

La relación platónica entre poesía y filosofía a partir del *Ion* y el *Fedro*

Fernando Pérez Gamito

Máster en Filosofía de la Historia



MÁSTERES
DE LA UAM
2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras



Universidad Autónoma
de Madrid



Máster Filosofía de la Historia
Democracia y Orden Mundial

MÁSTER EN FILOSOFÍA DE LA HISTORIA: DEMOCRACIA Y ORDEN MUNDIAL

LA RELACIÓN PLATÓNICA ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA A PARTIR DEL *ION* Y EL *FEDRO* *ENTHOUSIASMOS Y MANIA*

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Alumno: Fernando Pérez Gamito

Tutor: José María Zamora Calvo

Madrid, 12 de septiembre de 2022

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	4
II. EL <i>AGON</i> ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA ANTES DE PLATÓN.....	6
III. LA FORMA DRAMÁTICA-DIALÓGICA.....	15
IV. COMENTARIO AL <i>ION</i>	21
1. AEDO, POETA Y RAPSODA.....	22
2. EL <i>ION</i> EN EL CONTEXTO DE LA CRÍTICA PLATÓNICA: <i>MIMESIS</i> Y <i>ENTHOUSIASMOS</i>	23
<i>A. PERSPECTIVA ONTOLÓGICA</i>	24
<i>B. PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA</i>	27
<i>C. PERSPECTIVA ÉTICO-POLÍTICA</i>	28
<i>D. CONCLUSIÓN</i>	32
V. COMENTARIO AL <i>FEDRO</i>.....	34
1. <i>EROS</i>	35
2. LOCURA.....	46
3. ESCRITURA	50
VI. COMPATIBILIDAD ENTRE <i>TECHNE</i> Y <i>ENTHOUSIASMOS</i>	55
VII. COMPATIBILIDAD ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA.....	60
VIII. CONCLUSIONES.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	69

LISTA DE ABREVIATURAS

ARISTÓTELES (ARIST.)

RH. = *RETÓRICA*

HESÍODO

OP. = *TRABAJOS Y DÍAS*

TH. = *TEOGONÍA*

HOMERO

IL. = *ILÍADA*

OD. = *ODISEA*

PÍNDARO

O. = *OLÍMPICAS*

PLATÓN (PL.)

AP. = *APOLOGÍA*

CHRM. = *CÁRMIDES*

CRI. = *CRITÓN*

IO. = *ION*

LA. = *LAQUES*

LY. = *LISIAS*

MX. = *MENÉXENO*

PHD. = *FEDÓN*

PHDR. = *FEDRO*

PRT. = *PROTÁGORAS*

R. = *REPÚBLICA*

SMP. = *BANQUETE*

LG. = *LEYES*

I. INTRODUCCIÓN

Según Diógenes Laercio (III, 5) durante su juventud Platón se dedicó a escribir poesías y tragedias que luego quemó tras conocer a Sócrates. La poesía será para Platón como ese amor del pasado que uno sabe que no le conviene, pero hacia el cual tiende por haber visto su verdad (*R.* 607e-608a).

La anécdota de un Platón poeta puede no ser cierta, pero nos da muestras de cómo la vida del filósofo ha sido percibida desde antiguo en polémica con la poesía. Crítica y desvalorización del arte. En juego estaba el rango de la filosofía en el orden de los conocimientos humanos. Pues la relación con otras formas de saber establece si la filosofía crece hasta abarcar todo el dominio del pensamiento, si dirige, subordina o se sirve de las ciencias y las artes. Del mismo modo, una mirada a los tiempos de Platón puede servirnos para pensar cómo cuestionar el saber educativo actualmente privilegiado. Con Platón tenemos el primer escalón para cuestionar cualquier sociedad del espectáculo.

Los poetas, más que autores artistas en el sentido moderno, fueron ante todo los educadores del pueblo griego. Son los poetas quienes, desde su laxa comprensión de lo divino, han configurado la religión cívica griega. Conocimientos y leyes no escritas se justificaban por Homero como después se haría con la Biblia. Sin embargo en Grecia no había una doctrina. Como es sabido, la religión griega no tuvo ningún texto sagrado. Dominaban las interpretaciones con distintas versiones de mitos. Interpretaciones más literales o más alegóricas. Sócrates comprobó que faltaba un criterio unificador que nunca podría provenir de la propia poesía, pues los poetas no sabían de lo que decían más que sus intérpretes (*Apología* 22b). Cuestionar la poesía griega implica un pronunciamiento en torno al mito y en torno a la religión. Sin embargo la crítica platónica no deriva en una crítica hacia la religión oficial de la *polis*. El problema, como veremos, estará en los dioses de la poesía, en la poesía como vehículo formativo, y no en lo divino como tal.

Pero al mismo tiempo que Platón carga contra la poesía, el filósofo, Sócrates, aparecerá en el *Banquete* como el verdadero poeta tragicómico. Y, por otro lado, ¿acaso no es Platón un gran autor dramático? ¿Cómo conciliamos su propia escritura con la famosa censura de los poetas?

Para aproximarnos a estas preguntas dejaremos de lado la cuestión del Sócrates histórico. Le trataremos en cuanto personaje de Platón. Del mismo modo no se pretenderá

determinar la exposición directa del pensamiento de Platón¹; nos contentaremos con analizar su intención artística. Lo que interesa es ver que quería decir el personaje Sócrates en el contexto de ambos diálogos, y ello no tanto para reconstruir su figura histórica como porque no hay comprensión, en filosofía o fuera de ella, sin adentrarse en el contexto previo, narrativo, vital o existencial, de aquello a comprender².

Al igual que todos los que le siguieron, Platón tuvo que volver repetidamente al tema de la poesía, como si la cuestión no acabase por zanjarse del todo. Muchas aporías e indecisiones se inician en el *Ion* y alcanzan su madurez en el *Fedro*. Como con estos diálogos no se proyecta una imagen completa de la disputa platónica entre poesía y filosofía, tendremos que traer a colación numerosos pasajes del resto de su obra, cuyo estudio pormenorizado queda pendiente para investigaciones posteriores.

Como «la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo» (R. 607b)³, solo podremos interpretar la intertextualidad del corpus platónico a la luz de sus desviaciones, continuidades o rupturas respecto a la tradición poética y filosófica. Por ello el primer apartado pondremos las bases para entender hasta qué punto Platón se desvía de sus predecesores o recupera concepciones arcaizantes⁴. Del mismo modo habrá que señalar en qué medida el diálogo como nueva forma de expresión filosófica condiciona la valoración platónica de la poesía. En tercer lugar los dos comentarios: uno al *Ion*, centrado en la cuestión del *enthousiasmos* («inspiración, posesión divina, entusiasmo, exaltación»⁵) y la *mimesis* («imitación, reproducción, representación»); y otro comentario al *Fedro*, en el que se analizará la *mania* («locura»), el *eros* («amor») y la escritura. Finalmente, los dos últimos apartados servirán para cotejar los resultados obtenidos hasta

¹ Frente a las tesis unitarias o continuistas, creemos que «Platón no está obligado a ser fiel a “Platón”» (Poratti 2010, 53). Mostraremos a cierto Platón que no es ni el unitario ni el evolucionista.

² Tampoco aparecerá, por tanto, el Platón dogmático que historiográficamente surge desde Aristóteles. La (filosofía de la) historia de la filosofía aristotélica contribuyó a la falsa imagen de Platón como un metafísico que vivía en el mundo de las Ideas, como un idealista dualista que sería opuesto al realismo materialista de su discípulo.

³ Como norma general en las citas se usan las traducciones de Gredos, exceptuando en el *Ion*, que usaremos la de Javier Aguirre (2013), y en el *Fedro* en donde citaremos por la traducción de Armando Poratti (2010). El estilo bibliográfico seguido es el estipulado en el II Congreso Internacional de Filosofía Griega de la SIFG.

⁴ En este apartado especialmente la óptica general será el de la escuela francesa de los discípulos de Louis Gernet.

⁵ Las definiciones empleadas para este trabajo provienen del Diccionario Griego-Español (DGE) y del Liddel, Scott, Jones Ancient Greek Lexicon (LSJ).

ese momento y replantear las relaciones entre la *techne* («técnica, arte, artesanía, habilidad») y *enthousiasmos*, así como entre filosofía y poesía.

II. EL *AGON* ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA ANTES DE PLATÓN

La razón, moderna, universal o humanista, es completamente ajena a los griegos. Puede que hubiera *una* razón, la suya. O que hubiera elementos racionales transversales a la mántica, la filosofía, la poesía, la justicia, etc. Saberes que convivían con una razón compatible con los fenómenos extáticos⁶. Desde la filosofía no podemos acaparar el antiguo *logos* proyectando retrospectivamente nuestras categorías y, con ellas, nuestras oposiciones. Cierta positividad sigue presente en la disputa entre filosofía y poesía, como en el paso del *mito* al *logos*. Todo lo que huela a poesía, a religión, cabrá si acaso bajo la categoría de lo «irracional», al margen de la filosofía.

Fueran o no los poetas antiguos considerados como filósofos por sus coetáneos⁷, lo cierto es que hay cierta arbitrariedad a la hora de establecer categorías históricas, como, sin ir más lejos, la de los «presocráticos»⁸. Bien se podría pensar que la cercanía entre Antígona y Platón es mayor que la de éste con los milesios. Pero parece que poesía y conocimiento deban ser dos cosas casi opuestas, abordadas desde las fronteras de la estética y la epistemología. Sin embargo, la propia existencia de una *antigua disputa* entre filosofía y poesía exige que entre ambas hubiera un terreno común que las dos pretendían ocupar. Dado que nuestra intención es analizar el *Fedro* y el *Ion*, abordaremos el encuentro filosófico-poético desde la centralidad de la *memoria* y la *inspiración*.

Podemos brevemente señalar los orígenes de la sabiduría prefilosófica en una serie de familias míticas relacionadas: las de Ariadna, Dédalo y Prometeo respecto al saber de proyección industrial (praxis y *techne*); la del Dionisos órfico, que introduce el *éxtasis* como presupuesto del conocimiento, así como la distinción entre ser y aparecer; y la de

⁶ Gil 1967, 16.

⁷ Cf. Nussbaum 2004, 180.

⁸ Es por la fundamental recopilación de Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, que llamamos así a los primeros filósofos aunque la mayoría de ellos sean contemporáneos o posteriores a Sócrates. En esta edición quedaron fuera testimonios esenciales, como los de trágicos e historiadores, que tratan los mismos temas que los filósofos trataron en verso y prosa. Eggers Lan (1978, 9-12) aborda el problema y avisa de que perfectamente se podría hacer comenzar la filosofía griega por Homero o Hesíodo. La de Eggers Lan será la traducción usada en este trabajo para las citas de los presocráticos.

Apolo con respecto al saber oracular de la mántica y por la introducción del hexámetro⁹. Estos relatos ofrecen una imagen del saber como *saber productivo* de pre-visión, propio de la divinidad, la cual lo otorga en un decir ambiguo que *entusiasma* al hombre y entraña el riesgo de la *mania*. Este saber-hacer del *logos* permite *tramar* un plan por el que diferir el contacto con la naturaleza pese a la *hybris* que eso conlleva, por semejanza con la divinidad. Es un saber de *culto*, de separación violentadora (y *creación*) de la naturaleza. El sabio que *proyecta* el *logos* hilvanándolo, dando orden, con sus cantos es precisamente el *poietaes*. Este saber-hacer implica siempre la fusión inseparable del saber-poder: no hay *logos*, no hay palabra realizadora, sin manifestación del *arche*, del dominio y la soberanía.

Saber implica *arche*. El que tiene el *arche* está capacitado para hablar durante el rapto o posesión instantánea de la potencia divina, en una situación de plenitud y peligro simultáneos. La divinidad es *hieros* y *hagios*¹⁰, benigna y amenazante, conlleva la misma ambigüedad que *deinos* (maravilloso / terrible). Este riesgo bestial se debe a que el ejercicio del saber pone en peligro la esfera de lo humano al introducirse aquello propio de los dioses. El *en-thusiasmos* es la sabiduría sin mediaciones pero también la *mania*. Hay pérdida de lo humano, igual que en los enigmas vitales heroicos. Como la esfinge de Edipo o como el trazado del laberinto, se proyecta un peligroso *problema* al que solo puede dar *solución* el sabio (y el) héroe.

Todo acto de habla privilegiada es, en cierto sentido, un acto de posesión por parte de la divinidad a la que le compete el ámbito de la sabiduría. El *entusiasmo* está en la base del pensamiento en el que el saber no es distinguible del poder de quien manda, de quien ejerce el *arche*. La mántica visión de Zeus y sus intermediarios (Hermes, Apolo, Circe) es privilegio entusiástico del Rey, del *Anax*, y de sus intermediarios (escribas, sacerdotes, *vates*, etc.). Este saber-poder se quiebra en el estallido de la soberanía micénica.

Tras el derrumbe micénico, los restos de aquel rito ordenador serían recuperados por los poetas, siendo Hesíodo el último representante de esta tradición cosmológica oriental. Pero los naufragios de la soberanía son también recuperados por los primeros filósofos jonios, descendientes de familias reales¹¹; aquellos denominados como «presocráticos». Los poetas y los primeros filósofos conservaron el vocabulario de la soberanía aunque su

⁹ Colli 1977 [1975]; Racionero 2010.

¹⁰ Benveniste 1983, 353-362.

¹¹ Thomson (1953) descubre que Tales y Anaximandro proceden de una familia de reyes-sacerdotes y que Heráclito renunció a la realeza en favor de su hermano.

función se limitará a cierto ámbito de lo religioso: la naturaleza del mundo, del Ser y lo divino, en una teología especulativa independiente del culto y del sacerdocio.

Según Teócrito (XVI, 1-4) la función de los poetas es doble: celebrar a los Inmortales y celebrar las glorias de grandes hombres. Y aunque para Teócrito lo divino sea mucho más inaccesible que para los poetas anteriores, sus palabras son todavía el reflejo del modelo arcaico de Homero (gesta épica) y Hesíodo (teogonía y cosmogonía). Esa doble función legitimadora, divina y humana, corresponde a los ecos micénicos de una sola e idéntica tradición oral, luego prolongada por escrito, en la que encontramos unidas la teogonía, la cosmogonía y la instauración del poder (*arche*). Al igual que ocurría en el poema babilónico del *Enuma Elis*, este relato mítico es dependiente del ritual por el que rey micénico ordena los fenómenos naturales y, a la vez, reinstaura su propia soberanía¹². Este proceso era escrito en tanto que oral¹³.

El rito ceremonial del poeta oriental está ligado a la declamación mágica del mito que devuelve al *cosmos* su esplendor¹⁴. El esquema es circular: la materia prima del poeta es la memoria y el resultado es la Memoria, como lo contrario al Olvido (*Lethe*): la *Aletheia*. La Memoria da a la palabra el estatuto mágico-religioso para instituir el *mundo* de lo *real* mismo.

Mnemosyne es la figura sacralizada de la Memoria, madre de las musas, a la que el poeta arcaico interpreta gracias a la posesión divina de sus hijas intermediadoras, revelándole, como al adivino, partes del tiempo inaccesibles a la mirada humana corriente¹⁵. No se trata de una función psicológica que reconstruya el pasado o la historia, sino un privilegio sagrado de omnisciencia adivinatoria que pone en contacto con otro mundo¹⁶. El poeta accede a la *Aletheia*, «doblete de *Mnemosyne*»¹⁷, gracias a la inspiración, al *enthousiasmos*. Pero, como veremos en el *Ion*, no hay *entusiasmo* sin

¹² Vernant 1992, 115-130.

¹³ Vernant 1996, 172-180. Como en el mito sumerio de *Enmerkar y el Señor de Aratta*, la escritura de momento surge como mero soporte (mágico) de la memoria y de la voz sagrada. Solo más tarde lo escrito conllevará una racionalidad demostrativa depositada y reificada en el centro de la comunidad.

¹⁴ Como señala Félix Duque (¹1886, 91): «el mito se presenta como relato de la creación del cosmos mediante la palabra *imperativa*: juego de pregunta y respuesta».

¹⁵ Vernant 1996, 90 ss.

¹⁶ Detienne 1981 [1967], 27.

¹⁷ Detienne 1981 [1967], 55.

identificación emotiva¹⁸. La persuasión (*Peitho*) y la confianza (*Pistis*) son parte integral de la *Aletheia*. Dada la conexión entre *Aletheia* y *Peitho*, la poesía tenía un reconocido valor psicagógico, modificando el corazón de los hombres con *encantamientos* que serán la antesala a los ejercicios espirituales filosóficos¹⁹. En ambos casos hacen acceder al oyente a una *visión cósmica* de lo que es, será y fue (*Th.*, 32 y 38; *Il.* I, 70; cf. *Pl. R.* 572a). En Platón (*R.* 486a) será el alma la que se eleve contemplando la totalidad del tiempo.

En tiempos de Homero, el aedo todavía destaca sobre los comunes por su especial relación con la divinidad, igual que el rey o el sacerdote. Está cerca de la totalidad del tiempo y de la divinidad. Homero concibe sus versos en tanto que dispone de un talento personal, aunque reciba, por enseñanza o influjo divino, la temática de esos versos²⁰. Hay en el poeta lo que Platón calificará como *enthousiasmos*, pero sin lugar a dudas también hay cierta sabiduría, *techne* y *episteme*. Vernant (1965, 92) lo expresa con claridad:

«Presencia directa en el pasado, revelación inmediata, don divino, todos estos rasgos que definen la inspiración por las musas no eliminan en forma alguna para el poeta la necesidad de una dura preparación y como de un aprendizaje de su estado de videncia».

En definitiva: había *sophia*. Como es sabido, en Homero *sophia* y *sophos* no tenían nada que ver con la filosofía; era la *sophía* del carpintero o del saber-hacer (*techne*) musical. «Sabiduría» que conciliaba las prácticas sometidas a reglas enseñables con la necesidad de la asistencia divina²¹.

Por su parte, Hesíodo, además de sabio, se ve como un profeta-advino (*Op.* 661-662). Concibe su misión social como la de un maestro o sacerdote depositario de un conocimiento trascendente, habiendo obtenido su vocación, por la epifanía de poderes sobrenaturales, mediante algo semejante a una experiencia mística²². Además, compartía las creencias religiosas campesinas de Beocia, en las que era frecuente ver a las Ninfas o se quedase *nynpholeptos*, estado de locura que amenaza a Sócrates en el *Fedro* (238d).

¹⁸ Para Havelock (1963, 56) aprender de memoria a Homero «solo podía hacerse por el mismo procedimiento que utiliza un actor para identificarse con sus frases [...], quien escucha tiene que transformarse en Aquiles, y lo mismo hace quien recita».

¹⁹ Hadot 1998, 31.

²⁰ Gil 1967, 17-20.

²¹ Hadot 1998, 23-31. Del mismo modo, Solón (*Elegías* 1, 52) denomina «*sophia*» a su poesía.

²² Gil 1967, 21-25.

Como decíamos, Hesíodo se encuentra más cercano de esa tradición micénica perdida. Este pastor, por su saber del ser y el deber ser, se considera superior al *aedo* de tipo homérico, pues él está más cercano a la *mantis* de quien, con su cetro, va cantando el presente, el pasado y el futuro²³. Hesíodo no es mero *medium* o instrumento de la divinidad, sino que tiene conciencia de sus recursos y de que ha sido depositado en él cierto conocimiento revelado, sobre el que debe componer meditando lo recibido con toda su conciencia.

Para cualquier griego sería increíble si el poeta recordara todo sin intervención divina. La *Mousa* es ese poder recordador. Con su conocimiento oracular se dedican a informar o dar memoria de lo que es, sin por ello excluir la labor personal del poeta. Poeta bajo la imagen del artesano (*demiourgos*, *Od.* XVII 383) de utilidad pública que prepara y organiza su canto. Hay una dimensión activa y una sabiduría de beneficio social en estos poetas.

Como veremos, Platón irá contra esto en el *Ion*, negándole a la poesía la *techne* para negar, no que no haya una labor compositiva, sino que produzca un bien común enseñable y que se pueda racionalizar. Es decir, tratará de anular la parte del poeta relacionada con la inteligencia y la sabiduría²⁴. Sin embargo, Platón también reconoce que dicha labor es la que concierne al poeta: «el conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores»²⁵ (*Smp.* 209a).

Tras Homero y Hesíodo, después de un siglo de silencio surgen muchos discursos como el que tenderá hacia la filosofía. Durante el proceso, el *logos* se convertirá en útil político, en una realidad cada vez más propia e independiente. Se irá separando, aunque no del todo, lo discursivo de lo real, las palabras de las cosas. Todavía los presocráticos conservan el modo de enunciación ritual micénico, de forma que hasta Platón la verdad todavía residía en lo que *era* o *hacía* el discurso y no en lo que *decía*²⁶. La palabra para los filósofos-magos, como para los poetas, «no es un plano de lo real distinto de los

²³ A Hesíodo se le concede parte del laurel (*Th.* I, 30), árbol de gran significación oracular.

²⁴ En Homero el pensamiento se aparece como originado o vivificado como soplo exterior, una *inspiración* que hace inteligente (*Il.* VII 278).

²⁵ Salvo para el *Ion*, el *Fedro* y el *Timeo* las citas de los diálogos corresponden a la colección de Gredos.

²⁶ Foucault 2018, 20.

otros»²⁷, igual que no es separable del gesto o del comportamiento. La palabra y el cetro que la permite —ya sea del rey o de la asamblea— son fuerzas mágico-religiosas con eficacia *realizadora*²⁸.

Las relaciones respecto al cetro son modificadas por la clase de guerreros aristócratas: a partir de la relevancia que cobra el centro (*meson*) como *topos* mediador equivalente a lo común y a lo público en el reparto de botín tras el *agon*, se genera un espacio de publicidad e igualdad (*isonomia*) de la palabra. Palabra que ha de ser (re)tomada en el centro mediante un cetro que sigue concediendo la autoridad para hablar pero ahora por lo común. Es necesario el ce(n)tro representante de la autoridad (*arche*) impersonal. La palabra-botín es reificada, en el cetro, y espacializada, en el centro, como si fuera una especie de *panóptico* en el que se está sujeto a la mirada de todos, generándose *aidos* (vinculado a la *philia*)²⁹. Y aunque la palabra siga siendo un privilegio muy minoritario (hasta la democratización de la función guerrera con la reforma hoplita), implica ya cierta *publicidad* que será uno de los rasgos característicos de la polis y del discurso filosófico³⁰. La palabra sigue siendo instrumento del *arche*, aunque esa función soberanista se desplace primero hacia la aristocracia y luego hacia la ley fijada por escrito en lo material. Frente a la centralidad del palacio o del zigurat, el centro de la polis (*agora*) es un centro vacío en el que se encuentra el pasajero *logos* que, con *logos* extranjero, ha de ser conquistado. Es ya una lógica de la elección entre contrarios, y no una lógica de lo ambiguo: hay que tomar *partido*.

