

La inspiración del poeta y la ficción platónica

Julio del Valle

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

El artículo se concentra en un aspecto del diálogo platónico *Íón*, a saber, aquel que señala a la inspiración del poeta como un estado de posesión. Este estado es descrito como un proceso irracional que descalifica al poeta en su pretensión de dominar tanto alguna técnica como de poseer algún saber. La descripción de este estado se encuentra en el primer discurso de Sócrates en el citado diálogo y la intención del artículo es mostrar cómo esta descripción platónica de la inspiración poética responde más a una invención que a una descripción veraz del proceso poético, a pesar de que Platón diga lo contrario.

*

“The Poet’s Inspiration and the Platonic Fiction”. The paper is concerned with one aspect of the Platonic dialogue *Ion*, namely that which considers the poet’s inspiration as a state of possession. This state is described as an irrational process that undermines the poet’s claims to be master of some technique as well as knowledge. The description of this state is placed in Socrates’ first discourse in the abovementioned dialogue, and the intention of the paper is to show how this Platonic description of poetic inspiration is due more to an invention than to a true description of the poetic process, despite Plato’s opposing claims.

I

El discurso central del *Ión* (533d–536e) nos describe la inspiración del poeta en términos platónicos. Es un discurso bello y arrebatador, construido poéticamente con la finalidad de que el rapsodo *Ión* entienda en sus propios términos por qué él es capaz de hablar bien sólo sobre Homero. Él es capaz de hablar mejor que nadie sobre Homero porque una fuerza divina lo posee. No es una técnica lo que le permite encantar al público con su arte, sino un entusiasmo. Él, además, sólo siente entusiasmo por Homero, nos dice. Ningún otro poeta le interesa y sobre ningún otro poeta es capaz de articular una narración o una interpretación elocuente. Sólo siente entusiasmo por Homero porque está preso, según Platón, dentro de la cadena de inspirados que desde la diosa, la Musa respectiva, encadena a todos aquellos que están inmersos en el proceso poético. La diosa posee al poeta, éste posee al rapsodo y, a través de la posesión del rapsodo, el público que lo ve y escucha también se ve arrebatado y poseído. Sólo siente entusiasmo por Homero porque no es libre para decidir qué es lo que le entusiasma; y no sólo él, tampoco el público que lo escucha y que se entusiasma con Homero es libre. Entusiasmarse por algo o alguien es, en sentido artístico y en términos platónicos, una gracia o una decisión divina: es la divinidad la que decide y dirige, la que posee.

Ahora bien, ¿en qué consiste esa posesión o inspiración divina? Se trata de una infusión, de una comunicación de fuerza: los inspirados son los llenos de Musa, los llenos de divinidad, los entusiastas (*en-theos*). La Musa invade, llena, inspira, posee al poeta. A él directamente, y a través de él otros son invadidos y poseídos en una cadena que, por intermedio del rapsodo, termina en el auditorio que lo escucha. Como si la Musa fuera algo así como un imán que mantiene suspendida una cadena de anillos de hierro. De esta manera es descrito el proceso detrás del entusiasmo o gusto artístico, y no sólo el del rapsodo *Ión*, sino el de todo aquel que tenga una predilección poética o artística en general.

Con la imagen del imán detrás nuestro, se nos dice además que la poesía, la buena poesía, no es concebida según ciertas reglas artísticas (*techne*), sino como el efecto de una donación divina (*theia moira*); un

favor, como ya se ha indicado. Encadenado a esta determinación, el poeta es luego descrito como “una cosa leve, alada y sagrada, y no está en condiciones de poetizar antes de estar lleno de dios, demente, y no habite ya más en él la inteligencia [*nous*]” (534b4-6). Es más, hasta que no tiene este don, el de estar invadido y poseído por la divinidad, al poeta “le es imposible poetizar” (534b7).

