

Simónides De Ceos y la poesía como *téchne**

Recibido: octubre 17 de 2012 | Aprobado: noviembre 1 de 2012

Carlos Julio Pájaro M.**

cpajaro@uninorte.edu.co

Resumen La ‘explicación’ platónica de la creación poética en el *Ion* como efecto de la inspiración permite identificar las condiciones culturales que le subyacen: por carecer de escritura, la sabiduría griega, incluida la poética, es transmitida oralmente. La circunstancia en que realiza su actividad el poeta llevan a Platón a proponer entonces que esta no obedece a la *téchne* y, por tanto, el poeta no puede dar razón de lo que dice. Esta crítica alcanza a los sofistas en sus usos ‘pedagógicos’ de la poesía, y cabe preguntarse si podría estar dirigida contra las concepciones sofísticas de la poesía como *téchne*. Sin embargo, sostener que está asimismo dirigida contra estas concepciones constituye un forzamiento de la doctrina platónica de la poesía, porque los planteamientos de la sofística surgen, desde Simónides de Ceos, dentro de circunstancias culturales en que las tesis platónicas pierden validez: la obra de los sofistas es producto de una época que dispone ya de escritura alfabética.

Palabras clave

poesía, Platón, inspiración, *téchne*, oralidad, escritura, Simónides de Ceos.

Simonides of Ceos and poetry as *téchne*

Abstract

The platonic “explanation” concerning poetic creation in the dialogue *Ion*, which explains poetry as an effect of inspiration, allows us to identify the cultural conditions that underlie this conception; due to a lack of writing the entire Greek wisdom, including the poetics, had been transmitted orally. Poet’s circumstances whilst doing his work founded Plato’s proposition about poet’s impossibility to give reasons about her poetry; mainly due to poetry’s not correspondence to the *téchne*. This critique reaches the sophists’ realizations in the field of the pedagogical uses of poetry; therefore, it is valid to ask if these criticisms were aimed at the sophist’s conception of poetry as *téchne*. However, arguing in favor of this conception implies a “forcing” of Plato’s doctrine on poetry according to his arguments on sophistic emerged, since Simonides of Ceos, within specific cultural circumstances in which Platonic theses lost validity; the sophists’ work is product of a certain time in which alphabetic writing already existed.

Key words

Poetry, Plato, inspiration, *téchne*, orality, writing, Simonides of Ceos

* Este artículo es producto de la investigación “La poesía como recurso de la reflexión filosófica en Platón”, avalada por COLCIENCIAS (Cód. 121548925357) y adscrita al grupo de investigación en filosofía STUDIA (cat. C-Colciencias) de la Universidad del Norte. Una versión inicial de este artículo fue presentada como ponencia en el II Encuentro Hispanocolombiano de estudios de la Antigüedad, Universidad de los Andes, Bogotá, octubre 13 y 14 de 2011.

** Magister en filosofía, Universidad Nacional de Colombia. Investigador invitado, Universidad Autónoma de Madrid – UAM (2011). Profesor y coordinador de la Especialización en Filosofía Contemporánea de la Universidad del Norte, Barranquilla-Colombia. Dirige el proyecto de investigación “La poesía como recurso de la reflexión filosófica en Platón”.

“Si tenemos en cuenta lo radicalmente que ha cambiado la función de la poesía –y no sólo ella, sino también la situación cultural–, nos será posible comprender que Platón, cuando se refiere a la poesía, no está hablando de lo que nosotros entendemos por tal”. E. A. Havelock.

Es ampliamente conocido el tratamiento que da Platón a la poesía y a la actividad poética en el *Ion*: a la poesía le es negado el conocimiento de lo general, el cual es alcanzado mediante la *téchne*, y se le atribuye una total irracionalidad; por eso el poeta jamás puede dar razón de su poesía. El poeta por tanto no es autoridad, ni puede llegar a ser efectivamente maestro en ninguna de las múltiples técnicas, no quedando más que la solución del irracionalismo, de la posesión divina, bajo la cual cae el poeta cuando penetra en la esfera de la armonía y del ritmo (Cfr., *Ion* 534a). A partir de esta caracterización de la creación poética se sostiene en este artículo, en primer lugar y en consonancia con los planteamientos de Havelock (1994), que a esta concepción de la poesía corresponde una circunstancia cultural carente de escritura y, por tanto, con raíces profundas en la tradición oral. Posteriormente se intentará demostrar, a partir tanto de la alusión de Platón al poeta Simónides de Ceos en *Protágoras*, 341d, como de las propiedades del trabajo poético del mismo Simónides, que esta doctrina platónica de la poesía no puede ser extendida a manera de crítica de la concepción sofística de la poesía como *téchne*. La poesía de Simónides y los planteamientos de los sofistas son resultados de la aparición y desarrollo de una cultura que ha superado su pasado ágrafo, y allí las formulaciones de Platón carecen del asidero que les daría fuerza argumental para confrontar esta nueva concepción de las tareas del poeta.

El *Ion* y la inspiración poética

Cuenta el mito¹ que una vez hubo terminado Zeus su obra ordenadora del cosmos, los dioses asomáronse con silente admiración a contemplar el maravilloso espectáculo que ante sus descercados ojos

¹ Según Otto (1981: 56), este mito “bien conocido” en la antigüedad se debe al testimonio que de él presentó Píndaro en su “Himno a Zeus”, el cual se ha perdido, “pero Arístides, quien lo leyó, nos deja conocer su contenido [...]”.

se extendía. El padre de todos les preguntó entonces si acertaban a reparar en la ausencia de algo, tal que impidiera la total perfección; fue cuando se apresuraron a decir que faltaba una voz divina para exaltar con palabra y canto las grandes obras y la completa “creación”². Por ello pidieron a Zeus que “creara” a las Musas.

El Ser ha sido “creado”, pero su esencia no estará concluida hasta tanto no exista algo, una lengua, para expresarla en palabras, pues la magnificencia del Ser debe ser expresada, gracias a lo cual accede a su plenitud. La palabra, que es canto hablado —el que las Musas infunden al poeta—, es una suerte de revelación de las esencias³, la palabra como reveladora del Ser, y la esencia del mundo consumada en el cantar y el decir (Cfr., Otto, 1981); las cosas nacen en las palabras según el modo como aparecen en ellas.