Simónides de Ceos representa cómo todos estos cambios económicos y políticos afectan en la poesía. Él es el primer poeta vuelto hacia la ciudad y sus gobernantes. Con él se produce un giro relevante: la primera gran desvalorización de la *Aletheia* al priorizar sobre ésta a la *doxa*. Simónides desacraliza la poesía al convertir su poesía en oficio, al cobrar por sus poemas³¹. La *revelación* por asistencia divina se vuelve ahora una mera *técnica* de fascinación, como seguirá siendo para los sofistas. De aquí a que Gorgias

²⁷ Detienne 1981 [1967], 59.

²⁸ Gernet (1980, 114) observa que este cetro es también el báculo de los profetas que, tallado de un árbol especial, infundía la facultad adivinatoria.

²⁹ Benveniste 1983, 219.

³⁰ Vernant 1992, 61-81. La publicidad del filósofo es paradójica, pues anuncia a la ciudad que lo que está revelando son grandes secretos.

³¹ Detienne 1981 [1967], 109-144.

adjudique al *logos* todos los poderes psicológicos del *logos* poético³², y llame a la poesía «lógos con medida» hay solo un paso³³. En vez de la musa lo que revela el poder persuasivo será el juego político. Platón religará la *Musa* a la filosofía, al explicar su etimología como un «deseo» la investigación y tener amor por el saber (*Crat.* 406a; cf. *Phdr.* 245a). Como veremos, Platón pretende resacralizar la *inspiración* del poeta al tiempo que la sujeta bajo la verdad filosófica.

Por otro lado, no es casual que a la figura de Simónides se le atribuya el origen de la *mnemotecnica*³⁴. Una alteración en la valoración de la *Memoria* cambia por completo todas las relaciones *entusiasticas* (encantamientos, locura, psicagogía), pues éstas son la vía de acceso a la Memoria y la Verdad. A la vez que se populariza la escritura cambia la percepción de la antigua Memoria sagrada. Son dos procesos simultáneos de secularización. La *mnemosyne* se convertirá en una *técnica* cuyo ideal es la permanencia de otra técnica: la escritura³⁵.

Será contra esta operación de Simónides contra la que irá Platón, no para restituir su esplendor a la poesía arcaica sino recuperando el carácter de la poesía anterior en su filosofía. Platón devolverá la primacía de *Aletheia* contra la doxa; devuelve la importancia a la Memoria a través de la *anamnesis*, contra el rememoramiento (*hypomnesis*) de Simónides. Restaura la Memoria como contacto con lo divino, como acceso a lo invisible, que se haya ahora en nuestra propia alma. La polimatía y la erudición de supuestos *sophoi*, los poetas³⁶, implica aquí una crítica a la concepción sofística heredera de Simónides. La inversión platónica se realiza justamente cuando, como veremos en el *Fedro*, identifica el olvido (*Lethe*) con la técnica sofística de la *memoria*. Como señala Detienne (1981 [1967], 129): «Platón es el heredero de un importante esfuerzo de transposición de temas religiosos en el plano filosófico». Una verdad sacra, pero también confrontada políticamente. Frente a la memoria enciclopedista del polímata sofista o de la enciclopedia viviente, Homero, Platón reivindicará una memoria dialéctica y política que, al implicar siempre cierto olvido, característico de Sócrates, recupera la ambigüedad

³² Poratti 2010, 61.

³³ Platón en el *Protágoras* (341a) remonta la sabiduría sofística de Pródico hasta Simónides de Ceos.

³⁴ Sobre la historia de esta *techne*, véase: Yates (2005 [1966]).

³⁵ El ideal de la memoria viva del *Fedro* (278a) es «escribir en el alma».

³⁶ Ya criticada por Heráclito (fr. 129 DK).

arcaica por la que inquirir y fluir en la conversación profana. Platón no valora una educación que recuerda datos insignificantes (*Lg.* 810e-811b). El saber ha de ser saber-vivir.

Más allá del contraste entre Platón y Simónides, tenemos por otro lado la comparativa entre Platón y Píndaro. Píndaro —igual que Platón o Heráclito— rechaza las palabras de quienes conocen solo «por aprendizaje (*manthano*), cual dos fieros / cuervos graznen en vano con charlatana lengua (*panglossia*)» (*O.* II, 86-87): tales son palabras sin realización que entran en el dominio de lo vano e inútil. Para haber realización no puede diferenciarse la palabra y el acto, la teoría y la praxis. Por otro lado, un poeta como Píndaro es consciente del valor «estético» de su obra y de su talento o sabiduría poética natural, a la que se asocia la potencia divina convirtiéndole en receptor de una sabiduría ética y teológica inaccesible al común. No se ve Píndaro a sí mismo como un mántico, poseso y pasivo, sino más parecido al profeta activo que en trance recibe e interpreta a la Musa, como los profetas délficos con la sacerdotisa³⁷. Platón niega el talento innato como sabiduría del poeta y, anulado esto, pondrá en el *Fedro* el énfasis en el misterio erótico de la inspiración, comparándolo con el trance profético de forma similar a como hace Píndaro³⁸. Para Platón, el dios se sirve del poeta como un *medium*, por lo que la divinidad es la creadora original y el poeta, igual que el rapsodo, es intérprete de esta. El poeta endiosado estaría fuera de sí: «como en las experiencias chamánicas el dios le anula la voluntad y le nubla la consciencia para servirse de él como de un *médium*»³⁹. En la imagen del poeta *fuera de sí* se mantienen connotaciones de origen mágico-religioso, connotaciones que la filosofía en sus primeras manifestaciones comparte⁴⁰.

La poesía y demás bienes dados por la locura en el *Fedro* no han de llevar hacia un tipo de sabiduría pasiva, sino hacia la que requiere elaboración *erótica*. La filosofía, el amor por la sabiduría, implica una cierta inquietud, una cierta persecución mutua y

³⁷ Es precisamente con esta ambigüedad entre mántico y profeta con la que juega Platón en el *Ion* cuando: tras haber hablado de la obligación hermenéutica del rapsoda (530c), le hace pensar que es un ser en contacto especial con la divinidad (535a), hasta que Ion cae en la cuenta de que eso le convierte en un loco (536d).

³⁸ Según Gil (1967, 32), es posible que la metáfora de «sentarse en el trípode de las Musas» (*Leg.*, 719c-d) la tome de Píndaro, lo mismo que la antigua concepción del trance creador como éxtasis o vuelo —imagen aprovechada en el *Fedro*—.

³⁹ Pájaro-Suárez 2015, 22.

⁴⁰ Cf. Vernant 1965, 334-364. El modelo del sabio remite a una mántica chamánica que combina lo poético, lo profético y lo taumáturgico. Estos «hombres divinos», gracias a la inspiración, se acercan, como Hesíodo, más a la génesis de las cosas que al catálogo homérico de acontecimientos.

conjunta, en la que nunca se atrapa del todo el objeto de deseo —es el filósofo y amante cazador: cf. *La.* 194b; *Ly.* 218c; *R.* IV 432b—. Lo contrario sucede en la pasional unidad poética, ejemplificada en el *Ion* (533c-535a) por los anillos magnéticos, donde la dependencia afecta a todos los términos.

La filosofía no era la única en abordar el estatuto de la poesía. La tragedia y la comedia habían tomado el relevo de la poesía anterior en el mismo siglo en el que la sofística se convertiría en heredera de la hegemonía sobre la *paideia*. Tanto sofística como tragedia se habían interesado por el estudio y la crítica poética —trabajo, en gran parte perdido, que aprovechará Aristóteles—. Como expone Lledó (2010, 43-52), la poesía desde Homero a Platón aparecía como don de un poder superior que en cierto modo absorbe a la persona, pero la sofística supone un paréntesis en este proceso al introducir el análisis racionalista: la poesía desde Simónides y los sofistas no es tanto posesión de las musas o del *daimon* como construcción racional con reglas; en vez de los influjos sobrenaturales aparece la sugestión psicológica producida por determinada *técnica*⁴¹. En el *Ion*, Platón tan solo separa los dos términos que esta reciente tradición había unido: técnica y entusiasmo. Y en el *Fedro* distingue la Memoria de su aspecto técnico ligado a la escritura. En la revitalización de Memoria y del *enthousiasmos* como don divino que inunda a la persona, Platón está yendo contra la concepción sofística y poética que la reducía a una construcción racional reglada en la que la sugestión psicológica podía ser intencionalmente producida. Con ello impedía la incorporación de la poesía dentro de la retórica, pues también para estos, aunque los efectos (entusiásticos) sean iguales, no es la musa (ni la locura divina) la que condiciona esto sino un poder humano: la fuerza del *logos* sobre el alma, pudiendo conducirla a una falsedad o una inmoralidad justificada estéticamente⁴².

⁴¹ El tratado perdido de Sófocles, *Sobre el Coro*, muestra que el estudio técnico de la poesía, en este caso, trágica, era realizado también por los propios autores.

⁴² Respecto a la dependencia platónica entre ética y estética, véase: *R.* 387c; 598c; 599a; 600e; 601b; 602a; 604b; 605c.

III. LA FORMA DRAMÁTICA-DIALÓGICA

No se puede analizar por qué Platón escribió diálogos sin haber atendido a la historia de las relaciones entre poeta y filósofo; y, a su vez, «una comprensión de por qué Platón escribió diálogos clarificaría de forma fundamental la disputa entre poesía y filosofía»⁴³. Privilegiar el diálogo implica comprometerse con cierta herencia. Poesías, diálogos, confesiones, discursos, críticas, meditaciones, sumas, tratados, novelas, lógicas... Cada filósofo o filósofa se ha comprometido con una forma de expresión que determina su escritura, su pensamiento y su concepción de la filosofía.

La decantación por el medio dialógico de expresión implica ya cierto alejamiento con respecto a otras formas por entonces más corrientes de expresar la Verdad. El diálogo no es un tratado, ni una exposición del dogma: no desarrolla *una* postura. Como la novela puede incluir ensayos o poemas, pero no es ni un ensayo ni un poema. No es que forma poética y *dogma* unívoco sean excluyentes: Parménides, aunque escribió un poema, utilizó una forma imperativa de pensamiento. Platón tampoco se adentra en el espesor aforístico de la oscuridad heraclítea. No siguió a ninguno de sus predecesores presocráticos, pero tampoco podemos decir que siguiera a Sócrates, quien no escribió. Surgen dos preguntas inseparables: ¿Por qué *escribir*? y ¿por qué *diálogos*?

Entre los testimonios más próximos a la recepción de la obra platónica tenemos nada menos que el de Aristóteles. En la *Poética* (1447b) se muestran ya las dificultades para categorizar el *diálogo*. El dialogo platónico, *atravesado* en casi todos los casos por la centralidad socrática, se situaría bajo el género de los «*Sokratikoi logoi*». Poco sabemos de estos «discursos socráticos», por lo que a Aristóteles respecta él nos los presenta como un género *ya establecido*, iniciado por Alejámenos de Teos⁴⁴. Sabemos que se trata de una forma de arte «que imita solo con el lenguaje», en la que entraría también los mimos de Sofrón o la imitación de trímetros⁴⁵. Los mimos de Sofrón son prosa urbana realista como la de Platón; hasta se bromea con que Platón los guardaba debajo de su cama⁴⁶. Y sabemos que la única denominación que recibe esta agrupación aristotélica de mimos y

⁴³ Griswold 1981, 150: «An understanding of why Plato wrote dialogues would clarify in a fundamental way the quarrel between poetry and philosophy».

⁴⁴ Según Diógenes Laercio (III, 48), Aristóteles en su diálogo *Sobre los Poetas* habría remontado hasta aquí el género dialógico.

⁴⁵ Trímetros como los de Estesícoro de Himera en *Phdr.* 243a-b.

⁴⁶ García Yebra 1984, 247 (n. 23).

diálogos es la de un sin-nombre: *anonymos* (1447b 2). Anónimo como propio Platón, tanto en sus diálogos como en la *Poética* de su discípulo, en la que nunca aparece mencionado directamente. La postura poética sobre la obra platónica constituye un silencio indecible.

Exceptuando a Platón y a Jenofonte, se conoce la existencia de cinco escritores de *discursos socráticos*: Antístenes, Fedón, Euclides, Aristipo y Esquines, aunque solo conservamos restos sustanciales de este último⁴⁷. Si todos concuerdan en algo es en la importancia del amor en Sócrates. No podemos desestimar la influencia e intercambio que se pudo dar entre todos estos autores. Es más claro en el caso de Jenofonte, que escribiría 40 años después de la muerte de Sócrates y 30-20 desde el apogeo de esta literatura socrática. Por lo tanto ya en el diálogo hay doble imitación-repetición: *mimesis* de otras obras que *representan* la realidad (la vida-y-muerte de Sócrates) y no tanto la “ficción” (la tradición mítica). El diálogo fue la *repetición* de una supuesta experiencia original: la vida de Sócrates, una biografía experimental donde, salvo por la *Apología*, lo que más importa es el Sócrates potencial⁴⁸. Imitables u originales, los diálogos platónicos están presentes en el momento en el que la filosofía se hace autoconsciente y se da nombre a sí misma⁴⁹. Diálogo y filosofía nacen de la mano (de Platón).

No es posible resolver aquí la cuestión de «por qué diálogos», pero sí plantear algunas posibilidades que nos acercan a su relación con la poesía. Al respecto se suelen ofrecer las siguientes explicaciones⁵⁰: (1) se escribieron para salvar del olvido a Sócrates, (2) para en el anonimato salvarse él de una condena como la de Sócrates, (3) a modo de introducción, guía o propedéutica —para la Academia—, y (4) porque permite poner de manifiesto el movimiento contradictorio del pensar. Las dos primeras explicaciones no son, por sí solas, satisfactorias y el motivo está en lo que las relaciona, la escritura: había escritura que guardaría a Sócrates en la memoria, los *Sokratikoi logoi*, y a Sócrates no le persiguieron por lo que escribió sino justamente por lo *anonymon*, lo innombrable y, por

⁴⁷ Para un resumen de sus posturas, véase: Kahn 2010, 31-63.

⁴⁸ Platón no fue un historiador. No confundamos su mundo literario con su propia época, ni con la de Sócrates.

⁴⁹ Suponiendo, cuestión incierta, que Pitágoras fuera el primero en utilizar tal palabra. Cf. Hadot (1998, 27); Racionero (2010); Capra (2015, c. 1 n. 16).

⁵⁰ Cf. Kahn (2010) y Krentz (1983).

tanto, tergiversable, de sus diálogos callejeros⁵¹. Las dos últimas explicaciones también se encuentran relacionadas y requieren una mayor profundización:

Platón nunca habló (en primera persona) salvo en sus cartas, y ni siquiera en sus cartas habló en soledad —como sí se hará desde la interiorización (neo)platónica posterior— pues hasta estas iban dirigidas a alguien. Aunque para Platón ni siquiera en soledad se abandona realmente el diálogo: hasta cuando el alma habla consigo misma lo hace en la forma de la conversación dialéctica (*Sph.* 263e). Si el diálogo es una muleta propedéutica lo es gracias a la capacidad de virtualización del diálogo con el otro; es gracias a un *logos* siempre compartido por los personajes y los lectores, hasta cuando se responde con silencios. El discurso no tiene dueño, la racionalidad griega aparece en el conflicto: el *logos* es siempre político. En Atenas se pensaba en voz alta y siempre había alguien que recibía el lenguaje del otro: el diálogo es ese espacio de conjunción y disputa (*agon*) en el que el decir se revuelve⁵².

Los griegos ni siquiera tenían una palabra para expresar lo que hoy entendemos por lenguaje y lo más próximo, *logos*, incluía el argumento, el tema, el gesto (vocal), el significado y hasta la música⁵³. El lenguaje de los diálogos incluye todos estos elementos. Es un habla performativa, siempre ligada a la acción: un *drama*. Prestar atención a su forma-y-contenido es crucial para entender su sentido filosófico⁵⁴. Sin embargo, los intérpretes lo tratan como tratados, separando el contenido de la forma, ignorando que todo contexto es también un texto, el cual, además, no era leído sino recitado. Recordemos que la cultura ateniense seguía siendo oral⁵⁵. No existían «autores» ni *creadores* y el sentido privilegiado, hasta Platón, era el *oído*; la hermenéutica era oral, indisociable del resto de elementos del *logos*. Como señala Poratti (2010, 56) en su introducción al *Fedro*: «los textos son para respaldo de una *performance*, sean poéticos, teatrales, oratorios, las conferencias médicas, las historias de Heródoto, o como imaginó Ryle, los mismos diálogos de Platón». Es muy probable que los diálogos fueran representados (*spielen*) en el contexto de los banquetes y de la Academia.

⁵¹ Escribiendo o no, apelando al pueblo o a la corte, tanto Platón como Sócrates fueron perseguidos.

⁵² Lledó, 2008 66 ss.

⁵³ Gadamer 1997, 122.

⁵⁴ Schleiermacher fue uno de primeros en señalarlo.

⁵⁵ Havelock 1963, 49-69.

Así pues, los diálogos son algo intermedio como *eros*, algo entre la poesía y la prosa⁵⁶. Respecto al medio performativo no hay precedentes filosóficos, sino cómicos o trágicos⁵⁷. Aunque intentara eliminar la *ambigüedad* trágico-poética, Platón conserva el carácter crítico y poliédrico del teatro griego. Pero frente a la tragedia, el lugar de lo trágico y lo trascendental es el debate mismo, la conversación, y no tanto su desgraciado resultado. Trágico tanto a nivel existencial de un lector contemporáneo, como, sobre todo, para el lector oyente coetáneo que está presenciando el pensamiento de los hombres que han llevado a Atenas a la situación de debacle actual. El lector oyente cree presenciar una conversación verosímil, aunque en la realidad nadie razonara tan aplicadamente; son diálogos con un estilo realista, semejante a la «novela histórica»⁵⁸. Como en la tragedia, se trata de purgar las posturas falsas de forma que uno —personaje y lector oyente— reconozca sus errores⁵⁹. Y, al igual que en la tragedia, el autor no aparece —más que como lo que subyace al personaje: la postura y, en ocasiones, el actor—. Como es evidente, esto genera dificultades a la hora de remontarse al pensamiento de Platón para fijarlo.

En la *Carta VII* (342a-343e), momento en el que podemos, hasta cierto punto, remontarnos a lo que pensaba Platón, nos dice que la naturaleza de la filosofía no está en una doctrina o producto final que él mismo podría haber redactado; la filosofía es un proceso de fricción (*tribe*) dada una afinidad (*syngenes*) entre el alma y el objeto de conocimiento (*to pragma*): una relación (consigo mismo) del orden erótico de una *synousia* que lleve a la *homologia* y no de la memorización (*hypomnesis*) de las fórmulas (*mathemata*). El modo de vida está más en el origen que en el resultado de la reflexión filosófica⁶⁰. La filosofía de Platón, como la de Sócrates, no es una teoría axiomática, sino una investigación analítica a la vez que una práctica existencial, cuyo fin último no es independiente de la *polis*. La palabra y su gesto nacen en la *polis*, se disputan a la vez que sirven de *terapia* a los sujetos políticos que, mediante la filosofía (y para que ésta sea realmente filosofía), han de ver *realizado* su pensamiento en la mejora de la *polis*⁶¹.

⁵⁶ Diógenes Laercio (III, 37).

⁵⁷ Respecto a la relación de Platón con la tragedia, véase Kuhn (1941; 1942).

⁵⁸ Kahn 2010, 62.

⁵⁹ Nussbaum 2004, 184 ss.

⁶⁰ Hadot 1998.

⁶¹ Foucault 2011, 229-290.

Platón compara el discurso filosófico con una terapia *catártica* mediante la *epoide* (el encantamiento⁶²), distinta a la de la sofística o la de la poesía.

Esta dimensión discursiva-existencial del conocimiento-acción está presente gracias al *drama teatral*, por la existencia de personajes. Cada personaje defiende una postura razonable y tiene algo que aportar. Lo dicho está condicionado por los personajes y la postura más acertada surge *en* la actividad dramática con un carácter siempre provisional. Aunque tendamos a leerlo así, no por ser Sócrates quien es, su postura está investida de autoridad⁶³. Frente al que da apariencia de ser sabio por su escritura (*Fedro*) o por su declamación oral (*Ion*), el dialéctico no ofrece soluciones definitivas ni concluyentes. No tiene *una* posición a la que le amenace el Olvido, con lo que se invita a que cada uno ofrezca respuestas que *difieran* la aporía⁶⁴. Es cierto que la contingencia del diálogo dificulta su tergiversación. Platón temía que se hiciera un mal uso de sus escritos⁶⁵, pero esto no es lo principal de la elección del diálogo sobre otros medios ni, como comprobamos históricamente, resulta especialmente eficaz.

Si no concedemos a Platón tal capacidad dramática es también en parte porque tendemos a verlo en oposición a toda poesía. Sin embargo, durante el tiempo de Platón no había diferenciación entre lo «filosófico» y lo «literario» a la hora de tratar los problemas humanos; la cultura griega no conocía una distinción clara entre búsqueda de la verdad y el entretenimiento⁶⁶. El *Fedro* retrata la escritura filosófica legítima como una forma de juego (*paidia*, 276d, 277c) que es imagen (*eidolon*, 276a) que *imita* las conversaciones⁶⁷. El juego, para Huizinga⁶⁸, está lleno de *enthousiasmos* (sea el de *Ion* o el de Sócrates) y puede ser una disputa, una representación, una pugna por la representación o una representación de la disputa. Platón incluía lo sagrado dentro del

⁶² Al respecto Capra (2015) llama la atención sobre los siguientes pasajes de *katharsis* y encantamiento filosófico: *Chrm.* 175a-176b; *Mx.* 80a-b; *Phd.* 77e-78a; *Tht.* 149c-d y 157c; *Cri.* 54d; *Smp.* 215c-e; *R.* 608a.

⁶³ En el *Protágoras*, por ejemplo, hasta que se intercambian las posiciones, se puede dar la razón al sofista, quien parecería haber enseñado a Sócrates-Platón a introducir mitos en sus diálogos.

⁶⁴ Todas esas exageraciones sobre la relevancia platónica, como la de Whitehead, quieren expresar una riqueza debida precisamente a su presentación como diálogo. No es que Platón ya dijera concretamente cada una de las posiciones filosóficas posteriores ni que sintetizara las anteriores, sino porque proyectó muchas ramas incompletas, para que el lector hiciera camino recorriéndolas y regándolas, siendo éste el verdadero propósito de la filosofía.

⁶⁵ Por ejemplo haciendo pasar su *Politeia* de totalitarismo, como en el caso de Popper.

⁶⁶ Nussbaum 2015, 178.

