

**Miradas en anverso y reverso: ‘inspiración’ y *technê* en el *Ión* platónico**  
[Observations on the front and on the back: ‘inspiration’ and ‘technê’ in the Platonic *Ion*]

Carolina Delgado\*

CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas) – UNGS (Universidad Nacional de General Sarmiento)

**Resumen:** En este artículo se discuten dos lecturas frecuentes del *Ión* platónico. En primer lugar, la postura que defiende que en ese diálogo el binomio “inspiración y *technê*” haría referencia a *dos* contenidos diferentes (por ejemplo, a un fenómeno psicológico irracional, de un lado, y por otro a un conocimiento técnico racional). En segundo lugar, se discute también la tesis de que el referente de este binomio sería el fenómeno de la creación artística. En este marco, se examinan dos posturas recientes relativas a esta temática (Büttner, 2011 and Cappuccino, 2011 and 2005) y se discuten algunos de sus resultados.

**Abstract:** Two frequent readings of Plato’s *Ion* are discussed in this paper. Firstly, the position which states that in this dialogue the pairing “inspiration and *technê*” refers to two different contents (e.g., an irrational psychological phenomenon, on the one hand, and a rational technical knowledge, on the other). Secondly, the thesis of the phenomenon of artistic creation being the referent of this pairing is advanced as well. In this framework, two recent views related to this issue (Büttner, 2011; Cappuccino, 2011 and 2005) are presented, and some of the results from these opinions are discussed.

**Palabras clave:** hermenéutica, irracional, arte.

**Keywords:** hermeneutics, irrational, art.

**Recepción:** 29/05/2015

**Aceptación:** 07/06/2016

“El título de esa obra debería rezar:  
‘Ión o del rapsoda avergonzado’, pues nada  
en todo este diálogo tiene que ver con la poesía”. Goethe<sup>1</sup>

Estas palabras de Goethe son emblemáticas por condensar una de las acusaciones que se han hecho, y se siguen haciendo, a esta temprana obrita platónica.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Juan María Gutiérrez 1150, 1613 Los Polvorines, Buenos Aires. E-mail: cdelgado@ungs.edu.ar

<sup>1</sup> Goethe, 1796, pp. 244-249; mi traducción.

Y es verdad: al menos desde cierto punto de vista, el *Ión* no tiene nada que ver con la poesía. Este diálogo yerra por completo, según Goethe, en lo concerniente a la naturaleza de la poesía, pues la extrapola de su ámbito propio, emplazándola en una instancia técnica, que es ajena al arte, y juzgándola en relación al conocimiento con criterios totalmente improcedentes a su área propia. A su vez, el tratamiento del fenómeno psicológico involucrado en el entusiasmo poético, tal como se lo hace en el discurso central, carece para Goethe de la adecuada explicación científica y constituye, en cambio, una formulación meramente mística del mismo.

### I. *Ión*, una teoría deficiente sobre la creación artística

Ciertamente, en este diálogo, es el par inspiración-*technê* el marco en el cual se sitúa el examen del hacer del rapsoda y, por transitividad, del poeta<sup>2</sup>. En la medida en que, según el modelo de la *technê*, los oficios rapsódico y poético no reúnen las notas típicas de ese modo de conocimiento, habría que atribuir su eficacia a un impulso divino que movería a crear o a representar con talento una determinada obra. *Technê* designaría, en este contexto, una competencia cognitiva estable, que habilitaría al experto para producir su *ergon* específico, mientras que 'inspiración' designaría una fuerza externa, esporádica, ante la que el rapsoda y el poeta se volverían, en cambio, pasivos vehículos de un mensaje ajeno. En un escenario de este tipo, la idea de inspiración parecería excluir, por tanto, el ejercicio de la *technê* y, con ello, habría que concluir que un rapsoda y un poeta inspirados no podrían disponer, al mismo tiempo, de dominio alguno sobre las destrezas propias. En este sentido, la inspiración iría de la mano de un peculiar tipo de ignorancia.

Naturalmente, un marco teórico de esta índole pasaría por alto el hecho palmario de que toda creación poética involucra, en el proceso de producción, la puesta en juego no sólo de una dotación particular, sino también el despliegue de destrezas específicas que responden a competencias cognitivas propias o, en otras palabras, de criterios que no se ejercitan bajo el influjo de causas que advienen momentáneamente, sino con habilidades de las que se dispone y se puede actualizar llegado el caso. La deficiencia de este esquema explicativo procedería muy en primera instancia de la idea de inspiración que Platón habría empleado para dar cuenta de ese fenómeno<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> 'Inspiración' traduce la expresión *theîa dunamis*, esto es, 'fuerza divina' (533d); para referirse al estado del poeta inspirado se emplea también *entheos*, 'entusiasmado' (533e, 535c, 536b). Utilizaré aquí las expresiones 'inspiración' y 'entusiasmo' como sinónimas.

<sup>3</sup> Esto ha sido así identificado por Murray, 1981, pp. 87-100, en un esclarecedor estudio sobre la inspiración en la poesía arcaica. A diferencia de lo que sucedería en Platón, donde inspiración

Un modo de eximir al filósofo de estas acusaciones, y de argüir que su explicación del fenómeno poético no es del todo sesgada, podría pasar por mostrar que cada uno de los dos términos de ese par apuntaría, en realidad, a dar cuenta de uno de los dos aspectos, distintos pero involucrados ambos, que intervendrían en la creación artística: la inspiración recogería aquellos elementos irracionales –por ejemplo, los efectos emocionales– comprendidos en la producción y recepción de una obra<sup>4</sup>. Lejos de impugnarse uno a otro, Platón habría concebido los polos de ese curioso binomio como formas complementarias de explicar armónicamente campos diferentes de la creación artística. Asumir la diferencia y evidenciar la armonía de esos términos sería el marco adecuado para recoger con integridad todos los componentes del fenómeno artístico.

Otra vía para reconstruir razonablemente el modo en que Platón habría articulado la estructura de la creación poética, y de probar que no habría incurrido en los errores que se le reprochan, sería mostrar que, en realidad, el filósofo habría establecido entre ellos una relación de subordinación. Un reciente trabajo de S. Büttner (2011) estima que la inspiración no designaría un fenómeno sub-racional, reñido con el del conocimiento técnico (racional), ya que Platón habría concebido la inspiración más bien como una instancia supra-racional del saber. En este sentido, inspiración y *technê* no significarían dos elementos opuestos y excluyentes, sino dos estadios distintos en función de objetos que serían también de diferente rango<sup>5</sup>.

---

equivale a posesión y éxtasis, la concepción previa sobre la creación poética habría armonizado la idea del entusiasmo que afecta al poeta con la de que éste dispone y ejercita técnicas propias. Sobre la inspiración en sede platónica, Murray, 1996, pp. 6-12.