Las Musas no son únicamente las dueñas y autoras del canto del poeta, sino las diosas de la verdad en el sentido más elevado. El Ser del mundo podía verse realizado en la revelación de su verdad sólo en el canto de las Musas. Otto (Otto, 1968: 36) afirma que “en el canto que cantan las Musas, resuena la verdad de todas las cosas como Ser pleno de divinidad, resplandeciente desde las honduras y revelando, aún en lo más tenebroso y atormentado, la eterna gloria y bienaventurada despreocupación de lo divino”. Se tiene así en el poeta, como consecuencia de esa función ontológica del canto inspirado por las Musas, un portavoz de la verdad, lo cual es dicho sin ambages al decir las Musas a Hesíodo: “sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad” (*Teogonía*, 28-29). Hesíodo recibe el encargo de decir la verdad⁴ y no de inventarse falsedades que parecen verdades sin serlo. Este es el sentido de las palabras de las Musas.

Estas notas iniciales presentan algunos rasgos propios de la coyuntura cultural que ejerce como referente de la doctrina platónica de la inspiración poética en el *Ion*⁵ de Platón, coyuntura en la cual se le adjudica a la actividad del poeta un carácter mágico-religioso

² La noción de *creación* como el paso del no-ser al ser es extraña a la mentalidad griega arcaica, por cuanto en ella se asume que todo cuanto deviene tiene su origen en algo preexistente.

³ Otto (1981: 56-57), adopta esta interpretación atendiendo al hecho del carácter divino de las Musas, en tanto que son “diosas en el sentido pleno del término”. Tal como relata Hesíodo, “las diosas” le infunden “un bello canto” (*Teogonía*, 11 y sigs.) y, según Otto (1981: 57), las Musas fueron también “creadas” para ocuparse del canto, hecho que “está unido al espíritu del canto y a su divina profundidad que en él y sólo en él, se manifieste el ser”.

⁴ Para una ampliación de esta afirmación, véase el capítulo “Hesíodo”, en Gigon, 1971: 13-44.

como respuesta a la fascinación inducida por el interés de encontrar explicación a su acto creador. La actividad poética –según Platón– posee una mecánica que deja de lado, por una parte, el conocimiento profundo y razonado (*sophía*) de cuanto se dice, implicando, por otra, la anulación de la consciencia y la intervención a la par de un torrente divino llamado *enthousiasmós*, consistente en un proceso de “endiosamiento” (*éntheos*) vivido por el poeta, y que el rapsoda Ion experimenta como algo misterioso que no le permite hablar más que de Homero (Cfr., *Ion*, 533d-534e). *Éntheos* y *enthousiasmós*, palabras pertenecientes a un mismo campo semántico y, por tanto, a un origen etimológico común, remiten a un “poner” al hombre con la divinidad en una fundamental unidad; se trata de una unidad de un efecto misterioso que no es otra cosa que la inspiración (*epíphnoia*), caracterizada como una “fuerza divina” (*theía dýnamis*) por la cual el poeta se encuentra “colmado”, pero este “estar colmado” implica el desposeimiento del *noûs* (“inteligencia”) propio del poeta (*Ion*, 534b). El poeta “endiosado” está “fuera de sí”, fuera de su estado de normalidad psíquica, pues como en las experiencias chamánicas, el dios le anula la voluntad y le nubla la consciencia para servirse de él como de un *médium* (Cfr. 534d). Esta “salida de sí” del poeta en el acto poético⁶ inserta un interesante elemento: el acto poético, en tanto que *éntheos*, supone un movimiento de entrada de algo en el ser del poeta, pues se trata –si se permite– de la “enhabitación”⁷ que en él hace una entidad externa y sobrenatural (la *Mouûsa*) –movimiento que Platón deja sin aclarar cómo se opera–, al tiempo que se sucede el movimiento consecuente de salida de sí del poeta, por cuanto su *noûs*, la parte racional del alma, le abandona. Aduciendo razones en colaboración con estas consideraciones, vienen al caso las reflexiones de Janaway⁸, quien apunta que en *Ion* 534b-d se encuentra un mensaje mixto porque, en primer lugar, el rapsoda Ion es elogiado

⁵ Todas las citas y referencias al *Ion*, en adelante, pertenecen a la edición de Gredos, traducción de Lledó, E. y otros (1985).

⁶ Fenómeno que tiene ocurrencia como una cesación transitoria de la consciencia, obnubilada y acallada por la torrencial irrupción de lo numinoso en el ser del poeta.

⁷ Se adopta deliberadamente este barbarismo para evitar la confusión semántica que puede inducir la palabra correcta *inhabitación*, la cual, debido al prefijo *in*, niega la posibilidad de habitación, como en el adjetivo ‘inhabitable’.

⁸ Christopher Janaway es reconocido como un intérprete de Platón que adopta una importante posición crítica frente a la interpretación tradicional del pensamiento platónico, pero en este asunto específico relativo al *Ion* no aporta consideraciones que le enfrenten a esa tradición en su artículo *Plato and the arts* (Ver: Benson, 2009: 388-400).

como admirable y divino por la exquisitez de sus representaciones, pero, segundo, justamente su éxito artístico no merece ningún crédito por hallarse “fuera de sí” durante su producción⁹ (Cfr., Janaway, 2009).

Tanto si el poeta experimenta su trance en la forma de un piadoso arrobamiento, como si estalla en un delirio violento, en esta imagen platónica se deslizan muchas connotaciones de origen mágico-religioso, aunque obviamente en Platón el trance poético es mucho más que la explosión elemental de un arrebató religioso.

En *Ion*, 534b, Platón identifica la inteligencia (*noûs*) como el mayor impedimento para que el hombre pueda “poetizar y profetizar”, situando la poesía y la profecía en cierta comunión de condiciones sin las cuales no podrían tener lugar. También en Fedro, 244a, se nos dice que a cierto “furor” maniático (locura), se debe el poseer algunos “grandes bienes”; a estos pertenecen entre otros, la poesía y la profecía, facultades cuya posesión se debe a un origen divino.

Creación poética e irracionalidad

Los fundamentos mágico-religiosos presentes en esta concepción del “delirio” poético hunden sus raíces en la tradición mítico-religiosa del hombre griego, de la cual las experiencias extáticas en el interior de las prácticas y ritos místicos forman una parte fundamental. La idea acerca de la “locura” brota de allí, y los poemas homéricos nos facilitan relatos que ofrecen valiosos testimonios¹⁰. Uno de estos es aquel pasaje de *Odisea* (XVIII, 327) en que Melanto “a Ulises habló con palabras de insulto”¹¹ llamándole “mal de mollera” o “falto de juicio” –como prefiere Segalá en Homero (2002)– o “sacado de sus casillas” –como resulta de la versión castellana del trabajo de Dodds (Dodds, 1983: 74)–, en suma, ‘loco’, expresiones

⁹ En Kahn (2010: 127), se encuentra una coincidencia con esta idea del “mensaje mixto” al decir que la explicación del éxito de *Ion* en términos de “posesión o inspiración divina” constituye una valoración positiva de la actividad poética, pero esa explicación al mismo tiempo niega la existencia de fundamento cognitivo en el quehacer del rapsoda y, por tanto, del poeta, socavando así cualquier pretensión de que su pensamiento (*diánoia*) realice contribución intelectual alguna (a la educación, p. e.).