⁶⁷ También en *República* se caracteriza la discusión sobre el estado como una forma de juego (507e, 509c, 533a, 536c, 539b, 544a). Incluso en las cuestiones sobre lo Uno en *Parménides* (137b) o sobre el Ser, véase: Krentz 1983.

⁶⁸ Huizinga 1972, 33; 168.

juego sin ningún problema, considerando al hombre como un juguete de dios, su cuidador, y que juega seriamente en la danza o en sacrificios (*Leg.* VII 796b y 803c-d). La conexión entre juego (*paidia*) y educación (*paideia*) no es meramente una cuestión etimológica; se aclara en el latín *ludus*, tanto «juego» como «escuela», *schole*. La conexión del juego con las artes, no ya las liberales, sino en el sentido moderno de la palabra, está presente en el anglosajón *spelian*. Todo juego es, en cierto sentido, un *drama teatral*. La filosofía, como la tragedia, son pruebas que pasar (o hacer pasar a las ideas), en las que se genera tensión por el desconocimiento de la personalidad del héroe (o del filósofo): hay máscara y anagnórisis. No solo Sócrates es la máscara de Platón, sino que, en cierto sentido, Platón es la máscara reavivadora de Sócrates, su recreación mimética: la distorsión que, paradójicamente, permite a la vez mantener su silencio, su voluntad de no dejar escrito; Sócrates es un fantasma *teatral* del que no sabemos nada escrito, pues lo que de Platón conocemos como *escrito* lo es ya de un Sócrates silenciado por Platón, manteniendo así el hermético testamento del maestro. Confundimos a Sócrates con Platón porque ambos se ocultaron en el otro, bajo la palabra oral y escrita en cada caso.

A modo de recapitulación: hemos establecido que a la pregunta «por qué escribir diálogos» no se puede responder diciendo «para expresar doctrina», pues, como dice Nussbaum (2004, 182): para Platón, un tratado de filosofía sería «al filosofar lo que los manuales de tenis a la práctica de este deporte». Si los diálogos no son una exposición de su doctrina han de tener otro propósito, indicado en los momentos que, como en el *Fedro* o en *Ion*, hay cierta autoconciencia metadialógica. Allí los diálogos aparecen como juegos terapéuticos que operan mediante el *encanto* tanto de la *psyche* como de (la *psyche* de) la *polis*. Para preguntarnos por qué Sócrates imita a los poetas a la vez que los critica hay que analizar cómo se conecta la filosofía con la inspiración poética y la escritura de diálogos⁶⁹. A continuación veremos todas estas cuestiones a partir del estudio de dos textos: el *Ion* y el *Fedro*. Cabe señalar que aunque Platón aquí aborde el estatuto de la poesía, ni en el *Ion* ni en el *Fedro* pretende estudiar la poesía en sí, sino desde sus concepciones, dialécticamente, en una lógica de relaciones. Frente a los sofistas o a Aristóteles, nunca fue sistemático al abordar lo poético; el acercamiento es a su vez «poético», en tanto que inserto siempre en el drama polimorfo.

⁶⁹ Griswold 1981, 15.

IV. COMENTARIO AL *ION*

En términos generales, cabe destacar dos aspectos del tratamiento platónico de la poesía: su dependencia del *enthousiasmos* y su naturaleza mimética⁷⁰. Dos rasgos que, como veremos en este apartado, en realidad son uno solo.

La disputa entre filosofía y poesía viene marcada en la obra platónica por el primer diálogo en el que trata específicamente la cuestión: el *Ion*. En el *Ion*, el personaje que da nombre al diálogo, un rapsoda, discute con Sócrates acerca de si la rapsodia y la poesía pueden ser *techne* o si operan por *enthousiasmos*. Para expresar el *enthousiasmos* la metáfora de los anillos imantados expande el estado de *inspiración* no solo al poeta o al rapsodo sino a todo el público⁷¹. En el *Fedro* el *enthousiasmos* se expandirá más allá de lo poético vinculado a la búsqueda filosófica en común.

El *Ion* no se trata de un diálogo aporético al uso, ya que, por un lado, la conclusión es unívocamente evidente, y, por otro lado, Sócrates no emplea el método del partero, ir ayudando a sacar del otro, más bien introduce tesis que, ocultas en un primer momento, va exponiendo progresivamente hasta que resulta ineludible que el rapsoda y él hablan lenguajes distintos⁷². En el *Ion* el objetivo es: «sustraer la poesía tradicional y sus manifestaciones públicas del ámbito del conocimiento a fin de desacreditarla como modelo educativo del ciudadano griego»⁷³.

La equiparación del poeta con el rapsoda la analizaremos estableciendo una breve comparativa inicial entre el poeta, el rapsoda y el aedo. Más adelante pasaremos a distinguir tres modalidades de la crítica platónica: ontológica, epistemológica y ético-política. El marco general es la propuesta de nueva *paideia*, tal y como queda recogida en la *República*. Sin embargo, la opinión platónica de la poesía cambia si se trata de ver su valor como norma de conducta para la educación de los guardianes, en los libros II (376e-383c) y III (386a-398b), o como conocimiento de la verdad, en el libro X (595a-612b). Por ello nos centraremos en coordinar la visión poética del Platón que expulsa a los poetas

⁷⁰ Aguirre 2013, 21.

⁷¹ A través de su crítica, Platón formula la experiencia estética de la conexión con y en la obra de arte. Conexión indisoluble de la creación conjunta.

⁷² El *Ion* refleja uno de esos casos por los que Sócrates se podía haber ganado la reputación de sofista, pues tenemos un Sócrates muy ambiguo, que parece criticar a la vez que alaba.

⁷³ Aguirre 2013, 89.

de la ciudad, con la mantenida en el *Ion*, donde, con todo, el poeta y el rapsoda actúan por *enthousiasmos* como seres alados, leves y divinos (534b).

1. AEDO, POETA Y RAPSODA

La divulgación en la Grecia Antigua es cantada o recitada, de forma que el destinatario simultáneamente comparte con el emisor el mismo espacio emocional de realidad⁷⁴. La introducción del alfabeto no había producido todavía cambios significativos en el sistema educativo. La cultura griega pervivía en memoria colectiva gracias a la declamación oral del mito que por el metro y el ritmo podía ser retenido en la tradición. Este papel es jugado esencialmente por poetas, aedos y rapsodas.

No resulta fácil establecer distinciones entre tres figuras tan semejantes. Hasta época avanzada los griegos no tuvieron terminología clara para designar al poeta y su actividad. Y, por supuesto, tampoco se había difundido la asociación entre poesía y la creación — tal y como la entendemos desde el cristianismo: *ex nihilo*—⁷⁵. *Poieo* es «hacer», como actividad primero material, manual⁷⁶. No será hasta Heródoto que aparece en el sentido de componer o escribir *poiesis*, a la vez que se designa por primera vez al agente creador de poesía, al *poietes* (II, 53). Para Platón *poieo* ya será de forma definitiva «representar poéticamente». Lo decisivo de este hacer (*poieo*) es que venía determinado por normas, por una estructuración más o menos racional. Este carácter racional perdurará principalmente entre los sofistas⁷⁷. El «poema» integra en un tejido abigarrado lo múltiple; es semejante a Proteo (cf. *Io*. 541e): «reúne todas las formas en una sola»⁷⁸.

«Rapsoda» aparece relativamente más tarde, en Heródoto (V, 67) y en Sófocles (*E. R.*, 391), a partir de la expresión «cosedor de cantos»⁷⁹. Los rapsodas se dedicaban a recitar

⁷⁴ Pájaro-Suárez 2015, 27-30.

⁷⁵ Gil 1967, 13-14.

⁷⁶ Como indica Emilio Lledó (1961, 75 ss.), *ergasia* denominó primero el laborar general que si se trataba de un trabajo manual era también *poiesis* y que si llevaba una ordenación reguladora se volvía entonces *techne*; pero frente a la *techne*, cuyo objeto se independizaba una vez creado, en la *poesía*, al hacerse a sí misma, el objeto se confundía con el proceso creador. Esto, como veremos, tiene una gran relevancia.

⁷⁷ Lledó 1961, 19-34.

⁷⁸ Detienne 1981 [1967], 73.

⁷⁹ Gil 1967, 15.

a los poetas tradicionales pero puede que también cantasen sus propias composiciones (Arist., *Rh.*, 1403b22). La recitación se daba en un contexto de competición por turnos. Puede que en representaciones rapsódicas hubiera cierta actividad improvisadora y de aclaración del pensamiento del poeta que con el tiempo se fuera perdiendo⁸⁰. En época de Platón, tanto éste como, sobre todo, Jenofonte (cf. *Smp.* III, 6; *Mem.* IV, 2, 10) les percibían de forma negativa, como personas especialmente ignorantes, como papagayos. No está claro si eran una versión menos creativa de los aedos (de *aoidos*, «cantor») o su continuación. Resulta difícil establecer distinciones. Platón al menos no las establece, al llamar en el diálogo que nos ocupa (*Io.* 533c) rapsoda a Femio, el aedo homérico.

Los aedos componían con *fórmulas* memorizadas e inspiradas⁸¹, originalmente se acompañaban de una cítara y luego pasaron a llevar *rábdos* (vara o cetro). Cantaban en la casa de un príncipe del que dependían, mientras que los rapsodas eran más libres, viajaban por Grecia y competían ante grandes audiencias. De este modo, una diferencia clara se encuentra en el público: pertenecen a sociedades con distinto grado de restricción en el acceso al mundo espiritual. Los rapsodas, gracias a su influencia en la masa, desempeñaban también un papel político y podían estar al servicio de legisladores y tiranos —como el caso de Hiparco— en tanto que vehículos ideológicos. Se entiende así la actitud de Platón y Jenofonte como reacción aristocrática contra la representación poética, típica de la tiranía y la democracia, frente a los excluyentes banquetes (*symposia*) que tan bien reflejaron en sus obras. El modelo de la filosofía es siempre restringido, pues el diálogo exige de una bidireccionalidad imposible ante infinitud de público.

2. EL *ION* EN EL CONTEXTO DE LA CRÍTICA PLATÓNICA: *MIMESIS* Y *ENTHOUSIASMOS*

Si la valoración platónica de la poesía se vertebra a través de las nociones de *mimesis* y *enthousiasmos*, para comprender su relación las analizaremos en el contexto del resto de diálogos platónicos. Por lo que veremos, en tanto que *identificación* el *enthousiasmos* se corresponde con cierto sentido de la *mimesis*. El *enthousiasmos* es *identificación emotiva* con el emisor, sea poeta, filósofo o dios, surja de nosotros (filosofía) o del otro (poesía, mántica, política, purificatoria). La *mimesis* puede significar *identificación emotiva* (*R.*

⁸⁰ Aguirre 2013, 54 ss.

⁸¹ Detienne 1981 [1967], 26.

II), el estilo narrativo por el que se da tal *identificación* (R. III), y también quiere decir cierta *reproducción* (R. X). Estos tres sentidos no se pueden comprender solo en el contexto de la *República*, han de partir del *Ion*: primero, como identificación emotiva entre Musas-Poeta-Rapsoda-Público; segundo, como la repetición de las palabras de Homero; y, tercero, como recreación de saberes desconocidos al rapsoda. La mimesis ontológica puede referirse a objetos reales (copias de idea de mesa), o, en su aspecto ético-político, a rasgos de la personalidad que, a su vez, en su recreación generan *mimesis* en el sentido de identificación emotiva, de *inspiración*. Es decir, puede haber *enthousiasmos* respecto a lo humano igual que puede haber *mimesis* de las Ideas divinas. Desde el análisis epistemológico tal reproducción puede ser verdadera o no. Todas estos sentidos no son independientes y se orientan a la construcción de la nueva *paideia*. Por eso, para ahondar en estas cuestiones, dividiremos artificialmente la crítica a la poesía en tres planos: el ontológico, el epistemológico y el ético-político. Contra la opinión tradicional del *Ion* como un diálogo simple o vano, veremos cómo este rico diálogo va mucho más allá de la negación del saber (*techne*) a la poesía.

A. PERSPECTIVA ONTOLÓGICA

Para comprender la posición de la poesía en la obra platónica hay que comenzar por analizar cuál es la entidad propia de las obras poéticas y en qué medida el poeta puede o no *crear* algo. El sentido primitivo de *poiesis* aparece en Platón en el *Cármides* (162b), donde el *poiema* queda caracterizado por la posibilidad de ser vergonzoso, en función de si está unido a lo bello, mientras que la «obra» (*ergon*) solo es tal si está hecha conforme a la utilidad. En el *Banquete* (196e ss.) el trágico Agatón describe el amor como actividad creadora y modo de sabiduría: el amor es *poietes*, creador capaz de hacer que otros, bajo su influjo, creen una actividad relacionada con las Musas. De forma semejante en el *Ion* (533e ss.) en vez de *Eros*, será cada Musa la que permite la creatividad del rapsoda. Más adelante (*Smp.* 205b-c) se vuelve a definir la *poiesis* como actividad creadora en general que provoca el paso de no-ser al ser. Así, todas las *technai* serían *poiesis*⁸²: ontológicamente por encima de *técnica* y *trabajo* está la *poiesis*, aunque luego solo se le llame así a lo que está relacionado con la música y la métrica, con los poetas (*Smp.* 205c)⁸³.

⁸² Cf. Heidegger (2000 [1953]).

⁸³ Para Lledó (2010, 79), aquí Platón estaría formulando el concepto moderno de poesía.

Si partimos de este sentido amplio de poesía, al final del *Sofista* (264d ss.), después de haber dividido las artes en productivas (*poietikai*) y adquisitivas (219b-c), Platón incluye en las primeras la «mimética» y en una parte de la «mimética» incluye la «sofística», que sería la imitación productiva de imágenes (*eidolon*: imagen, forma irreal, reflejo, fantasma), lo que sería la *falsa poiesis*. Lo relevante aquí es que Platón concibe la *imitación* como una especie dentro de la creación poética, del mismo modo que Ion imita y a la vez realiza una actividad poética.

Pero, a continuación (*Sph.* 266a), cae en la cuenta de que no hay solo una *poiesis* falsa, ni por tanto solo una *mimesis*, sino dos: la de los hombres y la de los dioses. La poética divina —paso de lo que *antes*⁸⁴ (*Sph.* 265b) no era al Ser— necesita del poder creador (*dynamis*) y la *techne* divina, y puede dar lugar a realidades (p. ej.: hombres y animales) o a imágenes (sueños y apariencias humanas). La poética humana también puede crear realidades, como una casa, o imágenes, como la pintura de esa casa. Lo esencial está en que, la creación divina o humana de imágenes (*eidolon*) se llevan a cabo por instrumento o por *mimesis*; o por algo externo o por la capacidad inherente propia del sujeto (su voz y su cuerpo)⁸⁵. Pues aparece la posibilidad de que los dioses ejerzan una *mimesis* sobre y en los hombres, sea en la forma del sueño, como aparece aquí y como según Sócrates recibe él ciertos mensajes (véase: *Cri.* 44a; *Cra.* 429c; *Phd.* 59e ss.; *Tht.* 201e)⁸⁶ o sea en la forma de ideas bajo estado de *éxtasis* o *entusiasmo*⁸⁷. Además, de entre los que imitan (*mimetes*), hay quienes representan sabiendo (*eidotes*) o sin saber lo que imitan. Si se imita recreando con sabiduría se pro-crea (*poiesis*) la virtud, por lo que un sentimiento o una *idea* que surge del sujeto bien sirve como material para la imitación (*Sph.* 267b). Así pues, el sofista es imitador que, frente al que conoce su objeto y lleva a cabo una *mimesis historike* (*Sph.* 267e), no sabe lo que imita pero, creyendo saberlo, da grandes discursos y se guía por sus propias apariencias. Todo esto nos lleva a constatar un detalle importante: hay una *mimesis* aceptable para los hombres.

Lo poético como *techne* es la matriz suprema de la ontología platónica. El proceso de *mimesis* que acabamos de explicar es jerarquizado en una obra anterior al *Sofista*: la

⁸⁴ El *antes* indica que la creación sigue sin ser absoluta, *ex nihilo*, sino que es una transformación conformadora.

⁸⁵ Cf. *Cra.* 423a-b. Lo externo, como la escritura, genera tanta duplicidad como lo interno, pero lo interno mantiene más conexión con lo divino

⁸⁶ *Infra*, cap. 5, n. 70.

⁸⁷ Véase, *infra* n. 213.

República. En el libro X, se vincula una valoración metafísica con otra ética: distinguiendo, en un proceso de degradación ontológica, de la idea única, fabricada por Dios, al artesano que mira a esa idea y al pintor, que produce a partir de la apariencia (*phantasmata, eidolon*) coloreando a través de metro, ritmo y armonía, y que con su arte mimético —asociado a la parte inferior del alma— engaña ofreciendo apariencia de saber⁸⁸. Aquí se está criticando la poesía desde el punto de vista de la teoría de las ideas y con fines políticos, desde donde las obras poéticas aparecen como perniciosas para el pensamiento:

«es un presupuesto ontológico el que le mueve, precisamente porque los que oyen a los poetas no tienen como defensa un saber, que les dé un conocimiento real de las cosas que les refieren»⁸⁹.

Esta cuestión se encuentra ya en el *Ion*, cuando, al analizar el objeto de la rapsodia, se concluye que este no puede ser un conocimiento de todos los conocimientos: pues no puede existir *techne* de lo universal. Además, igual que el poeta es un imitador de segundo grado, los rapsodas aparecen aquí como intérpretes de intérpretes (535a), manteniendo esa relación esencial entre imitación y recreación a la vez que se presupone cierta degradación ontológica respecto al interprete original: la Musa.

Frente al *phytourgos* (R. 597d⁹⁰), creador divino de la idea, y al *demiourgos*, creador del ente (recreando, miméticamente, la idea), el pintor, como el poeta, es *mimetes* del artesano que se limita al aspecto aparential (y no a la verdad del ente) sin poseer el saber *técnico* del artesano, sin comprender su objeto, igual que el sofista. La poesía representa con nombres y frases los «colores» (*chromata*, R. 601a) de cualquier otra *techne*; exponiendo las apariencias, revistiendo cromáticamente⁹¹ y sin usar las palabras para comprender, a través del metro, el ritmo y la armonía hacen los poetas que percibamos bello lo recibido. Esta misma idea aparece en el *Crátilo* (423a-424a) cuando se distingue entre una imitación superficial, como la de la música, la forma, el color y el sonido, frente a la imitación de la esencia que revela el ser: la imitación del *nomoteta* (legislador

⁸⁸ Como ha notado Murray (1996, 3-14), cuando Platón (R. 598d-600e) critica a la poesía por no imitar fidedignamente está manifestando su preferencia por un estilo estético realista, como el que él lleva a cabo; realista ante el ideal: igual que el artesano hará bien la mesa si ésta no tiene adornos ni tres patas.

⁸⁹ Lledó 1961, 89.

⁹⁰ Término que solo aparece en Platón una vez y que, previamente, fue únicamente empleado por los tres grandes trágicos.

⁹¹ Es ese «tinte» que en griego también se dice *pharmakon*, cf. Derrida 1975 [1968].

nominal, llamado en el 389a el «más extraño de los artesanos [*demiourgoi*]]»). Todo esto nos permite concluir con la distinción de dos tipos de *mimesis*, una provechosa y otra repudiable⁹².

B. PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

El primer posicionamiento acerca de la verdad de la poesía lo habíamos encontrado en la *Apología* (22), donde lo que se dice es que si los poemas son oráculos, los poetas son menos capaces de interpretarlos que cualquier oyente. Hay un problema de autoconocimiento en el poeta, un problema de hermenéutica (de sí), desde el que se puede entender el que las gentes sepan más de la obra del poeta que el propio poeta en dos sentidos: o bien porque cada uno conoce mejor las diversas artes (*technai*) que ahí aparecen, o en el sentido de que todo el mundo, por su educación, tiene algo que decir sobre el significado de lo que verdaderamente quiere decir el poeta (cf. *Prt.* 338e ss.). En el caso segundo nos iríamos a la visión «relativista» de la poesía, por permitir múltiples interpretaciones válidas. Y en el primer sentido se está negando a la poesía el estatus sapiencial y desplazándola al ámbito de lo *pseudos* (apariencial, falso, ficcional). En ambos casos, se está poniendo en evidencia cómo la poesía no se somete al criterio fijo de su creador. El poeta no es válido para la misión hermenéutica, tal y como aparece al final del *Ion* (frente a lo presupuesto al comienzo del diálogo).

El *Ion* abre la pregunta por la naturaleza epistémica de la poesía retomando y profundizando lo abordado en la *Apología* (22). Nada más comenzar (530b-c) se plantea que el rapsoda ha de penetrar en el contenido cognoscible de lo que interpreta; debe ser intérprete (*hermeneus*) de la realidad. Es bajo esta asunción que se aclara la extrañeza socrática posterior, cuando este se entera de que, pese a los contenidos comunes de todos los poetas, Ion solo sabe hablar de Homero. Es decir, si la hermenéutica requerida al rapsoda (más allá de la *memorización*) exige conocer aquello sobre lo que trata la poesía, si sabe acerca de lo que trata Homero, debería saber también lo que cuenta Hesíodo⁹³. Pues el poeta o el rapsoda ha de «conocer a fondo su pensamiento, y no solo memorizar sus versos» (530b-c), labor en la que resuena la insistencia del *Crátilo* (389e-390a; 393d-

⁹² «No se rechazaba, pues, a los poetas por ser “imitadores”, sino porque no habían sabido elegir el objeto de su imitación; porque el mundo que reflejaban en sus obras no era, en definitiva, aquel que la dialéctica platónica ensayaba» (Lledó 1961, 123).

⁹³ Cf. Marzooa 2007, 10-20.

394c) por captar la verdadera naturaleza de las palabras independientemente de su significante⁹⁴. Se parte, por tanto, del estatuto común de educadores de los griegos y finalmente se cae en la cuenta de que la interpretación de los rapsodas y los poetas no tiene que ver con el conocimiento de las cosas, sino con cierto tipo de *mimesis* del contenido introducido por la divinidad durante el *enthousiasmos*⁹⁵.

A Platón le interesa el tradicional contenido de la poética en tanto que rivaliza con el verdadero conocimiento, el filosófico. No solo es necesario que el poeta o el rapsoda sepan cómo contar sus historias, es menester que el poeta conozca lo que compone (*R.* 598e), cosa que en el *Ion* se descubre que no sucede. El único saber al que se agarra el rapsoda es al (del) *general* (541a), insinuando que, como si su auditorio fuera una orquesta o un pelotón militar, Ion sabe dirigir e *inspirar* a los hombres.

Al no tener competencias de conocimiento, se niegan también sus pretensiones pedagógicas en la *polis*; al marginar al poeta respecto a la posesión de palabra con sentido se alza al filósofo, cuya palabra conoce la causa (*aitia*) y puede dar cuenta de lo que dice; ya que en ningún momento se niega que el rapsodo o el poeta puedan acertar en lo que dicen, sino que su contenido, como la «recta opinión» de los políticos (*Men.*, 99b-d), se debe a la «inspiración divina» y no a que conozcan lo que dicen por *techne*.

