber grabado solo 29 canciones, murió envenenado por un whisky casero.

Robert Johnson u Orfeo, los que gobiernan la lira y tienen finales trágicos, que se comunican con deidades, espíritus, como sea, pero cuyo contacto con el más allá les reditúa un bien y un mal. Robert cargaba la pena cultural de ser negro, raíces de esclavo, de vejado, minoría desprestigiada, representaba con

su arte los sentimientos íntimos de su gente. Un Orfeo negro que visitó el infierno. Otros, antes, hicieron lo mismo. Parece que en el infierno o inframundo es en donde habitan modos de complacer los deseos de los desdichados. Flota en un imaginario colectivo, casi universal, la idea de errar hacia otro lado en pos de algo que reconvenza, cure y eternice los más profundos deseos a través de un pago o intercambio con un dueño que lo decide y lo concede todo, que no es dios, es algo que domina la naturaleza de los poetas, conoce sus debilidades.

ME AND THE EVIL BLUES

I believe it's time to go" Early this morning
When you knocked upon my door
Early this morning ooh
When you knocked upon my door
And I said, "Hello Satan"
"I believe it's time to go"
Me and the Devil
Was walkin' side by side
Me and the Devil, ooh
Was walkin' side by side
And I'm going to beat my woman
Until I get satisfied
She said you don't see why
That I would dog her 'round
Now baby, you know you ain't doin' me right don't ya?
She say, "You don't see why", ooh
That I would dog her 'round
t must-a be that old evil spirit
So deep down in the ground
You may bury my body
Down by the highway side
Baby, I don't care where you bury my body when I'm dead and gone

APÉNDICE

You may bury my body, ooh
Down by the highway side
So my old evil spirit
Can get a Greyhound bus and ride.

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 29 de abril de 1936-Buenos Aires, 25 de septiembre de 1972). Se dice que algunas personas nacieron para esto o para aquello, como destinadas, prepensadas por alguien más; con seguridad pienso que en la grey literaria y poética se dijo esto de Alejandra. Sin embargo, prefiero entenderla, y sobre todo desde el planteamiento de esta investigación, que no nacía, sino que moría lentamente todos los días. Su suicidio limitó su deterioro cotidiano, su gozosa charla con la idea de la muerte. En los textos el entusiasmo divino la estrujaba, y es que el fervor no necesariamente es alegre ni festivo, a veces se acomoda en el sujeto que habita, con tal firmeza y precisión, que no solo lo persuade por momentos, sino que abandona la itinerancia y lo penetra hasta convencerlo de irse a seguir el camino juntos, en otro lado. La verdad que Pizarnik respira es esa espera en la que dejó a la muerte, como paciente médico que estoicamente se ase de la silla tosiendo y viendo pasar a otros a consulta primero. Ella sabía que la atenderían, pero no cuándo. Su muerte fue el definitivo sí que le dio el delirio; sus textos son prueba de que no se equivocaba en sus deseos.

EL MIEDO (2017, p.87)

En el eco de mis muertes
aún hay miedo.
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mi sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos.
Sí. En el eco de mis muertes

aún hay miedo.

El miedo que acompaña a Pizarnik es denso, la consumió y la empujó a consumir el viaje arrobada, por ello desde el vertiginoso paso del ritmo en un poema con línea horizontal se desgajó y preparó esa partida. Se cantó a sí misma, se arengó a dejarse caer.

“35” (2017, p. 137)

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida.

Alejandra platónica establece la canción, el entusiasmo desapegado del rito, así como la reminiscencia en tres líneas. Hay una declaración firme en el siguiente texto, aclaración: «aquí no se invoca a nadie ni se hacen esos ritos, esto es un volver de aquello que escuché antes», entre líneas leo.

(SIN NOMBRE) (2017, p.149)

Yo canto.

No es invocación.

Solo nombres que regresan.

Hacia 1972, Roger Waters y David Gilmour, músicos y compositores de la banda de rock progresivo Pink Floyd, crearon una pieza que abría con las siguientes líneas:

ECHOES (PINK FLOYD, 1971)

Overhead the albatross

hangs motionless upon the air

and deep beneath the rolling waves

In labyrinths of coral caves

the echo of a distant time
comes willowing across the sand
and everything is green and submarine.

La línea melódica es una preparación de un viaje anunciado por un albatros que suspendido en el aire arrastra hipnóticamente a su presa, la sumerge y vuelve todo verde, todo submarino. Alejandra, en esos mismos años, pasó por ahí también:

DEL SILENCIO (2017, p. 359)

Memoria de su voz en la funesta mañana velada por un sol que reverbera en los ojos de las tortugas.

El de su voz es un recuerdo que me hace perder el conocimiento frene a esa conjunción celeste y verde de mar y cielo.

Yo preparo mi muerte.

El punto final del trajín de Alejandra Pizarnik nos devela la paz ansiada de ser llevada con los suyos, con quienes sí saben de ella para permanecer inmóvil, para siempre.

LOS PEQUEÑOS CANTOS (2017, p. 379)

I
nadie me conoce yo hablo la noche
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
nadie me conoce yo hablo la lluvia
nadie me conoce yo hablo los muertos.

TEXTO DE SOMBRA (2017, p. 409)

Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos.

Quiero existir como la que soy: una idea fija. Quiero ladrar,
no alabar el silencio del espacio al que se nace.

‡‡‡‡ † ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡
‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡
‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡
‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡
‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡‡‡‡
‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡
‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡
‡‡‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡
‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡
‡‡‡‡ ‡‡ ‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡ ‡ ‡‡‡‡‡‡‡‡‡

Hay locura, desfachatez, Dioniso totalmente de su lado riendo y relatando, presumiendo lo que acaban de crear. El título del antipoema que escupe un arte poético fino, incisivo y antiortodoxo: ¿qué es la poesía si no también una piedra con alfileres en el zapato del cojo que somos en la vida los caminantes? Risa, reflexión, la dialéctica interior del ser humano.

FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa (Lisboa, Portugal, 13 de junio De 1888-30 de noviembre de 1935, Lisboa, Portugal). Un poeta que es otro que es otro pero que uno más y sin embargo no deja de ser ese mismo. En Fernando Pessoa reposan y respiran cerca de 200 heterónimos, porque él mismo rechazaba la idea de “pseudónimos”. Una antología viviente él mismo. Su “yo se fragmentaba y pasaba a ser una ficción” (Pessoa, 1998, p. 8); este poeta de puerto, de entrada al mundo europeo o de salida, como se quiera ver a Portugal, se permitía ser un francotirador de poesía desde múltiples locaciones, ángulos y, sobre todo, objetivos. Es posible que su fama, la superficial, sea un efecto de esos nombres variados con los que firmaba su producción literaria. Es posible, también, que la plasticidad creativa de su inventario nominal haya otorgado muchas visiones acerca de muchas realidades. No es un poeta con personalidades aisladas unas de otras, es un solo poeta con muchos nombres, es todo.

Su vínculo con el arrobamiento y la verdad adquiere multifurcación, pues sus tantas hojas provenientes de un mismo tallo abrevan de los rocíos que a su vez son gotas que al final humectan la misma flor completa. Es ciudadano, agrario, rural, huele a bus, a tranvía, tabaco, sexo, academia, es caminante, amante, oficinista, lo que quiso ser fue: un fingidor. Quien finge lo hace desde sí mismo, a su modo, no de otro modo, la máscara se porta como uno sabe hacerlo. Actuar desde el yo que uno es, los roles serán tantos como se desee, pero la postura, el andar, la mano que sostiene la taza se sostiene del mismo modo, ya sea un esgrimista o un manco.

AUTOPSILOGRAFÍA Pessoa, p. 44

O poeta é um fingidor,

finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
na dor lida sentem bem,
não as duas que ele teve,
pas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

La verdad que capta Pessoa es personal, separada del corazón, quedada en el intelecto, donde la verdad habita. Se sabe libre del ensueño, porque está ensimismado, convencido de lo que él es: ahí el entusiasmo le deja rodar, despacio, descubriendo ese yo que se divide y esparce para, poco a poco, volver en sí.

ISTO p.47

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.

APÉNDICE

Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.
Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.
Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

Pessoa recula, se siente extraviado, dice que cuando se ve no se percibe, no sabe si siente lo que siente, es un cartesiano dubitando: ha sido tocado, está en deliro, ha sido inspirado.

SIN TÍTULO p. 79

Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.
O ar que respiro, este licor que bebo

Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei-de concluir
As sensações que a meu pesar concebo.
Nem nunca, propriamente, reparei
Se na verdade sinto o que sinto. Eu
Serei tal qual pareço em mim? serei
Tal qual me julgo verdadeiramente?
Mesmo ante às sensações sou um pouco ateu,
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.

Nezahualcóyotl

Nezahualcóyotl (Texcoco, 1402- 1472). Hay un inicio para las palabras. El mudar hacia el verbo desde la ruptura con el gesto devino en discurso, y éste pasó por metáfora, por poesía. Los humanos nos gobernamos por otros de nosotros, damos poderes, libertades, pero la guerra está presente como una herramienta dadora de aire, tierra, sangre y poderío. Los gobernantes tienden a imponer su visión del mundo a sus gobernados; algunos nunca la modifican, otros se aprovechan de saberes que no saben los otros y así imponen su mano. Las palabras, cuando provienen de los dirigentes de pueblos, deben ser procuradas, pensadas. Los modos y medios de comunicación transportan ideas que permanecen poco o mucho, depende del receptor, del mensaje, de la intención y, claro, de la belleza.

En el México precolonial el gobernante Nezahualcóyotl utilizaba la palabra poética para robustecer sus ideas. Flores, canto, fauna, naturaleza, embriagaban a rey para entonces danzar entre guerras acompañado de luz, dioses, montañas. Un poeta que habitaba, desde niño, entre dioses, tocado por ellos, abandonado nunca por ellos.

“Jugaba Nezahualcóyotl y cayó dentro del agua. Pero llegaron algunos dioses y lo sacaron. Lo llevaron hasta la cumbre del monte de las sutiles nieblas. Allá logró de ellos una gracia. Lo embadurnaron con la sangre de las víctimas, con el agua del ardor divino, y estas palabras le dijeron:

-Tú serás: ¡lo decretamos! ¡Por tu mano la ciudad (Azcapotzalco) será asolada!

Inmediatamente lo llevaron al sitio en que había caído y de las aguas salió”. (Martínez, 1972 p.15)

Es lo que tenemos. Un tlatoani poeta, protegido, guiado, tocado por los dioses. Su palabra es niebla y agua, verde y florida, también, entonces, llena de verdades que la soltura ancestral y divina regala a lo elegidos.

(SIN TÍTULO) p. 184

No acabarán mis flores,

no acabarán mis cantos.

Yo los elevo: soy un cantor.

Se esparcen, se derraman,

amarillecen las flores

son llevadas al interior de lo dorado.

Flores de cuervo, flores de manita

tú esparces, tú haces caer

en medio de las flores.

Ah, sí: yo soy feliz,

yo el príncipe Nezahualcóyotl

juntando estoy joyas, anchos penachos de quetzal,

estoy contemplando el rostro de los jades:

¡Son los príncipes!

Viendo estoy el rostro de Águila y Jaguares,

Estoy contemplando el rostro de jades y joyas

También le llegó al tlatoani la visión de la temporalidad terrena, tan humana, pero que nos ciega en la cotidianidad. El poeta deja líneas en forma de condicional nunca resueltas, porque nunca sus cantos murieron.

(SIN TÍTULO) p. 207

Estoy embriagado, lloro, me aflijo,

pienso, digo,

en mi interior lo encuentro:

si yo nunca muriera,

si nunca desapareciera.

Allá donde no hay muerte,

allá donde ella es conquistada,

que allá vaya yo.

Si yo nunca muriera,

si yo nunca desapareciera.

Cuando el poeta inquiere lo hace con poderío, duda y esperanza, esa que le prestó el dador de vida, el dueño del cerca y del junto, allá, en la casa de la noche:

(SIN TÍTULO) p. 211

¿A dónde iremos

donde la muerte no existe?

Mas ¿por esto viviré llorando?

Que tu corazón se enderece:

aquí nadie vivirá para siempre.

Aun los príncipes morir vinieron,

hay incineramiento de gente.

Que tu corazón se enderece:

aquí nadie vivirá para siempre.