¹⁰ Aquí somos deudores del excelente trabajo “Las bendiciones de la locura”, en Dodds (1983: 71-102).

¹¹ Según traducción versificada de Pabón, en Homero (1982).

que probablemente –según afirma Dodds–, en su origen implicaron una intervención demoníaca. También en *Odisea* IX, 399, cuando Polifemo “daba voces llamando a los otros cíclopes, que en torno por las cumbres ventosas poblaban las cuevas”, y al inquirirle estos “por qué así, Polifemo, angustiado nos das esas voces a través de la noche inmortal y nos dejas sin sueño”, y si alguien le daba muerte por fuerza o por dolo, al responder el atroz Polifemo que no era fuerza ni ninguno le mataba por dolo, los cíclopes le responden que estaba siendo “atacado” por la enfermedad que envía el gran Zeus y que no es posible evitar, para concluir que está ‘loco’ y abandonarle a su suerte. Se nos ilustra así acerca de cómo la enfermedad mental en tiempos de Homero, y tal vez antes y después, era considerada como de origen sobrenatural (Cfr., Dodds, 1983).

No es muy claro dónde se podría separar el tipo de demencia ordinaria de la locura profética o del arrebató poético, pero, según el *Diccionario griego-español* de Sebastián (1964), encontramos que manía tiene, entre otras, estas acepciones en castellano: locura; demencia/locura de amor/delirio profético; inspiración/entusiasmo, lo cual parece confirmar estas asociaciones.

Efectivamente, las imágenes del poeta inspirado por un lado, y de la Pitia frenética en Delfos por otro, comparten las causas por las cuales cada uno es diferente y superior al mortal ordinario. El poeta, según nos lo muestra Platón, es un ser *éntheos* (“endiosado”), y su palabra es “palabra divina”, inspirada por la Musa (*Ion*, 534d); pues bien, en Delfos, Apolo se manifiesta a través de su oráculo, no mediante visiones, sino mediante el “entusiasmo”: “la pitia venía a estar *éntheos* (...) el dios entraba en ella y usaba los órganos vocales de ella como suyos propios...” (Dodds, 1983: 77), y no es necesario ir muy lejos en la explicación de este tipo de “posesión”, para aclarar su carácter irracional similar al de la “inspiración” poética. Los videntes o adivinos (*Mántis*) no podían, practicar su virtud particular (la mántica) sin encontrarse igualmente “fuera de sí”, lo cual ha sido ya expresado por Platón tanto antes del *Ion*, en *Apología*, 22b-c: “así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos”, como posteriormente en *Timeo*, 71e:

un indicio suficiente de esto es que dios otorgó la adivinación a la insensatez humana, ya que nadie que esté en su sano juicio puede alcanzar la adivinación inspirada y verdadera, sino cuando, durante el sueño, está trabada su facultad racional o cuando se aparta de ella a causa de una enfermedad o de algún entusiasmo. Sin embargo, corresponde al hombre prudente, tras habérselo recordado, comprender lo que dijo en el sueño o en la vigilia por efecto de la naturaleza adivinatoria y entusiástica¹².

Pero el poeta y el vidente poseen “saberes” o “verdades” cuyas presencias en el tiempo marchan contrapuestas: la verdad sobre el pasado es la revelación de las Musas al poeta, en tanto que los enigmas del oráculo “indican” al prophetés (profeta, intérprete) o a la pitia, toda la verdad sobre el futuro; pero en todo caso, tanto la visión del pasado, como la penetración del futuro, son una facultad misteriosa, sólo controlada apenas por su poseedor, y enteramente dependiente de la gracia divina. El decir Hesíodo en Teogonía, 32, “que las hijas bienhabladas del poderoso Zeus” infundieronle “voz divina para celebrar el pasado y el futuro”, no contradice esta diferenciación, pues ellas “a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro” (Teog., 136-139), por ser hijas de Mnemósyne. Esta divinidad, cuya función primordial es el conocimiento de la estructura cósmica del tiempo, así como otorga a sus poseídos una sabiduría que es saber del tiempo, igualmente concede cierta omnisciencia adivinatoria. Mnemósyne es una abstracción deificada que personifica el modelo griego arcaico del tiempo, al cual le es extraña nuestra concepción de este como figura de línea recta, en la que lo pasado está necesariamente separado del segmento del futuro. El tiempo griego arcaico es circular, cíclico, por eso la mirada del poeta y la del profeta serían diferentes sólo si las observamos a través de nuestra perspectiva, pues, desde la divinidad y, en consecuencia, desde la unidad del Ser, esas dos miradas se confunden, son intercambiables. En Mnemósyne recordar y predecir son saber¹³.

Si poesía y profecía hacen parte de esos “grandes bienes” que nos son “dados” por la “locura”, su rasgo más común parece ser que cada

¹² Según versión de José María Zamora Calvo (2010). Edición bilingüe.

¹³ Ver el capítulo “Aspectos míticos de la memoria y el tiempo” en Vernant (1983: 88-134).

una conforma una cierta sabiduría que no es elegida a capricho por su portador, sino que es precisamente “dada”; sin embargo, a través de ambas se hace ya manifiesta esa profunda inclinación griega hacia el conocimiento. La profecía entraña el conocimiento del futuro y la comunicación del mismo a través de las palabras del oráculo. En la palabra -tanto poética como profética-, se manifiesta al hombre la sabiduría, pero no como sabiduría que le pertenezca por obra de su propio esfuerzo intelectual, sino como don de una deidad, y su forma y contenido revelan que no se trata de palabras humanas, se trata de palabras divinas que sólo pueden ser dichas por el aedo gracias a un beneficio que se manifiesta mediante un acto absolutamente incomprensible y puramente irracional, que le dota de una memoria prodigiosa.