La imagen ha tenido un éxito abrumador en la historia de la civilización occidental. Es además una imagen perfecta para todo artista con ínfulas divinas y se ha perpetuado indeleblemente en nuestra propia manera de concebir el arte: también nosotros acostumbramos hablar de inspiración poética en estos términos y nos imaginamos al artista como un espíritu volátil a la espera del soplo divino. No hay sorpresa: la paternidad es platónica¹. Ahora bien, lo que llama la atención es leer en el mismo diálogo que Platón dice que esta imagen y esta descripción del proceso poético no es una invención suya, sino que es más bien lo que los mismos poetas dicen. Él sería en este caso sólo el portavoz de una opinión extendida y de esta manera la descripción sería casi un hecho natural: la predilección y la producción artística o poética responde a un estado inconsciente de furor, a un entusiasmo no deliberado, a un favor “divino”. Los mismos poetas, nos dice Platón para cimentar su descripción, dicen que son como las abejas, y que como ellas liban sus cantos de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las Musas, y que, como las abejas, ellos también revolotean (533e8-b3), alados, ligeros, sagrados. “Y es verdad lo que dicen”, agrega Sócrates, el personaje del diálogo (534b2). Es verdad, así es, se nos dice; y le hemos creído en buena cuenta.

Nuestro asunto en este artículo será más bien hacer el camino inverso: considerar por qué no debemos creer lo que nos dice Platón en relación con la inspiración del poeta. Lancemos las cartas sobre la mesa. El interés por enfocar la descripción platónica de la inspiración poética no responde sólo al genuino interés histórico-filosófico de delimitar responsabilidades y determinar conceptos; también responde de manera más general al interés teórico de entender la manera misma en que la

¹ La preeminencia de Demócrito o su influencia en la concepción platónica del entusiasmo es difícil de determinar. Para ello remito al magnífico libro de Hellmut Flaschar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlín, 1958, especialmente las páginas 56-58. Cf. también la nota 79 del presente artículo.

filosofía platónica se presenta. Ésta se presenta en oposición a otras disciplinas: ya sabemos, toda determinación es una negación. A este respecto es de sobra conocido que Platón contrasta su concepción acerca del bienestar humano, dominada por la aspiración intelectual noética, con aquellas otras más hedonistas, por un lado, o intelectual-relativista, por el otro; es menos conocido, sin embargo, el contraste que establece, con no menos fuerza, entre la aspiración noética con aquella otra que centra su atención en la inspiración, en particular la de los poetas², a la que podríamos nombrar en este caso aspiración poética.

Ya dijimos que la inspiración para él es una posesión y que el poeta no está en condiciones de poetizar bien antes de estar lleno de dios, demente, poseído; digamos ahora también que la demencia del poeta, la *manía*, que es aquella que se muestra en el *Ión*, y que se compara luego con la de los coribantes y bacantes, seguidores de Cibele y Dionisos, respectivamente, es una de las cuatro formas posibles de locura divina³, las otras tres son: 1) la locura profética; 2) la locura teléstica o ritual, y 3) la locura erótica. Digamos, sin embargo, que *manía* es una palabra ambigua, pues refiere también a la locura ordinaria, aquella que es consecuencia de la enfermedad o del exceso y no de ningún favor divino⁴. Ha-

² Si enfocamos las referencias platónicas a la poesía (la lista sería larga) obtenemos como resultado que un poema, en el mejor sentido, tiene valor instrumental en la medida en que nos ayuda didácticamente (desde la niñez) en la búsqueda de un mejor entendimiento; entendimiento que culmina (filosóficamente) en la contemplación de las formas. Así, para Platón un poema debe ser una de dos cosas, o útil para el cuidado del alma, de la misma manera como lo puede ser, por ejemplo, un médico para el cuidado del cuerpo, o meramente placentero, lo que no es del todo deseable. No hay, por tanto, una tercera posibilidad para Platón, aquella que involucra, para nosotros, el juicio y el disfrute estético. No hay espacio en el esquema conceptual platónico para un entendimiento estético. Tal perspectiva se presentará explícitamente recién en el siglo XVIII, especialmente con Kant.