José Gorostiza

José Gorostiza (10 de noviembre de 1901-Villahermosa 16 de marzo de 1973, Ciudad de México). En Tabasco está el edén, ahí Gorostiza, el poeta metafísico compone el poema grande, ese que le permitió religarse con el primer principio y el último final del todo. Con dieciocho partes, este texto se ha convertido en canónico, intocable y referenciable siempre por quienes buscan hacer el puente comunicante entre filosofía y poesía; Parménides nos había mostrado ya una versión, José la perfecciona. Nos permite una vista de su monólogo que exterioriza por el dios, nos deja escuchar un diálogo con la muerte. Unifica los modos del cuerpo con los del espíritu. Los apartados que presento corresponden al primero y al último. El primero, el más famoso, el tatuaje de la memoria que significa la presencia de dios en uno mismo, con ello, la verdad. El dios en el cuerpo asfixiando la materia para habitarla.

I

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada,
 mis alas rotas en esquirlas de aire,
 mi torpe andar a tientas por el lodo;
 lleno de mí -ahíto- me descubro
 en la imagen atónita del agua,
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso,
 que nada tiene
 sino la cara en blanco

hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
-más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.

En el último apartado, el cierre con un azotón de puerta, cortando aquel puente filosófico y poético, le planta cara al diablo, y se dirige al origen.

XVIII

¡Tan, tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas;
(...)

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

BIBLIOGRAFÍA

Textos citados en esta tesis con citación canónica

Apolonio de Rodas. (1991). *Las argonáuticas* (Manuel Pérez López, Ed.). Akal.

Aristófanes. (2007). Las ranas. En L. M. García Aparicio (Trad.), *Comedias: Vol. III*. Gredos.

Aristóteles. (1985). Ética nicomáquea. En E. Lledó (Trad.), *Aristóteles*. Gredos.

Eurípides. (1998). Bacantes. En Luis Alberto de Cuenca y Padro & Carlos García Gual (Trads.), *Tragedias: Vol. III*. Gredos.

Hesíodo. (1978). *Teogonía* (A. Pérez Jiménez & A. Martínez Díez, Trads.). Gredos.

Homero. (1982). *Odisea* (J. M. Pabón, Trad.). Gredos.

Homero. (1991). *Odisea* (E. Crespo Güemes, Trad.). Gredos.

Laercio, D. (2007). *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (C. García Gual, Trad.). Alianza.

Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia: Vol. I* (M. C. Herrero Ingelmo, Trad.). Gredos.

Píndaro. (1984a). Nemeas. En A. Ortega (Trad.), *Odas y fragmentos*. Gredos.

Píndaro. (1984b). *Odas y fragmentos* (A. Ortega, Trad.). Gredos.

Píndaro. (1984c). Píticas. En A. Ortega (Trad.), *Odas y fragmentos*. Gredos.

Platón. (1944). *Banquete, Ion* (J. D. García Baca, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Platón. (1986). República. En Conrado Eggers (Trad.), *Diálogos: Vol. IV*. Gredos.

Platón. (1988). Teeteto. En Ma. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos, & N. L. Cordero (Trads.), *Diálogos: Vol. V*. Gredos.

- Platón. (1992). Critias. En Francisco Lisi & Ma. Á. Durán (Trads.), *Diálogos: Vol. VI*. Gredos.
- Platón. (1997a). Apología de Sócrates. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997b). Cármides. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997c). Critón. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997d). Hipias menor. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997e). Lisis. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997f). Protágoras. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1999a). Gorgias. En J. Calonge Ruiz (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (1999b). Leyes (libros VII-XII). En Francisco Lisi (Trad.), *Diálogos: Vol. IX*. Gredos.
- Platón. (1999c). Menón. En F. J. Olivieri (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (2008a). Banquete. En M. Martínez Hernández (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.
- Platón. (2008b). Fedón. En Carlos García Gual (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.
- Platón. (2008c). Fedro. En Emilio Lledó (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.
- Platón. (2013). *Platón y la poesía. Ion* (Javier Aguirre, Trad.). Plaza y Valdes.
- Platón. (2016). *Ion* (C. Delgado, Trad.). Colihue.
- Virgilio. (1990). *Geórgicas* (T. de la A. Recio García & A. Soler Ruiz, Trads.). Gredos.

Textos citados en esta tesis

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio* (E. de Champourcín, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1981). *La cifra*. Alianza.
- Bradú, F. (2008). Octavio Paz en perpetua ruptura. *Literatura Mexicana*, 19(2), Article 2. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.19.2.2008.598>
- Brandwood, L. (1990). *The Chronology of Plato's Dialogues*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511753572>
- Brousseau, A. (2019). Ὁμοίωσις θεῶν en Platón. *Stylos.*, 28. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9728>
- Büttner, S. (2011). 6. Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues. En *Plato and the Poets* (pp. 111-129). Brill. https://brill.com/display/book/edcoll/9789004201835/Bej.9789004201293.i-434_008.xml
- Capuccino, C. (2011). Plato's Ion and the Ethics of Praise. En P. Destrée & F.-G. Herrmann (Eds.), *Plato and the Poets*. Brill.
- Delgado, C. (2010). «Inspiración» y «entusiasmo» en la poetología platónica: Expresiones relativas al estado epistémico del poeta. *Circe de clásicos y modernos*, 14(1), 35-49.
- Detienne, M. (2005). *Los griegos y nosotros*. Akal.
- Dodds, E. (1997). *Los griegos y lo irracional* (M. Araujo, Trad.). Alianza Universidad.
- Eggers Lan, C. (1984). *Las nociones del tiempo y eternidad, de Homero a Platón*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano* (L. G. Fernández & R. A. D. Aragón, Trads.). Paidós.
- García Bacca, J. D. (1944). Introducción. En Platón, *Banquete, Ion*. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.elem.mx/obra/datos/210357>

- García Lorca, F. G. (2019). *Romancero Gitano*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-gitano-785135/html/569a3760-c5d5-4a76-b107-8e01dbb0d136_2.html#PV_1
- Gigon, O. (2012). *Los orígenes de la filosofía griega* (M. C. Gutierrez, Trad.). Gredos.
- Glucker, J. (2019). Plato's Ion: Difficulties and Contradictions. *Philosophia. Philosophical Quarterly of Israel*, 47(4), 943-958. <https://doi.org/10.1007/s11406-018-0029-z>
- Gómez Robledo, A. (1982). *Platón, los seis grandes temas de su filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
- Grube, G. M. A. (1980). *Plato's Thought*. Hackett.
- Grube, G. M. A. (1987). *El pensamiento de Platón* (Tomás Calvo Martínez, Trad.). Gredos.
- Gual, C. G., & Fuente, D. H. de la. (2015). *El mito de Orfeo: Estudio y tradición poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Guthrie, W. K. C. (1970). *Orfeo Y La Religión Griega* (J. Valmard, Trad.). Editorial Universitaria De Buenos Aires. <http://archive.org/details/w.-k.-c.-guthrie-orfeo-y-la-religion-griega-editorial-universitaria-de-buenos-aires-1970>
- Guthrie, W. K. C. (1990). *Historia De La Filosofía Griega. Platón. El hombre y sus diálogos. Primera época.: Vol. IV* (Álvaro Vallejo Campos & Alberto Medina Gonzáles, Trads.). Gredos.
- Halliwel, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern Problems*. Princeton University Press.
- Hegel, G. F. W. (1966). *Fenomenología del espíritu* (W. Roces, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche: Vol. I* (J. L. Vermal, Trans.; 2a ed.). Destino.