C. PERSPECTIVA ÉTICO-POLÍTICA.

Los poetas, primeros educadores, mostraban en sus obras diversos saberes; «se confundía poesía y didáctica»⁹⁶. Del poeta griego se tenía la idea de hombre universal o enciclopedista, cosa que Platón niega al buscar la técnica propia de su maestría.

Es en el terreno político en el que comienza a pensar Platón, ya desde el *Ion*, aunque sea de forma sutil. Pues, como recientemente ha señalado Javier Aguirre (2021), en el diálogo existe la posibilidad de ver la metáfora de los anillos como un modelo

⁹⁴ Significante que en ocasiones puede estar maquillado con «colores y fragancias» (*chomasin kai osmais*, *Cra.* 394a6; cf. la cosmética del *Gorgias*).

⁹⁵ Además, en el caso de que, como señala Aguirre (2013, 143-145), esta labor interpretativa del poeta implicase también una cierta explicación del contenido de los poemas, tal y como hacían los sofistas, se está invalidando también la posibilidad de que el rapsoda realice este tipo de aclaraciones.

⁹⁶ Lledó 2010, 58.

inconveniente de asociación ciudadana. Hay cierta comunión e identificación entre el público, el rapsoda y el poeta. Una teatrocracia desestructurada.

De la cuestión ética y política nace su crítica, como lo hizo la de sus predecesores. La crítica a la poesía no se deduce exclusivamente de su ontología; «no es consecuencia de su sistema»⁹⁷, sino de la decisión que define a la filosofía contra la cultura y el Estado de su tiempo, en vistas a la fundación del nuevo Estado y la nueva *paideia*.

Lo que Platón propondrá no es un Estado en la tierra, sino en el pensamiento y un arquetipo para quien quiera ordenarse a sí mismo. El Estado sano es necesario no solo como autoridad legislativa, sino como el estado, el ambiente o la atmósfera, en la que se desarrolla el hombre. El bien político no está fuera de la realidad, sino que va cobrando forma en uno mismo, siendo primero necesario la educación del carácter, la formación de un nuevo *ethos*. Como señala Jaeger (1944, 603): «su nueva concepción filosófica de la cultura descansa sobre la *paideia* de la antigua Grecia»; la división de la *paideia* tradicional entre música (alma) y gimnasia (cuerpo) es la base de su propia propuesta. La educación poética y musical son necesarias para el conocimiento filosófico posterior.

En el libro II de la *República* (376e-383c), Sócrates admite que la educación debe llevarse tanto, primero, por discursos falsos (*logoi pseudoi* o mitos), como, luego, por discursos verdaderos. La educación no comienza con la verdad, sino con las mentiras medicinales (*pharmakon* 382c-d; 389b) de los mitos: historias que encierran una parte de verdad y si engañan es en beneficio de la *polis*, pero dejan fuertemente impresa su huella en los infantes, por lo que los que las cuentan deben ser puestos en vigilancia. Con todo, resulta necesario el uso de estas «nobles mentiras» (382b-383c). El problema es que Homero y Hesíodo contienen en sus obras mentiras innobles que dan mal ejemplo y permiten justificar comportamientos viciosos. Los mitos platónicos, así como en cierto sentido el propio diálogo, pueden ser esas «nobles mentiras» deseadas. Platón critica un modelo educativo tolerante con los vicios y engaños atribuidos a la divinidad. En este contexto, la censura (*memphesthai*) aparece como forma de purificar (*katharizei*, *Rep.* 399e) el lujoso Estado ajustando el mito a un nuevo paradigma poético: la ficción platónica, sujeta a ciertos criterios como que lo divino es modelo del bien —aun cuando sea irrepresentable y solo podamos imaginarlo (*plattomen*, *Phdr.* 246c)—. Se finge tener

⁹⁷ Gadamer 1985, 92

por verdadero algo útil de lo que no se tiene certeza, pero que versa acerca de un bien indudable⁹⁸. Los forjadores de mitos del Estado ideal deberán re-presentar lo divino como simple y única causa de lo bueno. Así será moralmente instructivo. Vemos claramente la finalidad ético-política de la reforma religiosa del mito.

El libro III (386a-398b) se concentra en la crítica de la forma y el contenido poético, pues los efectos de las obras se dan en ambos planos. En el contenido, el carácter mimético de la poesía lleva a la *identificación emotiva* y a la posterior asimilación del *bios* (género o modo de vida) de los personajes, por lo que solo se debe imitar el contenido que muestre los personajes virtuosos y sabios. El criterio de valoración poética no será el deleite estético de la mayoría, sino la utilidad de la ciudad, según la cual las composiciones poéticas anteriores ya no son ni bellas ni buenas. En el plano humano debe prohibirse mostrar como si los injustos fueran los más felices (392b)⁹⁹. En el plano divino, arremeterá contra la representación antropomorfista y contra la imagen homérica del Hades, pues, como también señala en el *Crátilo*¹⁰⁰ (403a-404a), gracias a esta se ha generado un miedo a la muerte indebido¹⁰¹. Desde la libertad que Platón concede al hombre, la divinidad no es, como para los poetas, fuente de la desdicha humana; ni los dioses inducen al pecado, ni tienen envidia (*phthonos*, que para Heródoto era motor de la historia¹⁰²). Pero sin estas creencias se cae la tragedia.

En cuanto a la forma, Platón distingue entre una narración simple o directa (*diegesis*), una narración mimética (*mimesis*) y la que combina las dos. Será especialmente crítico con la mimética (R. 392c ss.). Este sentido narrativo de la *mimesis* es mucho más reducido que el de la definición ontológica previamente abordada a través del *Sofista*, el *Crátilo* y el Libro X de la *República*. La *mimesis* ahora es la *representación* en la que el poeta habla «teatralmente» por boca de los personajes, dando matices especiales a su *lexis*, pretendiendo ser «otro»¹⁰³. Puede haber *poiesis* sin *mimesis* como simple relato o

⁹⁸ Pájaro-Suarez 2015, 43. Comparable con la idea de dios como «principio regulador» kantiano.

⁹⁹ Podemos leer aquí una crítica a los valores de la aristocracia guerrera homérica en la que la virtud se liga al dominio por la fuerza.

¹⁰⁰ Diálogo en el que, a través de las etimologías, está fundando una nueva interpretación mitológica, en la que los nombres de casi todos los dioses remiten a la virtud de su sabiduría.

¹⁰¹ El Hades platónico, como el de la Antígona sofoclea, es un lugar apacible y retributivo; y no algo tan horrible que paralice la acción o incite a vivir la vida sin represalias.

¹⁰² Dodds 1951 28-44.

¹⁰³ Lledó 2010, 87.

diegesis, tal es el caso de los ditirambos, frente a la tragedia o la comedia (ejemplarmente miméticas) y la épica que combinaría el estilo directo con el indirecto. A través de la *mimesis* se da la impresión de que uno puede dedicarse a innumerables oficios o saberes, tantos como papeles, lo contrario a la asignación de tareas del estado ideal. Por eso en el *Ion* se busca la especialidad de la rapsodia. Por otro lado, en la imitación el oyente asimila la naturaleza del personaje, por eso solo se podrá imitar al virtuoso (397d). Lo imitado influye en el carácter del imitador, quien adapta su alma a la representación. La imitación de muchas cosas es incompatible con la especialización del buen guardián¹⁰⁴.

La poesía imitativa invita a dar rienda suelta a lo pasional, a la parte inferior del alma, implantando en cada uno un mal gobierno, siendo entonces capaz de dañar incluso a los hombres de bien, al llevarlos a simpatizar con los lamentos heroicos, y luego con los suyos propios¹⁰⁵. Se imita más fácilmente el carácter irritado capaz de despertar el *pathos* trágico, contribuyendo a la sinrazón política de la «teatrocracia» (*Lg.* 701a)¹⁰⁶. Y como los efectos emocionales son tan difíciles de combatir con argumentos, se expulsarán a todos los poetas, salvo a los que no puedan confundir a los hombres, es decir, los poetas líricos que digan la verdad y canten alabanzas a los dioses. Platón corta de raíz ante el vicio¹⁰⁷.

Por eso, lo principal de la censura es controlar lo que, por culpa una *mimesis* sin conocimiento se introduce en las jóvenes y bellas almas que, a su vez, se moldean miméticamente. Platón habla como legislador, sabiendo que el *enthousiasmos* del *Ion*, más que una verdadera posesión, tiene que ver con la locura (tal y como aparece en el *Fedro*) o, incluso, con la inspiración moderna. Habría contradicción en que el *enthousiasmos* produzca resultados condenables, a la vez que surge de la acción genuina de la divinidad perfecta y simple, pues o bien: (1) en el fondo, a la vista de los resultados poéticos, Platón considera esa divinidad perfecta y simple como una ficción necesaria, una «noble mentira»; o (2) el estado de «en-diosamiento» del *Ion* no es completo o no es auténtico y los poetas desde su limitada y breve razón malinterpretan a la divinidad

¹⁰⁴ Jaeger 1944, 616-617. En relación con la especialización, cabe señalar que aquí se está atacando también al modelo de la polimatía sofística, representada por eruditos como Hipias.

¹⁰⁵ Aguirre 2013, 33.

¹⁰⁶ Se denuncia que democracia esté hasta cierto punto manchada por el *pathos* «trágico» en lo que hoy consideraríamos populismo.

¹⁰⁷ Pero hay que tener en cuenta que se trata principalmente de un modelo ideal. Quizá si nosotros pensásemos en utopías tampoco habría, por ejemplo, redes sociales o mercadotecnia.

perfecta; o (3) realmente el *enthousiasmos* tiene fondo y origen psicológico en la locura. Creo, como se tratará de mostrar en el apartado del *Fedro*, que hay razones suficientes para inclinarse por esto último aun sin descartar las dos primeras opciones. Para Platón, nada malo le es ajeno al hombre (cf. *Prt.* 340 ss.). En cambio, un dios simple no puede introducir algo dañino en los seres humanos, ni siquiera por relatos de desenfreno. Platón es consciente de la excusa irracionalista¹⁰⁸ por la cual el *daimon* malo o el dios perverso se introduce en el hombre (cf. *Il.* XIX 85-145) llevándole a cometer injusticias y generando una necesidad de purificación que mediante la catarsis (inclusive la poética) exime del cumplimiento del autoanálisis socrático y desvía de la filosofía. Lo *daimónico* no es positivo, no pone nada, ni bueno ni malo, en el hombre; es siempre como el de Sócrates: negatividad que disuade, potencia crítica.

D. CONCLUSIÓN

En la excéntrica crítica platónica hay que situar cada observación sobre la poesía en el contexto de cierto uso de la palabra «*mimesis*» o «*enthousiasmos*». Pero en todos los casos ni se rechaza absolutamente la poesía, ni se desvaloriza siempre la imitación o la inspiración. La *mimesis* en tanto que técnica narrativa (frente a la *diegesis*) ha de ser rechazada si el personaje encarnado no es virtuoso (*R.* 397d); del mismo modo, el *enthousiasmos* en tanto que identificación emotiva con el no-experto, el no-filósofo, debe ser evitado. Nuestros modelos serán nuestras *cadena*s, todos tienen sus arquetipos, sus escuelas, por lo que es preciso elegir bien, remontándose hasta lo divino, hasta el Bien y la sabiduría. Desde el *Sofista*, en el sentido de creación ontológica también hay *mimesis* buena o mala, siendo ambas *techne interna* que, como toda *techne*, pertenece al pro-ducir, a la poética, pero cuyo objeto puede obtenerse mediante la investigación (*historia*), sabiendo (*eidotes*) lo que pro-duce, o mediante las apariencias (*phantasmata*). El problema con el poeta, igual que con el *mimetes*, depende de si este sabe si lo que imita y reproduce es bueno o malo.

Si leemos el *Ion* como una condena tajante a la poesía, tachando de ironía cualquier valoración favorable, estamos proyectando conclusiones (en ocasiones exageradas) de la *República* sobre este breve pero denso diálogo. Para matizar esto resulta oportuno acudir ahora al *Fedro*. Que el rapsoda-poeta sepa lo que un hombre, una mujer, un gobernante o

¹⁰⁸ Cf. Dodds 1951.

un esclavo debe decir, hace que Platón deje planteada la futura cuestión del *Fedro*: la persuasión y la psicagogia, así como la memorización y la locura¹⁰⁹. Esa cosa “ligera, alada y sagrada”, el poeta (*Ion* 534b), es también el alma en el *Fedro*. Si decimos que el apelativo «divino» para el poeta es burlesco o condenable éticamente, lo mismo debería de ser para un alma tan cercana a lo divino. El problema de la retórica aparece también relacionado al *enthousiasmos*. El *Critias* (109b-c), muestra como para Platón, la persuasión (*Peitho*), compañera de la *inspiración*, sigue siendo una cuestión divina, por la que los dioses empujan la marcha del hombre. La acción divina no es broma. No será así en ninguno de los dos diálogos; el poeta y el alma están *benditos*.

¹⁰⁹ Schaper 1986, 45-53.

V. COMENTARIO AL *FEDRO*

Se acentúan mucho los resultados poéticos negativos del *Ion* pero no los positivos en relación con la teoría de la inspiración del *Fedro*. Para bien o para mal es el Platón de la *República* el que mejor conocemos.

Igual que cada vez que los filólogos pretenden evaluar la autoría de un escrito platónico lo hacen partiendo de la *Carta VII*, del mismo modo deberíamos partir del *Fedro* cada vez que queramos abordar la filosofía de Platón en relación a la poesía y la escritura de diálogos. Aunque el tema principal del *Fedro* no dejará de ser objeto de debate, se suele concertar que el eje vertebrador es la retórica, en su carácter político-educativo más que como *techne* (frente al *Gorgias*). Sin embargo el centro del diálogo también puede estar en la *mania*¹¹⁰, o en la cuestión de la escritura como *pharmakon*¹¹¹. O ser un diálogo acerca del diálogo y acerca del *philo-* de *philosophia*. Amor, *mania* y escritura: tres subapartados complementarios por los que analizaremos el diálogo. El *Fedro* parece ser un diálogo que aporta algo esencial a todos los demás, ya sea por la reflexión sobre la palabra y la escritura, o sobre el amor, la retórica, los sofistas e, incluso, sobre el *enthousiasmos* poético. Como veremos, entre el *Ion* y el *Fedro* a Platón se le hace evidente que la inspiración o el entusiasmo no es una cuestión meramente poética.

En el primer subapartado analizaremos la relación erótica como parte del contexto cifrado en la dramaticidad del diálogo. Para ello tendremos que detenernos en la figura del personaje que da nombre al diálogo. En general, no consideramos que el retrato del personaje de Fedro sea el de un joven talentoso como piensa Nussbaum¹¹², sino más bien el de un joven medio cuyo afán por conocer le lleva a las manos de los maestros más populares, como Acúmeno, Hipias de Elis o Lisias¹¹³. Así pues, se estaría contraponiendo en Fedro y en Sócrates dos modelos de sabiduría: la de la sofística del s. V (o sus *logógrafos* herederos) y a la que Platón pretende recuperar remontándose más atrás. Disputa en la que Platón estará enfrentado con Isócrates. Sin embargo, detrás de la mala retórica no se encuentra solo a Isócrates¹¹⁴. Su figura no es central. Respecto a la

¹¹⁰ Nussbaum 2004.

¹¹¹ Derrida, 1975 [1968].

¹¹² Cf. Nussbaum 2004, 271.

¹¹³ Lavilla 2021, 52; Aguirre 2021.

¹¹⁴ Cf. Poratti 2010. Pese la competencia por la *paideia*, al final del *Eutidemo* la referencia a Isócrates es más erística que aquí con la mención de un Isócrates como un joven con potencial (*Phdr.* 279a).

logografía en el *Fedro*, la mirada platónica es demasiado amplia para centrarse en un individuo específico. Se está evaluando toda una tendencia cultural. De eso nos ocuparemos en el apartado dedicado a la escritura. Por último, en el apartado de la *mania*, analizaremos los cuatro tipos de locura y veremos cómo aparecen interconectados, ya que afectan de manera sucesiva a Sócrates¹¹⁵.

1. *EROS*

De todos los epigramas atribuidos a Platón seguramente el único auténtico sea en el que canta su amor por Dion¹¹⁶: «quien enloqueció (*ekmaino*) mi alma con amor»¹¹⁷. Si hay un diálogo donde vemos el despertar de la locura amorosa platónica ese es el *Fedro*.

Atendiendo a los aspectos dramáticos y formales es el triángulo erótico entre los personajes del diálogo en donde se aclara el sentido de las alusiones hacia la supuesta locura de Sócrates. Aunque no hay consenso acerca de cómo interpretar la tensión erótica entre los personajes, las pronunciaciones al respecto tienden a negar la mayor. Por el contrario aquí mantendré que el coqueteo homosexual es el broche con el que se inaugura y se clausura el diálogo y que gracias a esto, se abre la puerta a nuevas interpretaciones sobre la *locura* y la escritura sin necesidad de forzar la ya de por sí plástica metaforicidad de este diálogo.

Si en todos los diálogos el entorno es relevante, quizá sea en el *Fedro* más que en ningún otro en donde el lugar se vuelve decisivo¹¹⁸. Abordemos la cuestión erótica desde lo más inmediato: el ambiente en el que Platón nos sitúa. Se ha señalado mucho cómo el diálogo transcurre durante una excursión hacia la naturaleza, hacia lo salvaje más allá de los muros de la *polis*. Abandonamos el marco de la ciudad, la *Politeia* platónica queda atrás. Sócrates por un momento deja de preguntar acerca de la virtud a los ciudadanos y se relaja a la sombra de un arbusto. El entorno *posee* a Sócrates. Tanto él como Fedro van descalzos y el calor es sofocante. Es reseñable que los griegos asociaban el mediodía del

¹¹⁵ Capra 2015.

¹¹⁶ En su introducción, nota 100, Capra (2015) recoge la discusión al respecto.

¹¹⁷ *Antología Palatina* (VII, 99), disponible en:

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0473%3Abook%3D7%3Achapter%3D99>

¹¹⁸ Poratti 2010, 67.

verano con la exuberancia sexual del dios Pan¹¹⁹, al que finalmente se le ruegan bendiciones mutuas (279b-c). Están además en un lugar sagrado, a solas donde nadie les encontraría (236d), un lugar peligroso, apropiado para el rapto divino¹²⁰. Las formas de locura se coordinan con el *theios topon* que hace de Sócrates divino y a la vez susceptible del rapto de las Musas, del sentimiento *entusiasta*. Pero Sócrates no es inspirado solo por Fedro o por el paisaje, sino también por los antiguos poetas, *sophoi* como Safo o Anacreonte¹²¹.

La atmosfera no es baladí¹²². Para consolidar el idilio, Platón, haciendo alarde de su destreza literaria, describe cómo todos los cinco sentidos corporales se ven excitados (230b): está el perfume de las flores, el frescor del agua, la brisa y el canto de las cigarras. Lo corporal está muy presente, lo homosexual también.

Respecto a las preferencias sexuales de Sócrates-Platón caben pocas dudas al respecto¹²³: en el *Eutidemo* (282b) Sócrates aprueba la relación pederástica con tal de que sea para que el *eromenos* alcance una mayor sabiduría; en el *Banquete* el *eros* homosexual es un primer estadio en el amor hacia la belleza; o podemos mencionar el comienzo del *Protágoras* (309a-b), cuando dice que la mejor edad para el amante es cuando le ha crecido la barba. Las metáforas homosexuales están también presentes en el discurso de Diotima del *Banquete*. Pero donde más claro queda es en el *Cármides* (154b y ss.), diálogo en el que Sócrates reconoce que todos los jovencitos de la edad de Cármides le parecen hermosos. Este diálogo mantiene diversos paralelismos con el *Fedro*¹²⁴. Como en el *Fedro*, finalmente Sócrates seduce a un Cármides que dice: «no me despegaré de él [Sócrates]», pese a las intromisiones e insistencias del tutor (176b-c)¹²⁵. Aunque sea controvertible, tiendo a pensar que ambos diálogos están sumidos en un contexto de

¹¹⁹ Capra 2015, c. 1.

¹²⁰ Véase, *infra*, p. 7. En los orígenes del saber, sea en las competiciones poéticas o por acertijos, está el riesgo por el contacto con lo divino.

¹²¹ Capra p. 20.

¹²² Como señala Derrida (1975 [1968], 101): «la fábula de las cigarras no habría tenido lugar, no habría sido narrada, Sócrates no hubiera recibido su incitación, si el calor, que pesa sobre toda la charla, no hubiese llevado a los dos amigos fuera de la ciudad, al campo, junto al río Iliso».

¹²³ La única desvalorización clara de la homosexualidad que puede desconcertar es la del Platón de *Leyes* (603a ss.), cuando condena como antinatural la consumación *física* del deseo homosexual; condena prefigurada ya en el *Fedro* y que no excluye la cuestión del deseo, el placer por la belleza del cuerpo y del alma o la función pedagógica.

¹²⁴ No pretendo ahora pormenorizar en tales comparaciones. Queda pendiente para investigaciones futuras analizar si la actuación improvisada, el *roleplay* como *mimesis*, aparece aquí como situación (erótica) desde donde surge el pensar.

¹²⁵ Era típico que los pedagogos y tutores fueran controlando a los jóvenes para que no entrasen en relaciones con un *erastes*.

seducción informal. Para negar esto, en el caso del *Fedro*, se suele argumentar que no es posible dadas las edades de ambos interlocutores.

Ciertamente, si se quiere determinar la naturaleza de las relaciones entre Sócrates, Lisias y Fedro, habría que establecer qué edades tenían cada uno dada una fecha dramática. Pero tal datación se ha mostrado del todo imposible. No hay ninguna coherencia entre los datos históricos¹²⁶. Se suele aceptar la fecha dramática en torno a 420 y 418. Ante la incompatibilidad de fechas estimamos que lo lógico sería decir que la acción está «fuera de toda historia», aunque sí alejada de los años sombríos de la derrota»¹²⁷. Platón no tendría en mente una situación histórica precisa. Pero, como señalábamos, hay demasiado compromiso con un Platón historiador preocupado por fechar sucesos que habría tenido que oír de segundas pues, como en este y en muchos otros casos, él no tendría ni diez años¹²⁸.

Si nos olvidamos por un momento de tratar los diálogos como documentos históricos y atendemos al cosmos narrativo que se nos despliega, podemos ver una oposición clara entre los que adoptan una postura adulta de *eromenoi* (Sócrates y Lisias) y los potenciales *erastai* (Isócrates y Fedro) también denominados *paidikoi* (279b 2). Igual que Agatón, Fedro aparece tanto en el *Banquete* como en el *Protágoras* representado como joven, situado al lado de un adulto. Su discurso en el *Banquete* se ofrece claramente desde la perspectiva del *eromenos* frente al siguiente, el de Pausanias, dado desde la perspectiva del *erastes*. Agatón también tendría unos treinta años en el *Banquete* pero se le elogia como a un efebo, triunfador primerizo. Este carácter juvenil habría quedado asociado al personaje de Fedro.