³ Cf. *Fedro*, 265b, y antes 244a-245a1. Y, así como para la *manía* del poeta son las Musas las diosas rectoras, para las otras *manías* también hay dioses rectores que inspiran: para la profética es Apolo, para la ritual es Dionisos, y para la erótica son Afrodita y Eros.

⁴ Tal distinción se encuentra en Herodoto. Allí él distingue una locura de origen sobrenatural, aunque, de manera interesante, no benéfica; y otra debida a causas naturales. Nos dice que cuando el cuerpo se perturba gravemente no es extraño que también sea afectada la mente. Cf. Herodoto 3.33; Jenofonte, *Memorabilia* 3.12.6; también Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 72-75, quien finalmente dice que es difícil trazar, sin embargo, una línea divisoria entre la demencia ordinaria y la locura profética.

blar de la *manía* poética es hablar desde el borde de un abismo; es por lo menos algo siempre peligroso.

Lancemos las siguientes cartas. Lo primero que debemos decir es que no es tan simple hablar de inspiración en relación con los poetas. No es tan simple hablar de inspiración porque no es evidente el sentido de aquello que llamamos inspiración. Si queremos analizar el sentido de la inspiración que Platón le atribuye con tanta convicción a los poetas, lo primero que vamos a encontrar es una sensata cantidad de problemas.

El primer problema que encontramos tiene que ver con la presuposición platónica de que la inspiración envuelve necesariamente éxtasis o posesión, esa *manía* de la que ya hemos dicho algo, y que, por lo tanto, el poeta inspirado no toma parte consciente en el proceso de composición poética, si el poema es bueno, convirtiéndose así en un pasivo instrumento de una fuerza que lo envuelve y lo posee⁵.

⁵ Tal presuposición es fuertemente criticada por varios autores, entre los cuales me permito citar a Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1963, quien dice que la noción de inspiración poética es una invención de los filósofos del siglo V; a Penelope Murray, "Poetic Inspiration in Early Greece", en: *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981); y a E.N.Tigerstedt, "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature Before Democritus and Plato", en: *Journal of the History of Ideas*, XXXI (1970), que van por el mismo camino, aunque el artículo de Murray agrega la interesante tesis de que la inspiración es una noción manejada desde antiguo, aunque no en el sentido en el que Platón la presenta. También es altamente útil y pertinente el clásico libro de Dodds, *Los griegos y lo irracional*, tal como se irá viendo. La bibliografía en relación con el *Ión* es, en general, reducida en comparación con otros diálogos platónicos. Además de los libros y artículos utilizados en la redacción de este documento, me permito citar: von Willamowitz-Moellendorff, U., *Plato*, t. I, 1918 y 1959 (sobre el *Ión* véase las páginas 98-101), t.II, Berlín, 1919 y 1962 (sobre el *Ión*, pp. 32-46); Greene, W.C., "Plato's View of Poetry", en: *Harvard Studies in Classical Philology*, 29 (1918), pp. 1-76; Friedländer, P., *Plato*, t.II, Berlín, 1930 y 1957 (sobre el *Ión*, pp. 117-124); Gadamer, H.-G., *Plato und die Dichter*, Frankfurt a. M., 1934; Gundert, H., "Enthusiasmus und Logos bei Platon", en: *Lexis*, 2 (1949), pp. 233-262; Diller, H., "Probleme des Platonischen *Ion*", en: *Hermes*, 83 (1955), pp. 171-187; Wyller, E.A., "Platons *Ion*. Versuch einer Interpretation", en: *Symbolae Osloenses*, 34 (1958), pp. 19-38; Henning, R.B., "A Performing Musician Looks at the *Ion*", en: *The Classical Journal*, 59 (1964), pp. 241-247; Avni, A., "Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets", en: *Comparative Literature*, 20 (1968), pp. 55-63; Bloom, A., "An Interpretation of Plato's *Ion*", en: *Interpretation*, 1 (1970), pp. 43-62; Skiadas, A., "Über das Wesen des Dichters im Platonischen *Ion*", en: *Symbolae Osloenses*, 46 (1971), pp. 80-89; Dorter, K., "The *Ion*. Plato's Characterization of Art", en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32 (1973), pp. 65-78; Poehlmann, E., "Enthusiasmus und Mimesis. Zum Platonischen *Ion*", en: *Gymnasium*, 83 (1976), pp. 191-208. La atención que despliegan los investigadores en relación con las referencias históricas