- Hoffmann, Y. (Ed.). (2009). *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte* (E. Moga, Trad.; Quinta). DVD ediciones.
- Johnson, R. (1937, junio 19). *Me and the devil blues* [Música].
- Kahn, C. H. (2010). *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria* (Alejandro García Mayo, Trad.). Escolar y mayo editores.
- Liddell, Henry George; Scott, Robert, *Lexicon: Abridged from Liddell and Scott's Greek-English lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1896.
- Lledó, E. (2015). *El concepto poiesis en la filosofía griega. Heráclito—Sofistas—Platón*. Academia Mexicana de la Lengua.
- Martínez Villarroya, J. (2011). El árbol y el alma en Platón. Latencias chamánicas en la filosofía griega. En L. E. R. López & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Eds.), *Chamanismo y curanderismo: Nuevas perspectivas* (Primera edición). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.
- Martínez Villarroya, J. (2013). Mapas de otro mundo. Panorámicas sobre los textos órficos. *Revista Estudios*, XI(105).
- Mircea, E. (1976). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (E. de Champourcín, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Negróni, M. (2014). *Interludio en Berlín*. Pre-textos.
- Otto, W. F. (2017). *Dionisio. Mito y culto* (C. G. Ohlrich, Trad.). Herder.
- Otto, W. F., & Pòrtulas, J. (2003). *Los dioses de Grecia* (R. Berge & A. M. Zuriarrain, Trads.). Siruela.
- Parra, N. (2017). *El último apaga la luz. Obra selecta* (M. Rivas, Ed.; Segunda). Lumen.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira* (Tercera). Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2020). *Libertad bajo palabra* (Séptima). Fondo de Cultura Económica.

- Pieper, J. (1998). *Sobre los mitos platónicos* (C. Gancho, Trad.; Segunda). Herder.
- Pink Floyd. (1971). *Echoes* [Música].
- Pizarnik, A. (2017). *Poesía completa* (A. Becció, Ed.; Tercera). Lumen.
- Platón. (1944). *Banquete, Ion* (J. D. García Baca, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.elem.mx/obra/datos/210357>
- Porres, S. (2010a). Un opus magnum sobre Orfeo y el Orfismo. Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro, coordinado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 20, 303-309.
- Porres, S. (2010b). Un opus magnum sobre Orfeo y el Orfismo. Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro, coordinado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 20, 303-309.
- Reale, G. (2001). *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta* (R. H. Bernet, Trad.). Herder.
- Rhode, E. (1995). *Psique (El culto a las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos)*. Ágora.
- Ritter, C. (1933). *The Essence of Plato's Philosophy*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315687650>
- Romero López, L. E., & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Eds.). (2011). *Chamanismo y curanderismo: Nuevas perspectivas* (Primera edición). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sabines, J. (1994). Los amorosos. En *Antología poética*. Fondo de Cultura Económica.

- Soares, L. (2006, June 3). Esbozo de una discrepancia: Platón y la poesía tradicional. *Hablar de Poesía*. <https://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-15/esbozo-de-una-discrepancia-platon-y-la-poesia-tradicional/>
- Vilariño, I. (2022). *Poesía completa* (Tercera). Lumen.

Bibliografía relacionada con el tema de la tesis:

- Aguirre, J. (2013). *Platón y la poesía. Ion*. Plaza y Valdés.
- Alsina, J. (1991). *Teoría literaria griega*. Gredos.
- Alvar, C. (Ed.). (2002). *El mito, los mitos*. Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Paidós.
- Aristóteles. (1992). *Poética* (Valentín García Yebra, Trad.). Gredos.
- Aristóteles. (1998). *Metafísica (edición trilingüe)* (Valentín García Yebra, Trad.; Segunda). Gredos.
- Aristóteles & Hipócrates. (1994). *De la melancolía* (C. Tostado, Trad.). Editorial Vuelta.
- Aspe Armella, V. (1993). *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, E. (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (I. Villanueva & E. Ímaz, Trads.; Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Bengtson, H. (1986). *Historia de Grecia* (J. Calonge, Trad.). Gredos.
- Bengtson, H. (2008). *Historia de Grecia* (J. Calonge, Trad.). Gredos.
- Bermejo Barrera, J. C., Gonzáles García, F. J., & Reboreda Morillo, S. (1996). *Los orígenes de la mitología griega*. Akal.
- Bernabé, A. (Ed.). (2003). *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Akal.
- Bernabé, A. (2004). *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*. Trotta.
- Bernabé, A. (2011). *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*. Abada editores.

- Bernabé, A., Kahle, M., & Santamaría, M. A. (Eds.). (2011). *Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente*. Abada editores.
- Berti, E. (2009). *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua* (H. Águila, Trad.). Gredos.
- Blázquez, J. M., López Melero, R., & Sayas, J. J. (2017). *Historia de Grecia antigua* (Sexta). Cátedra.
- Bonnefoy, I. (1996a). *Diccionario de las mitologías: Vol. I* (L. Duch & J. Pòrtulas, Eds.; C. Serna, Trad.). Destino.
- Bonnefoy, I. (1996b). *Diccionario de las mitologías: Vol. II* (M. Solana & J. Pòrtulas, Eds.; M. Solana, Trad.). Destino.
- Boutang, P., & Steiner, G. (1994). *Diálogos. Sobre el mito de Antígona y el sacrificio de Abraham* (Juan Gabriel López Guix, Trad.). Ediciones Destino.
- Bowra, C. M. (2013). *Homero* (M. Jiménez Buzzi, Trad.). Gredos.
- Brochard, V. (1940). *Estudios sobre Sócrates y Platón* (L. Ostrov, Trad.). Losada.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica* (H. Bernabé, Trad.). Abada editores.
- Burnet, J., & Taylor, A. E. (1990). *Varia Socrática* (Antonio Gómez Robledo, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Büttner, S. (2011). 6. Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues. En *Plato and the Poets* (pp. 111-129). Brill. https://brill.com/display/book/edcoll/9789004201835/Bej.9789004201293.i-434_008.xml
- Cadenas, R. (2000). *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*. Fondo de Cultura Económica.
- Caldecot Chubb, T. (1992). *Culturas básicas del mundo. Los bizantinos* (C. Villagas, Trad.). Grupo Planeta.