<sup>4</sup> Ésta es la interpretación, por mencionar un caso, de Capuccino que, en su estudio sobre el *Ión*, deslinda esos dos aspectos, subsumiendo en el motivo de la inspiración lo que denomina “las palabras de lo irracional” y en la noción de *technê* “las palabras del saber”. A diferencia de la inspiración, la *technê* sería el momento epistémico según el cual Platón efectuaría su crítica a la poesía, esto es, la perspectiva desde la cual evaluaría Platón el problema de lo que la autora llama “la cultura del elogio”. Cappucino, 2005, p. 237 y 2011, p. 78; Giuliano, 2005, p. 157, interpreta que la inspiración sería un recurso platónico que explicaría, específicamente, el carácter irreplicable del fenómeno estético.

<sup>5</sup> También proponiendo una lectura, por así decir, deflacionaria de las referencias a la inspiración quedaría el esquema platónico al resguardo de acusaciones, por ejemplo, si se tomara este tópico del entusiasmo como un motivo más o menos lúdico; en tal caso el peso de uno de los términos carecería, en última instancia, de genuino contenido y su rol dentro de la discusión quedaría inmediatamente disuelto. Según Dalfen, 1974, pp. 77-180, el tópico de la inspiración es, en el caso del *Ión*, un modo elegante de decir que el poeta sería un incompetente; para Flashar, 1958, pp. 76-77, el motivo de la inspiración es parte de un mito, *i.e.* un motivo literario; Pohlenz, 1913, p. 186, considera que se trata de un motivo cómico.

Como se puede ver, estas posturas presentan claras divergencias en el modo en que intentan resolver el conflicto entre inspiración y *technê*; y, sin embargo, coinciden en el supuesto de que ambos términos designarían integrantes distintos del esquema platónico para explicar la labor poética. En lo siguiente discutiré que:

- (i) inspiración y *technê* hagan efectivamente referencia a *dos* contenidos diferentes; y que
- (ii) el referente de esa relación sea el fenómeno de la creación artística.

En este marco, examinaré especialmente dos estudios (Büttner, 2011; Capuccino, 2011) sobre esta temática y discutiré algunos de sus resultados.

## II. Inspiración-*technê*: un binomio aparente

Como se sabe, esta obra escenifica la conversación que Sócrates habría tenido con un famoso rapsoda de Éfeso, Ión, que llega de las competiciones de poesía donde ha conseguido los primeros premios. Sócrates confiesa la envidia que en otro tiempo habría sentido por la profesión de los rapsodas y, con ocasión de esta confidencia, aprovecha para mencionar una serie de características que habitualmente se consideraba debería reunir todo *buen* rapsoda. En esa concisa descripción se introduce la referencia a lo que eventualmente sería la *technê* del rapsoda y se logra que Ión haga manifiesta la opinión que tiene de su propia actividad, a saber, que se toma a sí mismo por un genuino experto (*technitês*) en Homero. Esa creencia del rapsoda, la de que dispone de una *technê*, es lo que será sometido a examen (*elenchos*) por parte de Sócrates<sup>6</sup>; ese *elenchos* proporciona el contexto dramático para que aparezca el tratamiento del asunto del diálogo concerniente a las técnicas discursivas y al caso concreto de la interpretación de la poesía<sup>7</sup>. El desarrollo del diálogo se efectúa en tres grandes momentos: dos partes eléncticas compuestas de preguntas y respuestas y una parte central que consta de un extenso discurso pronunciado por Sócrates sobre el entusiasmo o inspiración poética<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *elenchos* (prueba, examen), tomado del ámbito judicial, designa aquí el proceso de refutación a que Sócrates somete al interlocutor a fin de probar la consistencia de sus creencias. Mediante este método se intenta inducir a su interlocutor a una toma de conciencia que lo habilite a emanciparse de las posibles contradicciones internas de sus creencias. Al respecto, Dalfen, 2004, p. 211ss.

<sup>7</sup> Determinar el 'asunto' del diálogo es una cuestión problemática, como puede verse en las discusiones de Capuccino, 2010, p. 234 ss.; Giuliano, 2005, p. 143; Murray, 1996, p. 98; Flashar, 1958, pp. 25-27; Méridier, 1931, p. 17. Aquí adelanto el que, a mi modo de ver y según trataré de mostrar, sería el tema del *Ión*: la interpretación hermenéutica como práctica discursiva.

<sup>8</sup> El aspecto estilístico refleja una composición que podría denominarse axial-simétrica, esto es, donde las secciones discursivas del diálogo conforman una suerte de eje sobre el cual se montan las partes dialogadas que están, a la vez, simétricamente dispuestas en relación de correspondencia; Pöhlmann, 1976, pp. 191-208.

Como se verá, inicialmente los criterios a partir de los cuales se enjuicia la práctica rapsódica no son explicitados, pero luego, en el transcurso de la discusión, quedan evidenciados mediante la formulación expresa de lo que podrían llamarse las notas estructurales de la *technê*. La noción griega de *technê*, es sabido, designa un proceder planificado que, dirigido por reglas y orientado a un objetivo, se encamina a la producción de un *ergon* específico; en cuanto procedimiento metódico que se apoya no en la rutina sino en reglas de carácter general, la *technê* involucra en sí una forma de conocimiento. Éste es el sentido de *technê* que vertebra toda la discusión de nuestro diálogo y es importante advertirlo así desde el inicio para no desviar la comprensión del problema: no se tratará de dirimir si *Ión* recita bellamente o no a Homero sino, más bien, de analizar si esa actividad requiere un cierto saber y si este saber es relativo o no al objeto del discurso rapsódico<sup>9</sup>.

El primer momento eléctico (530d9-533c8) conjuga dos argumentos levemente distintos entre sí.

Ya la pregunta inicial del examen (“¿eres experto sólo en Homero o también en Hesíodo y Arquíloco?”, 531a) trasluce la estrategia socrática de refutación<sup>10</sup>. Bajo la apariencia de una pregunta pertinente sobre la especificidad de su saber, Sócrates apunta, más bien, a destacar que *Ión* ejerce su actividad rapsódica sólo sobre una parte de un área de conocimiento, esto es, la poética. En efecto, *Ión* se declara experto en Homero; y advierte que su pericia reside en versar exclusivamente sobre este poeta. Pero reconoce que la poesía de Homero presenta temáticas en común con la de otros poetas, por ejemplo, con las de la poesía de Hesíodo. Respecto de esas temáticas comunes, ambos poetas – le hace ver Sócrates – expresan más o menos opiniones similares, mientras que otras veces disienten. Por consiguiente, un rapsoda idóneo exclusivamente en Homero sólo puede tratar con idoneidad similar las temáticas en

---

<sup>9</sup> El término *technê* coincide, en parte, con el espectro semántico que cubren los castellanos ‘oficio’ y ‘técnica’. En algunos contextos, este término designa también la música, la escultura, la pintura, la interpretación de la poesía y su composición; para traducir al castellano la expresión, por ejemplo, *poiêtikê technê*, se suele hacer uso del término ‘arte’. Esta alternativa encierra, sin embargo, un elemento que puede llevar a confusión al lector respecto del problema que plantea el *Ión*, porque se presta a entablar una identificación directa entre estos determinados dominios y las llamadas ‘bellas artes’; es central, pues, atender a que con *technê* se hace referencia en nuestro diálogo a un saber especializado, y no al ámbito de la creación estética. Al respecto, Murray, 1996, p. 1). Sobre la idea platónica de *technê* en el marco de las discusiones relativas a la retórica y su relación con la del *Ión*, Dalfen, 2004, p. 111.