La consecuencia de esta presuposición es que la inspiración que permite la creación de un buen poema y la técnica, entendida como artesanía poética, son vistas como incompatibles una con otra. Concebido el poeta como un poseso por la divinidad, se convierte en un instrumento pasivo que no puede dar cuenta de lo que está diciendo y no puede, tampoco, explicar la fuente o el sentido de sus palabras (534c)⁶. Lo que lo convierte a su vez en un maestro poco adecuado para la comunidad, si es que nos ponemos a discutir el valor pedagógico o cognitivo de la poesía.

El problema con esta presuposición, a pesar de lo que dice Platón, es que no hay evidencia de que los poetas anteriores consideren la inspiración en ese sentido. Y lo que de ello resulta es que esta concepción de la inspiración como *furor poeticus* o locura extática no parece ser más antigua que el siglo V⁷. Por otro lado, tampoco es conveniente confundir inspiración con posesión⁸; lo que tenemos que hacer es, más bien, enfocar mejor el sentido de lo que entendemos por inspiración. La inspira-

de la interpretación platónica de la inspiración es más escasa aún. Sobre ella la bibliografía se reduce, hasta donde llega mi conocimiento, a los artículos mencionados explícitamente en el presente artículo.

⁶ Cf., además del *Ión*, *Apología* 22a-c; *Menón* 99c-e; *Fedro* 245; *Leyes* 682a, 719c-d.

⁷ Se podría nombrar a Arquiloco (frs. 120W o 77D), quizá, como ejemplo que apoye la concepción platónica, pero ello no es suficiente porque, primero, sería un ejemplo aislado y, segundo, porque lo que Arquiloco compone son ditirambos, y son sus ditirambos los que él compone a merced del vino, y no del todo extraviado, a juzgar por su contenido, que es casi siempre escrito en primera persona y dirigido a alguien particular. Más bien, Arquiloco es el primero que, de una manera radical y plenamente consciente, vuelve los ojos al mundo real. Habla él en un lenguaje homérico, ciertamente, pero lo despoja de toda grandiosidad épica. Lo que uno encuentra en su poesía es básicamente expresión de sentimientos que dan cuenta de la miseria e inseguridad de la existencia humana; entre ellos, por ejemplo, uno revelador: "Ciertamente el dolor nos hace sensibles/ y la felicidad nos nubla/ Pero qué línea tan frágil hay entre la sensibilidad y la destrucción". Por otro lado, uno también se podría apoyar, para sustentar a Platón, en la vieja analogía entre profecía y poesía, sobre todo en el uso del verso como medio para la profecía. Sin embargo, es recién en el siglo V donde aparece la primera evidencia firme para ubicar la noción de *furor poeticus*. Tal noción aparece con Demócrito, quien dijo que los mejores poemas eran los compuestos "con inspiración y aliento sagrados", tal como lo traduce Dodds. Cf. Murray, *o.c.*, p. 87; Dodds, *o.c.*, p. 87; Tigerstedt, *o.c.*, pp. 163-178; Flaschar, *o.c.*, p. 54ss.