- Capelle, W. (1992). *Historia de la filosofía griega* (E. Lledó, Trad.; Segunda). Gredos.
- Cappelletti, Á. J. (1996). *Los estoicos antiguos*. Gredos.
- Cherniss, H. (1993). *El enigma de la primera Academia* (S. Marín Delgado, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Claramunt, S., Portela, E., Gonzáles, M., & Mitre, E. (2001). *Historia de la Edad Media*. Ariel.
- Colli, G. (1976). *El nacimiento de la filosofía* (C. Manzano, Trad.). Tusquets.
- Colli, G. (2005). *Zenón de Elea* (M. Morey, Trad.). Sexto piso.
- Colli, G. (2011a). *La sabiduría griega: Vol. I* (D. Mínguez, Trad.; Cuarta). Trotta.
- Colli, G. (2011b). *Platón político* (J. Raventós, Trad.). Sexto piso.
- Colli, G. (2012). *Gorgias y Parménides* (M. Morey, Trad.). Sexto piso.
- Colli, G. (2020). *Apolíneo y dionisiaco* (M. Morey, Trad.). Sexto piso.
- Cornford, F. M. (1987). *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego* (Rafael Guardiola Iranzo & Francisco Giménez Gracia, Trads.). Visor.
- Cornford, F. M. (1989). *Platón y Parménides* (Francisco Giménez Gracia, Trad.). Visor.
- Cornford, F. M. (2007). *La teoría platónica del conocimiento*. (Nestor Luis Cordero & María Dolores del Carmen Ligatto, Trads.). Paidós.
- Cotrell, L. (1958). *El toro de Minos* (M. V. de Robles, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Croce, B. (1925). *Breviario de estética* (Samuel Ramos, Trad.). CVLTVRA.
- de los Ríos, I. (2016). *Grecia o el azar. Divinidad, suerte y destino en la literatura griega antigua*. Universidad Alberto Hurtado.
- de Rodas, A. (1991). *Las argonáuticas* (Manuel Pérez López, Ed.). Akal.
- de Romilly, J. (2011). *La tragedia griega* (J. Terré, Trad.). Gredos.

- del Águila, R. (2004). *Sócrates furioso. El pensador y la ciudad*. Editorial Anagrama.
- Duch, L. (2002). *Mito, interpretación y cultura* (Francesca Babí i Poca & Domingo Cía Lamana, Trads.; Segunda). Herder.
- Dumézil, G. (2016a). *Mito y epopeya. Historias romanas: Vol. III* (S. R. M. Báez, Trad.; Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Dumézil, G. (2016b). *Mito y epopeya. Tipos épicos indoeuropeos: Un héroe, un brujo y un rey: Vol. II* (S. R. M. Báez, Trad.; Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U., & de Michele, G. (2010). *Historia de la belleza* (M. P. Irazazábal, Trad.). Debolsillo.
- Eggers, C. (Ed.). (1987). *Platón: Los diálogos tardíos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones filosóficas.
- Eliade, M. (2022). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil Fernández & R. A. D. Aragón, Trads.). Paidós.
- Epigramas funerarios griegos* (L. del B. Vega, Trad.). (1992). Gredos.
- Espelosín Gómez, J. (2000). *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*. Akal.
- Eurípides. (1995). *Tragedias: Vol. II* (José Luis Calvo Martínez, Trad.). Gredos.
- Eurípides. (1998a). Bacantes. En Luis Alberto de Cuenca y Padro & Carlos García Gual (Trads.), *Tragedias: Vol. III*. Gredos.
- Eurípides. (1998b). *Tragedias: Vol. III* (Luis Alberto de Cuenca y Padro & Carlos García Gual, Trads.). Gredos.
- Falcon, C., Fernández-Galiano, E.-, & Melero, R. L. (2013). *Diccionario de mitología clásica* (Tercera). Alianza.
- Felder. (2011). *La sociedad. Platón & Heidegger*. Proyecto Larsen.
- Finley, M. I. (2008). *El mundo de Odiseo* (Mateo Hernández Barroso, Trad.; Tercera). Fondo de Cultura Económica.

- Fox Morcillo, S. (2010). *Comentario al diálogo de Platón Fedón o la inmortalidad del alma* (J. Cruz Cruz, Trad.). EUNSA.
- Fränkel, H. (2004). *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica* (R. S. O. de Urbina, Trad.; Segunda). Antonio Machado Libros.
- Frazer, J. G. (2014). *La rama dorada. Magia y religión* (E. Campusano, T. I. Campuzano, & Ó. F. Castro, Trads.; Tercera). Fondo de Cultura Económica.
- Friedländer, P. (1989). *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*. Tecnos.
- García Esperón, M., & Gonzáles Ovies, A. (2017). *Diccionario de mitos clásicos. el naranjo*.
- García Gual, C. (1996). *Los siete sabios (y tres más)*. Alianza.
- García Gual, C. (1997). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico* (Tercera). Montesinos.
- García Gual, C. (2004). *Historia de la Filosofía Antigua*. Trotta.
- García Gual, C. (2009a). *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2009b). *Prometeo: Mito y literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2011). *Mitos, viajes, héroes*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2013a). *Introducción a la mitología griega* (Tercera). Alianza.
- García Gual, C. (2013b). *La antigüedad novelada y la ficción histórica*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2014). *La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado*. Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (2015). *Historia mínima de la mitología*. El Colegio de México.
- García Gual, C. (2016). *La muerte de los héroes* (Tercera). Turner.