<sup>10</sup> Las traducciones del *Ión* me pertenecen.

las que las opiniones de otro poeta sean parecidas a las que presenta Homero; en cambio, respecto de aquéllas en las que disienten, no. Por el contrario, un experto en el asunto sobre el que ambos poetas tratan resulta capaz de versar igualmente bien sobre cualquiera de las opiniones que sostengan ambos poetas, pues dispone del conocimiento sobre el asunto mismo y no depende para pronunciarse sobre él de lo que afirman los poetas sobre ese tema.

De lo anterior cabe extraer dos consecuencias. En primer lugar, si *Ión* afirma ser un *technitês*, entonces su habilidad no puede reducirse, como él manifiesta, sólo a la poesía homérica, sino que ha de extenderse también a la obra de otros poetas; caso contrario, hay que concluir que no dispone de una *technê*. En segundo lugar, que todavía en mejores condiciones que el rapsoda para versar sobre lo que refieren los poetas se encuentra el experto en el asunto del caso. Este argumento se basa en el hecho de que las distintas parcelas que componen el dominio de una *technê*, por ejemplo Homero o Hesíodo en la poética, se encuentran siempre interconectadas entre sí y, por consiguiente, el trato competente con una parcela no puede estar completamente dissociado de la habilidad frente a otras implicadas en ese mismo dominio. Caso de que así fuere, se estaría en presencia de una habilidad que respondería a un origen distinto al del conocimiento técnico. Dilucidar qué tipo de origen motiva esa habilidad selectiva, es algo que queda pendiente.

Ante el resultado anterior, *Ión* avanza otra declaración, a saber, no sólo ser experto exclusivamente en Homero, sino saber además que, sobre las temáticas que éste tiene en común con otros poetas, aquél lo hace mejor. Al someter a prueba esa declaración se advierte que, en realidad, efectuar una valoración del tipo “mejor que” (*ameinon*), “igual que” (*homoîôs*) o “peor que” (*kakion*, 531d) implica emitir dos juicios, que son concomitantes y enjuiciar al mismo tiempo los dos términos involucrados en esa comparación; por tanto, estar capacitado para declarar que Homero es mejor poeta que los demás reclama la capacidad de poder afirmar también lo inverso, y esto implica tener conocimiento de los demás poetas. Al afirmar que no sabe nada sobre los poetas que no sean Homero y que éste es el mejor, *Ión* realiza una comparación inválida. De nuevo es aquí el experto en el asunto del caso quien resulta, en cambio, idóneo para enjuiciar dos tratamientos diferentes sobre ese mismo asunto y, por consiguiente, para realizar una de las funciones centrales del rapsoda: elogiar a su poeta<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Que ésta es la función esencial del rapsoda es un aspecto al que ha atendido extensamente Capuccino 2005.

La nota estructural de la *technê* que ha operado en este *elenchos* es la de saber concerniente a un *dominio unitario*, por lo que “si fueras capaz (de hablar sobre Homero en virtud de una técnica) serías idóneo para hablar también sobre todos los demás poetas, sin excepción. Porque... la poética es una totalidad, ¿no?” (532c). Esta nota no es privativa de una única *technê* en particular, sino de todas: “si se considera al menos una de ellas como una totalidad, el modo de consideración es el mismo para las demás *technai*” (532e). En tal medida se evidencia aquí que entre las *technai* hay una suerte de paralelismo estructural que hace que lo que aplica para el caso de una ha de aplicar también para el de todas las demás. De ese análisis resulta, en síntesis, que una práctica –como la de *Ión*– que sólo habilita para tratar con sólo una sección de un dominio unitario no puede ser equiparada a una *technê*.

El siguiente momento refutatorio (536d4-541e1) arranca con la pregunta: “¿de cuál de los <asuntos> que trata Homero <puedes> hablar tú bien?” (536e). La intención de Sócrates es conducir ahora a explicitar un segunda nota de la *technê*, a saber, que es un conocimiento *específico*. Preguntado por Sócrates, *Ión* confiesa creer que puede hablar bien de todos los temas de los que trata su poeta, y de todos ellos sin excepción. La nueva declaración de *Ión* deja traslucir su creencia de que es en virtud de su contacto con las obras homéricas que él podría hacer buenos discursos sobre todos los asuntos de los que trata ese poeta. Y esto, sin necesidad de dominar las áreas respectivas. Ahora bien, si se conoce un tema sólo se lo hace en virtud de una única *technê* específica sobre ese tema y, por consiguiente, *Ión* no puede disponer del conocimiento de todos los asuntos en virtud sólo de ser rapsoda. Al contrario, si *Ión* demuestra saber sobre un asunto, por ejemplo sobre conducir carros, y si lo trata correctamente, no lo hace –o al menos en primera instancia– a causa de sus destrezas rapsódicas, sino por ser un experto auriga. Lo único que se comprobaría con esto es que *Ión* no dispone de una sino de dos técnicas al mismo tiempo, pues “a cada técnica, ¿no le ha asignado el dios, acaso, la tarea específica de saber de algunos temas en particular?” (537c).

De esta nota estructural de la *technê* se desprenden otras consecuencias. En primer lugar, que las técnicas no pueden solaparse entre sí pues son saberes especializados de objetos diferentes. Por consiguiente, si dos de ellas se ocuparan del mismo objeto, como parece hacer *Ión*, serían en realidad una y la misma, y habría que disolver alguna de las dos denominaciones. De ahí que, para dirimir el estatuto de la rapsódica, sea de primera importancia determinar el objeto específico al que se refiere. En segundo lugar, se sigue que no sólo no puede darse un solapamiento de técnicas,

sino que tampoco puede haber preeminencia de una sobre las demás, esto es, no puede haber una técnica que por sí sola provea del mismo conocimiento que es especialidad de las demás<sup>12</sup>. Por consiguiente, es incorrecto creer –como hace Ión– que, sólo en razón de cultivar la obra de Homero, esto es, en tanto que rapsoda, ha adquirido las competencias cognitivas de las *technai* que comparecen en esa obra. Dicho de otro modo: su práctica rapsódica no lo provee de un saber de índole universal o concerniente a todos los asuntos<sup>13</sup>.