Haciendo una breve digresión, se puede afirmar que el planteamiento platónico tiene su antecedente más inmediato en la doctrina de los *éidola* de Demócrito, expuesta tardíamente dentro del marco de la tradición arcaica. Según Demócrito, si los átomos del alma se muestran inestables, el hombre es capaz de percibir los *éidola* divinos; los átomos de su psique se mueven a mayor velocidad, alcanzando una sensibilidad no habitual, lo cual le faculta para la comunicación con entidades no percibidas en la vida ordinaria, debido a la entrada de emanaciones que se encuentra particularmente apto para recibir durante el trance de inestabilidad atómica. A través de Clemente de Alejandría se nos confirman estas afirmaciones, dado que es quien nos ha legado la sentencia recogida como el fragmento 18 de Demócrito: “lo que un poeta escribe con entusiasmo (*enthousiasmós*) e inspiración (*epíþnoia*) divina es, sin duda, bello”; y Cicerón lo ratifica con las siguientes palabras que componen el fragmento 17: “no se puede ser un gran poeta... sin inflamación de ánimo y sin una especie de hálito (*adflatus*) de locura”¹⁴.

Es paradójica esta concepción democrítea de la inspiración poética¹⁵ por afirmar la existencia de divinidades en el corazón del más estricto materialismo. Estas divinidades emiten una sagrada exhala-

¹⁴ Véase Los filósofos presocráticos III (1980).

¹⁵ Sin embargo, la interpretación expuesta es perfectamente compatible con los principios gnoseológicos de Demócrito, en tanto los sentidos o la mente deben ser impresionados por *éidola*.

ción (*hierón neúma*) que habremos de suponer necesariamente caliente¹⁶ y que el alma del poeta recibe, en un estado de exaltación que le sensibiliza al extremo, siendo abarrotado por el influjo de lo divino -prácticamente convirtiéndose en esas mismas realidades-, quedando en estado entusiástico (*enthusiasmoû*) por la interiorización del sagrado hálito y aumentando al máximo su capacidad creadora.

Creación poética y oralidad

La coyuntura cultural reseñada en los planteamientos anteriores, revela un elemento tradicional peculiar e insoslayable que puede mostrar indicios del porqué de la concepción platónica de la inspiración poética en el *Ion*: por carecer de escritura, toda la sabiduría griega, incluida la poética, es transmitida oralmente. Esto permite entender dos cosas: 1. la razón por la cual pareciera serle indiferente a Platón tomar como pretexto para su exposición al rapsodo Ion y no propiamente a un poeta¹⁷, pues los dos indistintamente realizan sus actividades en condiciones de igualdad, comunicándose con su público oralmente y 2., como consecuencia, se ve claro el porqué de la descripción presentada en *Ion*, 533d, según la cual, y en una especie de mística comunión, la *theía dýnamis* que conmociona al rapsodo, al igual que el efecto de la fuerza magnética del imán¹⁸, se comunica como por una cadena de anillos, partiendo de la Musa (Moûsa), se transmite al poeta (*poietés*), de éste a su recitador, el rapsoda y el actor (*rapsodós kai hypokrités*), y del recitador al espectador (*theatés*); todos ellos como “atravesados” por la divinidad que el poeta

¹⁶ Los átomos esféricos, que son las partículas más sutiles, dieron origen al fuego y al aire, pero como el alma se compone de los mismos elementos, a saber, átomos pequeños, lisos y redondos, el alma es entonces fuego. Kirk, Raven y Schofield (2005: 570) dicen que un átomo esférico “en la textura de un cuerpo animal es alma y, en otras texturas, fuego”. Ahora, los *ídola* provienen de toda clase de objetos, pero son más veloces cuando son transmitidos por objetos “activos e inflamados”, género al cual pertenecen las divinidades, de las cuales “está lleno el aire”, y que por su actividad e inflamación son especialmente cálidos, razón que explica su naturaleza veloz y sutil. Aquí se cumpliría entonces un presupuesto de la teoría atómica democritea, según el cual cosas semejantes se buscan, así, el alma alterada del poeta y las cálidas emisiones de la divinidad. Con respecto a las advertencias de este comentario, véanse los textos 474, 581, 585, y 676 de Los filósofos presocráticos III.

¹⁷ Véase la nota 19.

¹⁸ Dice Sócrates a Ion en 533d: “...tal como yo decía hace un momento una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética”.

haya elegido como guía¹⁹. El público entonces participa también, como “entusiasmado”, del “*enthusiasμός*” inicialmente recibido por el poeta, y como dice E. Havelock, esta intensidad de reacción es, si no patológica, al menos totalmente desconocida para nosotros (Cfr., Havelock, 1994). Viene al caso entonces el punto de vista de Gentili (Gentili, 1984: 23) cuando afirma que en la poesía oral “el destinatario y el emisor del mensaje se sitúan, con toda la corporeidad y emotividad de su presencia, en un tiempo y un espacio determinados y comunes, y comparten un grado similar de realidad y concreción”.

La escena descrita por Platón era al parecer una práctica común y generalizada, de la cual participaban los jóvenes y los mayores, ya fuera escuchando²⁰ el tañer de la cítara, en un recital épico o en una función teatral, y Havelock (1994) concluye que, de este modo, los jóvenes y el público en general entran en contacto con la poesía por medio del oído y no de la lectura, situado el “autor” en el rol de recitador o de actor, pero nunca de escritor:

de todo esto, lo primero que se desprende es que interpretación significa, sin duda alguna, interpretación oral. Ni de jóvenes ni de mayores solían los griegos acudir a los libros en busca de instrucción o esparcimiento. Nadie clavaba los codos en una mesa para ponerse al corriente de algo; no se accedía al conocimiento de Homero y de los trágicos comprando sus libros y llevándoselos a casa para su lectura. (Havelock, 1994: 50).

Según la investigación de Havelock la escritura alfabética griega tiene sus inicios entre los siglos X y VIII a. n. e., y aunque en los tiempos en que Platón escribió ya existían libros, pues el alfabeto venía siendo usado por cierta minoría desde unos siglos atrás²¹, las relaciones e interacciones más esenciales de la situación cultu-

¹⁹ Kahn (2010: 128) dice: “el espléndido símil del imán con su cadena de anillos de hierro es ciertamente platónico, y produce el efecto deliberado de dar la misma explicación para la creación poética y para la ejecución del rapsoda, de forma que el ataque contra Ion se convierte en un ataque contra Homero y los poetas”.

²⁰ En *República* X, 595a-b, apenas comenzando Platón su decidida argumentación de “no aceptar de ningún modo la poesía imitativa”, dice: “a vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan...”; y del mismo modo lo dice en *Ion*, 530c, con lo cual se constata lo expuesto en este apartado, por su énfasis explícito en la actividad auditiva del asistente a las ‘prácticas poéticas’.