Desde la antigüedad se le ha considerado como un joven *eromenos* por los comentaristas. Es sobre todo desde el s. XIX que se tiende a negar cualquier tipo de relación homoerótica entre los interlocutores. Recientemente Lavilla¹²⁹, siguiendo a Parmentier, ha defendido que el uso del vocabulario pederástico en el caso de *neanias* (257c8) y de *pais* (267c6), se trata de un empleo irónico (y despreciativo) por parte de

¹²⁶ La muerte de Sófocles (406 a. C.); la muerte de Polemarco (404 a. C.); la juventud de Isócrates; o la estancia de Lisias en Turios (430-412 a. C.).

¹²⁷ Poratti 2010, 73. Esta opinión es la comúnmente compartida.

¹²⁸ Imaginémonos en el s. V a. C.: no sería raro que los jóvenes hacia los que iban dirigidos los diálogos —que no estudiaron “historia” en el colegio— no supieran o no les importara, la precisión respecto a los encuentros entre personas relevantes, famosos, de dos (o tres) generaciones por encima de la suya.

¹²⁹ Lavilla 2021.

Sócrates, acogiéndose a la supuesta adultez histórica de Fedro —aunque reconozca que es indeterminable— y dejando sin analizar todas las demás situaciones en las que se piropean mutuamente o en las que ambos se sitúan bajo los roles de amante y amado. Pero es que además, refugiarse en decir que mediante esas dos palabras Sócrates se está riendo de (o con) él, no hace sino reforzar el argumento a favor de lo erótico de la situación. Esas bromas tontas, defenderemos aquí, son precisamente formas de tontear, coqueteos o flirteos¹³⁰: lo que en alemán se dice bajo la palabra *Schäkern*, al mismo tiempo broma y seducción.

Incluso si nos acogemos a una fecha dramática fija (pongamos el 418 a. C.), incluso siendo prudentes y reconociendo que Fedro se encontrara en su treintena, tal dato por sí solo no prueba que la relación entre Lisias y Fedro o entre Fedro y Sócrates no esté eróticamente mediada. Y ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia.

El error principal parte de creer que *neanias* o *pais* se referían solo a jóvenes o niños¹³¹. Pues como indica Dover: «El *pais* en una relación homosexual a menudo era un joven que había alcanzado su completo desarrollo»¹³². No es cierto que los jóvenes tras crecerles la barba dejaran de ser cortejados, ni que por ser adultos dejaran de ser llamados por tales calificativos. Agatón era *meirakion* —más de 14 años— y a la vez *paidika* de Pausanias en el *Protágoras*. Del mismo modo, en el *Cármides* (154a) este era ya *meirakion* y algunos de sus *erastai* eran ya tanto de su edad como hombres jóvenes (*neaniskoi*); Cármides podía ser *paidika* de alguien de edad semejante, como Clinias lo era de Ctesipo en *Eutidemo* (273a), bajo la premisa de que una de las dos partes adoptase el papel del niño (*pais*). Aún más claro es para el caso de Sócrates: pues a este no le importa que a Alcibiades le haya crecido ya la barba, lo prefiere así (*Prt.* 309b4)¹³³.

Incluso si fueran de edades cercanas, acaso no dice Sócrates en su primer discurso erótico que «cada uno está a gusto con los de su edad, pues la edad pareja, creo, inclina

¹³⁰ Anglicismo que según parece provendría del inglés medio *flerd* («mockery, fraud, deception»), a su vez del anglosajón *fleard* («nonsense, vanity, folly, deception»), por lo que la locura y el engaño estarían presentes, véase: <https://en.wiktionary.org/wiki/flirt>.

¹³¹ Otra posible alusión a la juventud de Fedro que se suele rechazar está en el uso de *kallipaidia*, normalmente traducido como «de hermosos hijos» en vez de como «chico guapo», y ello a partir de que el neoplatónico Hermias la sugiriese como traducción alternativa, siendo los «hijos» de Fedro los discursos, véase, Asmis 1986, 166.

¹³² Dover 2008 [1989], 47.

¹³³ En esta misma escena se usa la metáfora de la caza para la persecución homosexual, igual que en *Lisias* (206a) o en el *Fedro* (241d) cuando Sócrates, en el discurso luego reprobado, dice: «Como a los lobos los corderos, así le gustan a los amantes los mancebos».

hacia los mismos placeres» (240c). Además, sobre la supuesta treintena de Fedro, pensemos que no hay problema cuando en el *Protágoras* (315d-e) se nos presenta a un Pausanias que tenía treinta años y mantenía una relación duradera siendo *erastes* de Agatón. Además, de acuerdo con Dover: Platón consideraba «a los *erastái* que convierten su *eros* en una relación amorosa superiores a aquellos otros cuyo interés en un *erómenos* dado es más pasajero»¹³⁴.

Si en el *Fedro* ambos adoptan dichos roles —como sí suele ser reconocido—, era precisamente por «la posibilidad de que se dieran relaciones homosexuales entre personas de la misma edad, quizás disfrazadas por convención mediante la asunción por parte de una de ellas de la denominación *país*»¹³⁵. Se pretenden establecer distinciones claras entre lo imaginario y lo real, como si respecto a la (desvalorada) “ficción” solo pudiera haber un muy sofisticado juego entre dos *gentlemen*, de forma que Fedro se hiciera pasar por *país* sin sugerir nada con ello¹³⁶. Hay juego y de tipo erótico, juego que no se contrapone a lo serio.

Comentemos brevemente una serie de pasajes iniciales que contribuyen a ir generando la tensión erótica y dramática al margen de la edad de Fedro:

Sócrates desde la primera frase del diálogo llamará «*phile*» a Fedro. Más adelante, Fedro no querrá decir explícitamente el tema del discurso, el amor (227c4-5); ambos remolonean a la hora de dar sus discursos. Luego Sócrates dice que, por mucho que le quiera, no se dejará utilizar. Después del primer discurso, Sócrates está *entusiasmado* no por el discurso en sí sino por Fedro, quien le pide que no se ría de él (lit. que no juegue: *paizein*), que se lo jure por Zeus *philion*, patrón del amor (234e). También se podría mencionar cuando Fedro dice que le va a hacer una estatua de oro a Sócrates y este le responde: «Eres amabilísimo (*philtatos*: superlativo de *philos*) y realmente de oro». Claro que depende de cómo entendamos la *philia*, puede ser desde amistad, hasta amor sexual pues, como señala Dover (2008 [1989], 91): «En el griego clásico no había ninguna palabra para “amor” que excluya la sexualidad».

¹³⁴ Dover 2008 [1989], 136.

¹³⁵ Dover 2008 [1989], 139.

¹³⁶ No podemos estar de acuerdo con Lavilla cuando dice que en los discursos de Sócrates y Lisias: «the situation of the speeches is not real but imagined. There is no need of a thorough analysis to grasp this» 55. Actualmente sí podemos tratar el discurso como algo independiente de la vida, con frialdad científica o académica, pero no era así en el s. V o en el contexto de Sócrates y Fedro recostados escuchando el sonido de las cigarras. No hay que romantizar la situación para darse cuenta de que cumple un papel muy determinado.

La naturaleza de los favores que Lisias pretende que le sean concedidos es de tipo sexual, mediante un placer estrictamente unilateral (*Fedro* 240d). Se trata de una racionalización utilitaria de los placeres, un acuerdo supuestamente beneficioso para ambas partes, pero no por ello bidireccional¹³⁷. Como señala Nussbaum¹³⁸, Lisias, que sabía redactar discursos versátilmente anónimos, habría guardado bien sus cartas: su discurso parece dirigido a un joven ficticio, cuyo verdadero destinatario sería el Fedro real. Sin embargo, discrepamos con que en el discurso de Lisias, tras la figura del que *sí está enamorado* se encontrase ya de antemano a Sócrates¹³⁹. En situaciones de cortejo el pretendiente solía tener varios enamorados, y en concreto los tendría Fedro (237b). Además, esto no es relevante, pues sigue siendo incierto si el discurso corresponde a la autoría de Lisias o si se trata de un *pastiche* platónico; lo que está claro es que los dos personajes reconocen la posibilidad de un juego alusivo entre Sócrates, Lisias y Fedro. Juego que, como toda seducción, se arruina cuando se vuelve evidente. Hay que esconderse tras el personaje, nos dice este diálogo que se siente particularmente platónico —el más cercano a la *Carta VII*—:

«Socr.— Había una vez un niño (*pais*), un muchacho (*meirakiskos*) más bien [!], muy hermoso, que tenía muchísimos enamorados. Uno era un ladino y, aunque no estaba menos enamorado que los demás, tenía convencido al niño de que no lo amaba. Y cierta vez, solicitándolo, trataba de persuadirlo de que había de complacer al que no ama más bien que al enamorado» (237b).

Aquí solo se puede estar refiriendo a Fedro y a Lisias¹⁴⁰. Recordemos que se dice esto justo después de que Sócrates se burle de Lisias, a quien llama *paidikos* de Fedro (236b). Y sabemos que los griegos «empleaban *paidiká* con el sentido de *eromenos*»¹⁴¹. En medio de ambos sucesos (236c-d), Fedro, que había *imitado* las palabras de Sócrates en las que le dice que se «hacía rogar», dice ser «más fuerte y más joven» por lo que puede forzarle a hacer lo que él quiera¹⁴². Si todo esto fuera con mala intención, con sarna, se generaría

¹³⁷ En esta insistencia en la prudencia y el control de las pasiones, Nussbaum ve la autocrítica platónica de su doctrina de los diálogos medios. Para una crítica a dicha tesis véase: Capra, 2015.

¹³⁸ Nussbaum 2004, 275 ss.

¹³⁹ Tampoco vemos a un Fedro que «suspira por la locura incluso cuando se protege de ella recitando» (Nussbaum 2004, 281).

¹⁴⁰ Salvo si queremos pensar que se refiere al cliente de Lisias que le habría pedido un discurso que estaba en manos de Fedro; sin embargo, esto no sería coherente con la diferencia que marca Sócrates entre «niño» y «muchacho».

¹⁴¹ Dover 2008 [1989], 48.

¹⁴² Para la postura que quiere ver aquí una seria amenaza de que Fedro «asalte» a Sócrates, cf. Lavilla.

cierta incomodidad que les llevaría a abandonar el diálogo —como ocurre con Trasímaco en la *República*—, y no a seguir hablando cada vez más entusiasmados, contentos y cariñosos.

Sócrates habla tras una máscara. Y aquí, como Platón, enmascara a los demás. Ejemplo claro es en el 236b, cuando dice: «¿Te pusiste serio, Fedro, porque para burlarme de ti me las tomé (*epicheireo*) con tu queridito (*paidikos*)»? Su primer discurso, del que acabamos de citar el comienzo, no está dicho en primera persona, sino en nombre de Lisias, para mejorar lo dicho por aquel. Sócrates se esconde y, como corresponde a tal ocultamiento actúa con *timidez*. Esta timidez, sincera o fingida, se percibe con relación a dos pasajes: tras un buen rato de coqueteo —que comienza con Fedro imitando a Sócrates y diciéndole que no se haga de rogar, que está dispuesto a forzarle a hablar, y que deje de embellecerse (*kallopizo*, en inglés traducido como «to be coy»: hacerse el tímido); a lo que Sócrates le llama «malvado» (*miaros*), por no poder escapar—, Sócrates decide hablar con el rostro cubierto: «para atravesar el discurso corriendo lo más rápido posible y sin mirarte, así la vergüenza no me hará titubear» (237a). Como decíamos, entre el *Fedro* y el *Cármides* hay semejanzas: en el *Cármides* (155c-e, cuando le ve parte del cuerpo desnudo), Sócrates reacciona de la misma manera: se pone nervioso, se quiere ocultar, reacciona tímidamente ante el atractivo (moral o físico) de su interlocutor. En esto quizá haya restos del gran comediante que era Platón, verdadero poeta capaz de tragedia y comedia. Pero lo que está claro es que el vehículo de la comedia, como en Aristófanes, es la atracción¹⁴³.

Este detalle de hablar con el rostro cubierto, Nussbaum lo conecta con la referencia posterior a Estesícoro, quien habría perdido la vista después de pronunciar su discurso¹⁴⁴. Así, cuando, tras el discurso, Sócrates se descubre pasa a *descubrir* la verdad del *eros*. Esta solución no resulta satisfactoria: porque (1) no hay referencia en el diálogo a cuando se quita el velo; (2) la vista Estesícoro la habría perdido después del discurso, por qué Sócrates la iba a perder antes; y (3) la cobertura se entiende mejor en el contexto de seducción, como forma de seguir haciéndose *de rogar*, como le dice Fedro. Además cuando termina tienta con irse antes de que Fedro le fuerce a algo más, es decir: sigue en esa postura tímida, no se ha destapado en ningún sentido.

¹⁴³ Atracción popular y heterosexual en el caso de Aristófanes, y aristocrática y homosexual en Platón.

¹⁴⁴ Nussbaum 2004, 271-299.

Tras la timidez del primer discurso, llega el encomio a *Eros*. Pero antes tiene lugar el momento más dramático de todo el diálogo, en donde la tensión erótica se resuelve. El *rol-playing* queda claramente delineado en una escena difícil de comprender sin presupuestos homoeróticos¹⁴⁵. Se trata del pasaje 243e. Justo antes Sócrates se da cuenta de que el discurso tapado, el discurso presuntamente *vergonzoso*, puesto en boca del no-enamorado (Lisias), ha sido un discurso *desvergonzado* (*anaidos*, 243c). No hay que seducir fingiendo, haciéndose el no-enamorado. Se purificará por un panegírico y Fedro obligará a Lisias a hacer otro, pues en el fondo también es un juego o competición discursiva. Pero Sócrates ya ha ganado:

«Sócr. — ¿Adónde se me fue, ahora, el muchacho con el que hablaba? Para que escuche también esto, y no se apresure, por no haberlo oído, a conceder sus favores al no enamorado.

Fedr. — Aquí está, siempre a tu lado, muy cerca, y todo el tiempo que te plazca»¹⁴⁶.

Este párrafo *entusiasma*: la intensidad dramática, su encanto, ha de preceder a la intensidad filosófica para transmitir mejor las ideas; potencias que se combinan en el modo de expresión que ahora utilizará Sócrates: el mito¹⁴⁷. En este pasaje se une vivir una vida filosóficamente y el amar a los jóvenes con filosofía (249a). Entrelazamiento entre pensamiento y modo de existencia, pues si experimentan la pasión es porque se atreven a razonar y el discurso filosófico les descubre maneras de ver el mundo: «si hablan filosóficamente como lo hacen, es también porque yacen juntos, recostados sobre la hierba junto al río, dispuestos a enloquecer; y su locura les conduce a una nueva visión de la verdad filosófica»¹⁴⁸.

Así pues, no es de extrañar que a partir de aquí el segundo discurso de Sócrates se presente cargado de sensualidad y de pasión sexual¹⁴⁹. En ese discurso las generalizaciones sobre el amor serán siempre formuladas en términos homosexuales¹⁵⁰. Ya para empezar, la figura del auriga había sido usada en un contexto homoerótico por

¹⁴⁵ Es fácil rechazar esos presupuestos en el diálogo por parte de una sociedad predominantemente heterosexual, pero imaginémonos que esas ironías y cumplidos se dieran hacia una mujer en el contexto bucólico en el que se dan.

¹⁴⁶ Cito el pasaje por la traducción de E. Lledó en la colección de Gredos.

¹⁴⁷ Paso de la logografía, de la retórica, al mito.

¹⁴⁸ Nussbaum 2004, 283.

¹⁴⁹ Poratti 2010, 55.

¹⁵⁰ También los ejemplos utilizados, como el de Ganimedes respecto a Zeus (255c).

Anacreonte (fr. 360)¹⁵¹. El auriga también está asociado con la competición amorosa en el mito de Pélope e Hipodamía. Se trata de una imagen poética que «se forjó sobre la base de un patrón mítico-ritual que fundamenta la relación pedagógica y pederástica en un marco aristocrático»¹⁵².

Como los dos caballos, hay tendencias eróticas o pasionales ascendentes y descendentes, pero ambos forman uno con el auriga como metáfora del alma. El alma, anticipando a Aristóteles, es lo que (se) mueve sin ser movido (más que por sí misma): centro de la *dynamis*, también es *anima mundi*, y aparece aquí como inseparable de lo corporal¹⁵³. El alma por sí sola, como lo «inmortal», no puede ser pensada conceptualmente (246c-d; cf. *Timeo* 50a), por lo que solo queda imaginarlo como viviente unido a un cuerpo inmortal (246d). El ala del alma, como la del «ser alado» del *Ion* (534b), es ala corporal, siendo del cuerpo la parte que más participa de lo divino. Las alas se alimentan de lo divino (bello, bueno, sabio, etc.) en la *Llanura de la Aletheia*, dejan que lo divino entre dentro de sí (*enthousiasmos*). El crecimiento de las alas, esa elevación y participación, se da desde la base de la *locura*, sea filosófico-erótica o de *entusiasmo* poético. El alma, ya sea en sus partes o en su unidad, es sensible al deseo: «el alma humana es en primer lugar y por encima de todo *erótica*, en su sentido etimológico, es decir, desiderativa»¹⁵⁴.

La belleza es *pharmakon*, genera el flujo de pasión y *aguijonea* el alma. Se asocia constantemente belleza con lo «resplandeciente». Por lo que, resuena la conexión trazada por Nussbaum entre Fedro y Dion, amante de Platón, dado que ambos nombres significarían «resplandeciente o centelleante»¹⁵⁵. Brillan tanto que irradian salud y belleza, que hacen que Sócrates y Platón enloquezcan o que teman con timidez. Se mantiene la ambigüedad del *pharmakon*. Pero si se ve la *belleza* en el amado es por *imitación* (*mimeomai*, 251a) de la Belleza. El amado es divinizado, adornado como una imagen (*agalma*, 252d-e). El enamorado «se está viendo a sí mismo en el amante como en un espejo» (255d) que, como en el *Banquete*, sirve para la prolongación de uno mismo,

¹⁵¹ «Oh muchacho que me miras igual que una doncella, te estoy buscando y tú no me haces caso porque no sabes que eres el auriga de mi alma».

¹⁵² Pagès 2014, 241.

¹⁵³ Poratti 2010, 30-46.

¹⁵⁴ Lavilla 2016, n. 16.

¹⁵⁵ Nussbaum 2004, 303 ss.

para la creación (*poiesis*). El *Eros* del *Fedro* hay que ponerlo en relación con el *Banquete*. Por este diálogo sabemos que *Eros* es de naturaleza *daimónica*; es intermedi(ari)o: algo en el *entre* (*metaxy*) las ideas y lo sensible, que intenta (pero fracasa) cerrar la brecha entre ambos planos. Entre la plenitud consciente y el de la carencia desconocida. No es otra cosa que el socrático saber que no se sabe, carencia constituida temporalmente hacia la dimensión futura, ausencia que genera el *tiempo* ante la imposibilidad de lo atemporal deseado. En el *Banquete* (202 ss.) se acaba por identificar a Sócrates con lo *daimónico*, así como con *Eros* y con el *pharmakeus*; lo Otro que traspasa la herida trágica y vivifica el diálogo.

Toda la escena de cómo se produce la conquista del amor (253d ss.), tirando del caballo rebelde hasta generar respeto (*aidos*) por el amado, se ha de entender en el contexto de una reforma de la pederastia tradicional por la que el joven cedía sus favores para la mera satisfacción sexual del adulto. De hecho Sócrates propone que ambos, si son sinceros en su querer, no tengan más que esconderse y fingir pese a que esto en otra época hubiera sido censurado (255a). Platón, acorde con el modelo de la homosexualidad espartana, estaría reclamando una prioridad amorosa de las cualidades del carácter antes que la mera belleza física¹⁵⁶, además de una mayor reciprocidad en los placeres (255e-256).

Una vez finalizado el discurso queda aún por confirmar la correspondencia filosófico-erótica entre ambos. Sócrates se dirige al joven en el 257b y pide al dios que, si lo dicho es correcto, él se vuelva más apreciado entre los hermosos, como Fedro, el cual se encuentra entre dos aguas (*epamphoterizo*), dividido por lo que le dice Sócrates y lo que le dice Lisias, cuyo amante (*erastes*, 257b4), es decir, el propio Fedro, se acaba de dar cuenta de que en el amor hay que ser un *entusiasta* volcado hacia lo divino, hacia el ser del otro. Fedro, como el propio *eros*, está en el *medio*. Le instará a Lisias con palabras filosóficas y le comunicará al filósofo cualquier noticia sobre los nuevos discursos de Lisias¹⁵⁷. El amor es unión consigo mismo, con y por el otro. Sócrates pide que Fedro deje de estar dividido, como haría un amante que, frente al celoso, no quiere generarle discordia interna a aquel a quien ama; Sócrates quiere que Lisias se comprometa con la filosofía para que Fedro deje de estar a dos bandas y desarrolle su potencial en una vida

¹⁵⁶ Dover, 299.

¹⁵⁷ Como señala Poratti (2010, 22): «Sócrates y Lisias -por cierto, en una atmósfera eróticamente cargada- compiten por la *psykhé* de Fedro y la dirección de su vida».

erótica y filosófica, aquella vida caracterizada en 249a2 como la del *paiderasteo*¹⁵⁸. La conclusión resulta exitosa: Fedro, dado que Sócrates es su querido (*philon*, 279c6) le pide que también le conceda su belleza interior y su sabiduría. El esquema es narrativo: Sócrates y la filosofía, casi indistinguibles el uno de la otra, tanto aquí como en el *Cármides*, salen exitosos por y hacia el amor educativo. La enseñanza metafísica es inseparable de la erótica. Como señala Dover (2008, 42), para Platón la filosofía no es

«una actividad que deba ejercitarse en una meditación solitaria y transmitirse mediante declaraciones *ex cathedra* de un maestro a sus discípulos, sino un progreso dialéctico que perfectamente puede comenzar con la respuesta de un varón maduro al estímulo suscitado por uno más joven».

Ciertamente todas estas conclusiones, aparte de peliagudas, son ampliamente debatibles y es por eso por lo que hay que señalar unas bases dramáticas, como que la edad de Fedro no determina el contexto homoerótico. También, para profundizar en esta cuestión, cabría distinguir entre seducción con propósitos de provecho sexual o seducción no egoísta, desinteresada —distinción que el diálogo establece entre Lisias y Sócrates—. Hay muchas formas de relación amorosa con sus lugares *intermedios*¹⁵⁹.