Tras estas consideraciones, Ión se ve confrontado con la necesidad de identificar el sector específico que es propio de su *technê*, y defender que en lo relativo a ese sector sólo él, sólo un rapsoda, está capacitado para hablar bien. Ión se encuentra en problemas y contesta que sería competencia de su arte referir lo que corresponde que diga, en cada caso, una mujer, un varón, un esclavo, etc., es decir, representar adecuadamente un determinado personaje. Pero incluso esto, objeta Sócrates, requiere muy especialmente el conocimiento del objeto de las técnicas mencionadas: ante el mar encrespado, un capitán sabe más que un rapsoda qué se suele decir en esas circunstancias, y lo mismo argumenta para el caso de un médico, un esclavo, una hiladora<sup>14</sup>. El último caso que le propone es el de la técnica de un estratega, y aquí Ión se muestra más reticente, ya que sostiene que sabría qué ha de decir un general. Sócrates retorna a la distinción de técnicas y le dice que quizás esto sucede porque él, además de ser rapsoda, tal vez sea también estratega. Ión acepta esta alternativa, pero defiende que, si bien un buen rapsoda será buen estratega –y esto, en su caso, se debe a que ha aprendido ambas cosas de Homero–, en cambio, no todo buen estratega será buen rapsoda. Esas técnicas no serían saberes intercambiables, y así se trasluce, de nuevo, que en el fondo Ión cree que su técnica es superior a las demás. Aquí colapsa toda la argumentación previa relativa a la distinción y paralelismo de las *technai*. La conversación se dirige, entonces, por otros derroteros ajenos al argumento, debido a que Ión no parece estar ya dispuesto a seguir el auto-examen de mano de Sócrates.

<sup>12</sup> Esto responde al paralelismo estructural que aquí se enuncia en 537d: “¿Y no <será>, a lo mejor, también así en el caso de todas las técnicas?”.

<sup>13</sup> Sobre la preeminencia de su práctica, véase la declaración de Ión en 541b: “S.: Y ¿eres también el mejor estratega de los helenos, Ión? I.: ¡Así es, Sócrates! Y también eso lo aprendí de Homero” (541b)

<sup>14</sup> Parte de la tesis fuerte que Platón deja enunciada en este diálogo es que, incluso el empleo de los recursos estilísticos del caso, esto es, de aquellos recursos que posibilitan representar adecuadamente lo típico (*to prepon*) de un personaje, se encuentra en dependencia del conocimiento especializado del objeto temático que se pretende representar.



Atendamos al discurso que se inserta entre estos dos *elenchoi*. Cuando finaliza el primer momento refutatorio (533c), *Ión* reconoce que los pasos del examen han sido irrefutables y que, por lo mismo, él no sería un *technitês*, pero exige que se le explique, de algún modo, por qué sucede lo que experimenta, a saber, “soy plenamente consciente de que sobre Homero hablo muchísimo mejor <...> mientras que de los otros poetas, no” (533c; también 532c).

La habilidad del rapsoda sobre Homero no procede sino de “una fuerza divina que te impulsa” (533d). La imagen de una piedra magnética ilustra el modo en que opera esa fuerza: así como esta piedra tiene la cualidad de atraer anillos de hierro y de contagiarles esa misma propiedad para atraer a otros hasta conformar así una extensa cadena (533d-e), de un modo semejante tiene lugar la composición poética. En ella la musa entusiasma con su influencia a unos poetas y les transmite su poder de entusiasmar, de modo que atrayendo más componentes llega a conformarse con todos ellos una larga cadena de entusiasmados (533e). Los poetas se reúnen cada uno en torno a la musa que encabeza su cadena correspondiente y que los “posee” (534a-b); debido a ello es que los poetas encuentran afinidad exclusivamente por un determinado género literario y disponen de un especial talento para desempeñarse en él, y sólo en él (534c). Del ejemplo de *Tínico* se vale la divinidad para persuadir a los hombres de que la poesía no es asunto humano sino divino (534d-e) y de que en esta tarea el poeta es sólo portavoz de la divinidad (534e).

Ahora bien, si los poetas son mensajeros de los dioses, entonces los rapsodas son mensajeros de mensajeros (535a). En sus actuaciones un rapsoda contagia a sus oyentes distintas emociones involucrándose de manera tan intensa en las escenas que pierde el dominio de sus capacidades intelectuales, entra en trance y su alma es arrebatada: “cuando represento algún <pasaje> conmovedor, se me llenan los ojos de lágrimas y, en cambio, cuando interpreto algo terrible o funesto, se me eriza el pelo del miedo y el corazón me late aceleradamente” (535c). Estos mismos sentimientos provoca él en su auditorio (535e). De ahí que, si el rapsoda en esos momentos no está en sus cabales, tampoco lo está el espectador, último anillo de la cadena de entusiasmados. El entusiasmo que despierta en su público no es más que un contagio de la fuerza inspiradora que a él mismo lo embarga, de manera que en esos momentos actúa estando también él entusiasmado (535e7-536d3): tiene una aguda percepción de su poeta y se pone en movimiento cuando oye que lo mencionan, pero cuando se trata de otros compositores permanece indiferente. En otras palabras, *Ión* no es rapsoda por disponer de un conocimiento técnico, sino por un favor divino.

### III. Anverso y reverso: inspiración-*technê*

El *elenchos* en sus dos momentos opera, como se ha podido observar, con base en el modelo de la *technê*, y provoca que, en su desarrollo, se hagan explícitas dos de las notas estructurales de este tipo de saber. La pregunta que se plantea, en tal contexto, es la de cómo articular esta temática con el motivo del entusiasmo poético. A mi modo de ver, la inspiración alberga en sí elementos que permiten pensarla como el reverso de la *technê*. Es lo que trato de mostrar a continuación.