- García Gual, C. (2020a). *La deriva de los héroes en la literatura griega* (Segunda). Siruela.
- García Gual, C. (2020b). *Voces de largos ecos. Invitación a leer a los clásicos*. Ariel.
- García Gual, C., & Hernández de la Fuente, D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Fondo de Cultura Económica.
- García López, J. (1975). *La Religión Griega*. ISTMO.
- García Lorca, F. (2019). *Antología poética* (J. L. Ferris, Ed.). Planeta.
- García Máynez, E. (1987). *Teorías sobre la justicia en los diálogos de Platón: Vol. II*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Tejeiro, M., & Molinos Tejada, T. (Eds.). (1986). *Bucólicos griegos*. Gredos.
- García Cuadrado, J. Á. (2014). *Antropología filosófica. Una introducción a la Filosofía del Hombre* (Sexta). EUNSA.
- García-Baró, M. (2005). *Filosofía socrática*. Sígueme.
- García-Baró, M. (2008). *El bien perfecto. Invitación a la filosofía platónica*. Sígueme.
- García-Baró, M. (2009). *Sócrates y herederos*. Sígueme.
- Gasparotto, P. M. (1996). *Sócrates. Padre de la Filosofía Perenne*. Universidad Pontificia de México.
- Gigon, O. (2012). *Los orígenes de la filosofía* (M. C. Gútiez, Trad.). Gredos.
- Gombrich, E. H. (2014). *La historia del arte* (R. Santos Torroella, Trad.; Decimosexta). Phaidon.
- Gómez de Liaño, I. (2000). *Filósofos griegos, videntes judíos*. Siruela.
- Gómez-Lobo, A. (1998). *La ética de Sócrates*. (A. Palet, Trad.). Andres Bello.
- Gomperz, T. (2000a). *Pensadores griegos: Vol. I* (J. Cortés & A. M. Riu, Eds.; C. G. Körner, J. R. Bumantel, P. von Haselberg, & E. Prieto, Trads.; Segunda). Herder.

- Gomperz, T. (2000b). *Pensadores griegos: Vol. II* (J. Cortés & A. M. Riu, Eds.; C. G. Körner, J. R. Bumantel, P. von Haselberg, & E. Prieto, Trads.; Segunda). Herder.
- Gomperz, T. (2000c). *Pensadores griegos: Vol. III* (J. Cortés & A. M. Riu, Eds.; C. G. Körner, J. R. Bumantel, P. von Haselberg, & E. Prieto, Trads.; Segunda). Herder.
- Gorostiza, J. (1964). *Muerte sin fin y otros poemas*. Fondo de Cultura Económica.
- Graves, R. (2011a). *Los mitos griegos* (E. Gómez Parro, Trad.; Cuarta, Vol. 1). Alianza.
- Graves, R. (2011b). *Los mitos griegos* (E. Gómez Parro, Trad.; Cuarta, Vol. 2). Alianza.
- Graves, R. (2022). *Dioses y héroes de la antigua Grecia* (L. Graves, Trad.). Tusquets.
- Grimal, P. (2008). *Mitologías. Del Mediterráneo al Ganges* (José María Valverde, Trad.). Gredos.
- Grimal, P. (2014). *Historia de Roma* (L. Vermal, Trad.). Paidós.
- Grimal, P. (2017). *Diccionario de mitología griega y romana* (F. Payarols, Trad.). Paidós.
- Guthrie, W. K. C. (1986). *Historia De La Filosofía Griega: Vol. II* (Alberto Medina Gonzáles, Trad.). Gredos.
- Guthrie, W. K. C. (1988). *Historia De La Filosofía Griega: Vol. III* (Joaquín Rodríguez Feo, Trad.). Gredos.
- Guthrie, W. K. C. (1990). *Historia De La Filosofía Griega. Platón. El hombre y sus diálogos. Primera época.: Vol. IV* (Álvaro Vallejo Campos & Alberto Medina Gonzáles, Trads.). Gredos.
- Guthrie, W. K. C. (1992). *Historia De La Filosofía Griega: Vol. V* (Alberto Medina Gonzáles, Trad.). Gredos.

- Guthrie, W. K. C. (1993). *Historia De La Filosofía Griega: Vol. V* (Alberto Medina Gonzáles, Trad.). Gredos.
- Guthrie, W. K. C. (2003). *Orfeo y la religión griega* (J. Valmard, Trad.). Si-ruela.
- Hamann, J. H. (2018). *Recuerdos socráticos. Aesthetica in nuve* (J. R. H. Arias, Trad.). Hermida editores.
- Hamilton, E. (2002). *El camino de los griegos* (Juan José Utrilla, Trad.). Fondo de Cultura Económica; Turnes publicaciones.
- Hard, R. (2012). *La gesta de los héroes. Siete grandes mitos griegos* (J. Cano Cuenca, Trad.). La esfera de los libros.
- Hare, R. M. (2009). *Platón* (Andrés Martínez Lorca, Trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque* (H. Cortés & A. Leyte, Trads.). Alianza.
- Heidegger, M. (2005). *Parménides* (C. Másmela, Trad.). Akal.
- Heidig, J. W. (2002). *Filósofos de la nada*. Herder.
- Himnos órficos* (J. Maynadé & M. de Sellarés, Trads.). (2002). Planeta.
- Hoffmann, Y. (Ed.). (2009). *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte* (E. Moga, Trad.; Quinta). DVD ediciones.
- Jaeger, W. (2002). *Paideia* (J. Xirao & W. Roces, Trads.; Primera edición en un volumen). Fondo de Cultura Económica.
- Jaeger, W. (2003). *La teología de los primeros filósofos griegos* (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Jenofonte. (1993a). *Apología de Sócrates* (Juan Zaragoza, Trad.). Gredos.
- Jenofonte. (1993b). *Banquete* (Juan Zaragoza, Trad.). Gredos.
- Jenofonte. (1993c). *Económico* (Juan Zaragoza, Trad.). Gredos.
- Jenofonte. (1993d). *Recuerdos de Sócrates* (Juan Zaragoza, Trad.). Gredos.
- Jenofonte. (1993e). (Juan Zaragoza, Trad.). Gredos.