Para Platón no es separable el amor por las ideas, las leyes o la ciencia, del amor personal, pues la búsqueda de éstas sería imposible en solitario. Por más que rechacemos la pederastia griega no debemos forzar los términos del diálogo para construir una figura más límpida de Sócrates-Platón. No debería importarnos reconocer que en el diálogo hay una relación erótica en la que el amor por el otro es amor filosófico por su bien. Puede ser un coqueteo entre *philoí*, sin precisar demasiado en la relación, pero es por el coqueteo, y no por la ironía, que se entiende la forma-y-el-contenido del diálogo. Si hay coqueteo es porque podía haber algo más, ocurriera o no nos debe dar igual.

¹⁵⁸ Entre las principales ediciones con traducciones y notas críticas del *Fedro* (la de Poratti y Gil, en castellano; la de Thompson, Harvey Yunis, la de Reginald Hackforth y la de G. J. De Vries, en inglés) de no he encontrado ninguna que aborde estos pasajes en sus comentarios, o si lo hacen, como la de Yunis o la de De Vries es para justificar que se trata de un uso metafórico, pues Fedro es demasiado mayor; solo hay «admiración» y nada más.

¹⁵⁹ Hoy en día precisamente la filosofía del amor tiende a pensar los vínculos afectivos de manera más abierta. Tendemos hacia una sociedad en la que las relaciones amorosas, de pareja o polígamas, no tienen por qué comprenderse necesariamente como relaciones de consumación sexual. El cariño, los cuidados y demás formas de afecto pueden servir para desjerarquizar las relaciones entre amantes.

2. LOCURA

El ataque a los poetas no descansa sobre la crítica de la locura¹⁶⁰. La cuestión erótica nos permite entender las alusiones de locura inspirada en el contexto del coqueteo, lo que sirve precisamente para poner en relación la *mania* poética (el *enthousiasmos*) con la *mania erótica* relativa al filósofo. Si la *inspiración* o el arrebató divino de Sócrates en el pasaje 238d es tan solo una broma, como recientemente se ha querido ver¹⁶¹, lo es en tanto que juego de seducción. Pero, como veremos, en mi opinión ni aun así es *solo* una broma, sino que la inspiración juega un papel fundamental como tipo de locura.

Las diferencias entre las formas de locura son difusas. Los cuatro tipos de *mania* afectan a Sócrates a lo largo del diálogo: la *purificación* en relación a su segundo discurso; la *inspiración* poética en repetidas menciones al rapto y al entusiasmo; el *amor* durante todo el diálogo; y la *adivinación*, aunque en menor medida, por su relación con la ninfolépsia¹⁶². Abordemos las diversas conexiones entre los distintos tipos de *mania*.

Para empezar, cabe señalar que la *mania* no es una patología psicológica duradera, sino que es, como el *enthousiasmos*, manifestación transitoria. Como el *enthousiasmos*, la mania tradicionalmente se asociaba a la intromisión de un dios o un *daimon*¹⁶³: «la *mania* es un conjunto de modos de comunicación de los dioses con el hombre, una emergencia de lo divino en lo humano, en donde produce efectos»¹⁶⁴. Si bien la acción de las potencias divinas no está tan presente en el diálogo, sí que se habla de Pan, de las Ninfas y, por supuesto, de Eros.

La referencia socrática a la inspiración divina no es un simple arcaísmo para sacar de quicio al moderno urbanita de Fedro; hay cierta reelaboración de la tradición. La inspiración, la locura y el amor vehiculan toda la obra, conectan con cada una de sus posiciones respecto a la escritura o a la retórica, no son artificios o chascarrillos. Igual que el profeta por Apolo y el poeta por las musas, el filósofo accede a lo invisible gracias a su *locura erótica*, lo cual no quita la existencia de *techne*¹⁶⁵. Cada una de las formas de

¹⁶⁰ Cf. Nussbaum 2004, 298.

¹⁶¹ Aguirre-Lavilla 2021.

¹⁶² Capra 2015.

¹⁶³ Véase: Dodds 1999 [1951].

¹⁶⁴ Poratti 2010, 334.

¹⁶⁵ Véase, *infra*, c. VI.

locura que aparece en el *Fedro* puede referirse a las distintas tradiciones posteriormente separadas de un tronco arcaico común.

Las primeras y más abundantes manifestaciones de *locura* tienen que ver con el amor y el coqueteo. Desde el primer momento se insiste en que el estado de éxtasis procede del *entusiasmo* contagioso de Fedro (228b-c; 234d), a lo que vendría a sumarse el entorno divino. Por lo que hemos visto, que Sócrates le diga a Fedro «me inspiras» no es un acto inocente y, además, sirve para poner en relación la *locura* erótica con la *locura* poética. Lo mismo que el auditorio puede engancharse al rapsoda en el *Ion*, dos amantes (de la sabiduría) pueden unirse por el *logos* filosófico.

Respecto a la conexión entre locura amorosa y la locura mántica, ya en el *Banquete* (508a) se adelanta la idea de que el amor permite la adivinación, así como los ritos, sacrificios y la magia. La locura abarca ambos fenómenos, siendo la más elevada, el amor, la más amplia y, por tanto, la que más conexiones permite trazar. Veamos algunas de esas interrelaciones:

El amor y la locura de tipo purificatoria están implícitas en la tragedia, así como en la purificación por una actitud piadosa, esto es, amorosa, hacia lo divino. Ligada a la purificación estaba la ninfolepsia —forma de *inspiración*— pues, no solo implicaba una mayor fluidez, presencia y concentración, sino también un cambio de identidad hacia un nuevo rol social¹⁶⁶. Además, Sócrates se purifica con el elogio a Eros que abre el segundo discurso. Esta palinodia es purificadora, pues igual que en el *Fedón*, la *música* (que incluye a la filosofía, 60e ss.) y a la sabiduría (69e) funcionan como rito de purificación. El discurso poético *inspirado*, pues Sócrates se disfraza de poeta igual que antes se disfrazaba de Lisias, está conectado con la purificación. Además, son conocidas las relaciones que establece Platón entre la purificación y la filosofía como medicina del alma.

Respecto a la poesía, su representación como *mania* recorre toda la obra platónica comenzando por la *Apología* (22a-c); lo cual sirve para atacar a los poetas y no necesariamente a la poesía. La idea de la locura como un bien no es original del *Fedro*¹⁶⁷, podemos verla planteada ya en el *Ion*. Sin embargo, no podemos decir que ésta fuera la

¹⁶⁶ Capra 2015, c. 1, 16 ss.

¹⁶⁷ Nussbaum (269 ss.) piensa lo contrario, acentuando las diferencias entre este diálogo y el resto, lo que defendería su tesis de que el *Fedro* es una autocritica platónica de sus diálogos medios.

opinión corriente de la sociedad ateniense, en muchos otros diálogos la locura era previsiblemente algo malo. Hay que distinguir el sentido específicamente platónico del otro más común. Además, la *locura* del *enthousiasmos* no se la denomina como tal «locura poética» sino la que viene de las *Musas* (245a), por lo que hay motivos para incluir aquí bajo sus efectos a la filosofía. Capra ha explorado cuáles son esas musas filosóficas¹⁶⁸, pero es que además el propio Platón en el *Fedón* (60d-61c) nos incluye a la filosofía como una disciplina de entre las relativas a las Musas¹⁶⁹. Quizá la afirmación sea imprecisa, pero a grandes rasgos coincidimos con Nussbaum cuando dice:

«En el *Fedro* se afirma que la filosofía es una especie de *mania* o locura, una actividad no puramente intelectual, sino poseída: el intelecto es conducido hacia el saber por el amor personal y por una ebullición de toda la personalidad generadora de pasiones»¹⁷⁰.

La *mania* y el *entusiasmo* ni son meros estados de pasividad necesariamente acrítica (pues lo divino, como *Eros*, entra y vivifica)¹⁷¹, ni por sí solas llevan a una actitud filosófica: son condición para esta actitud (frente a la tradición sofística) pero no justifican la sabiduría (frente a lo que creía la tradición poética). Si la *inspiración* implicase siempre y de manera necesaria pasividad frente a la *techne*, ¿cómo se explica algo tan simple como que Sócrates prefiera la *mántica* a la adivinación racional por las aves (*ononistike*), al ser ésta última pura *techne* (244c-d) mientras que la otra es inspirada por los dioses (*mantikei entheoi*, 244b) y a la vez «la más hermosa de las artes» (*kalliste techne*, 244c)¹⁷²? No se puede proyectar la cuestionable oposición entre *techne* y *enthousiasmos* del *Ion* sobre el *Fedro*. A Sócrates no lo interesa racionalizar lo divino, no quiere ese jarro de agua fría y no presume su inexistencia. Lo humano sí lo cuestiona, de sí mismo si se pregunta y de los poetas que escribieron los relatos también; pero de lo divino, de las historias divinas Sócrates dice: «me atengo sobre ellas a lo aceptado y, como decía, no las examino a ellas sino a mí mismo» (230a). No se puede rechazar lo positivo del entusiasmo de la misma manera que rechazamos el contexto homoerótico: refugiándonos en la simple ironía.

Si bien es cierto que ya Aristóteles (*Rh.* III, 1408b 18) tacha de irónicas estas alusiones al *entusiasmo* socrático, se trata de una ironía parcial y que se revela en el segundo

¹⁶⁸ Capra 2015.

¹⁶⁹ Para una relación entre el *Fedro* y la anécdota del sueño en el *Fedón*, véase: Soares 2020.

¹⁷⁰ Nussbaum 2004, 270.

¹⁷¹ *Contra* Aguirre-Lavilla 2021.

¹⁷² Como veremos en el siguiente apartado, la condena de la *techne* en ausencia de *mania* es la misma condena que la de la escritura de los *hypomnemata* sin el propósito *filo-sófico*.

discurso de Sócrates como algo mucho más serio. De las más de diez alusiones a la *inspiración* (por Musas, Bacantes, Ninfas, paisaje, Sabios —poetas, como Safo—, Fedro, Pan y cigarras) se quiere ver en todas ellas una ironía en el sentido de *decir lo contrario de lo que se piensa*, y ello tan solo por una comprensión limitada de los fenómenos de inspiración y *entusiasmo*: lo pensamos como si Sócrates formara parte de la sociedad de aquellos poetas arcaicos, cuando en realidad el punto de partida es un *enthousiasmos* ya secularizado por los sofistas; por eso no importa la realidad efectiva de lo divino, si se da o si no. Sócrates bromea en el caso de las Ninfas en 238d y 241e, así como en el delirio báquico 245a, pero esta ironía esconde una verdadera pasión por los discursos que tanto Lisias como él comparten y la duda agnóstica de estar corriendo riesgos. Con estas ironías Sócrates no quiere «desencantar» el lugar mágico y sagrado en el que se encuentran. La realidad de lo ocurrido con Farmacia o con las Ninfas no importa (229c-230c).

En el caso del *Crátilo* 396d la alusión a la inspiración divina sí puede contener ironía, en tanto que sirve para justificar que a Sócrates se le haya *contagiado* de Eutifrón el explicar profusamente lo divino —y no lo humano como nos tiene acostumbrados—. En una sociedad que venía de ver los fenómenos psicológicos como manifestaciones de lo divino en el hombre —creencia cuyo último reducto es precisamente el *daimon* de Sócrates— no se puede interpretar ese tipo de afirmaciones desde la razón psiquiátrica moderna; aunque Platón ya no creyese en tales posesiones y contagios, dicha superstición era relativamente común. Algo semejante a cuando nosotros usamos expresiones cristianas secularizadas sin que por ello sean dichas con *sofisticación* burlesca o peyorativamente. Por lo que demos al Cesar lo que es del Cesar y a Dios lo que es de Dios. Platón no pretende «rechazar»; más bien trata de darle la vuelta a esas creencias, y si la *mania* parece negativa, la pondrá en relación con algo más benéfico, como el *enthousiasmos*. En esta operación la línea entre la conveniencia *paidética* y la creencia personal se vuelve indistinguible, y más en alguien como Platón.

El carácter irónico de Sócrates no puede servir para hacerle decir o callar aquello que más nos convenga¹⁷³. Queda pendiente para futuras investigaciones analizar la compatibilidad entre la ironía socrática y otros tipos de ironía más contemporánea que parten del absurdo y la existencia trágica¹⁷⁴, como la llamada *posironía*. Hay combinación

¹⁷³ Y más cuando no sería un episodio concreto de ironía sino todo el diálogo; el *Fedro* no es una comedia en la que Sócrates constantemente burla a su interlocutor sin que éste se dé cuenta.

¹⁷⁴ Véase: Sánchez Usanos 2021.

de sinceridad y afán irónico por contrariar¹⁷⁵. La ironía socrática no es una evitación de la respuesta verdadera, como nos la quiere hacer ver Trasímaco (*R.* 337a), sino que es doble significado. La ironía socrática todavía guarda algo de la antigua lógica de la ambigüedad, del doble sentido. Un doble sentido distinto al del sofista de dos cabezas (*dikranos*, Parménides fr. B 6.5) que hace falso lo verdadero y verdadero lo falso.

En cualquier caso podemos recapitular diciendo que Platón separa a la locura de sus vínculos trágicos más inmediatos, esto es: la desgracia como desvarío culpable (*ate*). Pues lo divino no introduce nada malo en el hombre, tal y como se presenta en los libros II y III de la *República*. Todo lo proyectado en el *Fedro*, incluida la *inspiración* filosófica, se ha de situar bajo el proyecto de una nueva *paideia*, de una nueva construcción del *mythos* en la que el rapsoda o el poeta tengan cabida solo en tanto que supervisados por el filósofo, verdadero poeta.

3. ESCRITURA

La verdadera poesía, en tanto que inspirada, implica locura. Como acabamos de ver la *mania* en el sentido platónico es un ambivalente *pharmakon*: puede dejar desquiciado, puede inspirar o dar memoria y amor. Todos estos temas están conectados. Aunque solemos asociar la poesía con la oralidad, la crítica a la escritura se mezcla con la de la poesía y la *mimesis*.

La pugna entre Sócrates y Lisias es también la de dos modelos de enseñanza: por *logoi* escritos y por (*dia*)*logoi* improvisados. Ambos representarían el *agon* entre dos escolarcas que tratan de persuadir a un joven para que les deje enseñarles, manteniéndose el *eros* asociado a la típica función pedagógica de la pederastia griega. El tema de la seducción del joven alumno es coherente con la rivalidad entre quienes querían recoger el relevo de la hegemonía cultural de los sofistas: Platón e Isócrates. Durante el *Fedro*, la cuestión por la *paideia* está en todo momento presente, sin que por ello los tres primeros discursos sean meros pretextos para discutir cuestiones paidéticas o retóricas. En esa disputa por la *paideia* también está en juego una apuesta: por la oralidad tradicional o por la relativamente reciente divulgación escrita de discursos¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Esta ironía socrática y moderna nos acerca a los cínicos.

¹⁷⁶ Havelock 2002 [1963].

La enseñanza de la escritura se superponía siempre a la base previa de conocimiento oral. El discurso de Lisias estaba pensado para ser recitado oralmente y sin acompañamiento de texto. Queda claro por cómo empieza, haciendo Fedro como si no tuviera el texto, y queda claro por cómo acaba (234c). Es un *logos* que, como el platónico, imita la oralidad. También Isócrates imitaba el discurso oral y se autodenominaba «filósofo», mientras que parecía situar a Platón dentro de los sofistas¹⁷⁷. Platón irá contra el mal uso de la retórica que disfraza su escritura de oralidad para seducir y manipular. Pero también hay un buen uso de la escritura y de la retórica filosófica¹⁷⁸. Se debate contra cierta forma de lo escrito que si se hace pasar por oral es solo para conseguir *peitho* (persuasión), sin tener en cuenta lo más importante: la preocupación por si lo dicho es verdadero o no (258d). Los discursos escritos no han de tener el único fin de persuadir o entusiasmar, apoyándose en la antigüedad de una palabra rediviva (277d-278a). Hay una escritura buena y otra mala, como con todos los blancos de la crítica platónica. No se trata de ir contra la *logographia* en general, pues hasta las críticas a esta *techne* son ya retóricamente interesadas (257-258).

Como hemos señalado¹⁷⁹, Simónides había descubierto el carácter *artificial* provocable de la palabra poética. Es él quien rompe con la tradición del profeta *entusiasta*. Si bien es en parte contra esta transformación contra la que irá Platón, el filósofo sí que heredará de Simónides la concepción de que «la poesía es una pintura que habla»¹⁸⁰. *Ut pictura poesis* prevalecerá en la obra platónica, así como lo hará la imagen de la palabra como imagen (*eikon*: estatua, reflejo, representación). El modelo para la palabra en tiempos de *graficación* de la cultura se encuentra en las artes plásticas como signos secularizados, en su solemne silencio; la paradoja platónica consiste en querer hacer que la *imagen* tenga la sonoridad de la palabra viva¹⁸¹. No en balde a Simónides se le considera inventor de las letras del alfabeto para la notación poética, pues la escritura era ya la forma necesaria de publicación, de darse a conocer. Frente al tiempo como potencia

¹⁷⁷ Poratti 2010, 20-23.

¹⁷⁸ En el primer discurso Sócrates mostrará que se puede hacer lo mismo que los logógrafos pero improvisando, en el segundo que se puede hacer mejor. En ambos Sócrates se disfraza, de Lisias y de Estesícoro. Es un Sócrates muy platónico y no porque exprese mejor que en otros diálogos la doctrina platónica, sino porque refleja performativamente la idiosincrasia del diálogo y su escritura.

¹⁷⁹ Véase, *supra*, p. 12-14.

¹⁸⁰ También los *Dissoi Logoi* señalan que el mejor trágico, igual que el mejor pintor, será el que engañe *asemejando* la verdad: en el tránsito de *Aletheia* a *Lethe* se despeja el camino hacia la *mimesis*, véase, Detienne 1981 [1967], 82.

¹⁸¹ Para la filosofía el modelo es visual; como señala Heráclito (fr. 101a): «Los ojos son mejores testigos que los oídos».

de olvido aparece el tiempo como oportunidad para memorizar y aprender¹⁸²; y frente a Simónides, con Platón aparecerá el tiempo como *askesis* (ejercicio, entrenamiento, preparación) para la inmortalidad.

Platón critica a la poesía como si de un arte plástica y escrita se tratase. Pero tiene su por qué. En la época de sus grandes escritos, la poesía (la tragedia) se está incluyendo en el canon de una cultura escrita a la vez que pierde su carácter performativo. Platón no critica esta performatividad, esta declamación que también es la suya, aunque conozca sus riesgos. Lo problemático es que el juego del artista ya no se agota en su práctica; es el problema de la *reproductibilidad*¹⁸³, de la *mimesis*. La pintura (o la escritura) dejan un producto duradero para la admiración atemporal del hombre; no es así con la danza, la poesía, el teatro, o el diálogo vivo, como Platón lo pretendía. No permiten esa concreción espacial que la *monó-tona* lectura interior y unidireccional (en rollos) parece replicar. La insistencia de Platón por el filtrado de la poesía va en completa consonancia con su visión oral de la filosofía, pero la única solución es defender otro tipo de escritura. Escritura, filosofía y poesía frente al *eikon* plástico de la escritura de su tiempo, copias de copias que solo sirven para una mala *mimesis* de la oralidad, que afectaban a la poesía (y que amenazaban a la filosofía) con su preocupación por el objeto, tan fetichistas como Fedro (228a-228c).

El escrito no podrá ser solo para aprendérselo de memoria. La memoria reducida a rememoramiento, a los *hypomnemata*, es la memoria rapsódica y sofística, dado el estado de la poesía y la política en tiempos de Platón. Se interpretaba memorizando un texto en la tragedia o la rapsodia, frente a la memoria viva de antaño, la que era *Mnemosyne-Aletheia* y se daba por viva *inspiración* divina. Esta mala memoria poética es la memoria de un Fedro que, al comienzo del diálogo, habría intentado aprenderse el discurso de Lisias y fingiría que no existe tal escrito de apoyo¹⁸⁴. Frente a la mala memoria y, con ella, la mala escritura, se propone la reminiscencia, la cual implica el olvido y la improvisación del dialéctico, convertido en supremo retórico. Esta última es la memoria del Sócrates inspirado a lo largo del diálogo. Esta memoria es la que Platón trata de dejar por escrito en el único medio posible: el diálogo. Como la escritura anterior, la nueva se

¹⁸² Detienne 1981 [1967], 114 ss.

¹⁸³ Como para Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

¹⁸⁴ La mala escritura es autodestructiva. No es solo que quiera matar a la oralidad paterna, como mantiene Derrida (1975), es que la sustituye por volverse suicida.

subordina a lo oral pero desde una concepción de la Memoria distinta y restituida, de forma que el escrito no tenga como fin el rememoramiento. *Aletheia* ha de seguir estando en el centro de la oposición entre Memoria y Olvido, en ella se juega el mismo juego que en el origen de la escritura. La *anamnesis* sustituye a la memoria escrita de Simónides, *anamnesis* que surge del Olvido (*Lethe*).

El poema, al igual que el diálogo, ha de implicar *Lethe*: olvido de penas pasadas, que funciona como el *pharmakon* que Helena introduce en el vino (*Od.* IV, 220) y como Helena misma. Si el modelo primero era el de la retórica, en la segunda improvisación, Sócrates toma como disfraz a un poeta, Estesícoro, que había quedado ciego por blasfemar contra Helena. Helena es aquí el doblete de Eros, restaurar al segundo es restaurar a la primera: reunión de *filo-sofía* y retórica. El encomio a Helena de Estesícoro no lo conservamos, pero hay otro *Elogio de Helena* que sí, el del sofista Gorgias, quien dice que Helena es aquella «persuadida por las palabras o presa del amor»¹⁸⁵. Palabras y amor. Gorgias separa el argumento del amor de aquel del encanto retórico, Platón los junta en la buena retórica equivalente a la filosofía. Por el contrario, la mala retórica estaría asociada a la escritura como mero suplemento: es la figura de *Theuth*, dios egipcio correspondiente a Hermes. Así, este dios representaría el mal uso de la escritura, acorde con la tradición preplatónica. Pues desde antiguo, Hermes, frente a Afrodita, representa mala retórica, la noche, el engaño maléfico y la *duplicidad*¹⁸⁶, elementos que Platón relaciona con la escritura. Platón reivindica a Afrodita confundida con Eros y con Helena, potencias de la palabra y del amor¹⁸⁷.

El saber platónico nunca es solo teórico, ni trasladable mecánicamente al otro sin una adaptación psicagógica amorosa. La ética del diálogo vinculada al amor es el ejercicio filosófico-espiritual por excelencia; todo saber es erótico, aprendemos de quien amamos y al amar (nos) conocemos¹⁸⁸. La cuestión del amor también se conecta con la de la escritura. El amor y la escritura son ambos el «*pharmakon*» capaz de hacer salir a Sócrates de la ciudad (230d). Amor y escritura son ambos veneno y remedio, pero de maneras distintas. La escritura es ambigua porque puede ser, como el discurso de Lisias, demasiado (re)pensada, demasiado prudente (en el sentido de la *phronesis*); todo lo

¹⁸⁵ Gorgias, *Encomio a Helena* (6) en Melero 1996, 204.