*Inspiración, reverso de technê en relación al conocimiento.* Todas las *technai*, en la medida en que involucran un método con reglas de carácter general y resultados específicos son conocimiento. Curiosamente, al introducir su discurso, Sócrates apela, para poder explicar la conducta de *Ión*, a la existencia de una fuerza divina que invade a rapsodas y poetas. Esa invasión, por proceder de los dioses y ser éstos la fuente de todo saber, podría consistir en un modo peculiar de conocimiento, un tipo diferente –o, incluso, superior– del que dispensa la *technê*. Ahora bien, los elementos de irracionalidad priman en la descripción del entusiasmo; éstos se detallan expresamente como una ausencia de la razón y como un estado emocional que embarga a los inspirados y se contagia a sus oyentes. El influjo de las Musas, que tiene lugar al modo de una toma de posesión, requiere previamente una suerte de vaciamiento que anula las capacidades racionales del individuo: los poetas líricos se parecerían a los coribantes que en sus ritos no danzan mientras están en sus cabaes (*ouk emphrones ontes*, 534a); el genio lírico sólo compone cuando el poeta se encuentra fuera de sí (*emphrones ousai ou*, 534a); cualquiera sea el género que cultive, el poeta es incapaz de crear cuando todavía no está despojado de la razón (*ekphrôn kai ho noûs mêketi en auto*, 534b); y de conseguir este despojo se ocupa activamente el dios (*ho theos exairoumenos toutôn ton noûn*, 534c); esa influencia divina afecta a la dimensión noética del alma (*nous mê prestin*, 534d). También en el caso particular del rapsoda se comprueba este fenómeno psicológico, pues al representar pierde dominio de sus capacidades intelectuales (*emphrôn*, 535b) y llega, incluso, a perder el sentido de la realidad durante la representación (535c).

*Parcelación, reverso de totalidad del conocimiento.* Como se ha señalado ya, el saber técnico provee al sujeto de una competencia cognitiva que como tal lo habilita para tratar adecuadamente con el todo de un dominio de objetos, y no sólo con una parte de ese todo. En este sentido, disponer de una *technê*, por ejemplo, de la poética, equivale a disponer del conocimiento relativo a la poesía, siendo un tipo de saber que habilita para tratar con el conjunto de toda esa área: saber de poética implica

poder desempeñarse no sólo en materia de un único poeta, sino poder hacerlo también en relación con los otros. Dicho de modo más general: la competencia relativa al objeto de un dominio habilita, al mismo tiempo, para tratar con otros objetos pertenecientes a ese mismo dominio y esto se debe a que, al interior de un dominio, los objetos están interconectados entre sí, pues caen en él precisamente en virtud de notas que los unifican. La imagen del ciclo que, instaurado por inspiración de la musa, envuelve la totalidad del universo de poetas, rapsodas y destinatarios, podría evocar precisamente esta nota de la *technê*. Sin embargo, como se lee en el discurso, si bien los anillos de una misma cadena penden imantados todos por la fuerza divina, es una única musa la que lo hace en cada caso, es decir, cada cadena reúne anillos que comparten la afinidad sólo por un único género literario, y no por los demás. En este sentido, la afinidad inspirada es parcial y excluyente. La producción de la buena poesía, por consiguiente, según el fenómeno del entusiasmo, resulta una actividad de índole selectiva que mueve a la creación o de tragedia o de épica o de lírica, etc. También selecciona la musa el poeta al que dirigirá cada rapsoda su preferencia y respecto del cual manifestará un talento especial. Esto explica que la actividad rapsódica de *Ión* quede restringida, como él refiere una y otra vez, a Homero y su poesía (534c, 536a.c) y explica también que esa tarea no cumplimente una de las características técnicas de la *technê*.

*Selectividad, reverso de saber específico.* Lo que determina la identidad de una *technê* –el que sea un saber ‘tal’ o ‘cual’ (537d)– es el objeto sobre el que ésta ejerce su competencia. El objeto con que trata cada competencia es, por eso, lo prioritario en vistas a delimitar cuál es la identidad propia de cada *technê* y, por consiguiente, a determinar también por qué una *technê* se distingue de otra. Los objetos de las *technai* no son, por tanto, intercambiables y no pueden tampoco ser dominio de varias de ellas. En cambio, se ha visto ya cómo la actividad del rapsoda, en la medida en que no ostenta un objeto propio (540b-e), no califica como saber técnico. Si se atiende a que en el motivo de la inspiración se insiste en la transmisión de un mensaje, se podría tener la impresión de que también allí es determinante el objeto específico propio de la poesía, en la medida en que el fenómeno entusiástico estaría orientado a transferir un contenido. Pero, en realidad, lo que se observa es que el contenido de ese mensaje es irrelevante pues lo que cuenta, en el caso de la inspiración, es que la obra sea bella y capaz de generar un estado de contagio psicológico mediante las emociones que el público desea obtener en un determinado espectáculo: por ejemplo, el estupor que *Ión* provoca en su auditorio cuando pone en escena alguno de los pasajes de la obra homérica. Esta finalidad resulta el aspecto

predominante en el fenómeno entusiástico, y no el contenido sobre el que versa el mensaje transmitido por la musa.

*Posesión, reverso de dominio de competencias cognitivas.* Ahora bien, según el discurso central, componer y representar obras poéticas no sólo requiere que queden suspendidas las facultades racionales del individuo, sino también que una fuerza externa a él actúe en su lugar. Una buena poesía, una buena interpretación, tendría, así, como genuino autor a la musa, y no al poeta o al rapsoda; éste, refiere Sócrates, no interviene en la elaboración de la obra, sino que, cuando su musa lo “habita”, canaliza a modo de vehículo transparente lo que ella le dicta. El poeta sólo porta la voz de esa divinidad y lo hace sin elaborar en absoluto el mensaje que le es transmitido y que, a su vez, él debe transmitir. La fuerza que lo arrebató en esos casos no procede, por tanto, de un talento del que es propietario; ni se originan en él los contenidos literarios que esa fuerza lo impulsa a expresar. El entusiasmo aborda al inspirado desde fuera, permanece ajeno a él y no afecta ni modifica sus propias capacidades, de modo que con la experiencia de la inspiración el individuo no recibe una destreza de la que puede hacer uso en las otras próximas oportunidades; dicho en otras palabras, su talento no es una propiedad suya que lo provea de dominio o poder respecto de un ámbito determinado. Expresiones muy similares entre sí concurren a dar cuenta de este aspecto: la musa “se vale de ellos...” (534c); “hablándonos a través de sus personas, así se expresa” (534d); “los poetas no hacen más que de portavoces de los dioses” (534e) y los rapsodas actúan como “portavoces de portavoces” (535a); su función es la de mediar (*ho de mesos su*, 535e; *dia pantôn toutôn*, 536a). En este motivo, así presentado, resuena, como su reverso, la tesis de que el conocimiento provisto por la *technê* es, en cambio, una competencia o propiedad a disposición del sujeto que, al adquirir la habilidad pertinente, ve cualificadas facultades que son de su propiedad.