²¹ Véase la nota 43 de este trabajo y su contexto.

ral vigente están dominadas por la comunicación oral, ya que la introducción del alfabeto no había alcanzado a producir cambios prácticos muy significativos en el sistema educativo o en la vida intelectual de los adultos (Havelock, 1994: 51). La “fuente y origen” de la creación poética, según el tratamiento que Havelock da al problema, es la oralidad, por ser la única estrategia verbal competente para resguardar lo transmitido, en razón de su forma “memorable” (el vocablo impropio es mío) debida a la adecuada combinación de ritmo y palabras²².

En este contexto resalta entonces el porqué de la asunción platónica de la poesía como un compendio enciclopédico, pues es posible deducir a través de los *Diálogos* que en tiempos de Platón la transmisión de la tradición seguía siendo función de la poesía, por tanto, una función “paidéutica”, pero ésta –como dice Gentili (Gentili, 1980: 20)– no se debe entender “en una acepción banalmente pedagógica, sino como experiencia formativa e irreplicable que el público vivía intelectualmente y emotivamente en la representación de las vicisitudes existenciales de los personajes del mito”.

De este modo, el conjunto de circunstancias delineado por Platón nos presenta una estrategia de la comunicación encaminada con esmero a la protección de la palabra, para que los individuos retengan la “documentación” que ha de estar viva para no arruinar “la tradición verbal de que depende su cultura” (Havelock, 1994: 55). Cabe resaltar que el *mýthos* constituye el núcleo de la cultura en tanto que da sentido y forma a la vida en sociedad, y el instrumento de la formación espiritual de los individuos no es otro que la oralidad poética²³.

²² Aquí se puede entender el parecer de Havelock como afirmando que el habla rítmica aporta lo automáticamente repetible, consistente en el elemento monótono de una cadencia recurrente creada por correspondencias entre los valores puramente acústicos del lenguaje, en la cual lo menos importante es el significado de las palabras.

²³ Por consiguiente, no es apropiado hablar de la poesía oral como de “literatura” en sentido estricto, pues constituye una contradicción en los términos por el carácter ágrafo de la coyuntura cultural descrita. La investigación de Havelock le conduce a sostener que es Homero el límite de la dilatada época de no escritura, y que ésta llega definitivamente a su fin hacia el momento de la muerte de Eurípides, cerca del año 406 a. n. e.; después de Homero todos los poetas son ya escritores, aunque sus composiciones vienen a ser para la recitación y para ser escuchadas. Las condiciones en que se realizaba la creación poética antes de Homero son absolutamente desconocidas en nuestros tiempos de escritura alfabética (Cfr., Havelock, 1994).

Inspiración y *téchne*

La consecuencia (y logro del propósito) de las tesis de Platón es entonces planteada de esta manera: porque el rapsodo Ion, quien al hablar con alguien sobre algún otro poeta, no se concentra y es incapaz de contribuir en el diálogo con algo digno de mención, y se encuentra como adormilado, pero si alguno saca a relucir el nombre de Homero, se espabila rápidamente, pone en ello sus cinco sentidos y no le falta qué decir²⁴, por esta razón, de no poder Ion hablar sino exclusivamente de Homero, y no de otros poetas, indica Platón la falta de *téchne* en el oficio de rapsoda. Frente al todo universal que identifica el objeto de la verdadera *téchne*, Ion sólo puede ser “experto” en un poeta específico: Homero, pues la *téchne*, como actividad racional, metódica, sí puede rendir cuenta de todos los procesos que ella implica, y la inspiración se opone a la *téchne* no solamente en razón de la falta de unidad de su objeto, sino por ser en todo sentido diametralmente opuestas (Cfr., Balansard, 2001). La *téchne* indica posesión de un saber acerca de una serie de acciones o de una actividad autónoma de las que el ser humano es responsable, y que incide en lo dado y lo transforma, es decir, la *téchne* es disposición racional para la producción (Cfr., Mas Torres, 1995).

Esta consecuencia –la no existencia de una *téchne rapsodiké*–, se hace extensiva al poeta y a su oficio: los poetas sólo pueden hablar bien y bellamente en un solo género; si su obra fuese resultado de una *téchne* sabrían abordar con igual acierto todos los demás géneros²⁵. La implicación es entonces que no existe tampoco una *téchne poietiké*, una *téchne* inherente al oficio del poeta²⁶, pues “la poética es un todo” (*Ion*, 532c).

²⁴ Cf. *Ion*, 532b-c.

²⁵ “Cuando no hay saber hacer, no hay *tékhone*. Es el caso del poeta y de todo aquel que produzca algo debido al arrebató de las musas o al entusiasmo divino, sin ser dueño de su inspiración. Su quehacer no es técnico, sino un obrar inexplicable (*álogon prágma*) que, por eso mismo, no merece el nombre de *tékhone* (*Gorgias*, 465a)” (Luri. 2011: 44).

²⁶ Esta consecuencia a que llega Platón puede inducir a la creencia de que en su parecer hay entonces una implícita valoración de la escritura –la cual estaría asociada a la presencia de *téchne* por parte del que escribe–, en detrimento de la oralidad. Sostenerlo sería contrario al propio pensamiento de Platón, quien en *Fedro*, 275c-e, hace un alegato de preservación de la oralidad dialéctica. Wieland (1991: 19-37) realiza un importante análisis de la crítica de Platón a la comunicación escrita, con detenimiento en su alusión a la escritura a través del mito de Theuth y Thamos en *Fedro*, 274c-275e., el cual le permite decir a Platón que la escritura proporciona “apariciencia de sabiduría”, pero no sabiduría de verdad.

De acuerdo con ‘muchos comentaristas’, según palabras de Kahn (2010), el ataque de Platón no se dirige sin más contra la enorme influencia que desde la infancia ejercieron los poemas homéricos y en general la poesía en el desarrollo intelectual de los griegos, sino en especial contra el empleo que hacen de ella los sofistas profesionales como parte de su programa educativo (Cfr. Kahn, 2010)²⁷. Como ilustración de esta práctica, Kahn cita el pasaje del *Protágoras* donde se discute acerca del poema escrito por Simónides en honor de Escopas, y en el cual el famoso sofista indica que “una parte muy importante de la educación de los hombres (*paideía*) consiste en estar versados en poesía, es decir, ser capaces de entender qué dice bien el poeta y qué no, de saber cómo juzgarlo con discernimiento y de dar explicación de ello cuando se les pregunta” (*Prot.*, 338e y ss.)²⁸. Lo dicho por el sofista en el episodio destacado por Kahn coincide plenamente con *Ion*, 530c, cuando Sócrates dice: “porque no sería buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente”, a lo cual responde Ion: “Verdad dices, oh Sócrates. A mí, al menos, ha sido esto lo más trabajoso de mi arte, por eso creo que de todos los hombres, soy quien dice las cosas más hermosas sobre Homero”, de manera que esta labor de Ion, de penetrar no sólo las palabras, sino el pensamiento de Homero, retrata lo que según el *Protágoras* hacen los sofistas profesionales con la poesía como parte de su programa educativo. Kahn advierte entonces que la crítica platónica no se dirige a la poesía en tanto que forma artística, sino por la influencia moral e intelectual que ejerce (Cfr., Kahn, 2010).

