

Inspiración poética y conocimiento en el *Ion* platónico

Poetic inspiration and knowledge in Plato's *Ion*

Por: Ana Carolina Delgado*

CONICET - UNGS

Buenos Aires, Argentina

Email: cdelgado@ungs.edu.ar

ORCID: 0000-0003-1404-0022

Fecha de recepción: 16/02/2019

Fecha de aprobación: 06/04/2019

Resumen: El planteamiento con el que se aborda la cuestión de la interpretación literaria responde en *Ion* no a un interés estético relativo a la adecuada producción y recepción de la poesía, sino, más bien, a un interés de corte estrictamente epistemológico. En efecto, la pregunta que atraviesa el análisis de este diálogo apunta a examinar las condiciones que habría de involucrar toda práctica discursiva, como la de interpretar una obra poética, para llevar a cabo adecuadamente su objetivo. El modelo al que se recurre para analizar la práctica de la interpretación poética es el de la *technê*, esto es, el de un saber especializado que rige la producción de una determinada obra. De este tipo de saber se destacan en el diálogo dos de sus características fundamentales, a saber, la de abordar un dominio unitario de objetos y la constituirse a sí misma a partir de un objeto específico.

En este marco temático, se observa que, contra lo que suele suponerse, el motivo de la inspiración divina no es introducido por Platón para referirse a la posibilidad de que en el origen de la poesía se encuentre un fenómeno de carácter sapiencial superior. El de la inspiración es, más bien, un tópico que viene a expresar exactamente la misma conclusión a la que se arriba en los dos momentos refutatorios del diálogo, a saber, la carencia de conocimiento por parte del rapsoda *Ion*, y de todo

* Doctora en Filosofía por la Universidad de Navarra (España). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Docente de Metafísica I en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador (Argentina).

aquél que lleve a cabo su oficio al modo en que *Ion* lo hace. Los términos en que se expresa la conclusión en el discurso socrático es elogioso y, por tanto, más aceptable, pero el contenido de la conclusión es la misma.

La tesis fuerte de Platón en este diálogo defiende que un saber efectivamente conducente a la adecuada interpretación de un discurso incluye necesariamente un pasaje previo por el conocimiento del correlato externo al que el discurso se refiere. Dicho de otro modo, la hermenéutica trabaja como conocimiento si y sólo si se emplaza en una específica relación de dependencia respecto del conocimiento de los asuntos de que se trata en los discursos; conocimiento que, a su vez, compete a los saberes especializados en esos determinados asuntos. De lo contrario la hermenéutica no dejaría de ser sino una mera práctica librada a error que, en el mejor de los casos, podría proceder de una mera afición y obtener exitosos resultados sólo de manera más o menos casual. En este sentido, las discursivas son siempre técnicas subsidiarias de las ciencias que se ocupan de los temas tratados en los distintos discursos del caso.

Palabras clave: hermenéutica, conocimiento, discurso, inspiración, poesía

Abstract: The way literary interpretation is approached in *Ion* does not respond to an aesthetic interest related to the right poetry production and reception, but to a strictly epistemologic interest. Indeed, the question running through the analysis in this dialogue is focused on the examination of the conditions which should be included in every discourse practice -such as interpreting a poetic piece, in order to achieve the objective correctly. The model employed in order to analyse the poetic interpretation is the *technê*, which is a specific piece of knowledge ruling the production of a determined work. Two fundamental characteristics of this kind of knowledge are highlighted in the dialogue: on the one hand, it is an approach to a unitary domination of objects and, on the other hand, it is selfconstituted based on a specific object.

Within this theoretical framework, we can observe that -in opposition to what is generally assumed- the divine inspiration motif is not introduced by Plato in order to refer the possibility that in the origin of poetry there is a phenomenon of superior sapient character. The topic of inspiration is rather an exact expression of the same

conclusion to which it is arrived in both refutations in the dialogue: the fact that Ion, the rhapsode, does not possess any knowledge as any other carrying out his office in the same way he does. The conclusion in the Socratic discourse is expressed in a laudatory way, which makes it more acceptable, but the content is the same.

Plato's strong thesis in this dialogue defends the fact that knowledge effectively driving to the right interpretation of a discourse necessarily includes a previous moment in the knowledge of the external correlation to which the discourse makes reference. In other words, Hermeneutics works as knowledge only if placed in a specific dependant relationship towards knowing the issues about which discourses treat; knowledge that, at the same time, competes specialization on those determined issues. If not so, Hermeneutics would keep on being a mere practice which could be mistaken and, in the best conditions, could proceed from a mere interest and obtain positive results only in a more or less casual way. In this sense, discursive techniques are always resultant of the science that approaches what is treated in the different particular discourses.

Key Words: Hermeneutics, knowledge, discourse, inspiration, poetry

Cómo citar este artículo:

APA: Delgado, C. (2019). Inspiración poética y conocimiento en el *Ion* platónico. *Nuevo Itinerario*, 14 (1), 253-281. Recuperado de: (agregar dirección web)

Que la poesía ha constituido una de las más grandes pasiones de Platón es un hecho ampliamente conocido. No sólo referencias doxográficas atestiguan el interés del filósofo por la literatura^{1*}; su pasión – en las versiones de amor, recelo, rivalidad o

* Antes de iniciar la exposición, quiero dejar indicado que, para trabajar sobre los textos platónicos, he usado la edición de J. Burnet, *Platonis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, I-V, Oxford: Clarendon Press, 1900-1907. Las traducciones del *Ion* me pertenecen; en los demás casos, anotaré a pie de página la procedencia de la versión castellana. Los títulos de las obras platónicas serán citados según las abreviaturas establecidas por el léxico de Liddell-Scott-Jones.

¹ Diógenes Laercio menciona, por ejemplo, que Platón habría compuesto, siendo joven, ditirambos, poesía mélica y tragedia (*Vitae* III, 3), y que, con ocasión de un certamen de tragedia en el que habría participado, le tocó el primer turno de exposición a Sócrates; al oír la composición anterior, Platón –

censura – queda evidenciada también, y especialmente, por las referencias consignadas en su obra². Desde la admiración por el ‘divino’ Homero al prominente destierro de los poetas previsto para el Estado perfecto, la vehemente relación del filósofo con la literatura no se deja encorsetar por fáciles reconstrucciones teóricas. No sólo son de diferente tenor las valoraciones que Platón emite respecto de la poesía; muchos son también los ámbitos en los que considera activa y determinante su presencia.

I. Problemática

Política, educación, psicología, ontología, gnoseología, ética son todos ejes temáticos que se cruzan en sus reflexiones sobre la literatura³. En la medida en que, según Platón, la poesía constituye, por ejemplo, el medio privilegiado de transmitir creencias doctrinales y de impactar también sobre las emociones de los individuos, se torna un factor eminentemente educativo; y de la dirección que se imprima a la educación depende, según Platón, nada menos que la eventual concreción de un Estado justo. En el fenómeno literario confluyen, en este sentido, elementos que convierten a la poesía en una realidad política y, al mismo tiempo, pedagógica.

Conectado con esto, no deja de observarse, sin embargo, que el programa educativo diseñado para los ciudadanos de la *polis* perfecta propone como estadio superior el cultivo de los conocimientos pertinentes para el acceso a la ciencia dialéctica; estadio que deja atrás, con mucho, la formación inicial en la que juega su papel la literatura⁴. Las indicaciones de Platón a este respecto subrayan el carácter

entonces de veinte años– echó a las llamas su propia tragedia y decidió hacerse discípulo de Sócrates (*Vitae* III, 4).

² La postura platónica ante la literatura puede ser reconstruida a partir de la consideración de los tratamientos explícitos que Platón hace de la misma, esto es, de las referencias expresas a la poesía que consigna en sus diálogos, como también la atención a otros aspectos, esta vez implícitos, que revelan la importancia que tiene la literatura para el filósofo, por ejemplo, para la creación de sus propias obras filosóficas.

³ Los tratamientos concernientes a la literatura desde el punto de vista político y pedagógico se reúnen en *R.* II-III y *Lg.* II y VII; los tratamientos abordados desde un punto de vista ontológico, psicológico y gnoseológico se encuentran, paradigmáticamente, en *R. X.*

⁴ Sobre la dialéctica como estadio superior del conocimiento, véase *R.* VII 534e; sobre el lugar de la literatura en el programa educativo diseñado por Platón, hay que señalar principalmente los pasajes de *R.* II 376d-379a.

negativo de la poesía cara al conocimiento. Por un lado, desde la perspectiva de su producción, la creación poética no responde, según el filósofo, al conocimiento de la verdadera índole de los objetos, sino que queda dissociada de ella por imitar exclusivamente la figura de los mismos, y de esa figura incluso es capaz de imitar sólo un respecto⁵. Por otro lado, desde la perspectiva de la poesía como obra literaria, esto es, no ya como producción sino como resultante de ésta, Platón considera que, lejos de constituir una instancia que provea de conocimiento, ella se erige nada menos que en obstáculo del mismo. En efecto, producto de una actividad mimética, i.e. de una actividad generadora de apariencias, la obra literaria se constituye ella misma en una fantasía de carácter ilusorio. Y esto, naturalmente, no conduce sino al trato con lo que simula ser y no es; de modo que la poesía no parece conducir a la verdad sino, a la inversa, inducir a engaño⁶.