¹⁸⁶ Detienne 1981 [1967], 77.

¹⁸⁷ Potencias que se unen en Sócrates, llamado en 236e «*philologos*».

¹⁸⁸ Hadot 1998, 79-89.

contrario al verdadero *eros*. Al mismo tiempo, con la escritura el re-pensamiento y el *rememoramiento* pueden anular la memoria dialógica. La escritura puede llevar al terreno de lo *impersonal*, sin máscaras y sin (auto)formación desde el interior: sería desde el exterior que tomamos discursos y nos *informarnos*. Pero discurso y modo de vida no se pueden separar, esa es la única forma de indiferenciar el exterior del interior. Y eso es lo que pretenderá Platón y no tanto una fonocéntrica priorización de la interioridad. La aparente crítica a la escritura, como ocurre con la poesía, tiene sus matices.

La verdadera «escritura en el alma» ha de ser inspiracional, ha de seguirse de la locura divina erótica y poética que hace que el *logos* plante su semilla en el otro. Para el poeta y el filósofo la memoria sigue siendo fundamental, solo que en un caso había dejado de ser don de videncia y en el otro se estaba convirtiendo en una cuestión trascendental relacionada con la separación entre alma y cuerpo (cf. *Fedón*). La escritura, en tanto que dúplice y ambigua¹⁸⁹, arrastra esa impureza también propia de la *Apaté* filosófica, es semi-presencia: *mezcla* de luz y noche, de *alethes* y *pseudes*. Pero no por ello, como en la locura o en el amor, se sigue su rechazo.

¹⁸⁹ Derrida 1975 [1968]. Sin embargo para el francés parece que el *eros* es seductor por analogía con la escritura como *pharmakon* y no al revés. Si el discurso y la escritura pueden ser remedios-y-venenos es por la ambigüedad de la voluntad y el deseo humanos. La diferición escrita no es lo que hace al *logos* seductor; aunque todo *logos* sea diferido —el aedo previo a la escritura evoca un pasado— la estructura de la diferición está en la generación erótica del tiempo, en esa ausencia consustancial al deseo.

VI. COMPATIBILIDAD ENTRE *TECHNE* Y *ENTHOUSIASMOS*

Previo a Platón, que la poesía era una *techne* resultaba tan natural como que *poiesis* quería decir «hacer» con unas técnicas determinadas para unos fines determinados. Dado que muchas de las críticas a la poesía se hacen partir de la supuesta incompatibilidad entre *techne* y *enthousiasmos*, comencemos por definir ambas nociones desde el conjunto de la obra platónica.

Techne es arte, en el sentido de artesanía, habilidad o producción. En Platón la *techne* se rige por el *principio de especialidad*, por la que a cada *techne* le corresponde necesariamente solo una función propia y, por el *principio de totalidad*, que implica un conocimiento total y no parcial de todos los casos posibles incluidos en su dominio¹⁹⁰. En el *Ion*, *techne* indica un conocimiento normado que universalmente apunta hacia la realización práctica del objeto o saber, y como Ion solo sabe, particularmente, de Homero, se acaba negando que la poesía tenga objeto propio, careciendo así del *principio de totalidad*. La *techne* es civilizadora y produce resultados útiles mediante procedimientos transmisibles con funciones concretas. Frente a la *empeiria*, la *techne* platónica ha de ser racional (*Grg.* 465a). Se asocia y superpone a la *episteme* (ciencia o conocimiento), aunque esta última apunta más a un saber general teórico o contemplativo frente a la realización práctica de la *techne*¹⁹¹. Se diferencia del conocimiento experiencial (*empeiria*) en que es racional, capacita para conocer las causas y la naturaleza de las cosas y no se dirige al placer, sino que se compromete con el bien (*Grg.* 465a ss.). Si no hay *techne* se sugiere que falta ese vínculo con la virtud, virtud que implica siempre cierta utilidad, función propia y beneficio social.

El *technites* es el experto. En el *Ion* el *technites* muestra su conocimiento tanto cuando él ha producido algo como cuando analiza lo realizado por otros: juzgar con palabras se vuelve un criterio para demostrar la posesión de la *techne*. El experto debe poder dar cuenta de su saber, en materia de obras o palabras. No solo ha de ser profesional sino buen defensor o crítico en su campo para demostrar ser experto. En la comparación con otras artes como la pintura o la escultura, Platón no solo funde la figura del «profesional»

¹⁹⁰ Aguirre 2013, 95.

¹⁹¹ En líneas generales, como señala Nussbaum (2004, 142): «en el tiempo de Platón no se establecía una distinción general y sistemática entre *episteme* y *techné*».

con la del «experto» (531e; 533a), sino que también equipara lo *interpretativo* con lo *creativo*, la rapsodia con la poética, al presuponer que Ion, experto en rapsodia homérica, podrá juzgar a los otros poetas, cuando a lo sumo podría juzgar a los otros rapsodas. La aparentemente falaz confusión entre plano teórico-crítico y plano practico-poético está ligada a la visión griega de que toda interpretación es un acto creativo, encarnada en el término de *mimesis*: si la interpretación es una (re)creación, el artista se pone al mismo nivel que el crítico de arte que lo interpreta¹⁹². Al final del *Ion*, Sócrates niega que la obra poética esté «libre de la intrusión de los no expertos en poesía y rapsodia»¹⁹³. No solo la poesía no tiene nada que decir respecto al resto de técnicas, sino que se encuentra desvalida ante la apreciación de todo el que sepa. El que debe de juzgar la poesía no es el sabio, ideal imposible, más bien quien, como Sócrates, no dice «sino la verdad como corresponde a un hombre profano» (*Io*. 532d-e).

Respecto al *enthousiasmos*, como ya hemos comentado, para la tradición la actividad del poeta implicaba un conocimiento y no había contradicción en conjugar la inspiración divina con la capacidad creadora del poeta; aunque el poeta dependiera de la musa, no era un mero instrumento, como no lo será en el *Fedro*. La suspensión cautiva del público es efecto del *enthousiasmos*. La poesía es el medio indirecto de comunión con lo divino¹⁹⁴. Los poetas penetran en la corriente divina de armonía y ritmo quedando colmados, rebasados, por el dios que lo llena todo, sin dejar espacio al *nous*. El *enthousiasmos* aparece ahora como un estado en el que la divinidad habla por el poeta poseído y fuera de sí —estado comparable con el de la Sibila o la Pitia—. Locura *entusiasta* que corresponde a la *música* (*Phdr.*, 245a; 249d-e): poesía, pero también filosofía.

Aunque respecto al *enthousiasmos* la concepción de Platón era la admitida por sus contemporáneos, es originalidad suya el que la posesión entusiasta se extienda de los poetas a los rapsodas y de estos a los espectadores o que lo haga entre amante y amado. En el *Ion*, es el propio rapsoda quien se refiere por vez primera a la locura (*mainomenos*, 536d6) para negar que sea su estado, dadas las insinuaciones de Sócrates. Esto demuestra

¹⁹² Con la cadena se equipara la filosofía estética de la producción con la de la recepción. *Mimesis* pone en pie de igualdad el comentario reelaborador y el original.

¹⁹³ Aguirre 2013, 103.

¹⁹⁴ Gil 1967, 43.

que la valoración popular de la locura, frente a la del entusiasmo, era menos positiva¹⁹⁵. Fenómenos en los que la posesión se traducía en un flujo misterioso de palabras no eran desconocidos a los griegos; fenómenos de ventrilocuismo o de hombres en cuyo vientre se habría aposentado un *demon*. Por lo que no es extraño suponer que ya se interpretase que en el poeta se daba un fenómeno similar, siendo la divinidad inspiradora el origen de la voz del poeta¹⁹⁶. Por otro lado, la *mimesis*, como forma de encarnar la voz de otro frente a la narración simple directa, mantiene semejanzas con fenómenos de ventrilocuismo. Platón no ahonda demasiado en la naturaleza de esta posesión divina; no requiere mayor explicación, pues acabaría racionalizando lo divino como hacen los sofistas (*Phdr.* 229c-230a). Lo esencial es que se trata entonces de *una* voz externa, frente al diálogo en el que se confrontan dos conciencias sin lugar para la pasiva ventriloquía o automatismo.

Por otro lado, el *principio de especialidad* propio de la *techne* tendría efectivamente su contrapartida en el ámbito del *enthousiasmos*, puesto que son varias las Musas y cada una dispone para el hombre de un género concreto, sean ditirambos, encomios, hipoquermos, yambos o versos épicos (*Ion* 534c). Otro punto en común sería, que igual que el *enthousiasmos*, la *techne* es de origen divino (cf. *Ion* 537c; *Prt.* 320d ss.; *Phdr.* 274c), pero mientras que el entusiasmo es esporádico, la técnica puede controlarse para que permanezca.

La división estricta entre *techne* y *enthousiasmos*, como parece insinuarla el *Ion*, puede ser evidente para el estudioso actual, pero no lo era tanto para cualquier ciudadano en tiempos de Sócrates o Platón. La distinción platónica no tuvo por qué redefinir los términos del discurso corriente, desde el cual se podría seguir llamando a la mántica, a la poesía o a la rapsodia, *techne*. Además, ni siquiera en el propio *Ion* hay una oposición antinómica clara entre *techne* y *enthousiasmos*: en la primera parte del diálogo, Sócrates da por supuesto que hay un «arte (*techne*) poética como un todo» (532c); y, al comparar por igual el arte médico o el matemático (531e) con el del escultor, pintor, músico y rapsoda (533a-533c), contempla la posibilidad de una *techne* poética a la que se le sumaría la fuerza de inspiración divina. Como señala Aguirre (2013, 104), en el 533b Sócrates

¹⁹⁵ Frente a Luis Gil (1967, 48-64), Javier Aguirre (2013, 106) mantiene que: «nadie antes que el filósofo [Platón] ha considerado la actividad poética como el resultado de una suerte de *mania*, ni al poeta como un *mainómenos*». Es en el *Fedro* en el que los efectos positivos del *entusiasmo* se extienden a la *locura*, idea chocante para la sociedad ateniense, de forma que *mania* con *techne* (mántica inspirada) resulte superior a la pura *techne* (adivinación por las aves).

¹⁹⁶ Platón (*Cra.* 428c) y Aristófanes (*V.* 1017ss) coinciden en esta comparación entre el ventrilocuismo de la posesión y la inspiración poética.

menciona la rapsodia como una de las *technai*, un arte menor regido justamente por el *principio de totalidad*, conocimiento de la totalidad de las cosas representadas por los poetas, pero a la que le falta el *principio de especialidad*. Platón no incide más en ello, pues no le interesan estas técnicas rapsódicas, similares a las de la retórica (cf. *Grg.*, 502c), sino la poesía misma como rival educativo de la filosofía.

En sus últimos diálogos, como ya hemos visto¹⁹⁷, la poética, en tanto que producción, aparecerá como un tipo de *techne* (*Sph.* 264d ss.). No será hasta el anciano Platón de *Leyes* (719c) que se unan claramente la *mimesis* como *techne* y el *enthousiasmos*. En este sentido la *techne* está emparentada con la *mimesis*, pues, igual que la poesía inspirada, la técnica implica la duplicidad del truco, la sofistería o el engaño (*apate*)¹⁹⁸. Así, también en *Leyes* (889b-d), Platón dirá que la *techne* produce imágenes (*eidola*) como la pintura y la música. *Techne* que frente a la verdad *natural* es *convencional*. Pero si nos vamos al Platón más joven las diferencias tampoco son tajantes:

El Sócrates supuestamente más Sócrates, el de la *Apología*, declara no poseer ninguna *techne* (20b-c) o *mathema* (33b5), lo que le emparentaría con Ion. Además, en ambos diálogos de juventud se examina el *bios* y no proposiciones o teorías¹⁹⁹. Caracterizaciones que acercarían a Sócrates a los poetas pueden ser encontradas también en diálogos posteriores. Sócrates aparece en el *Banquete* (215c y 218b) como incitador a la locura y al entusiasmo: «Sócrates influye en quienes lo escuchan de una manera irracional, por la emoción que provoca, por el amor que inspira»²⁰⁰. Los síntomas atribuidos a la poesía en el *Ion* o en el *Fedro* son los mismos que los que genera Sócrates en el *Banquete* (215d-e): dejarse llevar, posesión, lágrimas en los ojos, corazón palpitante, coribantismo y trastorno mental²⁰¹. Y, como con el rapsoda, esos efectos permanecen hasta cuando las palabras son reproducidas de segunda mano: en el propio diálogo. A nivel filosófico,

¹⁹⁷ Véase, *infra*, p. 24-25.

¹⁹⁸ No podemos decir que en el *Ion* el *entusiasmo* sea un mal, frente a una *techne* siempre buena, a la vez que se cree en la sinceridad de Sócrates-Platón cuando descubre en la *locura* un bien común a la filosofía y a la poesía. Cualquier explicación que aluda a la distinción entre Sócrates (*Ion*) y Platón (*Fedro*), así como a la tesis progresista-evolucionista, nos parece, tras lo analizado, del todo insatisfactoria.

¹⁹⁹ Aunque no se trata de atribuir «X» a Platón e «Y» a Sócrates, la sentencia de la *Apología* seguramente pertenezca al Sócrates histórico, pues Esquines de Esfeto (s. V a. C.) en su *Alcibiades* (fr. 11; VI A 53 SSR) representa a un Sócrates que tampoco puede enseñar por *techne* y, como en el *Ion*, se compara su amor con las Bacantes que, poseídas (*entheoi*), extraen leche y miel; véase, Kahn 2010, 47-51.

²⁰⁰ Hadot 1998, 43.

²⁰¹ Para una detallada comparación, véase, Capra 2015, c. 3.

Sócrates sería el primer anillo y que toda la tradición forma parte de esa cadena; sin embargo, frente a la posesión acrítica de Ion, el *enthousiasmos* socrático es activo y voluntario, también es *techne* y exige libre aceptación consciente. Ese compromiso voluntario es de tipo *erótico*, el sujeto no lo impone a un objeto —se elimina la unidireccionalidad—, sino que se deja recibir la belleza del otro. El amor no crea en el otro si este no quiere, no impone pasividad, sino que escribe con semillas en los jardines de las letras del alma, semillas que florecerán solo por uno mismo, por el cuidado de sí.

Evidentemente *techne* y *enthousiasmos* no son identificables, tampoco son opuestos; pueden ser complementarios. La *techne*, frente a nuestro «arte», no es tanto algo relativo a lo bello sino que tiene que ver con la transformación de la naturaleza; y los poetas, sin ser contrarios a la *techne*, están dotados por *physis* (Lg. 700d)²⁰²: *poesía* (re)crea y, como la *techne*, opera (miméticamente) sobre lo creado. *Poiesis*, como *physis*, indica un orden armónico que no presupone un objeto *exterior* porque ella misma es su objeto²⁰³. El *entusiasmo* platónico no es por sí mismo una forma de conocimiento, sino un estado que condiciona la creación ontológica. Es *mimético*, contagioso. Es, ante todo, estado, pasajero y susceptible de afectar no solo al poeta, sino también al ciudadano, al filósofo (en el *Fedro* o el *Crátilo*) y al político (en el *Menón*).

²⁰² En el tercer libro de *Leyes* (682a), Platón vuelve a enunciar la cuestión de la inspiración divina, bajo el término de «*entheastikos*», diciendo que lo que Homero expresa, por ser alabanzas divinas, no es solo de acuerdo con la divinidad (*kata theon*) sino de acuerdo a la naturaleza (*kata physin*), como es en realidad.

²⁰³ Lledó 2010, 107.

VII. COMPATIBILIDAD ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA

Platón no renuncia al poder de la poesía²⁰⁴. Los símiles de Píndaro, Eurípides y Aristófanes influyen en sus diálogos tanto como las ideas de otros filósofos. De estos toma sus metáforas para describir la *inspiración* en las comparaciones melifluas del *Ion* (534b)²⁰⁵. Para las que serán sus más famosas doctrinas, Platón muchas veces utiliza mitos autorizados y legitimados al estar transmitidos por «poetas divinamente inspirados» (*Men.* 81a-e). Platón no está en conflicto con la poesía en abstracto, sino con la poesía realmente existente, la cual ha de ser reformada bajo el criterio del saber y la utilidad social. El *Fedro* concluye con el establecimiento de otra retórica, así como con otra escritura, otra poesía y otra mitología, todas bajo el modelo de la filosofía. Poesía y *logografía* que ahora traten de expresar la verdad, poniendo al lenguaje bajo cierta persuasión contraria a la imperante, contraria al alago fácil. La verdadera oratoria y la verdadera escritura han de ser *filosóficas*.

No pretendo, como se ha hecho en ocasiones, suavizar el rechazo platónico a los poetas²⁰⁶. Platón es polifacético y no siempre podemos buscar en él coherencia interna. Fijarnos en diálogos como el *Ion* y el *Fedro*, permite señalar distintas facetas de su pensamiento. Al compararlos resulta evidente que filosofía, poesía y adivinación tienen en común la posibilidad de *mania*.

La *mania* otorga bienes como la profecía, la poesía y, por supuesto, el amor (*Phdr.* 244a). En la jerarquía de la locura²⁰⁷, la suprema es el *amor*, de quien ama con filosofía bajo el «*enthousiasmos*» (*Phdr.* 249d-e). Es locura y es posesión divina sin que lo divino ponga nada malo en el hombre. Como en una especie de encadenación entusiástica Sócrates ha entrado en delirio báquico *con Fedro* (*Phdr.* 234d), tras oírle está inspirado

²⁰⁴ «A Platón no se le pasa siquiera por las mientes la idea de que la poesía, considerada como potencia educativa, pueda sustituirse por los conocimientos abstractos de la filosofía» (Jaeger 1944, 614).

²⁰⁵ Gil 1967, 53-64.

²⁰⁶ Uno de los argumentos tradicionales para comprender el rechazo a la poesía es decir que Platón se refiere sobre todo a la tragedia; otra explicación parte de comparar sofística y poesía, extendiendo las críticas de esta a aquella. Son observaciones razonables, aunque insuficientes. Respecto a lo primero, aunque Platón prefiera la poesía simple como antaño y no la anomía reciente (*Lg.* 700a ss.), el principal condenado casi siempre es Homero. Respecto a lo segundo: es cierto que los sofistas y los poetas son comparados frecuentemente, pero también lo son los políticos y los adivinos —en el *Menón* (99) compara la «verdadera opinión» a la que puede aspirar el político con la inspiración (*enthousiasmos*) de los vates y adivinos—. Poetas, rapsodas, adivinos, profetas, políticos, retóricos, sofistas, Platón pretende establecer una comunidad de connotación semántica entre estas nociones.

²⁰⁷ Gil 1967, 65-70. También se jerarquizan las reencarnaciones, estando por encima del poeta (superior al sofista y al artesano), la del filósofo, amante «de la belleza o de las Musas» (*Phdr.* 248d-e).

(235c-d), a riesgo de ser arrebatado por las ninfas (238c-d). Lo principal no es tanto que el *enthousiasmos* sea aplicable al filósofo, como la interconexión que se establece entre las diversas formas de *mania*.

Tanto la filosofía como la poesía están ligadas a la adivinación (*mantike*), pues las tres han sido, desde antiguo, *intuición* de la *Mnemosyne*. La adivinación, igual que el amor y la inspiración poética, implica la entrada de potencias divinas en lo humano. Potencias como *Eros*, como *Apolo* o las *Musas*. Para Platón, dicha entrada es *maniática*. Y, aunque todas estén bajo el fondo de la *locura divina*, se nos ha olvidado, dice Platón, que precisamente es la *mantike* la que mayor relación originaria, etimológica, mantiene con la *mania* (*Phdr.* 244c).

Los fundamentos del «delirio» (poético, filosófico o mántico) se remontan a experiencias extáticas fundamentales en las prácticas y ritos místicos²⁰⁸. Como señalan Pájaro y Suárez (2015, 24): «los videntes o adivinos (*mánteis*) no podían, al igual que los poetas, practicar su virtud particular (la mántica) sin encontrarse “fuera de sí”». En Delfos, Apolo se manifiesta mediante la posesión o el *entusiasmo* sobre la Pitia, hablando por ella. La poesía es comparada con la adivinación ya desde *Apología* (22c). Poesía y mántica tienen tiempos contrapuestos y facultades misteriosas: mientras que el pasado lo revela la Musa al sabio poeta, los enigmas del oráculo indican al *prophetes* o a la Pitia la verdad del futuro. Sin embargo, lo proferido por el poeta y el profeta solo difiere desde la concepción lineal del tiempo. Por otro lado, para los *vates* la *anamnesis* es una especie de iniciación²⁰⁹: las Musas han de despertar (*egeiro*), insuflar y alentar al joven poeta a que poetice (*Phdr.* 245a). La locura de las *Musas* no anula en el *Fedro* la personalidad, sino que conjuga dotes naturales y carisma divino²¹⁰. El poeta deja de ser un mero medium pasivo bajo el impulso de una fuerza suprahumana. En el momento de la inspiración el poeta tendría, como el filósofo enamorado, un intuitivo atisbo de la belleza de las formas. Quien intente poetizar sin locura (sin *enthousiasmos*) y lo haga solo por *techne* hará algo oscuro y peor (*Phdr.* 245a). Esta es la misma idea que en el *Ion* (534d) con respecto a Tínicio de Calcis.

²⁰⁸ Y que la «locura» es divina se sabe desde Homero (*Od.* XVIII, 327; IX, 399).

²⁰⁹ Vernant 1965, 97. La función reveladora de la memoria poética la traspasa Platón a la *anamnesis*.

²¹⁰ Lo que permite que el poeta se adentre en las cosas y les dé nombre (*Cra.* 391).

Hay, por tanto, dos tipos de poesía, pero también de filosofía: la de los sensatos y la de los posesos, una por la mera *techne* y otra en la que se combina su arte con la inspiración de las Musas o de la potencia divina. Solo la segunda, divinamente inspirada, puede ser auténtica creación o pro-ducción (*poiesis*). Del mismo modo, hay dos tipos de arte (*techne*) adivinatoria (*Phdr.* 244d-e): la *mántica* tradicional y la *oinoistike* (adivinación aviar), siendo la segunda peor en tanto que toma datos de la experiencia y es más racional. La superioridad de la locura divina frente a la cordura radica en «ir unida a un cambio o una transmutación de los valores acostumbrados»²¹¹. La poesía en tanto que *entusiasma* moldea a la juventud y es reestructuradora. Pero ¿qué ocurre con la filosofía?