⁸ Como lo hace Havelock. Havelock se da cuenta, también, de que la posesión está ausente en la literatura griega temprana, pero de allí concluye que la noción de inspiración está también ausente. Cf. Havelock, *o.c.*, p. 156.

ción alude ciertamente a una relación entre la divinidad y el poeta: “inspirar” (*entithemi*) implica en el *Ión* “comunicar, imprimir una fuerza” (533d6), y es por eso que el poeta y los con él afectados son llamados “inspirados” (*entheous*), es decir, los llenos de dios. Sin embargo, no toda relación con la divinidad tiene por qué convertirse en una posesión. Identificar inmediatamente la inspiración y la posesión es asumir con demasiada confianza la concepción platónica y no reconocer como posibles otros conceptos de inspiración, es decir, de comunicación o de relación entre la divinidad y el poeta, presentes sin embargo desde tiempos tempranos. Más aún, asumirla así, acriticamente, nos llevaría a preconcebir equivocadamente la labor del poeta. Si vamos a considerar la posibilidad de que Platón esté asumiendo una concepción que quizás no se ajuste a lo dado, también podemos considerar la posibilidad de que el concepto de inspiración haya sido concebido de diferentes maneras en diferentes períodos de la Antigüedad⁹.

Un segundo aspecto problemático tiene que ver con la definición de, y la distinción entre, los conceptos de inspiración poética y genio poético. La inspiración puede ser definida, de manera un tanto amplia, como el impulso temporal dado para la creación poética, y refiere primariamente al proceso poético. El genio, en cambio, es una cualidad permanente de la que depende la entera creatividad poética, y refiere primariamente a la personalidad poética¹⁰.

⁹ Cf. Murray, *o.c.*, p. 88. Una razón de peso para identificar nosotros tan fácilmente la inspiración con la posesión es la gran influencia de las concepciones románticas de la inspiración, que tienen mayor parecido con el concepto platónico que con cualquier otro que se pueda encontrar en la literatura griega temprana. Murray, con mucha perspicacia, compara a Sócrates, cuando habla de la inhabilidad del poeta inspirado para entender sus propias obras, con Thomas Carlyle, un teórico temprano del romanticismo inglés, cuando éste dice que “la manufactura es inteligible, pero trivial; la creación es grandiosa, pero no puede ser entendida...” (“Characteristics”, 1831, en: Fockes, R.A. (ed.), *Romantic Criticism: 1800-1850*, Londres, 1968, p.145). También podemos encontrar paralelos no sólo en teóricos del romanticismo, sino también en filósofos, críticos y poetas no ingleses de siglos anteriores, desde Giorgio Vasari en el renacimiento hasta Hölderlin en los albores del romanticismo. La influencia platónica ha sido vasta, poderosa y ha seguido inesperados caminos; compárese sino la recepción de la concepción platónica desde el renacimiento hasta la época del joven idealismo alemán, especialmente los primeros artículos y manuscritos de Schelling.

¹⁰ Cf. Murray, *o.c.*, p. 89.

Ambas características del poeta son similares en la medida en que apuntan a aquello que aparece como inexplicable en relación con el proceso poético, a saber, la creación de bellos poemas, y ambas, también, pueden ser contrastadas con los aspectos puramente técnicos de la composición. Ambas, sin embargo, son básicamente distintas en relación con aquello de lo que dan cuenta: la primera da cuenta de la creatividad poética en términos de una visita provisional de una fuerza externa o concebida como externa; la segunda da cuenta de la creatividad poética en términos de cualidades que el poeta posee no de manera provisional (en este caso, Homero sería un genio poético; Tinico de Calcis sería, en cambio, el afortunado receptor de un momentáneo favor divino que le permitió escribir aquel peán que todo el mundo canta –*Ión* 534d–).

Lo interesante de esta distinción es que ambos talentos poéticos son discernibles desde Homero, y no discernir entre ellos oscurece el entendimiento nuestro de las antiguas concepciones de la creatividad poética y de la actividad del poeta en general a las que Platón se refiere¹¹. Las siguientes páginas tienen como finalidad discernir entre ellas y ofrecer a continuación un seguimiento de las concepciones de la inspiración que se encuentran en la literatura griega temprana, mostrando con ello cómo el retrato del poeta inspirado y poseso que ofrece Platón reproduce más una ficción que un retrato enteramente fidedigno.