Apreciaciones de esta índole se ven, sin embargo, contrabalanceadas por otros tratamientos platónicos que presentan un cariz sorprendentemente diverso. Me refiero a las ocasiones en que Platón declara que el poeta profiere verdades y que, para hacerlo, cuenta nada menos que con la asistencia de una divinidad inspiradora⁷. No es la poesía, en esta línea, un impedimento para el acceso a la verdad sino, al contrario, un ámbito de revelación de la misma. Y, dado que la verdad es objeto del conocimiento intelectual, habría que pensar, entonces, que según Platón el fenómeno de la inspiración divina daría lugar al conocimiento, o al menos a un cierto modo de

⁵ Sobre la poesía como mimesis, esto es, como producción alejada dos niveles de la realidad, véase *R. X* 598b y 602c.

⁶ Al respecto, véanse *R. X* 598c4.d4, 599c1, 609c3.

⁷ En relación a este aspecto, es interesante analizar el paralelismo que presentan dos pasajes platónicos relativos a la inspiración, la posibilidad de decir verdades y el conocimiento. Me refiero a *Men.* 99c3-5 y a *Ap.* 22b-c. En el primero, Sócrates afirma οὔτοι ἐνθουσιῶντες λέγουσιν μὲν ἀληθῆ καὶ πολλά, ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσιν; y, en el segundo, οὔτοι λέγουσι μὲν πολλά καὶ καλὰ ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι. Cito en griego estos pasajes para que pueda apreciarse que son casi idénticos, sólo que en *Ap.* el participio ἐνθουσιῶντες está tácito y ἀληθῆ de *Men.* reemplaza al καλὰ de *Ap.* Para una lectura adecuada de este pasaje, se ha de tener en cuenta que la referencia al decir o componer ‘cosas bellas’ (καλὰ) comporta decir o componer cosas correctas, exactas, válidas en el plano del saber, esto es, ‘contenidos verdaderos’ (Giuliano 2005, p. 144). En este sentido, en ambos se atribuye al poeta un estado de posesión divina o entusiasmo, estado que es precisamente la ocasión de que éste declare muchas cosas verdaderas (ἀληθῆ καὶ πολλά). Ahora bien, al mismo tiempo, sobre estas cosas el poeta no tiene ningún tipo de saber. La misma postura manifiesta Platón en *Lg.* 682a2-5, de modo que constituye una constante desde el período temprano de su producción (*Ap.*), pasando por el de la madurez (*Men.*), al de la vejez (*Lg.*).

conocimiento de una clase específica de contenidos. Pero ocurre que, frecuentemente en los mismos lugares en los que Platón conecta la inspiración con la verdad, niega de manera expresa que la poesía inspirada tenga su origen en algún tipo de conocimiento⁸.

¿Cómo se explica el hecho de que, siendo inspiración y conocimiento fenómenos orientados ambos a la verdad y que dan efectivamente acceso a ella, se encuentren, sin embargo, emplazados en una relación de opuestos mutuamente excluyentes? Quizás hay que entender que Platón toma al entusiasmo poético como carencia de conocimiento no en el sentido de una exclusión del mismo, sino en el sentido de que ese entusiasmo sería un fenómeno cognitivo de índole superior al que habitualmente designamos saber. Si esto fuera así, ¿habría que pensar que, para Platón, la poesía es superior, por ejemplo, a la filosofía, i.e. al nivel que es la instancia superior de conocimiento? ¿O habría que contar con la posibilidad de que Platón considerase que, en esa instancia del conocimiento filosófico, tendría también lugar algún tipo de inspiración divina?⁹

Naturalmente un escenario de estas características no deja de resultar desconcertante: por un lado, se niega que la obra literaria provea de conocimiento a sus destinatarios; y, por otro, se reconoce al mismo tiempo que los poetas pueden eventualmente proferir verdades y que sus obras pueden reunir y comunicar verdades. En este contexto se introduce, además, la idea de que una inspiración divina sería el fenómeno que daría origen a la poesía y que sería el responsable, por tanto, de los elementos de verdad que en ella se pudieran encontrar.

⁸ Como he anotado en la nota anterior.

⁹ Es emblemática, en este sentido, la presentación platónica de la poesía en *Phdr.* 245a como un tipo de locura divina, procedente de las Musas; presentación en la cual se hacen dos indicaciones que hablan de la relación con el conocimiento: por un lado, se dice que la poesía inspirada, 'al ensalzar mil hechos de los antiguos', educa a la posteridad y, por otro, que la locura inspirada es fuente de las más bellas creaciones poéticas y, por ello, mejor que cualquier tipo de técnica artística. Al respecto puede consultarse el estudio de Gonzalez (2011) sobre la idea de inspiración y locura en *Ion* y *Phdr.*

II. La temática del conocimiento y su relación con el entusiasmo poético: *Ion*

La pregunta por el conocimiento en el ámbito de la literatura y por su relación con el entusiasmo poético aparece tematizada por primera vez, y de manera comparativamente extensa, en un pequeño diálogo platónico de juventud: *Ion*. En él Sócrates se ocupa de indagar si la interpretación poética, i.e. el *métier* de un rapsoda, responde al empleo de unas específicas técnicas literarias y si, en esta medida, debe ser considerado conocimiento; o si, por el contrario, desprovisto de las notas particulares de todo conocimiento, encuentra su origen en un fenómeno psíquico de otra índole, a saber, en la inspiración. El resultado de esa indagación muestra que, al ejercitar su oficio, el rapsoda se encuentra despojado de sus capacidades racionales y que, por tanto, las obras que compone no proceden de ningún tipo de conocimiento, sino más bien de una específica inspiración divina: “no hay una técnica – afirma Sócrates – en tu habilidad para tratar sobre Homero, sino una fuerza divina que te impulsa” (533d). Desde este punto de vista, conocimiento e inspiración aparecen como términos mutuamente excluyentes.

a. Presentación del argumento de *Ion*

Este breve diálogo pone en escena la conversación que Sócrates habría mantenido con un rapsoda de Éfeso, Ión, el cual da nombre a la obra. El comienzo de la misma tiene lugar con el encuentro casual de los dos personajes: Ión llega en ese preciso momento de la ciudad de Epidauro, donde ha participado en las competiciones de poesía y donde ha conseguido los primeros premios. Tras desearle nuevos éxitos para la próxima competición en las Panateneas, Sócrates confiesa la envidia que en otro tiempo habría sentido por la profesión de los rapsodas y, con ocasión de esta confianza, aprovecha para mencionar expresamente una serie de características que debería reunir todo buen rapsoda. Como en otros diálogos, también aquí Sócrates pone el foco de atención en la índole de la actividad a la que se dedica su interlocutor y en la creencia que éste tiene de sí mismo respecto de aquella. Sócrates introduce la referencia a lo que eventualmente sería la técnica del rapsoda y logra que Ión haga manifiesta, si bien implícitamente, la consideración que tiene de su propia actividad, a

saber, que se toma a sí mismo por un genuino experto en Homero. Esa creencia del rapsoda es sometida a examen por parte de Sócrates; y, a su vez, ese examen proporciona además el contexto dramático para que aparezca el tratamiento del asunto del diálogo concerniente a la interpretación poética. El desarrollo del mismo se efectúa en tres grandes momentos que son distintos en cuanto a su forma: dos de ellos consisten en conversaciones compuestas de preguntas y respuestas en las que tienen lugar la discusión; y otro, ubicado en el centro de la obra, consta de un extenso discurso pronunciado por Sócrates sobre el entusiasmo y la inspiración poética¹⁰. El intento de identificar el objeto específico del arte de Ión fracasa y, a pesar de todo, el rapsoda persiste de modo completamente incoherente en su creencia inicial de ser un genuino experto en Homero. El diálogo concluye, entonces, con la presentación de una resignada alternativa por parte de Sócrates que plantea a Ión o bien ser un varón injusto o bien ser un varón divino; alternativa que no hace otra cosa, en realidad, que dar cauce a una aparente salida a la que ha llegado el rapsoda, que no acepta una genuina confrontación con su propio estado de creencias.