Pero a pesar de las razones que llevan a Kahn a esta conclusión, la teoría de la *téchne* que Platón apenas esboza en el *Ion* se expone a ser forzada a satisfacer el interés de encontrar en ella una crítica de la sofística a propósito de su defensa de la poesía como *téchne* (arte), igualmente por vía del *Protágoras* en su alusión a Simónides, lo cual no puede ser, como se verá, sino el resultado de una interpretación, al parecer, forzada.

²⁷ Entre estos comentaristas Kahn destaca a H. Flashar y a P. Friedländer. Véase Kahn (2010: 129, n. 11).

²⁸ Según la traducción de Kahn (2010).

Gorgias y Simónides de Ceos: la poesía como *téchne*

Los sofistas introducen -antes de que las tesis de Platón vean la luz- una ruptura en el rumbo del análisis de la facultad de poetizar como don de un poder superior que trasciende los límites de la naturaleza del hombre, y es particularmente Gorgias en su *Encomio de Helena* quien explícitamente afirma: “la poesía toda yo la considero y defino como palabra en metro”²⁹. En esta sola afirmación encontramos el elemento principal de la variación sofística, que, aunque haciendo énfasis en la palabra -pues no podía ser de otra manera-, no es ya *mýthos*, sino, *lógos*. La sofística somete la poesía a procedimientos racionales, los cuales se concretan en el uso apropiado de determinadas pautas que vienen a ser el origen de las bellas “composiciones” que otros atribuyen a la Musa; estas pautas son las que guían la disposición de los elementos formales inherentes a la expresión poética, quedando entonces la poesía dentro de la esfera del *lógos*, como si se tratase de una especie de género³⁰.

Para explicar los efectos de la poesía en quienes la escuchan, dice Gorgias que por obra del *lógos*

suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras³¹, una experiencia propia (Gorgias, *Encomio de Helena*, 9),

y agrega: “los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el

²⁹ Gorgias, *Encomio de Helena*, 9 (Sofistas, 1996). Curiosamente Platón parece coincidir con Gorgias, pero agrega dos elementos que el propio sofista no formula: la melodía (*méllos*) y el ritmo (*rythmós*), en 502c del diálogo que lleva el nombre del sofista en cuestión, *Gorgias*: “... si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente palabras?”. Igualmente, a propósito del *métron*, Aristóteles en *Poética*, 1447b 17, establece entre Homero y Empédocles una relación, en razón de que la gente ha convenido llamar poeta a todo el que escribe según medida, es decir, en verso: “En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta”, pero en ello parece haber una crítica de la concepción que el sofista formula, pues no basta el *métron* para considerar al autor como verdadero poeta.

³⁰ Un interesante examen sobre el giro sofístico es el capítulo “Los sofistas”. En Lledó (2010: 43-52).

³¹ En este lugar Gorgias dice también *lógos*, no como facultad de la razón, sino en tanto que discurso meditado, reflexionado.

poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación” (Gorgias, *Encomio de Helena*, 9-10). Aquí pareceríamos volver a la concepción del éxtasis entusiástico del espectador, pero no como retorno a su estampa arcaica, pues, “acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión” no son ahora efectos producidos por la voz meliflua que las Musas infunden al poeta, sino por una facultad eminentemente humana: la razón, el *lógos*, por cuyo empleo adecuado, según que se posea la técnica de su manejo aplicado a la poesía, “es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas” (Gorgias, *Encomio de Helena*, 8).

Esta racionalización de la poesía toma las creaciones del poeta al modo de la labor de un “artista”, es decir, como si confeccionase deliberadamente un “objeto” bello, ensamblando con diestra habilidad palabras causantes de una sensación auditiva agradable y, por consiguiente, se alista en el campo de los defensores de la creación poética como una *téchne*.

Cabe entonces preguntarse si así como la concepción de la creación poética tal como es expuesta por Platón en el *Ion*, en tanto que efecto de la *theía moíra*, supone una situación cultural dada, ¿acaso el soporte de la concepción sofística, opuesta a aquella, es algún giro radical en la función de la poesía, producto de un cambio trascendental de los fundamentos culturales de la época?

En *Protágoras*, 341a, Sócrates dice a su interlocutor que es muy oportuna la presencia del sofista Pródico en la conversación, “pues parece desde luego, Protágoras, que la sabiduría de Pródico es casi divina desde antiguo, bien que empezara con Simónides o que sea aún más antigua”³². Aquí Platón dice en su discurso, como al descuido, unas palabras intencionadas que portan la versión según la cual Simónides de Ceos es quizá el primer sofista, y con ello hay a la vez motivos para sospechar que sea Simónides también el primero en afirmar que la creación poética obedece a una *téchne*³³, iniciando una tradición que alcanzará su momento culminante en el *Encomio*

³² Es destacable la coincidencia de ser Pródico compatriota de Simónides, ambos nacidos en la isla de Ceos.

³³ Esta tesis la comparte Gentili en la obra citada (1984: 25-26). Asimismo, una exhaustiva investigación al respecto es el ensayo “Poesía silenciosa, pintura que habla”, de Galí (1999).

de Helena. En armonía con esta sospecha, Plutarco (1989) en su escrito *Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría*³⁴, 3, 346f, dice que “Simónides (...) llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas”³⁵. Aquí surge el tópico *Ut pictura poesis* (‘como la pintura, así es la poesía’)³⁶, el cual no puede ser originario sino de una cultura cuyos cimientos se han transformado, como resultado de la aparición de la escritura alfabética³⁷.