El endiosamiento griego, el *enthousiasmos*, comporta una vertiente «enstática», de instalación de lo divino, y una vertiente «extática», de salida del pensamiento y la identidad²¹². Lo que Platón rechaza es que se dé «énstasis» sin «éxtasis», sin una salida del yo terrenal corporal. Es decir, que se introduzca algo sin que desde uno mismo se salga activamente. Éxtasis o ascensión que puede ser el impulso *erótico* hacia lo divino a partir de la contemplación *enstática* de la belleza. Entrada y salida, que con seguridad se da al morir.

Hay momentos, como el sueño, el desmayo o la cercanía a la muerte, que por distinguir el cuerpo (apagado) del alma (despierta), permiten la locura de separar en mayor o menor medida el cuerpo y el alma²¹³. En tales intentos de separación está uno de los orígenes de la filosofía: a través de las prácticas y ejercicios respiratorios por los que el hombre divino (*theios aner*) chamánico aspira a la inmortalidad²¹⁴. El poeta y el filósofo, en el estado de

²¹¹ Gil 1967, 67. Es la locura del cínico que reacuña valores declarados (*nomisma*).

²¹² Luis Gil 1967, 53-64. Éxtasis del alma que, desde la ridiculización de las *Nubes*, Sócrates intentaría emular siguiendo la doctrina pitagórica.

²¹³ Sócrates da a entender que su cercanía a la muerte le otorga poderes proféticos (Platón *Ap.* 39c; Jenofonte, *Ap.* 30; *Phd.* 84e). En el *Fedón* (60e ss.) se explica el origen de la poesía que Sócrates escribe por primera vez y antes de morir, en un sueño en el que una voz le incitaba a hacer música (*mousike*: todo arte, como la filosofía, de las musas). El sueño podía conceder poderes mánticos al diferenciar el cuerpo dormido del alma despierta. Sócrates afirma creer haber estado siguiendo el consejo del sueño al agujonear —inyectar su *pharmakon*— mediante la filosofía, «la más alta música» (61a). En la *República* dirá que antes del sueño hay que suavizar o amansar el placer, para poder captar lo desconocido: cosas «pasadas, presentes o futuras» (571d-572b, cf. *Phd.* 62a-d). Hasta un muy joven Aristóteles, cercano a la escritura de diálogos como su maestro, afirmó que el alma cerca de la muerte obtiene poder profético (*Eudemo*, fr. 1) o que a solas consigo durante el sueño es capaz de adivinación (*Sobre la Filosofía* fr. 12A1).

²¹⁴ Vernant 1965, 331 ss. «Adivino, poeta y sabio tienen en común una facultad excepcional de videncia por encima de las apariencias sensibles» (*ibid.*, 347). Frente al sabio, el filósofo divulga sus secretos, su privilegio, a un grupo discipular volviendo su conocimiento en objeto de doctrina, trasladando, el misterio al ágora. Como hemos señalado, el filósofo continuaba las funciones que antes estaban confundidas en el rey-sacerdote.

retirada extática sienten una fluidez y ligereza traducida en las metáforas de alas y vuelo del *Ion* y del *Fedro*. *Éxtasis* imaginativo que entraña una salida de sí y un traslado hacia lo oculto. Esta vertiente extática, la otra cara del *enthousiasmos*, aparece en el símil de la abeja del *Ion* (534b) para ejemplificar el estado de posesión e inspiración. Platón parece dar aquí cierta *actividad* anímica al poeta que, en el *éxtasis*, va hacia los *prados de las Musas*, como en el *Fedro* van a las *Llanuras de Aletheia*²¹⁵.

En el filósofo esa salida se produce de forma autocrítica en el diálogo. Se trata de la dialéctica que, si persuade, lo hace sometida a la verdad. En la dialéctica, también es necesaria la encadenación del *Ion*, solo que de otro tipo: la que se consigue gracias a la transversalidad del *logos*, la del *dialogo*. Diálogo que produce examen mutuo, cuando los dos intérpretes disponen algo de ciencia (*episteme*), benevolencia (*eunoia*) y decisión para hablar (*parresia*)²¹⁶. Es necesario un respeto a uno mismo y al otro, un cuidado, un afecto *erótico*. Frente a la locura pasivo-*entusiástica* del rapsoda, está la locura del amor (*Smp.* 202e ss.) y la amistad (*Grg.* 508a), potencias que mantienen unidas las cosas desde la perspectiva filosófica²¹⁷. *Enthousiasmós* y *eros*: la conexión que se da exclusivamente por la voluntad divina y la que se da por el amor o la voluntad ascendente del ser humano. Pero la *locura* en ambos casos es necesaria. Una es más pasiva y otra más activa. Quizá difieran en la direccionalidad: en un caso es unidireccional del dios hacia abajo, al hombre, y en caso filosófico, como en la caverna, hay cierta bidireccionalidad, del hombre a lo divino y de lo divino al hombre²¹⁸, *éxtasis* y *énstasis*²¹⁹.

Tras lo analizado, podemos afirmar que el *enthousiasmos* no le corresponde exclusivamente a la poesía ni, como era de suyo evidente, la *techne* a la filosofía. Hay *technai* mejores o peores en función de si pueden pro-ducir (*poiesis*) la *Aletheia*, para lo cual la *mania* en su vertiente *erótica* y *entusiástica* puede llegar a ser fundamental. Estas formas de *locura* recuerdan y recrean la memoria de la *Aletheia*, mientras que la pura técnica de la *rememoración* escrita repite o representa Olvido. Son dos posibilidades

²¹⁵ Luis Gil (1967, 63) señala que el símil de la abeja y la existencia de un lugar maravilloso de donde toman los poetas sus composiciones aparecen también en Aristófanes y Píndaro, dos autores que mencionan el vuelo extático del alma.

²¹⁶ *Grg.* 487a.

²¹⁷ Amor es fuerza cósmica unificadora, como para Empédocles (fr. 31 B 17).

²¹⁸ Como se distinguen *Kleos* y *Kudos*. Cf. Benveniste, 1983.

²¹⁹ Como señala Javier Aguirre (2013, 113): «esta capacidad para ascender hasta la divinidad por medio de la inspiración racional, [...] será lo que a los ojos de Platón legitime al filósofo como verdadero educador y guía del Estado».

miméticas. Repetir la Verdad, con una *mimesis* sapiencial desde la *mania* amorosa, por *anamnesis*; o repetir el Olvido, con la nefasta *mimesis* de un *rememoramiento* muerto que como mucho generará *enthousiasmos* pasivo que será vilmente aprovechado por otros.

En cualquier caso hay repetición diferida. Lo preferible es que la *mimesis* ocurra desde la tendencia erótica a la pro-creación, pues es desde esta repetición que se configura la *anamnesis* como inversión de los *hypomnemata*; igual que se configuran las ideas, como inversión de las múltiples copias (de copias). Si lo que se ha de aspirar y se puede *imitar* son las Ideas es porque el deseo (*eros*) ultima en el Bien, la Belleza o la Justicia. El fin del *deseo* no son medios, como la nobleza, al atractivo de un muchacho o al poder del más fuerte —como transmitían los poetas—.

Pero es que de manera performativa, en el género del «diálogo», Platón ya está expresando su visión de la correcta prosa y de la correcta poesía. Su dramatización es la superación del género continuador de la poesía más popular de su época: la tragedia²²⁰. De hecho en alguna ocasión (*R.* 378e-9a; *Lg.* 810c-812a, 817b) aparecen los diálogos como modelo de esa nueva poesía con la que educar a la juventud, basada no tanto en la identificación heroica como en la búsqueda común. En el *Banquete* Platón demuestra su capacidad de imitar todos los estilos literarios de su tiempo. Este diálogo termina con Sócrates coronado por Alcibiades —trasunto de Platón—, tras haber hecho reconocer a Aristófanes y a Agatón que es el mismo hombre quien sabe componer comedia y tragedia: el verdadero poeta es el filósofo.

Platón ofrece un nuevo canon de belleza, no el de las pasiones fuertes, sino el de la comprensión del mundo haciendo un uso consciente de la alegoría. Para Jaeger (1944, 609) será en las *Leyes*, cuando se elimine el elemento ficcional socrático y Platón pida abiertamente que se propague su obra con fines de educación. De esta forma, Platón a veces parece que quiera proponer la filosofía como superación de la poesía (*Lg.* 811c-e; 817b), mientras que otras veces garantiza a cada una su esfera de independencia (*R.* 378a). Hay que pensar que es superación, solo y en tanto que asume el rol educativo y ético-

²²⁰ Como en el teatro brechtiano, el diálogo platónico implanta e impone esa distancia crítica, esa identificación ambivalente, que en la lectura emule la experiencia presencial del diálogo como un pensar contra; el diálogo no compromete, te permite diversas actitudes críticas. Pero nada indica que esto no pase también en la tragedia. Cuando, como en el *Gorgias* (502b-d), se dice que la tragedia es aduladora y canta *más* lo agradable y placentero que lo beneficioso, debemos pensar en que, igual que en el cine no todo Hollywood son clásicos del cine, en su época de las más de mil tragedias (de Romilly 1970 [2011], 12) habría seguro muchas obras prescindibles frente a la treintena que selectivamente nos ha llegado.

político y se corona a la filosofía como forma de conocimiento que abarca a la poesía; es superación a nivel de la *paideia*. En su modelo político, tal como aparece en la *República*, la poesía purificada no solo tiene cabida, sino que es necesaria. Se necesita de la potencia mítica, tras haber reajustado el mito como vehículo teológico y ético-político, tras haber quebrado el monopolio de la poesía sobre el mito.

VIII. CONCLUSIONES

«[Platón] en la *República* expulsa a Homero y a la poesía imitativa, a pesar de que él mismo escribió diálogos en forma imitativa [*mimetikos*], aunque no fuese siquiera el inventor de esta clase de diálogos».²²¹

«Al hablar de “participación”, Platón se limitó a un cambio de palabra: en efecto, si los Pitagóricos dicen que las cosas que son existen por imitación [*mimesis*] de los números, aquél dice, cambiando la palabra, que existen por participación»²²².

De cada uno de los apartados se concluye lo siguiente:

1) Para Platón, como en la tradición orífica de Dionisio, el saber comporta un *éxtasis*. El filósofo para Platón sigue aspirando a volverse *como* un dios (R. 500d); saber vuelve a ser algo divino y entraña el riesgo de *hybris* durante la *mania*. Saber que permanece relacionado con la soberanía (*arche*) del filósofo-gobernante que ofrece la *paideia*. Platón mira con nostalgia una estructura política que no es la de su tiempo. De aquel tiempo mítico Platón recuperará la ambigüedad, no contrapuesta, de Memoria-Olvido. Resacraliza a la Memoria inspirada a través de la *reminiscencia* filosófica de las Ideas.

2) En el género dialógico ya hay *mimesis* de otras obras literarias y de la vida de Sócrates, quien, en el fondo, será la verdadera Musa platónica. El diálogo *recrea* una oralidad no mágica, a través de una escritura no memorística.

3) Hay una *mimesis* buena y otra mala. La poesía será necesaria para el conocimiento filosófico posterior, pero ambas pueden compenetrarse como «nobles mentiras» haciendo uso filtrado del mito, *representando* lo divino como arquetipo del bien y rechazando cualquier *imitación* por el hecho de no representar la virtud. Del mismo modo se rechaza un *enthousiasmos* que no de cuentas de su contenido y esté ausente de *techne*. Con todo la *techne* no deja de ser un modo de creación (*poiesis*). Se ataca a los poetas más que a la poesía.

²²¹ Ateneo de Náucratis (XI 505b-c). Puede consultarse en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=F4F4212402626493882EA67954502DB1?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0405%3Acasaubonpage%3D505b>

²²² Aristóteles *Metafísica*, 987b.

4) Que el amor sea por naturaleza intencional no quiere decir que sea utilitarista. El amor por las ideas es indisociable del amor personal por el otro²²³; amor —expresado no irónicamente sino desde la ambigüedad y el doble sentido— como un tipo de *locura*. Se puede trazar una interconexión entre los distintos tipos de *locura*: amor inspira y al poetizar con verdad se purifica. *Eros* es el *entusiasmo* del filósofo. La locura, como el amor, la poesía y la escritura, es *pharmakon*: permite hacer un buen o mal uso de estas. En el caso de la escritura de diálogos, el buen *pharmakon* genera reminiscencia, la cual parte del olvido, frente al intento, basado en la plástica, de suprimirlo por la memoria de los *hypomnemata*.

5) La poesía puede ser solo por *techne* pero la buena poesía, apta para la *paideia*, combinará también *entusiasmo*. Lo más *arriesgado* es una poesía que sea solo *entusiasta* aunque sea más placentera que la que opera por pura *techne*. La buena *mimesis*, como la buena escritura, genera dialécticamente dos voces y dos procesos, «enstático» y «extático», e implica actividad crítica para salir de sí; mientras que la mala *mimesis*, correspondiente a los que imitan sin saber, genera una voz externa, el *enthousiasmos enstático*, pasividad o ventrilocuismo. La buena mimesis también será la que combine *techne* con *enthousiasmos*²²⁴.

6) Platón propone una nueva poesía, una nueva escritura y una filosofía naciente. Para recoger la poesía, la logografía o la retórica sin anularlas y absorberlas las situará bajo el ámbito de la *manía*. La filosofía es la única que puede dirigir pero hay cabida para el resto siempre y cuando muestren su carácter filosófico.

Se nota que Platón nunca dejó claras todas estas cuestiones. Irá contra la poesía e intertextualmente nos dejará vislumbrar en sus palabras el estado de la poesía²²⁵. Platón no critica sino desde dentro, haciendo «literatura».

Siempre queda la duda de si Platón pretende la superación, el rechazo, la inclusión o la reunión de tradiciones como la poesía, la sofística, la retórica o la matemática. Aunque a veces se nos olvida que la Academia era *multidisciplinar* y que el propósito era la

²²³ Cf. Vlastos 1973

²²⁴ Se asocia la inspiración poética o profética con la intuición del filósofo, quien aparecerá como *hermeneuta* por excelencia. El filósofo también puede sufrir un *rapto reflexivo* como el de Sócrates al comienzo del *Banquete*.

²²⁵ Derrida 1975 [1968], 168: «Platón imita a los imitadores para restaurar la verdad de lo que imitan: la misma verdad».

formación política. Y, sobre todo, se nos olvida que la filosofía no había nacido sino que estaba naciendo: no había una «disciplina» filosófica instaurada ni una tradición clara y distinta que defender. Los primeros usos de la palabra «*philosophia*» seguramente no sean de Pitágoras, ni siquiera de Sócrates, sino de un Platón que la identifica con la vida-y-muerte de su maestro. Platón no quería fundar una filosofía racionalista al margen de la poesía, la sofística o la retórica de su época, sino que pretendía remontarse hacia el pasado, hacia un momento en el que estas no se encontraban separadas, para así, de nuevo, reunir las a todas bajo una filosofía que conserva y destila rasgos de la sabiduría política, oracular y poética²²⁶.

²²⁶ Como señala Cornford (1987 [1952], 189): «el filósofo conserva su carácter profético. Confía para su visión de la divinidad y de la naturaleza real de las cosas, en la supuesta identidad de su propia razón con una parte de la conciencia cósmica».

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES Y TRADUCCIONES

Aguirre, J., 2013: *Platón y la poesía. Ion. Platón*, Madrid.

Calonge, J. -Lledó, E. -García, C., 1985: *Platón. Diálogos, I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, Madrid.

Calonge, J. -Acosta, E. -Oliveiri, F. J. -Calvo, J. L., 1983: *Platón. Diálogos, II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid.

Calvo, T., 1994: *Aristóteles. Metafísica*, Madrid.

Crespo, E., 1991: *Homero. Iliada*, Madrid.

Eggers Lan, C., 1986: *Platón. Diálogos IV. República*, Madrid.

Eggers Lan, C.- Julia, V. E., 1978: *Los filósofos presocráticos I*, Madrid.

García Gual, C., 2007: *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Madrid.

García Gual, C.-Martínez, M.-Lledó, E., 1986: *Platón. Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid.

García Yebra, V., 1974: *Aristóteles. Poética, Edición Trilingüe*, Madrid.

Lisi, F., 1999: *Platón. Diálogos, VIII. Leyes (Libros I-VI)*, Madrid.

Lisi, F., 1999: *Platón. Diálogos, IX. Leyes (Libros VII-XII)*, Madrid.

Melero Bellido, A., 1996: *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid.

Ortega, A., 1984; *Píndaro. Odas y Fragmentos*, Madrid

Pabón, J. M., 1982: *Homero. Odisea*, Madrid.

Poratti, A., 2010: *Platón. Fedro, Edición Bilingüe*, Madrid.

Rodríguez Adrados, F., 1980: *Lírica Griega Arcaica*, Madrid.

Santa Cruz, M. I. -Vallejo, A. -Cordero, N. L., 1988: *Diálogos, V. Carménides, Teeto, Sofista, Político*, Madrid.

Vallejo, A., 2005: *Aristóteles. Fragmentos*, Madrid.

Zamora, J. M., 2010: *Platón. Timeo, Edición Bilingüe, notas y anexos de Luc Brisson*, Madrid.

MONOGRAFÍAS

Benveniste, E., 1983: *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid.

Capra, A., 2015: *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Washington D. C.

Colli, G., 1975: *La nascita della filosofia*, Milano (trad. esp.: *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona 1977).

Cornford, F. M., 1952: *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge (trad. esp.: *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid 1987).

Derrida, J., 1968: *La pharmacie de Platón en Tel Quel 32-33* (trad. esp.: *La farmacia de Platón en La Diseminación*, Madrid 1975).

Detienne, M., 1967: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris (trad. esp.: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid 1981).

Dodds, E. R., 1951: *The Greeks and the Irrational*, California (trad. esp.: *Los griegos y lo irracional*. Madrid 1999).

Dover, K. J., ²1989: *Greek Homosexuality*, Cambridge (¹1978) (trad. esp.: *Homosexualidad griega*, Barcelona 2008)

Duque, F., ²2019: *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid (¹1986).

Foucault, M., 2018: *El orden del discurso*, Barcelona.

Foucault, M., 2011: *El gobierno de sí y de los otros*, Madrid.

Gadamer, H.-G., 1997: *Mito y razón*, Barcelona - Buenos Aires.

Gadamer, H. G., ²1985: «Plato und die Dichter», Tübingen (¹1934) (trad. esp.: «*Platón y los Poetas*», UdeA 1991).

- Gernet, L., 1980: *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid.
- Gil, L., 1967: *Los antiguos y la «Inspiración» poética*, Madrid.
- Hadot, P., 1998: *¿Qué es la filosofía antigua?*, México, D. F.
- Havelock, E. A., 1963: *Preface to Plato*, Cambridge (trad. esp.: *Prefacio a Platón*, Madrid 2002).
- Heidegger, M., 1953: *Die Frage Nach der Technik* en GA 7, Frankfurt am Main.
- Huizinga, J., 1972: *Homo ludens*, Madrid.
- Jaeger, W., 1944: *Paideia: los ideales de la cultura griega, III*, Madrid.
- Kahn, C. H., 2010: *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria*, Madrid.
- Lledó, E., 2008: *Filosofía y lenguaje*, Barcelona.
- Lledó, E., 2010: *El concepto «Poíesis» en la Filosofía Griega. Heráclito-Sofistas-Platón*, Madrid (¹1961).
- Marzoa, F. M., 2007: *Muestras de Platón*, Madrid.
- Murray, P., 1996: *Plato on Poetry. Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b*, Cambridge.
- Nussbaum, M., 2004: *La fragilidad del bien*, Madrid.
- Pájaro, C. J.-Suárez, J. R., 2015: *Erótica y destierro inspiración poética y filosofía en Platón*, Barranquilla.
- Racionero, Q., 2010: *La inquietud en el barro: Lecciones de Historia de la Filosofía Antigua y Medieval*, Madrid.
- de Romilly, J., 1970: *La tragédie grecque*, Paris (trad. esp.: *La tragedia griega*, Madrid 2011).
- Schaper, E., 1968: *Prelude to aesthetics*, London
- Vernant, J. P., 1992: *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona.
- Vernant, J. P., 1996: *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris (trad. esp.: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona 2013)»

Yates, F., 1966: *The Art of Memory*, (trad. esp.: *El arte de la memoria*, Madrid, 2005)

REVISTAS

Aguirre, J., 2021: «La metáfora de los anillos imantados y la interpretación platónica de la unidad del Estado», *Pensamiento* 77, n 293, 159-170.

Aguirre, J. -Lavilla de Lera, J. 2021: «La broma de Sócrates inspirado: Fedro 238d y Crátilo 396», *Plato Journal*, 159-175.

Asmis, E., 1986: «“Psychagogia” in Plato’s “Phaedrus”», *Illinois Classical Studies* 11, 153-172.

Griswold, C. L., 1981: «The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato’s Republic, Book 10», *Journal of the History of Philosophy* 19, 2, 135-150.

Krentz, A. A., 1983: «Dramatic Form and Philosophical Content in Plato’s Dialogues», *Philosophy and Literature*, Volume 7, 1, 32-47.

Kuhn, H., 1941: «On the Relationship between Greek Tragedy and Plato I», *Harvard Studies in Classical Philology*, 52, 1-40.

Kuhn, H., 1942: «On the Relationship between Greek Tragedy and Plato II», *Harvard Studies in Classical Philology*, 53, 37-88.

Lavilla de Lera, J., 2021: «A complementary observation to determine Phaedrus’ age in Plato’s *Phaedrus*», *Agora. Estudos Clássicos em Debate* 23, 45-62.

Lavilla de Lera, J., 2016: «Platón mitógrafo», *Revista Laguna* 39, 39-56.

Pagès, J. 2014: «La imagen poética del auriga: connotaciones míticas e iniciáticas», *Ianua Classicorum*, 11, 239-246.

Sánchez Usanos, D., 2021: «Lost in translation. Ironía clásica, romántica y postmoderna», *ACTIO NOVA*, extra 5, 223-242.

Soares, L., 2020: «La relación entre los paradigmas poéticos platónico y tradicional en la anécdota del sueño de Sócrates en el Fedón», *Archai*, 30, 1-24.
https://doi.org/10.14195/1984-249X_30_11

Thomson, G., 1953: «From Religion to Philosophy», *The Journal of Hellenic Studies*, 73, 77–83.

Vlastos, G., 1973, «The Individual as an Object of Love in Plato» en *Platonic Studies*

DICCIONARIOS

Adrados, Francisco R., et al. *Diccionario Griego-Español* en línea, CSIC.
<http://dge.cchs.csic.es/xdge/>

Liddell, Henry George, Robert Scott, Henry Stuart Jones, and Roderick McKenzie.
 2011. *The online Liddell-Scott-Jones Greek-English lexicon*. Irvine, CA:
<http://www.tlg.uci.edu/ljsj>.