b. La carencia de una *technê*

Como se ha indicado, los términos en los que se emplaza la discusión concerniente al conocimiento del rapsoda vienen presentados nada más comenzar el diálogo; con ellos queda demarcado de antemano el tipo de conocimiento que se espera cubra la práctica del intérprete. En efecto, la evaluación de ésta es efectuada desde un preciso modelo de saber, esto es, el técnico. Orgullosa de su trabajo, el rapsoda ingresa, desprevenido, sin mayor ponderación en el campo de análisis propuesto de manera intencionada por Sócrates al mencionar la envidia que sentiría por su oficio: “Y bien, Ión, he de decirte que muchas veces los he envidiado a ustedes, los rapsodas, precisamente por el arte (*tês technês*) que cultivan” (530b). Es éste de la

¹⁰ Como es sabido, el giro ‘inspiración divina’ traduce la expresión *theîa dunamis*, esto es, ‘fuerza divina’ (véase *Ion* 533d) y traduce también el término griego *enthousiasmós*; éste, combinando el vocablo *theós* (dios) con la preposición indicadora de lugar (en), evoca el encontrarse habitado por la divinidad (véase *Ion* 533e, 535c, 536b). Por este motivo, me permitiré emplear en adelante el término ‘entusiasmo’ como expresión sinónima de ‘inspiración divina’.

technê, pues, el conocimiento desde el cual se evaluará el hacer de Ión¹¹. En tanto proceder planificado, dirigido metódicamente por reglas de carácter general, y que tiende a producir un *ergon* determinado, toda *technê* involucra en sí la referencia a una cierta forma de saber especializado. Según esto, si el oficio de rapsoda ha de ser considerado conocimiento del tipo de la *technê*, habrá de comprender la confección de un producto específico sobre la base del dominio y despliegue de ciertas pautas para una adecuada ejecución.

Conviene precisar cuál es el ámbito de competencia que abarca el arte rapsódico, de modo que, a la hora de considerar el alcance del examen platónico de ese arte, se tengan en cuenta todas las funciones comprendidas en él. En primer lugar, hay que mencionar la tarea de recitación de las obras poéticas¹² y señalar que esta tarea exige capacidades tales como la ejercitación de la memoria, la entonación de la voz, la provocación de afectos, la adecuación en el modo de representar distintos personajes. En segundo lugar, la práctica del rapsoda comprende la explicación al auditorio de alguna parte de la obra que pudiera resultar oscura y referir el sentido en que el poeta ha dicho esos versos. Por último, conectado con la función de explicación, la rapsodia implica también celebrar la maestría con que el poeta presenta en su obra

¹¹ Es importante en este punto anotar una precisión respecto del término *technê*. Este término designa en griego un conjunto de actividades regidas por un método, unas reglas y pautas orientadas a algún tipo de producción; en tal medida cabe traducirlo por 'oficio' o 'técnica'. *Technai* eran, por ejemplo, la culinaria, la pesca, aunque también otras áreas disciplinares de carácter más sofisticado tales como la medicina y la arquitectura. Ahora bien, también la música, la escultura, la pintura y su composición eran *technai*. Debido a esta doble valencia, el término *technê* puede prestarse a una confusión, a saber, la de identificar los dominios de la música, escultura, etc. con las denominadas 'bellas artes'. Si se hace esta identificación se pierde de vista precisamente el aspecto central que define a una *technê*, esto es, el hecho de ser un saber especializado. Esta confusión puede obstaculizar seriamente la comprensión de lo que se discute en *Ion*, ya que en él la temática central gira precisamente en torno a la cuestión de si la interpretación poética constituye una *technê* en el sentido específico de procedimiento que involucra una forma de conocimiento. No se trata, en cambio, de dirimir si Ión recita bellamente o no a Homero.

¹² En efecto, los rapsodas se encargaban de declamar las obras poéticas, habitualmente en competiciones públicas tales como las que se organizaban en las fiestas en honor a distintos dioses, aunque también era posible que fueran invitados a participar de fiestas más pequeñas, privadas, de tipo familiar. Para realizar sus actuaciones acostumbraban a llevar ricos vestidos, adornaban su cabeza con una corona y portaban un báculo; durante las representaciones se situaban sobre un podio desde el cual declamaban y podían observar con facilidad a su público que llegaba a contar con unas veinte mil personas, esto es, el total de los habitantes de una ciudad. Las obras poéticas que habitualmente representaban estos personajes eran los poemas homéricos. Un trabajo informativo acerca de los rapsodas puede encontrarse en Schadewaldt (1965).

determinados asuntos¹³. En síntesis, recitación, comprensión y explicación, junto con elogio, son las funciones que Platón tiene en la mira cuando examina la práctica del rapsoda y pondera su eventual estatuto de *technê*. Como se verá, Platón defiende en este diálogo que el rapsoda no dispone de los conocimientos necesarios para desempeñarse en lo concerniente a las funciones segunda y tercera. Previo a ello, puede ser oportuno, sin embargo, explicitar, con base en la identificación de las tareas rapsódicas, otras dos consecuencias relevantes a la hora de hacerse cargo con mayor exactitud del tipo de práctica que Platón examina en la presente discusión.

Por un lado, se debe observar que, en la medida en que el dominio de la tarea del rapsoda incluye no sólo la declamación de las obras poéticas sino también la actividad de transmitir su significado y, por consiguiente, una previa comprensión del sentido de la obra, el oficio del rapsoda consiste en un auténtico interpretar. De hecho, en el proemio de *Ion* Sócrates delimita, aunque como al pasar, en qué consiste esa técnica del rapsoda. Ésta, afirma, comprende (i) la recitación de los versos homéricos (*ta epê*, 530c), (ii) la captación del sentido de lo que dice el poeta (*ekmanthanein, dianoian*, 530c) y (iii) la transmisión de ese sentido a sus oyentes (*tois akouousi*, 530c). Un rapsoda que realiza con competencia su oficio, concluye, es un *hermêneus* (530c). En tal sentido, cabe concluir que la práctica que Platón revisa en este diálogo es la práctica de la interpretación y el objetivo del examen es determinar si, y en qué medida, la hermenéutica constituye un conocimiento y si éste es del tipo de la *technê*¹⁴.

¹³ En *Ion*, para referirse a la actividad del rapsoda, Platón se vale de la expresión genérica *legein peri Homêrou* (“versar sobre Homero”, 530c8-9) que designa de modo muy claro la elaboración de discursos sobre Homero que el rapsoda llevaba a cabo. Esta expresión es reformulada por Íon en sus propios términos y especificada como un *pollas kai kalas dianoias peri Homêrou* (“muchos y hermosos pensamientos”, 530d3) y como un *eu kekosmêka ton Homêron* (“lo bien que presento a Homero”, 530d6-7), lo cual será posteriormente sintetizado por Sócrates en el título que otorga al rapsoda, *epainêtes* (“panegirista”, 536d3). En apoyo de esto último puede citarse también *R. x 606e1* donde se menciona a los *Homêrou epainetais* y se dice que ellos alababan a Homero como quien ha educado a la Hélade y defendían que había que aprender de este poeta lo relativo a la virtud, a los asuntos humanos y divinos; de estos *epainetai*, entre otros, se dice además (598d8) que tienen a Homero por alguien que conoce todas las artes, por un entendido en todos los oficios y por un hombre omnisapiente. Respecto a esta función del arte rapsódico puede verse Capuccino (2005).

¹⁴ Una conclusión de este tipo ha sido discutida por Capuccino (2011, 2005). La autora defiende que tomar *hermêneus* por ‘intérprete’ es un anacronismo y que en *Ion* ese término significa exclusivamente ‘portavoz’ en cualquiera de sus ocurrencias. En favor de ello Capuccino aduce que el lugar donde éste tiene más ocurrencias es en el discurso central (aparece cinco veces en *Ion* 534e-535a) y *hermêneus* allí

Por otro lado, y consecuencia lo anterior, hay que indicar que, dado que el rapsoda trabaja con discursos, a saber, los poéticos, y produce, a partir de ellos, otros discursos, esta vez propios (de explicación y encomio), el hacer hermenéutico es un tipo bien determinado de práctica, a saber, una práctica discursiva. En esta medida, la investigación platónica se emplaza en este diálogo en el marco de la siguiente cuestión: ¿es posible considerar, y bajo qué condiciones, que un tipo de práctica tal como las que trabajan con discursos, constituya un tipo de conocimiento técnico? En lo concerniente a la hermenéutica, se pregunta, en particular, si es necesario algún tipo de saber para desplegar las habilidades que se hallan implicadas en cualquier interpretación y se pregunta asimismo si esa actividad ha de ser considerada un conocimiento especializado también desde la perspectiva del objeto sobre el que trata, y no sólo desde la perspectiva estilística. El tratamiento platónico en *Ion* no versa – hay que subrayar – sobre la literatura en tanto fenómeno artístico, sino sobre las prácticas discursivas, tomando como centro la interpretación poética, esto es, una hermenéutica específica; y por transitividad, la composición de los discursos

tiene significado sólo pasivo e instrumental. De esto se seguiría que la tarea del rapsoda tal como es tipificada en *Ion* no involucraría la función explicativa, función decisiva para definir la actividad hermenéutica. Esto quedaría corroborado, según Capuccino, por el hecho de que la discusión de nuestro diálogo no gira en torno a si *Ion* comprende o no lo que dice el poeta, sino alrededor de si éste dispone del conocimiento relativo a los temas que trata. Para una discusión de la postura de Capuccino, véase Delgado (2016).

poéticos¹⁵. Quizás en este análisis Platón ha tenido en la mira también a otras prácticas del discurso en el ámbito público como, por ejemplo, la retórica¹⁶.