- Juliá, V. (Ed.). (2006). *La tragedia griega*. Azul editores.
- Jünger, F. G. (2006). *Mitos griegos* (C. Rubies, Trad.). Herder.
- Kahn, C. H. (2010). *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria* (A. García Mayo, Trad.). Escolar y mayo editores.
- Kerényi, K. (1998). *Dionisios. Raíz de la vida indestructible* (A. Kovacksics, Trad.; Segunda). Herder.
- Kerényi, K., & Kiemann, B. (2009). *Imágenes primigenias de la religión griega I. El médico divino*. Sexto piso.
- Kerényi, K., & Kiemann, B. (2010a). *Imágenes primigenias de la religión griega II. Hermes el conductor de almas*. Sexto piso.
- Kerényi, K., & Kiemann, B. (2010b). *Imágenes primigenias de la religión griega III. Misterios de los cabiros*. Sexto piso.
- Kirk, G. S. (2002). *La naturaleza de los mitos griegos* (Isabel Méndez Lloret, Trad.). Paidós.
- Kirk, G. S. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (Teófilo de Loyola, Trad.). Paidós.
- Kleinschmidt, H. (2009). *Comprender la Edad Media, la transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval* (A. B. Muñoz & J. D. Ibáñez, Trads.). Akal.
- Kolakowski, L. (1999). *La presencia del mito* (Gerardo Bolado, Trad.). Catedra.
- Krüger, G. (2017). *Eros y mito en Platón* (Miguel Oliva Rioboó & Santiago Sanjurjo, Trads.). Guillermo Escolar Editor.
- Laks, A. (2007). *La filosofía política de Platón a la luz de las leyes* (Nicole Ooms, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lancelyn, R. (2011). *Relatos de los héroes griegos*. Siruela.
- Le Goff, J. (2016). *La Baja Edad Media* (L. Ortiz, Trad.). Siglo XXI.
- Lendon, J. E. (2011). *Soldados y fantasmas. Mito y tradición en la antigüedad clásica* (D. A. Rossell & I. M. Calpe, Trads.). Ariel.

- Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega* (J. M. D. Regañón & B. Romero, Trads.; Segunda (primera en español)). Gredos.
- Lévêque, P. (2006). *Tras los pasos de los dioses griegos* (Alfredo Iglesias Diéguez, Trad.). Akal.
- Lévi-Strauss, C. (2019). *Mitológicas, II: De la miel a las cenizas* (J. Almela, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Litvinova, N. (2018). *Cesto de trenzas*. Llantén.
- Lledó, E. (1990). *La memoria del Logos* (Segunda). Taurus.
- Lledó, E. (2015). *El concepto poíesis en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*. Academia Mexicana de la Lengua.
- López Jimeno, A. (2001). *Textos griegos de maleficio*. Akal.
- Los filósofos presocráticos. De Homero a Demócrito* (F. Ferro Gay, Trad.). (1987). SEP.
- Luri Medrano, G. (1998). *El proceso de Sócrates*. Trotta.
- Manguel, A. (2010). *El legado de Homero* (C. Criado, Trad.). Debate.
- Mardones, J. M. (1999). *El retorno del mito*. Editorial Síntesis.
- Mariño Sánchez, D. (2014). *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*. Siglo XXI.
- Martín Hernández, R. (2010). *Orfeo y los magos. La literatura órfica, la magia y los misterios*. Abada editores.
- Martínez Marzoa, F. (2007). *Muestras de Platón*. Abada editores.
- Marzoa Martínez, F. (2006). *El decir griego*. Antonio Machado Libros.
- Mondolfo, R. (1988). *Sócrates* (Undécima). Colihue.
- Mondolfo, R. (2012). *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación* (O. Caletti, Trad.; Segunda). Siglo XXI.
- Montoya, J. (1994). *Aristóteles: Sabiduría y felicidad*. Ediciones pedagógicas.
- Mujica, H. (2016). *Dioniso. Eros creador y mística pagana*. El hilo de Ariadna.
- Negróni, M. (2016). *El arte del error*. Vaso roto ediciones.

- Nuño, J. A. (1998). *El pensamiento de Platón* (Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Órficas (Emilia Ruiz Yamuza, Emilio Díaz Rolando, Juan Antonio Rodríguez Tous, & Rosalía Gómez Muñoz, Trads.). (2017). Nórdica libros.
- Ortega Villaro, B. (Ed.). (2006). *Poemas griegos de vino y burla. Antología Palatina, libro XI*. Akal.
- Ortiz-Osés, A., & Garagalza, L. (Eds.). (2019). *Lo demónico. El duende y el daimon*. Anthropos.
- Otto, W. F. (2007). *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega* (J. J. Thomas, Trad.). Sexto piso.
- Otto, W. F. (2012). *Los dioses de Grecia* (R. Berge & A. M. Zuriarrain, Trads.; Segunda). Siruela.
- Parménides. (2007). *Poema. Fragmentos y tradición Textual* (A. Bernabé, Trad.). Istmo.
- Parra, N. (2017). *El último apaga la luz. Obra selecta* (M. Rivas, Ed.; Segunda). Lumen.
- Paz, O. (1957). Piedra de Sol. En *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira* (Tercera). Fondo de Cultura Económica.
- Pernety, D. A.-J. (2014). *Diccionario mito-hermético* (S. Jubany, Trad.). Sincronía Encuentros.
- Pessoa, F. (2002). *Poemas* (M. Á. Flores, Trad.; Cuarta). Editorial letras vivas.
- Pessoa, F. (2022). *Tabaquería* (Marco Antonio Campos, Trad.). El tucán de Virginia.
- Pizarnik, A. (2017). *Poesía completa* (A. Becciú, Ed.; Tercera). Lumen.
- Platón. (1925). *Plato VIII. Statesman. Philebus. Ion* (Harold North Fowler, Trad.). Harvard University Press.

- Platón. (1969). *Obras completas* (María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil Fernández, José Antonio Miguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huescar, & Francisco de P. Samaranch, Trads.; Segunda). Aguilar.
- Platón. (1986a). *Diálogos: Vol. IV* (Conrado Eggers, Trad.). Gredos.
- Platón. (1986b). República. En Conrado Eggers (Trad.), *Diálogos: Vol. IV*. Gredos.
- Platón. (1988a). *Diálogos: Vol. V* (Ma. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos, & N. L. Cordero, Trads.). Gredos.
- Platón. (1988b). Teeteto. En Ma. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos, & N. L. Cordero (Trads.), *Diálogos: Vol. V*. Gredos.
- Platón. (1992a). Critias. En Francisco Lisi & Ma. Á. Durán (Trads.), *Diálogos: Vol. VI*. Gredos.
- Platón. (1992b). *Diálogos: Vol. VI* (Francisco Lisi & Ma. Á. Durán, Trads.). Gredos.
- Platón. (1997a). Apología de Sócrates. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997b). Cármides. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997c). Critón. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997d). *Diálogos: Vol. I* (J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual, Trads.). Gredos.
- Platón. (1997e). Eutifrón. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997f). Hippias mayor. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997g). Hippias menor. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.