II

El poeta inspirado habla, pero su boca no es sino el canal por el cual fluye la voz de la Musa, nos dice el *Ión* (534c7-d4). El poeta es un portavoz de la Musa y el rapsodo es un portavoz del poeta. Tal imagen sin duda nos hace pensar en la *manía* de la Pitia, la sacerdotisa de Apolo¹²: el

¹¹ Cf. Murray, *o.c.*, p. 89, donde da cuenta de la bibliografía pertinente, a saber: Sikes, E.E., *The Greek View of Poetry*, Londres, 1931, p. 20; Grube, G.M.A., *The Greek and the Roman Critics*, Toronto, 1965, p. 9; Spurduti, A., “The Divine Nature of Poetry in Antiquity”, en: *TAPA*, lxxxii (1950), p. 233.

¹² Como otros videntes (*mantheis*) ella está fuera de sí (*ekstatikoi*), en éxtasis, delirando (*manikoi*), en locura (*manía*), palabra de la que los griegos derivan *mantis*, adivino. En este estado, “llenadas de dios” (*entheoi*), dicen y hacen cosas imposibles para ellas en un estado normal, especialmente la facultad de conocer todas las cosas pasadas, presentes y futuras, algo que es privilegio de los dioses. Un dios, entonces, habla por ellas, aunque ellas no se den cuenta, estando como están, es decir, “fuera de sí”

dios habla, indica, a través de la posesora boca de la sacerdotisa de Delfos. Tal creencia es común en relación con la inspiración mántica. Ahora bien, ¿los griegos conciben la inspiración poética en el mismo sentido? ¿Es así de similar el estado mental del poeta? Platón nos lo presenta así en el *Ión* y en otros diálogos¹³.

Ahora bien, tampoco debemos pensar que el retrato platónico del poeta, poseoso porque inspirado, es un entero capricho, una fábula enteramente suya. Toda ficción tiene algo de realidad. Fijémonos en el primer momento de un gran poema, la *Iliada*, donde se invoca la presencia del dios para que hable a través del poeta (“Canta, oh diosa, la cólera del pélida Aquiles...”). Y, ciertamente, invocaciones de ese tipo se repiten a todo lo largo de la poesía griega. Pero, sin embargo, se encuentran con mayor frecuencia expresiones que no dan cuenta de una entera posesión, como parece indicar este comienzo, sino más bien de una colaboración entre el poeta y el divino inspirador¹⁴.

El problema para nosotros es que ambos registros se manejan, y así como se puede citar el primer verso de la *Iliada* como sustento para una total posesión, también se pueden citar versos de la misma obra para sostener lo segundo, como aquellos en II, 484ss, donde el poeta invoca al dios por ayuda a la memoria en relación con lo que se llama el “catálogo de los navíos”; o, mejor aún, del mismo Homero, el primer verso de la *Odisea* (“Dime, Musa, del hábil varón...”), el comienzo, también, de otro gran poema.

Ciertamente confunde decir que se puede encontrar en Homero sustento para sostener ambas cosas: que el poeta puede ser un inspirado poseoso y también un inspirado ayudado. Señalemos dos puntos que nos ayuden a orientarnos en este cruce de caminos. 1) En la temprana

(*ekphrones*). Cf. Tigerstedt, o.c., p. 164. La semejanza con la descripción platónica del poeta en el *Ión* no parece casual.

¹³ Lo ratifica, por ejemplo, en *Leyes* 719c, donde nos dice que el poeta, sentado en el trípode de las Musas, fuera de sus sentidos, es algo parecido a una fuente que le da curso libre a una caída de agua. Fácilmente podemos pensar en relación con este trípode de las Musas en el trípode de Apolo en Delfos, donde se dice se sentaba la Pitia para que el dios hable a través de su boca. Como si la fluidez necesaria para el canto, sobre todo la necesaria para el rapsodo, sólo pueda ser entendida como un raptó divino. Veremos en páginas posteriores cómo entender este interesante asunto de la fluidez necesaria para el canto y el tipo de inspiración requerida para ello.