La creencia de Ión es, pues, que su oficio de rapsoda es conocimiento; pero, a pesar de los esfuerzos que hace por mostrar que su trabajo de interpretación constituye una experticia, la indagación de Sócrates da por resultado una rotunda negativa: “tú no eres capaz de hablar sobre Homero, en virtud de una técnica o unos conocimientos especializados” (*technêi kai epistêmêi, Ion* 530c, 536c.d, 542b)¹⁷. La demostración se lleva a cabo en dos momentos del diálogo, los cuales adoptan el conocido carácter refutatorio (*elenchos*) de las indagaciones socráticas¹⁸. En ambas ocasiones, se confronta el hacer de Ión, tal como él mismo lo describe, con dos notas estructurales que tipifican a toda *technê*. La tematización de esas notas no parte de

¹⁵ Algunas interpretaciones han sugerido que Platón habría tenido en la mira, antes que al rapsoda, al poeta mismo, y que la estrategia compositiva habría empleado al intérprete como una suerte de máscara para versar, en realidad, sobre los compositores. En este sentido, el verdadero objetivo del diálogo perseguiría atender, más que a la actividad interpretativa del rapsoda, a la naturaleza de la inspiración poética. En esta línea, puede verse Murray (1996, p. 98). Otros intérpretes rechazan la idea de que Ión sea meramente una máscara para introducir a un poeta o que sea la ocasión que presenta Platón para criticar a los sofistas y defienden, en cambio, que Ión representaría, sin más, a un rapsoda homérico contemporáneo (si bien no histórico) a Sócrates y que el propósito de Platón en este diálogo habría sido el de discutir la importancia que se le atribuía a los poemas homéricos y el de examinar el rol que éstos cumplían en su entorno cultural. Esta postura ha sido defendida por Verdenius (1943) y, más recientemente, por Capuccino (2010, p. 234ss.); esta autora sostiene, además, que, a través de la caracterización del rapsoda, Platón estaría describiendo, por contrapartida, la figura del filósofo. A mi modo de ver, y debido a que entiendo que el problema en este diálogo es el del estatuto de las prácticas discursivas, considero en el diálogo se atiende tanto a la interpretación poética como a su composición y, por tanto, como expresa Giuliano (2005, p. 143) Platón concedería aquí un “tratto di congiunzione” al rapsoda y al poeta.

¹⁶ Así lo entiende Flashar (1958) quien defiende que existe un paralelismo estructural entre los planteamientos de *Ion* y de *Grg.*

¹⁷ Merece la pena advertir que, si bien el examen socrático se dirige a su interlocutor individualmente considerado, las conclusiones no se aplican sólo a su propio modo de hacer sino que se refieren a la práctica misma que ejercita el rapsoda. Montado sobre la revisión de las creencias particulares de Ión, Platón realiza en este diálogo una segunda revisión que apunta al carácter estructural de la práctica en cuestión. Es inadecuado, en este sentido, interpretar que las críticas asestadas por Sócrates se restringen a las capacidades o deficiencias que pone de manifiesto este personaje concreto que es Ión, y que si la conversación hubiese tenido como interlocutor a otro rapsoda las críticas no alcanzarían a la supuesta *technê* del rapsoda.

¹⁸ *elenchos* (prueba, investigación) designa el proceso de refutación a que Sócrates somete a su interlocutor en determinados diálogos platónicos a fin de probar la consistencia de las creencias que ese interlocutor pone de manifiesto respecto a diferentes temas tales como la justicia, la piedad, la valentía, la amistad, etc. En el caso de *Ion* la creencia que es objeto del análisis y, finalmente, de refutación es la de que él es un *technitês* en Homero y de que, por consiguiente, dispone de una *technê* por la que ejercita su actividad de rapsoda.

una suerte de definición, sino que va apareciendo paulatinamente en el transcurso de la discusión. En esta discusión, entrelazada con el análisis del arte de la interpretación, tiene lugar la progresiva identificación de aquellas propiedades de la *technê* que son relevantes a la hora de dirimir el estatuto de esa práctica. A los fines de obtener una mayor claridad en la exposición, puede ser oportuno aquí deslindar esos niveles que en el diálogo se encuentran combinados. Referiré, en primer lugar, la consideración acerca de la estructura de todo conocimiento técnico y, en segundo lugar, el modo en que se aplican los resultados de esta consideración al caso particular del arte rapsódico.

El primer momento de la refutación (530d-533c) se funda en la consideración de que una *technê* resulta un modo de conocimiento al que corresponde un dominio unitario de objetos y que los contenidos de ese dominio están necesariamente conectados entre sí. Uno de los ejemplos que Sócrates menciona es el caso de la aritmética. Ésta es la técnica que estudia los números y las operaciones que se hacen con ellos, siendo las elementales la adición, sustracción, multiplicación y división. Según esta nota de la *technê*, la aritmética trabaja con un dominio unitario de objetos interconectados, lo cual quiere decir que las operaciones se encuentran vinculadas entre sí: cabe pensar, por ejemplo, en que la multiplicación supone la adición o la división, la sustracción. En este sentido, quien sabe aritmética está en condiciones de realizar correctamente esas operaciones, de modo que si es capaz de multiplicar ha de estar capacitado también para sumar, por caso. Esta característica de la *technê* comporta, a su vez, dos consecuencias. De ella se sigue, por un lado, que el trato que sólo resulta competente con sólo una parte de ese dominio no puede consistir en una técnica. Siguiendo con el ejemplo anterior, no sabría aritmética quien pudiera multiplicar pero no sumar, porque esta operación está supuesta en aquella, de modo que la incapacidad para efectuar la segunda, en realidad, revela que tampoco se sabía multiplicar. Pero además, y conectado con esto, esta primera nota estructural significa también que, si un experto es quien domina su objeto moviéndose con competencia por todas las parcelas del mismo, entonces será solamente el experto el que esté en condiciones también de evaluar los tratamientos que otros hagan sobre su

especialidad. Sólo el experto en aritmética está habilitado para dirimir, entre varios que se expiden sobre temas concernientes a los números y sus relaciones, la corrección de las diversas versiones que se pudieren presentar al respecto¹⁹.

La segunda parte de la refutación (536d-541d) se basa, a su vez, en la constatación del hecho de que toda técnica se especifica a sí misma y se distingue, por tanto, de las demás porque tiene un objeto particular y propio. Esta segunda nota conlleva también dos consecuencias. Por un lado, explica que a un determinado dominio de objetos se accede sólo por medio de una determinada *technê* o, formulado negativamente, a dominios idénticos no se accede por técnicas diferentes, de modo que las *technai* no pueden solaparse unas a otras²⁰. Un ejemplo que Sócrates menciona es el de la medicina. Ésta se ocupa de la salud y, por consiguiente, su incumbencia alcanza también, por ejemplo, a la determinación de una dieta adecuada. No será, en cambio, la aritmética el saber que proporcione las herramientas necesarias para tratar sobre la nutrición de un ser vivo. Si la medicina es una técnica y la aritmética, otra, se debe a que, dados dos objetos distintos, cada una de éstas se especializa en uno de ellos. Por otro lado, esta nota explica también que una *technê* no puede abarcar los objetos de todas las demás *technai* o, en otras palabras, que una *technê* no puede ser fuente de saber universal. No sería lógico que la aritmética operara en los campos temáticos que escapan a su competencia porque no son números; en este sentido, suponer que gracias a los conocimientos relativos a los números se dispone también de conocimiento en lo relativo a los asuntos políticos, por ejemplo, resulta, según Platón, un desplazamiento de área y constituye un error metódico.