Los dos primeros tercios de la vida de Simónides transcurren a la par de las transformaciones filosóficas y políticas de la formidable Grecia del siglo VI, en el cual se produce la fundación del Estado ateniense por Solón y Pisístrato; nace en el 556, durante el gobierno de este último, época de la que parecen existir evidencias de que se hacen las primeras lecturas públicas de los poemas de Homero³⁸, y ello confirmaría que Simónides es efectivamente un poeta de una era que dispone ya de escritura alfabética. “Si nos situamos en el momento histórico en el cual se propone por primera vez una equivalencia entre poesía y pintura, y examinamos qué estatuto tenía la poesía con anterioridad a tal analogía, nos damos cuenta de que la comparación de Simónides no sólo implica una transformación radical de la concepción y papel de la poesía, sino que la constituye indirectamente como “arte”, esto es, como disciplina sujeta a la destreza técnica del hombre” (Galí, 1999: 19-20).

En el siglo VI se produce entonces, por obra de Simónides, una fractura cultural expresada en la desvalorización del carácter sagrado y de la función social de la palabra poética; el poeta no es ya el portavoz de las musas y tampoco el portador de la verdad³⁹. Este apartamiento de la tradición revela un cambio de raíz de la

³⁴ Según otras traducciones este texto también es conocido como *A la gloria de Atenas*.

³⁵ Este pasaje es traducido así por Galí: “Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla. Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen cuando ya han sucedido” (Galí, 1999: 162).

³⁶ Horacio en su *Poética*, 362, dice que “la pintura es como la poesía”. Esta tesis la desarrolla a lo largo de los 476 versos que componen su tratado, el cual no tuvo de origen el título de “Ars poetica” o de “Poética”, como lo conocemos, pues es una de sus “epístolas”, género cultivado por él y del cual resultaron dos libros. Ésta tiene por título original *Epístola a los Pisones*. Respecto de la obra horaciana, un valioso estudio lo constituye la introducción de Aníbal González (1991) a su edición bilingüe de las “Artes poéticas” de Aristóteles y Horacio.

³⁷ (Cfr., Galí, 1999).

³⁸ (Cfr., Gentili, 1984).

³⁹ “Fácilmente los dioses engañan a la inteligencia de los hombres”, dice el fragmento 17 de Simónides, según el orden que de éstos presenta Rodríguez Adrados (1980).

concepción acerca de las relaciones entre las cosas de los humanos y los dominios de la divinidad. Pero la justificación de esta ‘desacralización’, que da origen a las realizaciones de los sofistas por la intervención de Simónides y sus concepciones, es la conciencia de que la poesía es, como la pintura, algo artificial: por la mezcla de colores, el pintor crea imágenes semejantes a la realidad y, por la palabra, el poeta realiza invenciones de igual naturaleza; al igual que la pintura, la poesía es un artificio que se asimila a la *apaté*, al arte del engaño⁴⁰, pues la escritura facilita el trabajo técnico de ajustes, de revisiones y de toda la ensambladura de palabras, que son el fruto del dominio técnico de este instrumento del decir, el cual le confiere a la poesía un valor de permanencia y de realidad como el pintor a su obra. Por tanto, la apariencia, es decir la *dóxa*, empieza a ser valorada tan positivamente como antes lo era la verdad⁴¹, pues aquella se instala en el lugar de esta en el ámbito de la poesía, lo cual es afirmado explícitamente por Simónides en lo que ha llegado hasta nosotros como su Fragmento 63: “la apariencia hace violencia incluso a la verdad”⁴².

Concomitantemente a este raciocinio sobre el carácter de su arte, “Simónides es el primero en hacer de la poesía un oficio: compone poemas por una suma de dinero”⁴³ (Detienne, 1981: 110), proponiendo con su actitud a los hombres de su tiempo el reconocimiento de la naturaleza económicamente útil de su arte, razón por la cual su contemporáneo Píndaro versifica en su contra indignado –aunque serenamente–, de esta manera:

La Musa, en efecto, no era aún codiciosa y mercenaria, ni Terpsícora de voz de miel ponía precio a los dulces cantos de suaves sonos y de rostro de plata. Ahora en cambio nos invita a la observancia del adagio del argivo que anda muy cerca de la verdad: «Dinero, dinero es el hombre» –dijo, privado a un tiempo de bienes y de amigos– (Ístmica II, 6-12).

⁴⁰ En los *Dissoi Logoi*, que algunos atribuyen a Protágoras (Véase la edición de Solana de 1996), el sofista afirma en III, 10: “Paso ahora a lo referente a las técnicas y a las obras de los poetas, pues en las tragedias y pinturas el mejor es el que más engaña con creaciones semejantes a las verdaderas”.

⁴¹ Un detenido estudio al respecto, reconocido por constituir un significativo aporte al esclarecimiento del problema, lo presenta Detienne (1981: 109-144), en el capítulo “La opción: *alétheia* o *apaté*”.

⁴² Según la recolección que de la *Lírica griega arcaica* (1980) hace Rodríguez Adrados.

⁴³ Recuérdese que a los sofistas se les atribuye la responsabilidad del reprobable hecho de ser los primeros en cobrar por educar, de tal manera que en este modo de proceder Simónides se muestra como un auténtico precursor de aquellos.

Esta profesionalización de la actividad poética es de por sí un drástico alejamiento de la tradición del poeta inspirado, transfigurado ahora de portador de la verdad a vehículo del engaño, y por tanto, carente ya de la investidura carismática que le asimilaba al sacerdote, por su condición de profeta de las Musas. Sin embargo, ¿por qué Simónides continúa acudiendo al auxilio de las hijas de Zeus?

...te llamo como aliada a ti, Musa, de muchos nombres, si es que en verdad atiendes las súplicas de los hombres. Entona también este dulce adorno del canto nuestro, para que alguien se acuerde en el futuro de los hombres que a Esparta liberaron del día de la esclavitud (fr. 11), dice en el proemio de la elegía a la batalla de Platea, según cuenta Barrigón (Barrigón, 2007: 44).


Es inadecuado pretender que en la poesía de Simónides queden automática y totalmente erradicados los elementos de la tradición que apenas comienza a ser superada, y esta invocación es un claro ejemplo; sin embargo, entre la forma de invocar a la Musa propia de Homero, y la del poeta de Ceos, hay una diferencia importante que enseña cómo esta solicitud de alianza es coherente con la nueva concepción de la poesía: mientras Homero (y Hesíodo) solicitaban al numen inspirador la revelación de la verdad, Simónides tan sólo requiere de una “asistencia” (Cfr., Barrigón, 2007) técnica (un *dulce adorno*) que le permita una ‘composición’ (*canto nuestro*) adecuada al discernimiento y condiciones de los circunstantes. Este rol de “asistente” que se otorga a la Musa indica que el poeta ha alcanzado un importante nivel de consciencia de su quehacer, y de que su *poiesis* es efectivamente un trabajo de ‘confección’ de un bello objeto sobre el cual ejerce control, pasando así a ser el actor principal del nexo Musa-poeta.