¹⁴ Cf. Tigerstedt, o.c., p. 167.

poesía griega la inspiración poética se expresa en términos de las Musas. Ellas son la personificación de la inspiración, en especial de la memoria, y son su vehículo, cualquiera sea su origen¹⁵. 2) No es evidente en todo caso que tal inspiración, en sus dos sentidos, implique entera posesión.

En *Odisea* VIII (44-45), por ejemplo, Homero expresa lo que podemos llamar el don de la habilidad poética permanente. Las Musas aman a los aedos, en este caso Demódoco, y prueba de este amor es el don de la poesía, aquel don capaz de hechizarnos “con el canto que el alma le impulsa a entonar”, según dice el mismo Homero¹⁶. Se trata de un don permanente: Demódoco tiene la capacidad donada de hechizarnos cada vez que entona un canto; es un eterno favorecido. No se habla aquí de una inspiración provisional. En cambio, en el mismo libro, *Odisea* VIII, pero un poco más adelante, verso 73, la Musa inspira al aedo en un sentido provisional. Aquí la Musa, al mismo Demódoco, al eterno favorecido, le provee del impulso para cantar: una vez saciado el apetito y la sed, la Musa le inspira para que cante las hazañas de héroes y hombres¹⁷. Lo relevante es que en ninguno de los dos casos se puede decir del aedo que está poseso y fuera de sí. Si así fuera el caso, Demódoco estaría, en el primero de los dos sentidos de la intervención divina, siempre poseso y fuera de sí, lo cual no se nos dice que suceda.

¹⁵ Ellas, las Musas, son las hijas de *Mnemosyne* (la memoria) y son las que facilitan al recitador la memoria necesaria para traer al presente el recuerdo poético del pasado. Lo que ellas traen es fundamentalmente la memoria de un pueblo. Localizadas a veces en Pieria (cerca del monte Olimpo, en Tesalia), las Musas aparecen generalmente en relación con Apolo (Cf. *Himnos Homéricos*, III, 189; IV, 450), quien es también llamado por eso el *Musageta*, es decir, el conductor de las Musas. Dada su relación con Apolo también se atribuyen virtudes proféticas a las Musas, y así son asociadas bajo los nombres de Hipate, Mese y Nete, al culto de Apolo y se convierten en cuidadoras del santuario de Delfos. Tal asociación, sin embargo, no se da desde el comienzo, porque antes el santuario de Delfos estaba ligado con las Cárites, divinidades ligadas con la música, cercanas, por lo tanto, pero no similares a las Musas. Cf. Dodds, *o.c.*, p. 85, nota 111; Eliade, Mircea, *The Encyclopedia of Religion*, vol. X, Nueva York: MacMillan, 1987, pp. 162-163; Falcón, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López, *Diccionario de Mitología Clásica*, vol. 2, Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp. 442-443.

¹⁶ Utilizamos la traducción de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 1986.

¹⁷ Lo mismo sucede versos adelante, en el mismo libro VIII, v. 499. Lo mismo se puede ver en Pindaro, fragmento 151. Se puede argumentar que es bajo la entera influencia del dios, su mente enteramente poseída, que Demódoco comienza a cantar

Las invocaciones a las Musas, un rasgo típico de la temprana poesía griega, implican, sin embargo y con seguridad, la noción de inspiración; es decir, establecida la precisión, la comunicación o relación que se establece entre la divinidad y el poeta. Pero tales invocaciones, a su vez, podemos entenderlas de dos maneras: 1) de una manera pragmática, en el sentido de su significación para una audiencia; y 2) de una manera personal, en el sentido de un pedido real de asistencia divina. Esto significa lo siguiente: significa ciertamente, en el primer sentido, que el poeta las usa para establecer su autoridad frente a un auditorio, para garantizar con ellas la autoridad de sus palabras y la propia competencia suya para convocar a las Musas; significa, en el segundo sentido, la creencia por parte del poeta en la asistencia divina¹⁸. El problema que esto nos deja a nosotros es saber cuándo la misma invocación puede ser entendida como una real y entera posesión, de qué manera se da esa asistencia divina y cuánto cree el poeta en ella.