La práctica del rapsoda es probada a partir de estas dos características de la *technê*, y de las consecuencias que ellas comportan. Y así como antes, en función de la

¹⁹ Véase 541b: “S.: ¿Podrá alguien identificar al que habla mejor, por ejemplo, sobre el arte aritmética, cuando hay varios tratando sobre el tema, pero sólo uno habla con competencia? I.: Sí. S.: ¿Y será la misma persona quien <podrá identificar> a los que tratan mal <ese mismo tema> u otra? I.: La misma, por supuesto. S.: ¿Y no es esta persona el entendido en aritmética?”

²⁰ Así en 537c: “S.: Y, a cada técnica, ¿no le ha asignado el dios, acaso, la tarea específica de saber de algunos temas en particular? No porque sepamos de navegación, sabremos también de medicina...” (537c); y luego: “sabemos de algunos temas por una técnica en particular, pero no seremos entendidos en los mismos por otra diferente” (537d).

claridad de la exposición, hubo que deslindar el tratamiento estructural de la *technê* del tratamiento particular de la *technê* rapsódica, ahora que se trata de aplicar los resultados de la consideración estructural al arte rapsódico es conveniente diferenciar también este tratamiento de la discusión particular con el individuo Ión. Como se verá, la práctica del rapsoda no cubre ninguna de las dos condiciones que, según se dijo, tipifican una *technê*. Los motivos que se aducen son tres. Por un lado, que esa práctica no se refiere a un dominio unitario de objetos; por otro lado, que ella se desplaza, en cambio, sobre el dominio propio de otras áreas del saber, e incluso adopta el lugar de fuente de conocimiento independiente y preeminente respecto de los objetos propios de esas áreas de conocimiento; finalmente, y decisivo, que no dispone, en realidad, de un objeto específico.

En lo concerniente al primer punto, Platón defiende que ni la tarea de comprender el sentido de una obra poética ni su explicación ni el encomio de la obra y de su compositor responden a un tipo de conocimiento; esto se debe a que estas tareas no tienen trato con un dominio unitario de objetos. Así como saberes del tipo de la aritmética, la medicina, etc., son competentes respecto de objetos tales como el número, la salud, etc., la interpretación poética versa sobre las obras literarias y sus poetas. En este preciso sentido es denominada por Platón *poiêtikê*, esto es, la práctica concerniente a un delimitado dominio de objetos, a saber, el de las obras literarias de los poetas (532c). Ahora bien, comprender, explicar y encomiar, i.e. la experticia del hermeneuta en sede literaria, ha de abarcar, por consiguiente, el dominio de todas las obras de todos los poetas²¹. Lo que defiende Platón es que, esa comprensión-explicación y elogio quedan supeditadas a una instancia anterior, a saber, a un (al menos, mínimo) entendimiento de los temas sobre los que los poetas refieren en sus obras. En efecto, ¿cómo será posible captar el sentido de lo que un compositor ha expresado, si no se entiende o no se sabe nada acerca de lo que la obra, en su totalidad o en sus pasajes, refiere? Los temas sobre los que suelen tratar los poetas son habitualmente similares: versan “sobre la guerra, sobre las relaciones recíprocas entre los hombres buenos y los malos, entre los que no tienen oficio y los artesanos,

²¹ Véase 532c en que Sócrates afirma bajo el modo de pregunta: “Porque... la poética es una totalidad, ¿no?”.

sobre las relaciones de los dioses entre sí y de éstos con los seres humanos, sobre lo que sucede en el cielo y también en el Hades, sobre la genealogía de dioses y héroes” (531c-d). Por consiguiente, un intérprete de las obras poéticas, para poder comprender y explicar lo que se dice sobre ellos, ha de entender algo de tales materias. ¿Cómo va a poder, de lo contrario, elogiar a Homero declarando que su presentación de la vida de los dioses, por ejemplo, es correcta o, incluso, mejor que la de otro poeta, por caso Hesíodo? Es necesario, por un lado, que conozca la obra de Hesíodo y que sepa algo de, por seguir con el ejemplo, la divinidad, su naturaleza, su obrar, etc. En efecto, la función de elogiar al autor de una obra presupone siempre entablar, expresa o tácitamente, una comparación con los demás y esto implica poder decir quién versa mejor sobre el tema del que en cada caso se trata. Pero, como se explicó antes, sólo resulta competente, para determinar si un discurso acerca de un tema es o no adecuado, el experto de esa área. De esta premisa metódica se desprende que, dado que el intérprete trata con obras poéticas y su tarea es versar sobre ellas, pero no es un experto en los temas de los que hablan esas obras, no es él el individuo competente para determinar el sentido de lo que el poeta ha querido decir, de explicarlo a los demás ni, mucho menos, de poder elogiar un tratamiento en desmedro de otro. Conectado con esto, hay que concluir que el experto en el área de cada caso está efectivamente en mejores condiciones de hacerlo que el rapsoda; en tal medida, y bajo este específico respecto, el experto parece superar al rapsoda en la posibilidad de interpretar aquellos pasajes de una obra poética que estén dedicados a las temáticas de su propio rubro. En cambio, el trabajo del rapsoda, para lograr una adecuada interpretación, depende del conocimiento que le provea al respecto el entendido del caso.

A diferencia de lo consignado acerca de esta primera nota estructural de la *technê*, y en particular del saber hermenéutico, Ión declara una y otra vez que su capacidad interpretativa se concentra únicamente sobre Homero, y que, en cambio, queda suspendida cuando se trata de otros poetas: “soy plenamente consciente de que sobre Homero hablo muchísimo mejor que los demás hombres y que puedo extenderme ampliamente sobre él, y todos los demás me dicen que lo hago muy bien,

mientras que sobre los otros poetas, no” (533c). Asimismo, admite que en cada caso es el experto del área el que puede expedirse respecto de qué poeta trata mejor o peor un tema: “siempre será la misma persona la que podrá juzgar quién trata con competencia y quién no aquellos asuntos de los que se habla. <...> ¿Y tal individuo no se vuelve así entendido en ambos respectos?” (532a). La habilidad de Ión no cubre, en definitiva, un universo de objetos (las obras poéticas), sino sólo una parcela del mismo; su interpretación del poeta no responde al conocimiento de los temas que aparecen en las obras del autor, de manera que, (i) para ser fiable su interpretación ha de ir vinculada al conocimiento del experto, y (ii) de lo contrario, el experto en el tema será incluso más confiable que él para efectuar su propio hacer de rapsoda.

En lo referente al segundo punto se observa que, a pesar de lo dicho anteriormente, con frecuencia la práctica de la interpretación ingresa en el dominio de otras áreas y se desplaza, en este sentido, hacia temáticas que no le son propias y sobre las cuales, por tanto, no tiene competencia para versar. Ión, por el contrario, a la pregunta de Sócrates “¿de cuál de los asuntos que trata Homero puedes hablar tú bien? Porque de todos... imposible”, responde “fíjate, Sócrates, que de todos sin excepción” (536e). Este erróneo desplazamiento tiene lugar a causa de un equivocado supuesto teórico, a saber, que la hermenéutica, por el sólo hecho de estar en contacto con determinados discursos – y en el caso de los homéricos, de aquellos discursos considerados canónicos – daría acceso al conocimiento de los asuntos sobre los que tales discursos se expiden. Este supuesto genera indebidamente un solapamiento de técnicas, ya que, si efectivamente la hermenéutica tuviera incumbencia en los asuntos que aparecen tratados por un poeta, cubriría las áreas de conocimiento que las técnicas dedicadas a esos asuntos tienen. Pero, como señala Sócrates, si se constata que dos técnicas abordan los mismos objetos, sucede entonces que en realidad son una única y misma técnica. El desdoblamiento sería meramente nominal y habría que disolver uno de los dos nombres: “si se trata de una ciencia referida a las mismas cosas que otra, ¿por qué diríamos que la una es *cual* y la otra es *tal*, cuando sería posible conocer las mismas cosas a partir de ambas?” (537e). En tal medida, si la interpretación provee del mismo conocimiento que otra área, esto sólo significaría que

una de las dos no es, en realidad, una técnica, y que ha de ser disuelta en la otra. De aquí se sigue que o bien la práctica del rapsoda dispone de un objeto específico, distinto del de los demás ámbitos del saber, o bien no es un conocimiento. Antes de avanzar en la línea de la especificidad del objeto de la hermenéutica, hay que indicar también que operar con el supuesto mencionado arriba – que gracias al trato con discursos se adquiere conocimiento sobre los objetos de esos discursos – no sólo genera un solapamiento de técnicas, sino que, más aún, produce una suerte de supeditación de todas a la presunta técnica de la interpretación, como si la hermenéutica de determinados discursos constituyera la fuente de un conocimiento universal. Contra la idea de que la hermenéutica sería una especie de meta-*technê* el diálogo argumenta que, en la medida en que los saberes especializados se identifican a sí mismos porque tienen objetos específicos, resulta lógicamente imposible que las *technai* se solapen unas a otras; y si las *technai* no pueden solaparse entre sí, entonces no puede haber tampoco una *technê* que, como tal, abarque exactamente todos y los mismos objetos que las demás.