*Intermitencia, reverso de una disposición estable de las competencias cognitivas.* Son esporádicas las ocasiones en que adviene la fuerza divina; los poetas componen sólo cuando la potencia de su musa los domina, y los rapsodas representan sus obras en los momentos en que se encuentran bajo el efecto de esa posesión. En el discurso de Sócrates es llamativa la recurrencia a conjunciones y adverbios temporales que acentúan precisamente la idea de que la experiencia del entusiasmo sobreviene en un tiempo determinado, que adviene de modo imprevisible y que tiene una duración acotada: “no componen... sino transportados y poseídos...”, “pero cuando están en sus cabales, no” (*epeidan*, 534a), “y cuando todavía no (*mêketi*, 534b) está endiosado... es incapaz de componer. Y tampoco mientras...” (*heôs*, 534b); es durante el espectáculo

que el rapsoda se ve pleno de recursos (532c, 533c, 535c); “tú, Ion, te muestras creativo en Homero exclusivamente cuando alguien lo recuerda” (536c). Al confrontar su experiencia con los resultados de la refutación, Ion plantea: “¿y por qué, entonces, Sócrates, *cuando* los demás conversan sobre algún otro poeta, yo ni siquiera presto atención ni puedo aportar ninguna explicación de valor, sino que <del aburrimiento> simplemente empiezo a cabecear y me duerno? *Mientras* que, basta que alguien mencione a Homero, para que inmediatamente me despierte, atienda y pueda extenderme profusamente sobre él” (521b-c). Su idoneidad para componer o interpretar, según sea el caso, no responde, pues, a la actualización de una capacidad estable, como sí sucede, en cambio, en el caso de la disposición de una *technê*. En tanto saber, toda *technê* provee del dominio de reglas y métodos que puede ser reactivado en todas las ocasiones requeridas para la producción de su *ergon* propio. También en contextos en que se alude a esta característica de la *technê* se recurre al uso de abundantes conjunciones y adverbios temporales: la disposición de conocimiento provee de una capacidad (*deinos*, 531c) que es permanente (*aei*, 531e) y, por tanto, pasible de ser activada en los contextos pertinentes (*hotan... gnôsetai*, 531d.e; 533a).

Según lo anterior creo que, si se atiende al par inspiración-*technê*, se advierte que los elementos centrales del motivo del entusiasmo se encuentran en conexión directa con las notas que tipifican el modelo de la *technê* en nuestro diálogo. En una primera lectura del discurso central, se podría tener la impresión de que el tópico de la inspiración es introducido por Sócrates como una respuesta verdaderamente alternativa al resultado negativo de la refutación; en otras palabras, la conclusión “no eres un *technitês*” se vería compensada con la declaración “eres un inspirado”. Lo que emerge de la confrontación anterior es, a mi modo de ver, que el tópico de la inspiración recoge el tema de la práctica rapsódica y que, tras el examen de esa práctica a la luz de las notas estructurales de la *technê*, ofrece el revés de éste mostrando que la del rapsoda es una práctica selectiva, esporádica y generalista. En este sentido, digo, el motivo del entusiasmo es aquí el reverso de la tematización que Platón acomete en torno a las prácticas discursivas y a su estatuto epistémico de *technê*.

#### IV. El “concepto platónico de inspiración” en el *Ión*

Ahora bien, la dependencia del tópico de la inspiración respecto del de la *technê* podría ser puesta en tela de juicio si se lograra demostrar que aquel motivo haría referencia, en realidad, a algún tipo de fenómeno psicológico específico. Algunas posturas así lo han considerado. En esta línea va el estudio de S. Büttner (2011). El

autor defiende que, con base en textos platónicos y en testimonios procedentes de sus discípulos, cabría rebatir la idea de que las referencias a la inspiración estarían mayormente teñidas de sentido irónico. Por el contrario, según el autor, la inspiración divina sería parte de una genuina doctrina platónica. Debido a ello su estudio se propone reconstruir “el concepto platónico de inspiración”.

Al parecer, uno de los errores más frecuentes en que incurrirían los estudios sobre este tópico sería –según Büttner, 2011, p. 117– el de equiparar el entusiasmo a una experiencia sub-racional, cuando en realidad habría apoyo para mostrar que Platón lo habría considerado un estado psicológico supra-racional. En su estudio defiende que la experiencia entusiástica afectaría específicamente a una dimensión del alma que trascendería el ejercicio propio de la *ratio*, a saber, el *noûs*. Desde este punto de vista, la inspiración habría de ser definida como un fenómeno que, siendo intelectual, superaría sin embargo los límites propios de la *technê* y que se dirigiría a dar cuenta de una instancia superior del saber.

Hasta donde entiendo, esta tesis parecería ser difícilmente refrendable si se atiende al discurso del *Ión*, pues en él se establece precisamente que, para llegar al entusiasmo (*entheos*), se requiere el despojo del *noûs*. Las siguientes expresiones así lo muestran: *entheos te genêtai kai ekphrôn kai ho noûs mêketi en autôi* (534b), *ho theos exairoumenos toutôn ton noûn* (534c), *hois noûs mê parestin* (534d). De acuerdo con esto, el tópico de la inspiración divina, al menos como aparece en nuestro diálogo, queda expresamente dissociado de la dimensión del alma que, según Büttner, accedería al conocimiento supra-racional. Esta constatación restaría fuerza, a mi entender, a la tesis del autor; y, si se tiene en cuenta que el *Ión* es uno de los lugares claves para el estudio del entusiasmo, estaríamos ante un obstáculo atendible en relación a su intento de reconstruir la doctrina platónica sobre la inspiración en estos términos.

En cualquier caso, a partir del *Ión* no parece factible tomar el motivo de la inspiración divina en sentido fuerte, psicológico y cuasi místico, como hace Büttner, y no parece tampoco plausible defender que el referente central de la discusión sea efectivamente el fenómeno entusiástico.

Propongo, en relación con lo anterior, una lectura alternativa: a mi modo de ver, el núcleo de la discusión que se plantea en nuestro diálogo no concierne a un fenómeno entusiástico, sino que atiende a un tipo peculiar de práctica, que es de índole discursiva, y que se denomina “interpretación”.

Como se ha visto, en el proemio del diálogo Sócrates delimita con precisión, aunque como al pasar, en qué consistiría esa técnica del rapsoda. Ésta, dice,

comprendería (i) la recitación de los versos homéricos (*ta epê*, 530c), (ii) la captación del sentido de lo que dice el poeta (*ekmanthanein, dianoian*, 530c) y (iii) la transmisión de ese sentido a sus oyentes (*tois akouousi*, 530c). Estas dos últimas instancias, comprensión y trasmisión, parecen ser allí los elementos decisivos para el examen de *Ión*. Un rapsoda que realiza con competencia su oficio (un *buen* rapsoda, 530c) es un *hermêneus* (530c).

Llama la atención, sin embargo, que en el discurso central (534b) el rapsoda aparezca como *hermêneus* pero en términos notablemente distintos.