Entre los elementos que participan en el procedimiento de la composición poética, Simónides introduce, además, un factor que constituye otra de sus innovaciones: la memoria. Ya dijimos que en la concepción del poeta y su actividad, dibujada por Platón en el *Ion*, la memoria está expresada tanto en la visión del pasado, como en la penetración del futuro, y que son una facultad misteriosa, sólo controlada apenas por su poseedor, y enteramente dependiente de la gracia divina. A Simónides se le atribuye la invención de la *mnemotécnica*, y de tal suerte, la memoria en su poesía queda convertida en

una “técnica secularizada” que la dispone como “facultad psicológica” que cada cual puede practicar de conformidad con unas reglas comunes, dejando abandonada su función de “forma privilegiada de conocimiento” (Cfr., Detienne, 1981). Esto conlleva una nueva forma de concebir el tiempo como el ámbito dentro del cual la actividad eminentemente humana de la memoria tiene lugar, pues es en él que puede darse el aprendizaje de un oficio, como memorización de sus procesos.

En conclusión, Simónides es entonces el primero en interpretar la poesía como una auténtica *téchne*, estructurada según reglas determinadas relacionadas necesariamente con las imágenes y, por tanto, con el espacio. Simónides posee un saber que al componer poesía deviene un “hacer” consistente en un “poder” para realizar su objeto, la poesía, y dicho “poder” pone en evidencia que su capacidad para producir el resultado esperado se debe a la *téchne* y no a otras causas superiores e incontroladas⁴⁴. Por consiguiente, la crítica platónica de la poesía, tal como es presentada en el *Ion*, por estar dirigida a la poesía oral, no puede ser trasladada a la poesía de Simónides ni a la tradición que se inicia con él, pues los elementos subyacentes a la oralidad son expresión de una situación cultural opuesta a la representada por la escritura alfabética de la poesía, a la cual pertenece ya la obra de Simónides⁴⁵.

Simónides introduce así un horizonte que altera los cimientos de la cultura, y en su seno se sitúa la nueva concepción que terminará imponiendo la idea de “autoría” por parte no del rapsoda, sino del poeta, quien tiene ya a su alcance la escritura como herramienta para la publicación de sus obras, y es Teognis de Mégara quien, según traducción de García Gual (1980), lo explicita expresándose así:

Cirno, a estos poemas que a ti yo te enseñé imponerles quiero mi sello, y nunca así pasará inadvertido su robo, ni nadie los estropeará, alterando lo bueno. De modo que cualquiera dirá: ‘Son de Teognis de Mégara esos versos: Un hombre famoso entre todas las gentes’⁴⁶ 

⁴⁴ (Cfr., Mas Torres, 2008).

⁴⁵ Se atribuye también a Simónides la invención de letras del alfabeto, gracias a lo cual disponía de un instrumento eficaz para la notación escrita (Cfr., Detienne, 1981).

⁴⁶ La cita corresponde a una parte del proemio (versos 19 a 23) del conjunto de versos compendiados por García Gual, extraídos de los aproximadamente mil cuatrocientos que se conservan del poeta.

Referencias

1. Obras clásicas

- Antología de la poesía lírica griega – Siglos VII-IV A.C.* (1980) García Gual (trad.). Madrid: Alianza.
- Hesíodo (1983). *Obras y Fragmentos*. A. Pérez Jiménez & A. Martínez Díez (trads.). Madrid: Gredos.
- Homero (1982). *Odisea*. J. M. Pabón (trad.). Madrid: Gredos.
- Homero (2002). *Odisea*. L. Segalá y Estalella (trad.). Madrid: Espasa.
- Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.* (1980). F. Rodríguez. (trad.). Madrid: Gredos.
- Los filósofos presocráticos III* (1980). A. Poratti, C. Eggers Lan, M. I. Santa Cruz & N. L. Cordero (trads.). Madrid: Gredos.
- Píndaro (1984). *Epinicios*. P. Bádenas & A. Bernabé (trads.). Madrid: Alianza.
- Platón (1985). *Ion, Protágoras*. E. Lledó Íñigo, E. Calonge Ruiz & C. García Gual (trads.). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Platón (1986). *Fedro*. C. García Gual, M. Martínez Hernández & E. Lledó Íñigo (trads.). *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Platón (1992). *República*. C. Eggers (trad.). *Diálogos IV*. Madrid: Gredos.
- Platón (2010). *Timeo*. J. M. Zamora Calvo (trad.). Madrid: Abada.
- Plutarco (1989). *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. V. M. López Salvá (trad.). Madrid: Gredos.
- Prótagoras de Abdera (1996). *Dissoi Logoi. Textos Relativistas*. J. Solana (trad.). Madrid: Akal.
- Sofistas (1996). *Testimonios y Fragmentos*. A. Melero (trad.). Madrid: Gredos.

2. Obras complementarias

- Balansard, A. (2001). *Technè dans les dialogues de Platon. L'empreinte de la sophistique*. Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Barrigón, C. (2007). “Simónides de Ceos y su concepción poética”. En: E. Suárez De la Torre (Ed.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Detienne, M. (1981). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.
- Dodds, E. R. (1983). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- Gentili, B. (1984). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaederns Crema.

- Gigon, O. (1971). *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Madrid: Gredos.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Janaway, Ch. (2009). *Plato and The Arts*. En: Benson, H. (ed.) *Companion To Plato*. Oxford: BlackWell Publishing Ltd.
- Kahn, Ch. (2010). *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Kirk & Raven (1981). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.
- Lledó, E. (2010). *El concepto poésis en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*. Madrid: Clásicos Dykinson.
- Luri, G. (2011). *Introducción al vocabulario de Platón*. Sevilla: Fundación Ecoem.
- Mas Torres, S. (1995). *Téchne. Un estudio sobre la concepción de la técnica en la Grecia clásica*. Madrid: UNED.
- Otto, W. (1968). *Teofanía, el espíritu de la antigua religión griega*. Buenos Aires: Eudeba.
- Otto, W. (1981). *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sebastián, I. (1964). (ed.). *Diccionario "Griego-Español"*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Vernant, J. P. (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Wieland, W. (1991). "La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad". En: *Méthexis. Revista de filosofía antigua*, Vol. IV. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 19-37.