Por el contrario, *Ion* considera, en el fondo, que la interpretación poética no es una *technê* entre otras sino una meta-*technê*, en la medida en que, según él, a partir de su ejercicio, por su contacto con la obra de Homero, ha adquirido incluso conocimiento de los asuntos sobre los que, en realidad, se ocupan específicamente las técnicas especializadas. La creencia de *Ion* es, que siendo un verdadero entendido en los discursos de Homero, resulta entendido, por transitividad, en los muchos temas sobre las que Homero trata en sus obras, porque los habría aprendido de Homero, el sabio por excelencia. Por eso defiende expresamente que es, por ejemplo, un auténtico estratega y que ha obtenido los conocimientos en ese arte gracias a Homero (*kai tauta ge ek tôn Homêrou mathôn*, 541b4-5). Ahora bien, si efectivamente *Ion* abarcara un conocimiento universal, y esto por haberlo aprendido en y desde las obras homéricas, entonces debería haber adquirido también su propia práctica de ese poeta. Sócrates enfrenta a *Ion* con la necesidad de individuar los pasajes en los que Homero trata sobre el arte rapsódico. “Vamos, *Ion*, así como yo te busqué a ti no sólo en la *Odisea* sino también en la *Ilíada* lo que hay sobre el adivino, el médico, el pescador,

seleccióname ahora tú a mí, ya que eres más experto en Homero que yo, qué hay sobre el rapsoda y su técnica, que le corresponda juzgar específicamente al rapsoda y no a los demás hombres” (539d-e). Es la pregunta por el objeto específico de la práctica del rapsoda, que constituye el tercer punto mencionado antes.

Efectivamente, como se ha anotado, en la medida en que toda *technê* es conocimiento de objetos que pertenecen todos al mismo dominio y en la medida en que cada *technê* queda especificada por ese dominio de objetos, la interpretación, si es que consiste en un conocimiento especializado, ha de contar también con un objeto propio que resulta necesario determinar. En este punto Platón introduce la categoría *to prepon*, a saber, ‘lo propio de algo’, ‘lo que conviene a algo’ (540b3) como indicador de lo que sería ese objeto específico de la interpretación poética²². Platón hace decir al rapsoda que su práctica “entiende de lo que le corresponde decir a un varón o lo que le corresponde a una mujer, a un esclavo o a un hombre libre, a un súbdito o a un gobernante” (540b). La interpretación poética consistiría, según esto, en el conocimiento de aquellas reglas que pautan la representación de los distintos personajes de una determinada obra; prestación de reglas cuyo dominio proveería al intérprete la destreza necesaria para llevar a cabo de manera exitosa esa representación. En una escena sobre asuntos bélicos, por ejemplo, el intérprete será quien sepa cómo se ha de representar correctamente a un estratega y su modo de actuar en esas determinadas circunstancias. Ejemplos de representaciones son algunas mencionadas por Sócrates dirigiéndose a Ión: “cuando cantas a Odiseo, que se precipita hacia el umbral apareciéndose a los pretendientes y disparando flechas a toda velocidad, o a Aquiles lanzándose sobre Héctor, o alguna de las lamentaciones de Andrómaca, o a Hécuba, o a Príamo” (535b). Así describe el rapsoda su propio estado emocional en los momentos de realizar sus espectáculos: “cuando represento algún

²² *to prepon* correspondería, junto con *kairos*, a uno de los tópicos claves en la concepción sofística de la retórica (cfr. Poulakos 1983, p. 36) en la medida en que, en sede sofística, un discurso debería responder, para lograr su finalidad persuasiva, (i) al preciso momento en que resulta oportuno (*kairos*) que sea pronunciado y (ii) a una audiencia particular a la que debe proporcionar un contenido adecuado (*prepon*). Según este último requisito, un orador debería captar las características formales de la situación peculiar que tipifica a su audiencia y acomodar el contenido de sus palabras a ella. En sintonía con esto también Flashar (1958, pp. 83-84) interpreta que aquí Platón pone en boca de Ión el concepto *prepon* fijado ya efectivamente como la capacidad de pronunciar un discurso acomodándose a la audiencia.

pasaje conmovedor, se me llenan los ojos de lágrimas y, en cambio, cuando interpreto algo terrible o funesto, se me eriza el pelo del miedo y el corazón me late aceleradamente” (535c). La actuación de un papel comporta la interiorización del mismo al punto de llegar a identificarse psicológicamente con él; sólo así es posible ofrecer una buena representación. Pero – defiende Sócrates – tampoco la posibilidad de lograr una buena puesta en escena puede ser escindida del previo conocimiento del asunto sobre el que se versa en cada caso. Un estratega sabe mejor que cualquier rapsoda cuáles son las actitudes que efectivamente se adoptan en situación de guerra. Y lo mismo sucede respecto de muchos otros personajes que figuran en una obra. Por eso Sócrates inquiere a Ión: “¿estás queriendo decir que sabrá más el rapsoda que el piloto qué cosas le corresponde decir a un capitán cuando el mar está en tempestad?” (540b), “¿qué corresponde que diga una hiladora sobre el trabajo de la lana” (540c); o también: “qué corresponde que diga un enfermero, ¿lo sabrá más el rapsoda que el médico?” (540c). La interpretación, también por este lado, requiere del saber del experto; caso contrario, no será exitosa y, mejor que el rapsoda en este aspecto actuará el experto en el área de que se trate. Éste es el motivo por el que Platón hace declarar a Sócrates que, en última instancia, tampoco al representar está desplegando él unos conocimientos sino que se encuentra en un estado de entusiasmo poético contagiado por una Musa.

c. La presencia de una inspiración divina

En un extenso discurso Sócrates introduce la idea que explica el dilema planteado por el caso de Ión: éste no dispone de una competencia cognitiva pero es capaz de pronunciar hermosos pensamientos sobre Homero porque está sujeto a una específica inspiración divina²³. El discurso viene, en tal medida, a complementar la parte estrictamente negativa de la constatación alcanzada (el rapsoda no posee una *technê*) con otra parte, positiva, concerniente al carácter de esa actividad.

Sócrates se vale de la famosa imagen de la piedra magnética con la que, en lenguaje poético, explica el modo en que tiene lugar el entusiasmo. Esa piedra posee la

²³ Un exhaustivo estudio de los precedentes literarios relativos a la doctrina del entusiasmo poético se encuentra en Capuccino (2010, pp. 211-228) y en Giuliano (2005, pp. 158-182).

cualidad de atraer anillos de hierro de modo directo y de contagiar a esos anillos esta misma propiedad, de modo que los que están en contacto directo con ella puedan, a su vez, atraer a otros anillos más y conformar así una extensa cadena. La composición poética tiene lugar de modo semejante a la configuración de esa cadena magnética: la Musa entusiasma con su influencia a unos cuantos poetas y les comunica a éstos, además, su poder de entusiasmar a otros, de modo que atrayendo más componentes llega a conformarse con todos una larga cadena de entusiasmados. Tras aplicar la idea general de que un entusiasmo de origen divino inspiraría a los poetas, Sócrates se centra en los poetas líricos y entabla comparaciones especialmente fructíferas con vistas a dar cuenta del modo de ser del poeta en general. En primer lugar, manifiesta, los líricos componen de modo semejante a como danzan los coribantes, esto es, bajo un estado peculiar de posesión divina. Además, ellos pronuncian sus poemas al modo como las bacantes sacan de los ríos leche y miel, esto es, en éxtasis y fuera de sí. La comparación de la lírica con la miel ofrece a Sócrates la oportunidad también de fijar la atención en la semejanza de los poetas con las abejas y desembocar así en una suerte de caracterización ilustrativa del mismo: el ser del poeta es alado, ligero, sagrado. La declaración de que la Musa estaría al inicio de la cadena poética consigue exponer también, en segundo término, por qué los poetas frecuentemente encuentran afinidad por un determinado género literario y disponen de un especial y exclusivo talento para ello. Los grupos de poetas se reúnen cada uno en torno a la Musa que encabeza la cadena correspondiente y que ‘domina’ a todos sus componentes. Para echar luz sobre esta idea de que la inspiración divina –y no una habilidad técnica– se encuentra en el origen de la composición poética, Sócrates invoca un ejemplo que considera paradigmático, a saber, el caso del poeta Tínico. Según explica el filósofo, el peán que habría hecho famoso a Tínico es la única obra de este poeta digna de ser mencionada y, dato muy elocuente de por sí, en ella el poeta ha declarado que la misma consiste en una ‘invención de la Musa’, esto es, no una obra de su propio ingenio. De tal ejemplo, concluye Sócrates, se vale la divinidad para persuadir a los hombres de que la poesía no es asunto del ámbito humano sino divino y de que, por consiguiente, no es tampoco fruto de un quehacer de los hombres sino que es una creación del dios. El

poeta es, en esta creación, únicamente el portavoz de la divinidad. Y así como la buena poesía llega a los hombres de parte de los dioses por el intermedio de los poetas que harían de intérpretes de la divinidad, así también los rapsodas son, a su vez, mensajeros de los poetas y, por consiguiente, mensajeros de mensajeros. Al declamar pasajes especialmente emotivos, él mismo – refiere *Ion* – llega a sugestionarse tanto que acaba por creerse presente en esas escenas. De aquí se desprende que el rapsoda, en esos momentos, no está en sus cabales y que tampoco lo está el espectador, último anillo de la cadena de entusiasmados.