Mientras en el proemio la caracterización del *hermêneus*, supone la participación activa en su tarea –ha de aplicar su entendimiento a la versión literal de la obra para poder apropiarse de su significado y, a partir de allí, desplegar además destrezas comunicativas en función de transmitir el mensaje adecuadamente–, en el discurso central, *hermêneus* designa, en cambio, un instrumento pasivo en manos de la divinidad: se dice que él debe quedar desprovisto de la razón (534c8) sin interferir con la captación del mensaje que transmite, de manera que es sólo “portavoz” de la divinidad (535a). En este sentido, un mismo término es empleado en nuestro diálogo con significados diferentes para dar cuenta de la índole que una misma práctica puede asumir cuando involucra los conocimientos requeridos o es ejercida con independencia de éstos. En efecto la apropiación del sentido, la elaboración y explicitación posterior en un discurso *sobre* la obra transmitida (*legein peri*, 531e, entre innumerables pasajes más) constituyen los elementos que estructuran, en términos generales, la tarea de interpretación o hermenéutica. Por el contrario, un rapsoda que permanece anclado sólo en la recitación de las obras poéticas se acerca, en cambio, al *hermêneus* del discurso central, esto es, a aquél que sin intervención de su parte sólo da cauce a un mensaje que lo trasciende.

Este deslindamiento en el significado del término *hermêneus* es discutido en dos trabajos recientes de Capuccino (2011, 2005). La autora defiende que tomar *hermêneus* por “intérprete” es un anacronismo y que en el *Ión* ese término significa exclusivamente “portavoz” en cualquiera de sus ocurrencias. En favor de ello Capuccino aduce que el lugar donde éste tiene más ocurrencias es en el discurso central (aparece cinco veces en 534e-535a) y *hermêneus* allí tiene significado sólo pasivo e instrumental. De esto se seguiría que la tarea del rapsoda tal como es tipificada en *Ión* no involucraría la función explicativa, función decisiva para definir la actividad hermenéutica. Esto se corroboraría, según Capuccino, en el hecho de que la discusión

de nuestro diálogo no gira en torno a si *Ión* comprende o no lo que dice el poeta, sino alrededor de si éste dispone del conocimiento relativo a los temas que trata.

Lo que me pregunto es: si –como sostiene Capuccino– hay que tomar también en el proemio *hermêneus* como “portavoz”, y no como “intérprete”, ¿de qué modo se explica, entonces, la referencia a dos de los iniciadores de la lectura alegórica de Homero<sup>15</sup>? Si se establece que un buen rapsoda ha de ser *hermêneus* para sus oyentes (530c) y se ilustra esto mencionando a dos alegoristas, quiere decir que en el proemio el término *hermêneus* se refiere a alguien que también comprende y explica el “sentido encubierto” de la obra<sup>16</sup>. No parece convincente tampoco, creo, el argumento en favor de homogeneizar el significado de *hermêneus* aduciendo que en una sección el término ocurre una mayor cantidad de veces que en otra. En este hay que recordar que Platón con frecuencia introduce, precisamente al comienzo de una obra, un término clave de la discusión con un sentido ambivalente; ambivalencia que será evidenciada en el transcurso del examen eléctico posterior<sup>17</sup>.

Por último, si entiendo bien, parece todavía más complicado defender –con Capuccino 2011, p. 69– la tesis de que el *Ión* no discute el tema de la comprensión del sentido, y su ulterior transmisión, sino que sólo atiende a la cuestión del conocimiento de los asuntos tratados en una obra. Creo que en este punto Capuccino está disociando dos aspectos que, en realidad, el *Ión* discute juntamente. Estos aspectos, según entiendo, serían: en primer lugar, que para Platón sólo sería posible ejercer bien la actividad rapsódica si se es capaz de comprender el sentido de la obra, y no sólo de recitarla de memoria; en segundo lugar, la captación de ese sentido requiere el conocimiento de los temas sobre los que esa obra versa. Precisamente el problema que Platón identifica en este diálogo es el peligro de que la actividad rapsódica quede

<sup>15</sup> Sobre Metrodoro de Lampsaco, Tate 1930, p. 142; Flashar 1958, p. 35; Murray 1996, p. 103. Sobre Estesíbroto de Tasos, Cancik 2001, p. 975.

<sup>16</sup> Como se sabe, el término para designar el sentido alegórico es *hupoñoia* (sentido encubierto, profundo); Plutarco testimonia (*De Aud. Poet.*, 19e) que el término *hupoñoia* fue considerado ya en la antigüedad sinónimo del de alegoría, el cual sin embargo no fue empleado nunca por Platón. A pesar de ello, es sabido que la práctica de la interpretación alegórica, en tiempos del filósofo, se encontraba muy extendida, por ejemplo, en la lectura de las obras de Homero.

<sup>17</sup> Sobre la cuestión de la ambivalencia inicial de los términos claves para la discusión, Dalfen 2004, p. 105. Ejemplo de ello es otro término fundamental en nuestro diálogo: *technê*; al comienzo (530b6-7.c8) *technê* designa una competencia cognitiva, mientras que *Ión* la entiende como arte dedicado al embellecimiento de su poeta. Esta diferencia de sentidos es paulatinamente evidenciada en del examen del rapsoda que cree ser un *technitês*.



desvinculada de la captación del sentido de sus obras y del conocimiento de la verdad del asunto, como sucede cuando el intérprete se centra exclusivamente en el manejo de herramientas estilístico-formales, y prescindiendo del contenido de su discurso<sup>18</sup>. Lejos de ser dos aspectos excluyentes, como se desprende de la lectura de Capuccino, Platón insiste en el *Íón* en que la tarea rapsódica, esto es, la comprensión hermenéutica, ha de involucrar necesariamente, para ser ejercitada con competencia, el conocimiento del referente de su discurso.

A mi modo de ver, el núcleo del problema que identifica Platón en nuestro diálogo parece ser el de un tipo peculiar de práctica, a saber, el de la interpretación; práctica tiene carácter eminentemente discursivo<sup>19</sup>. Platón acomete aquí, de manera temprana, una cuestión que lo ocupará también en diálogos posteriores, a saber, la discusión relativa a las condiciones necesarias para que una práctica discursiva, tal como la hermenéutica o la composición poética o la retórica<sup>20</sup>, refleje de hecho un modo de saber por parte de quienes la practican y se constituya, por consiguiente, en una técnica discursiva. Lo que parece sugerir Platón en esta obra es que, junto con el dominio de los recursos estilísticos del caso y, más aún, en sentido estructural, *antes* de ese dominio, toda práctica discursiva debería involucrar para ser una *technê* (esto es, un tipo de saber) cierto conocimiento del objeto sobre el que versa. En clara discusión con la sofística, asidua al uso de la hermenéutica alegórica, Platón subraya que el empleo competente del discurso exigiría necesariamente a quien lo pronuncia el saber relativo al asunto del que trata y que, por consiguiente, una técnica discursiva no podría nunca constituirse en una práctica de carácter puramente autorreferencial, o dicho de otro modo, en una práctica cuyo valor residiría exclusivamente en criterios inmanentes a sí misma sin necesidad de conexión alguna con la verdad de su correlato temático.