- Platón. (1997h). Ion. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997i). Laques. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997j). Lisis. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1997k). Protágoras. En J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó, & Carlos García Gual (Trads.), *Diálogos: Vol. I*. Gredos.
- Platón. (1999a). Crátilo. En J. L. Calvo (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (1999b). *Diálogos: Vol. II* (J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, & J. L. Calvo, Trads.). Gredos.
- Platón. (1999c). *Diálogos: Vol. IX* (Francisco Lisi, Trad.). Gredos.
- Platón. (1999d). Eutidemo. En F. J. Olivieri (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (1999e). Gorgias. En J. Calonge Ruiz (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (1999f). Leyes (libros VII-XII). En Francisco Lisi (Trad.), *Diálogos: Vol. IX*. Gredos.
- Platón. (1999g). Menéxeno. En E. Acosta Méndez (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (1999h). Menón. En F. J. Olivieri (Trad.), *Diálogos: Vol. II*. Gredos.
- Platón. (2005). *La defensa de Sócrates* (Miguel García-Baró, Trad.). Sígueme.
- Platón. (2008a). Banquete. En M. Martínez Hernández (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.
- Platón. (2008b). *Diálogos: Vol. III* (Carlos García Gual, M. Martínez Hernández, & Emilio Lledó, Trads.). Gredos.
- Platón. (2008c). Fedón. En Carlos García Gual (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.
- Platón. (2008d). Fedro. En Emilio Lledó (Trad.), *Diálogos: Vol. III*. Gredos.

- Platón. (2010a). *Gorgias. La paz es la búsqueda de la verdad* (Miguel García-Baró, Trad.). Sígueme.
- Platón. (2010b). *Platón: Vol. I* (Julio Calonge, Emilio Lledó, Carlos García Gual, Emilio Acosta, Francisco José Olivieri, José Luis Calvo Martínez, & Marcos Martínez Hernández, Trads.). Gredos.
- Platón. (2013). *Platón y la poesía. Ion* (Javier Aguirre, Trad.). Plaza y Valdes.
- Plutarco. (2007). *Sobre los oráculos* (Plácido de Prada, Trad.). El Barquero.
- Poesía. Antología de la poesía lírica griega S. VII-IV a. C.* (C. García Gual, Trad.; Tercera). (2013). Alianza.
- Quaglia, G. (2014). *Mitos de Platón*. N. A. Editorial.
- Ramírez Vidal, G. (2016). *La invención de los sofistas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reale, G. (1985). *Introducción a Aristóteles* (V. Bazterrica, Trad.). Herder.
- Reale, G. (2000). *La sabiduría antigua. Terapia para los males del hombre contemporáneo* (S. Falvino, Trad.; Segunda). Herder.
- Reale, G. (2003). *Por una nueva interpretación de Platón* (María Pons Irazábal, Trad.). Herder.
- Reale, G. (2004). *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón* (R. Rius & P. Salvat, Trads.). Herder.
- Reinhardt, K. (2021). *Los mitos de Platón* (M. Alberti, Trad.). Herder.
- Reyes, A. (2012). *Grecia*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricken, F. (2002). *Filosofía de la edad antigua* (C. Gancho, Trad.; Segunda). Herder.
- Ricoeur, P. (2013). *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles* (Adolfo Castañón, Trad.). Siglo XXI.
- Rilke, R. M. (2010). *Ofrenda a los lares* (J. Munárriz, Trad.). Hiperión.
- Ross, D. (1997). *Teoría de las ideas de Platón* (José Luis Díez Arias, Trad.; Cuarta). Catedra.

- Ross, D., & López Martín, F. (2013). *Aristóteles*. Gredos.
- Santayana, G. (2006). *Platonismo y vida espiritual* (D. M. Moreno, Trad.). Trotta.
- Saranyana, J. I. (1989). *Historia de la filosofía medieval* (Segunda). EUNSA.
- Séneca. (1986). *Epístolas morales a Lucilio: Vol. I* (Ismael Roca Meliá, Trad.). Gredos.
- Séneca. (1989). *Epístolas morales a Lucilio: Vol. II* (Ismael Roca Meliá, Trad.). Gredos.
- Séneca, L. A. (1991). *Tratados Morales: Vol. I* (J. M. G. Rocafull, Trad.; Segunda). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sôgi, Shôhaku, & Sôchô. (2016). *Poema a tres voces de Minase. Renga* (Ariel Stilerman, Trad.). Sexto piso.
- Szlezák, T. A. (1997). *Leer a Platón* (J. L. García Rúa, Trad.). Alianza.
- Taylor, A. E. (1961). *El pensamiento de Sócrates* (Mateo Hernández Barroso, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, A. E. (2014). *Platón* (Carmen García Trevijano, Trad.; Segunda). Tecnos.
- Toynbee, A. (1995). *Los griegos: Herencias y raíces* (J. E. Calderón, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Vegetti, M. (2012). *Quince lecciones sobre Platón* (M. Salazar, Trad.). Gredos.
- Vernant, J.-P. (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (Juan Diego López Bonillo, Trad.). Ariel.
- Vernant, J.-P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia* (J. Palacio, Trad.). Paidós.
- Vernant, J.-P., Vegetti, M., Segal, Ch., Redfield, J., Murray, O., Mossé, C., Garland, Y., Canfora, L., Cambiano, G., & Borgeaud, Ph. (1993). *El hombre griego* (P. B. de la Peña, A. B. García, & J. A. O. Anadón, Trads.). Alianza.

- Verneaux, R. (1988). *Textos de los grandes filósofos. Edad antigua* (M. L. Medrano, Trad.). Herder.
- Vidal-Maquet, P. (2007). *El mundo de Homero* (D. Zadunaisky, Trad.; Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Vilariño, I. (2022). *Poesía completa* (Tercera). Lumen.
- Virgilio. (1992). *Eneida* (Javier de Echave-Sustaeta, Trad.). Gredos.
- von der Walde, G. (2010). *Poesía y mentira. La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el Ion y en República 2*. Universidad de los Andes.
- Waterfield, R. (2009). *La retirada de Jenofonte, Grecia, Persia y el final de la Edad de Oro* (J. L. Gil Aristu, Trad.). Gredos.
- Zaidman, L. B., & Pantel, P. S. (2002). *La religión Griega en la polis de la época clásica* (M. de Fátima Díez Platas, Trad.). Akal.