Platón escoge un motivo que, procedente de la doctrina tradicional para referirse al origen de la creación poética, constituye un gran elogio²⁴. En efecto, declarar que el poeta es un inspirado por los dioses significa afirmar que su obra profiere nada menos que palabras divinas y que, incluso, él mismo en persona ha estado en contacto con la divinidad. El hecho, por tanto, de que Sócrates consigne que el rapsoda es, a través de su poeta, sujeto de un contagio divino, lejos de ir en detrimento de su oficio, resulta un halago a su quehacer. El punto es que en *Ion* tal elogio no impugna, sin embargo, la constatación previa de que la interpretación poética – tal como es presentada en la refutación – no involucra conocimiento. Pero no por esto hay que olvidar que la de ‘inspirado’ es una elevada calificación, y que no parece ser ni exclusiva ni principalmente una crítica al oficio rapsódico²⁵.

²⁴ Sobre la poesía como autorizada fuente de verdad en la tradición griega véase Murray (1996, p. 10); también Detienne (2004, p. 10).

²⁵ La doble valencia – elogio y crítica – que comporta el tópico de la inspiración en este análisis platónico ha generado interpretaciones diversas respecto al carácter que el filósofo habría atribuido a este motivo. A este respecto, la literatura existente es muy nutrida, pudiendo clasificar las distintas interpretaciones del siguiente modo. Por un lado, a favor de tomar por irónico ese empleo del entusiasmo poético se expide Méridier para quien la atribución al poeta de una inspiración divina es “une concession de politesse, et au fond une pure ironie” (1931, p. 17). En la postura opuesta se ubica, en cambio, el estudio más reciente de Giuliano quien sostiene que la doctrina del entusiasmo poético ha de ser tomada seriamente pues trataría de dar cuenta específicamente del carácter irrepetible del fenómeno de la producción estética (2005, p. 157): “appare priva de fondatezza l’ipotesi che una tale esistenza <di una divina ispirazione> abbia ammeso ironicamente” (p. 190). En esta misma línea, puede verse el estudio de Büttner (2011, p. 111-129); basándose en un pasaje de la *EE*, según el cual el entusiasmo puede tener su origen en el *noûs*, entiende que la irracionalidad de la inspiración no es un impulso estético sub-racional, sino más bien de alcance supra-racional para captar, por ejemplo, principios éticos. Una tercera versión, propugnada por Murray, defiende que la composición platónica de la inspiración poética es en *Ion* ambigua y que los lectores nos quedamos, tras la lectura de la obra, al igual que el personaje *Ion*, en un estado mental de aporía, incapacitados para decidir cómo hay que leer el elogio de Sócrates a los poetas (1996, p. 10).

El motivo de la inspiración divina que contagia a toda una cadena de anillos da expresión al elemento estructural que caracteriza a todo trabajo hermenéutico, a saber, la mediación. En efecto, del poeta se dice que es un *hermênês*, un mensajero de su Musa (534e), en la medida en que profiere palabras que recibe de otro y que comunica, a su vez, a los demás; y del rapsoda se dice que es *hermêneôn hermênês*, un mensajero de mensajeros (535a), en la medida en que también él transmite lo que su poeta dice. En tal sentido, como ya apareciera en el proemio del diálogo, también aquí Platón está tematizando la cuestión de la hermenéutica. Y, al igual que se ha ido constatando a lo largo del planteamiento indagatorio, no es tampoco aquí una preocupación estética lo que motiva la introducción del tópico de la inspiración divina.

Ahora bien, en la descripción de la hermenéutica por así decir ‘inspirada’, a diferencia de la presentación que se hizo de ella en el proemio, prima la referencia a los elementos de irracionalidad que caracterizan al fenómeno del entusiasmo. En efecto, el influjo de las Musas, que tiene lugar al modo de una toma de posesión, requiere previamente una suerte de vaciamiento que anula las capacidades racionales del individuo: los poetas líricos se parecerían a los coribantes que en sus ritos no danzan mientras están en sus cabales (*ouk emphrones ontes*, 534a); el genio lírico sólo compone cuando el poeta se encuentra fuera de sí (*emphrones ousai ou*, 534a); cualquiera sea el género que cultive, el poeta es incapaz de crear cuando todavía no está despojado de la razón (*ekphrôn kai ho noûs mêketi en auto*, 534b); y de conseguir este despojo se ocupa activamente el dios (*ho theos exairoumenos toutôn ton noûn*, 534c); esa influencia divina afecta a la dimensión noética del alma (*nous mê parestin*, 534d). También en el caso particular del rapsoda se comprueba este fenómeno psicológico, pues al representar pierde dominio de sus capacidades intelectuales (*emphrôn*, 535b) y llega, incluso, a perder el sentido de la realidad durante la representación (535c).

La afinidad de los inspirados entre sí es, además, parcial y excluyente, en la medida en que el entusiasmo embarga sólo a un poeta respecto de una Musa, y a un rapsoda respecto de un poeta y, si bien los anillos de una misma cadena penden imantados todos por la fuerza divina, es una única Musa la que lo hace en cada caso,

es decir, cada cadena reúne anillos que comparten la afinidad sólo por un único género literario, y no por los demás. Es lo que le sucede a *Ion* cuya actividad de interpretación quede restringida, como él refiere una y otra vez, a Homero y su poesía (534c, 536a.c). Desde este respecto, la tarea hermenéutica del inspirado aparece caracterizada como una práctica relativa a una parcela de asuntos y compositores.

El entusiasmo aborda al inspirado desde fuera, permanece ajeno a él y no afecta ni modifica sus propias capacidades, de modo que la interpretación resultante de ese entusiasmo no constituye el producto de una destreza de la que se hace uso en las otras próximas oportunidades. Expresiones muy similares entre sí concurren a dar cuenta de la posesión de que es sujeto el inspirado: la musa “se vale de ellos...” (534c); “hablándonos a través de sus personas, así se expresa” (534d). La hermenéutica inspirada no responde, en tal medida, a una habilidad.

Y, dado que son esporádicas las ocasiones en que adviene la fuerza divina, una hermenéutica que procede de ella tiene un mero carácter intermitente. Los poetas componen sólo cuando la potencia de su Musa los domina, y los rapsodas representan sus obras en los momentos en que se encuentran bajo el efecto de esa posesión, todo lo cual es expresado en el texto mediante la recurrencia a serie de conjunciones y adverbios temporales que acentúan precisamente la idea de que la experiencia del entusiasmo sobreviene en un tiempo determinado, que adviene de modo imprevisible y que tiene una duración acotada²⁶. Esta hermenéutica no responde, según puede verse, a la actualización de una capacidad estable, como sucede, en cambio, en el caso de la disposición de una *technê*.