---

<sup>18</sup> Que éste es un problema paralelo al de la retórica sofística, *Grg.* 501d-503d; ver, al respecto, Griswold, 2014 y Dalfen, 2004, pp. 204, 246.

<sup>19</sup> Una práctica discursiva tiene lugar allí donde “es la palabra la que predomina e, incluso, solamente *por medio de* ella se lleva a cabo su realización y eficacia” (*Grg.* 450e).

<sup>20</sup> Sobre el paralelismo de la crítica platónica a la rapsódica y a la retórica, ver Dalfen 2004, p. 111: „Im Gorgias bestreitet Sokrates, dass die von den Sophisten gelehrt und praktizierte Rhetorik eine *techne* ist. In diesem Zusammenhang kann der Dialog Ion gestellt werden, in dem es um die Frage geht, ob der Rhapsode Ion –der mit manchen sophistischen Zügen ausgestattet ist– seiner Dichterinterpretation auf der Grundlage einer *techne* betreibt oder nicht. Dichterinterpretation war ein Spezialgebiet der Sophisten“.

## V. Resultados

El par *inspiración-technê* articula en el *Ión* dos miradas que atienden a un mismo problema, a saber, la actividad rapsódica como práctica de la interpretación. El planteamiento de nuestro diálogo constituye, en un estadio germinal, el despuntar del examen crítico que Platón ha dedicado a las así denominadas técnicas discursivas. En el *Ión* esa temática es abordada a partir del modelo de la *technê*. En particular el examen es acometido a partir de dos notas de este modelo, saber de totalidad y saber específico. El motivo de la inspiración, que es introducido también para dar cuenta de la práctica rapsódica, está construido con elementos que evocan de modo muy directo las notas de la *technê*: su carácter selectivo, esporádico y generalista remiten a la índole unitaria, estable y específica del conocimiento técnico. En este sentido cabría decir que la *technê* es el anverso del examen platónico de las prácticas discursivas, en tanto que inspiración el reverso de ese examen. Una vez más, el motivo del entusiasmo no tiene un referente *a se*, como podría ser un fenómeno psicológico, sino otro elemento (intra-textual) de la discusión, la *technê*. Por último, es interesante señalar que en el *Ión* resuena una discusión similar a la que Platón acomete en *Grg*: también en este diálogo Sócrates negará que la retórica sea una *technê*, pero no recurrirá ya al motivo de la inspiración para dar cuenta de esa práctica, sino que introducirá la idea de rutina (*Grg*. 463b).

El *Ión*, al decir de Goethe, no tiene nada que ver con la poesía; y esto es efectivamente así, pero no porque el tópico del entusiasmo divino forme parte de una doctrina deficiente sobre la creación artística, sino, a mi modesto entender, porque el emplazamiento del diálogo responde, como he intentado demostrar, a un interés sustancialmente distinto de aquél.

## VI. Bibliografía

- Platonis opera*, J. Burnet (ed.), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, I-V, Oxford, 1900-7.
- Platon, *Ion*, edición bilingüe H. Flashar, München, Ernst Heimeran Verlag, 1963.
- Platon, *Ion*, introducción, traducción y notas de Jean-François Pradeau, seguido de Édouard Mehl 'Deux lectures de *l'Ion*: M. Ficin et J. W. Goethe', Jean-Luc Nancy 'Le partage des voix', Paris, Ellipses, 2001.
- Platon Werke, *Gorgias*, Übersetzung und Kommentar von Joachim Dalfen, Band VI 3, Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen, 2004.

- Lidell, H.–Scott, R., *Greek-english lexicon: revised suplement*, Clarendon Press, Oxford, 1996, rev. H.S. Jones, R. McKenzie.
- S. Büttner, “Inspiration and inspired Poets in Plato’s Dialogues”, en P. Destrée y F. G. Herrmann, *Plato and the Poets*. Leiden, Brill, 2011, pp. 111-129.
- H. Cancik y H. Schneider, *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1996-2008.
- C. Capuccino, *Filosofia e Rapsodi*, traducción y comentario dello *Ione* platónico. Bologna, CLUEB, 2010.
- C. Capuccino, “Plato’s *Ion* and the Ethics of Praise” en: Destrée, P. y Herrmann, F. G., *Plato and the Poets*. Leiden, Brill, 2011.
- J. Dalfen, *Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1974.
- J. A. Davidson, “Notes on the Panathenaea”, en *JHS*, 1958 (78), pp. 23-42.
- L. Deubner, *Attische Feste*. Darmstadt, WB, 1932.
- E. Edelstein y L. Edelstein, *Asclepius. A collection and interpretation of the testimonies*. Baltimore, The John Hopkins Press, 1945.
- H. Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin, Akademie Verlag, 1958.
- F.M. Giuliano, F.M., *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005.
- Goethes Werke, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, Textkritisch durchgesehen E. Trunz und H. J. Schimpf, Kommentiert H. von Einem und H. J. Schimpf, Verlag C. H. Beck, München, 1982, 10. Auflage: „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung (1796)“ (p. 244-249).
- F. Gonzalez, “The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato’s *Ion* and *Phaedrus*” en: Destrée, P. y Herrmann, F. G., *Plato and the Poets*. Leiden, Brill, 2011.
- Griswold, Ch., “Plato on Rhetoric and Poetry”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/plato-rhetoric/>>.
- P. Murray, *Plato on Poetry. Ion, Republic 376e-398b, Republic 595-608b*, Cambridge/UK, Cambridge University Press, 1996.
- P. Murray, “Poetic inspiration in early Greece”, *JHS* 101, 1981, pp. 87-100.
- H. W. Parke, *Athenische Feste*. Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1987.

- H. Patzer, „Rhapsodos”, en *Hermes*, 1952 (80), pp. 315-325.
- M. Pohlenz, *Aus Platos Werdezeit*. Weidmann, Berlin, 1913.
- E. Pöhlmann, “Enthusiasmus und Mimesis: Zum platonischen *Ion*”, en *Gymnasium*, 1976 (83), pp. 191-208.
- W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*. Stuttgart, Koehler, cuarta edición, 1965.
- F. D. E. Schleiermacher, *Über die Philosophie Platos. Geschichte der Philosophie. Vorlesungen über Sokrates und Platon (zwischen 1819 und 1823). Die Einleitungen zur Übersetzung des Platon (1804-1828)*, introducción y edición a cargo de P. Steiner, Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 1996, pp. 157-161.
- J. Tate, “Plato and ‘Imitation’”, en *Classical Quarterly*, 1932 (26), pp. 161-169.
- J. Tate, “Plato and Allegorical Interpretation”, en *Classical Quarterly*, 1929 (23), pp. 142-154.