Si se confronta esta descripción del entusiasmo poético con la indagación de las notas típicas de la *technê* del rapsoda, se observa que el motivo de la inspiración divina tiende a tipificar a una práctica en la que la tarea de la interpretación procede de un fenómeno que representa exactamente la carencia de las notas estructurales de cualquier *technê*. Si bien en una primera lectura del discurso central, se podría tener la

²⁶ Véanse al respecto las siguientes indicaciones: <los poetas> “no componen... sino transportados y poseídos...”, “pero cuando están en sus cabales, no” (*epeidan*, 534a), “y cuando todavía no (*mêketi*, 534b) está endiosado... es incapaz de componer. Y tampoco mientras...” (*heôs*, 534b); es durante el espectáculo que el rapsoda se ve pleno de recursos (532c, 533c, 535c); “tú, *Ion*, te muestras creativo en Homero exclusivamente cuando alguien lo recuerda” (536c).

impresión de que el tópicus del entusiasmo es introducido por Sócrates como una respuesta verdaderamente alternativa al resultado negativo de la refutación, la conclusión “no eres un *technitês*” no se ve, en realidad, compensada con la declaración “eres un inspirado”. Lo que emerge de la confrontación anterior es, a mi modo de ver, que el tópicus de la inspiración recoge el tema de la práctica rapsódica y que, tras el examen de esa práctica a la luz de las notas estructurales de la *technê*, ofrece el reverso de éste mostrando que la del rapsoda es una práctica que (i) no trata con la totalidad de un área del conocimiento, sino con una parte del mismo, (ii) no responde a un saber específico sino a una afición de carácter selectivo y (iii) no comporta el manejo de unas destrezas cognitivas sino de un advenimiento esporádico.

III. Condiciones para la habilitación de la hermenéutica

A modo de recapitulación, vale la pena puntualizar los siguientes aspectos.

El planteamiento con el que se aborda la cuestión de la interpretación literaria no responde en este diálogo a un interés por así decir estético, esto es, relativo a la adecuada producción y recepción de la poesía; la tematización tiene lugar, más bien, desde un punto de vista específico que es de corte estrictamente epistemológico. En efecto, la pregunta que atraviesa el análisis del diálogo apunta a examinar las condiciones que habría de involucrar toda práctica que, como la de interpretar – comprender, transmitir, elogiar – una obra poética, habría de cubrir para llevar a cabo adecuadamente su objetivo, o dicho con otras palabras, se trata de identificar las condiciones necesarias que habría de cubrir un tipo de saber hermenéutico.

El modelo al que se recurre para analizar la práctica de la interpretación poética es en *Ion* el de la *technê*, esto es, el de un saber especializado. De este tipo de saber se destacan en el diálogo dos de sus características fundamentales, a saber, la de ser un abordaje a un dominio unitario de objetos y la constituirse a sí misma a partir de un objeto específico. Este modelo epistemológico ofrece, pues, el patrón a partir del cual se examina una práctica, siendo ésta una particular práctica de índole eminentemente discursiva.

El motivo de la inspiración divina no es introducido para referirse a la posibilidad de que en el origen de la poesía tenga lugar un fenómeno de carácter sapiencial superior. El de la inspiración es, más bien, un tópico que viene a significar exactamente la misma conclusión a la que se arriba en los dos momentos refutatorios, a saber, que la carencia de conocimiento por parte del rapsoda *Ion*, y de todo aquél que lleve a cabo su oficio al modo en que *Ion* lo hace. Los términos en que se expresa la conclusión en el discurso socrático es elogioso y, por tanto, más aceptable, pero la conclusión es la misma.

La mediación que lleva a cabo el inspirado es distinta o, más aún, opuesta a la mediación que en el proemio se le adjudica al hermeneuta *technitês*. Un saber hermenéutico implica, según se dice allí, “conocer exactamente el sentido de los versos y no sólo aprenderlos de memoria” y “llegar a ser para sus oyentes el intérprete del sentido de lo que dice el compositor” (530c). En este sentido, cabe distinguir al interno del diálogo la referencia a dos tipos de ejercicios interpretativos, uno desvinculado del conocimiento y otro, en cambio, de carácter técnico, que constituiría un saber.

Junto con la crítica a un modo de interpretación divorciado del conocimiento, y como su contrapartida, emergen en el transcurso del diálogo los elementos que comprendería un hacer que trabajara efectivamente con conocimiento de causa. La crítica platónica alcanza a un tipo de práctica que operaría disociada del conocimiento del asunto sobre el que versa el discurso que se procura interpretar. En cambio, y es la tesis fuerte de Platón, un saber que efectivamente conduzca a la adecuada interpretación de un discurso incluye necesariamente un pasaje previo por el conocimiento del correlato externo al que el discurso se refiere. Dicho de otro modo, la hermenéutica trabaja como conocimiento si y sólo si se emplaza en una específica relación de dependencia respecto del conocimiento de los asuntos de que se trata en los discursos; conocimiento que, a su vez, compete a los saberes especializados en esos determinados asuntos. En esta línea habría de moverse, según parece entenderlo Platón, una eventual rehabilitación de las técnicas discursivas. De lo contrario la hermenéutica no dejaría de ser sino una mera práctica librada a error que, en el mejor

de los casos, podría proceder de una mera afición y obtener exitosos resultados sólo de manera más o menos casual.

En última instancia, el interés de Platón en este diálogo reside en mostrar que una práctica discursiva no puede prescindir del conocimiento de los objetos que abordan otras áreas del saber y que, menos aún todavía, puede proveer por sí sola del conocimiento concerniente a esas áreas. Al contrario, las discursivas son siempre técnicas subsidiarias de las ciencias que se ocupan de los temas tratados en los distintos discursos del caso. El hecho de que *Ion* se ocupe de Homero no es un dato trivial para el tema del diálogo; los asuntos de los que el poeta se ocupa son, según Platón, objetos específicos de campos del saber bien definidos que no caen bajo el dominio ni del arte de la composición poética ni del arte de la interpretación. Por el contrario, son objeto de estudio, de acuerdo a cada caso, de la ética, la política, la teología. Platón analiza, en última instancia, la competencia que se había adjudicado a la poesía vigente en su tiempo como fuente de todo saber.

Bibliografía

1. Büttner, S. 2011. Inspiration and inspired Poets in Plato's Dialogues. En: Destrée, P. y Herrmann, F. G. (ed.), *Plato and the Poets*. Leiden: Brill.
2. Capuccino, C. 2005. *Filosofía e Rapsodi*, traducción y comentario dello *ione platonico*. Bologna: CLUEB.
3. Capuccino, C. 2011. Plato's *Ion* and the Ethics of Praise. En: Destrée, P. y Herrmann, F. G. (ed.), *Plato and the Poets*. Leiden: Brill.
4. Dalfen, J. 1974. *Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
5. Delgado, C. 2016. Miradas en anverso y reverso: 'Inspiración' y *technê* en el *Ion* platónico. *Myrthia*. Revista de filología clásica de la universidad de Murcia, 31, 83-102.

6. Detienne, M. 2004. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, prefacio P. Vidal-Naquet, traducción J. J. Herrera. México: Sexto Piso, México.
7. Diogenes Laertius (Diógenes Laercio) *Vitae philosophorum*, vol. I-II, edición a cargo de M. Marcovic, Stuttgart y Lipsia, Bibliotheca Teubneriana, 1999; vol. III: Índices, edición a cargo de H. Gärtner, München y Leipzig, K. G. Saur Verlag, 2002.
8. Flashar, H. 1958. *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin: Akademie Verlag.
9. Giuliano, F.M. 2005. *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin: Academia Verlag.
10. Gonzalez, F. 2011. The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*. En: Destrée, P. y Herrmann, F. G. (ed.), *Plato and the Poets*. Leiden: Brill.
11. Griswold, Ch., "Plato on Rhetoric and Poetry", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = [<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/plato-rhetoric/>](http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/plato-rhetoric/).
12. Lidell, H.–Scott, R., Greek-english lexicon: revised suplement, Clarendon Press, Oxford, 1996, rev. H.S. Jones, R. McKenzie.
13. Murray, P. 1981. Poetic inspiration in early Greece. *JHS* 101, 87-100.
14. Murray, P. 1996. *Plato on Poetry. Ion, Republic 376e-398b, Republic 595-608b*. Cambridge/UK: Cambridge University Press.
15. Platón, *Apología de Sócrates*, traducción, análisis y notas de A. Vigo, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2001.
16. Platón, *Diálogos VIII. Leyes (I-VI)*, Biblioteca Clásica Gredos, introducción, traducción y notas F. Lisi, Madrid, 1999.
17. Platón, *Íon*, traducción, notas e introducción de C. Delgado, Colihue, 2016.

18. Platon, *Œuvres complètes*, IV.1, traducción de L. Méridier, París, Les Belles Lettres, 1931.
19. *Platonis opera*, J. Burnet (ed.), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, I-V, Oxford, 1900-7.
20. Pöhlmann, E., "Enthusiasmus und Mimesis: Zum platonischen Ion", en *Gymnasium*, 1976 (83), pp. 191-208.
21. Poulakos, J. 1983. Toward a Sophistic Definition of Rhetoric. *Philosophy and Rhetoric*, 16/1, 35-48.
22. Schadewaldt, W. 1965. *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*. Stuttgart: Koehler.
23. Verdenius, W. 1943. L' *Ion* de Platon, *Mnemosyne*, 233-262.