Veamos: las invocaciones a las Musas en Homero, en orden a precisar, son esencialmente pedidos de información que las Musas, como hijas de la Memoria, proveen¹⁹. Se les pregunta qué se ha de decir, no cómo se ha de decir; se pregunta por hechos, básicamente por información sobre batallas importantes. Tal pedido no implica la pasividad del poeta. El poeta, ciertamente, es ayudado por la divinidad (y puede creer

en 44-45, pero cuando el aedo aparece ante los invitados de Alcínoo y comienza a cantar, es difícil descubrir en él señal alguna de éxtasis o posesión. El ciego rapsodo es llevado a una silla en el medio de la sala y se le pone delante una copa de vino para cuando su corazón (*thymos*) así lo requiera. Como ya se dijo, una vez todos saciados, la Musa mueve al rapsodo a cantar las gloriosas hazañas de los héroes (vv. 65-73). No se ve aquí mucha similitud con la consulta que se le hace a la Pitia ni con el estado mental de ella, algo de lo cual, además, tampoco se sabe mucho: si es que estaba en permanente estado de posesión o sólo en ciertos momentos especiales.

¹⁸ Cf. Murray, *o.c.*, p. 90.

¹⁹ El ejemplo más claro de ello es uno ya señalado antes, aquel de la *Iliada* en relación con el llamado "catálogo de navíos" (*Iliada* II, 484-492). Otras invocaciones en Homero se encuentran en *Iliada* I 1, II 761, XI 218, XIV 508, XVI 112; *Odisea* I 1. Acerca de las Musas como hijas de la Memoria, *Mnemosyne*, el dato más citado es el que nos proporciona Hesíodo en *Teogonía* 53-61, aunque la conexión entre Memoria y Musas es clara desde Homero: el uso del verbo *mimneskomai* en relación con la función de las Musas se puede ver en *Iliada* II, 492. Cf. Murray, *o.c.*, pp. 92-93. Algunos, incluso, señalan que las Musas parecen ser algo no mucho mayor que la personificación de la memoria. Cf. Duchemin, *Pindare poete et prophete*, Paris, 1955, p. 26. Otros, Havelock, *o.c.*, pp. 163-164, señalan, más lejos incluso, que las Musas, en Homero, no tienen nada que ver con la inspiración porque ellas están conectadas, más bien, con especiales proezas mnemotécnicas. Cf., también, Dodds, *o.c.*, p. 86.

en ello), pero no de manera tal que pueda perder su consciencia. El poeta busca en la memoria y pide asistencia para tal búsqueda. Más aun, si la posesión implica éxtasis, tenemos que decir que el éxtasis, en todas sus formas, está ausente en Homero, y más aún el éxtasis poético²⁰. Ahora que, es justo decirlo, al igual que a los dioses mánticos, a las Musas se les reconoce la capacidad de enseñar al poeta la verdad sobre el pasado y el presente y también sobre el futuro²¹.

Podríamos decir finalmente que ellas, las Musas, garantizan la verdad del poema, y puede ser éste acerca del pasado, el presente o el futuro, pero que con esta presencia garante no llevan al poeta al éxtasis²².

Fijémonos de nuevo en Demódoco y en el libro VIII de la *Odisea* a fin de ver si así precisamos más claramente el cuadro de la inspiración que hemos ido esbozando. Cuando este aedo reaparece a partir del verso 470 otra vez encontramos señales interesantes concernientes a su capacidad poética. Odiseo le dice: “!Oh Demódoco! Téngote en más que a ningún otro hombre, ya te haya enseñado la Musa nacida de Zeus o ya Apolo, pues cantas tan bien lo ocurrido a los dánaos, sus trabajos, sus penas, su largo afanar, cual si hubieras estado allí o escuchado a un testigo” (487-491). Sorprende aquí, ciertamente, la asociación entre la Musa y Apolo, y aunque tal asociación es difícil de ser explicada²³, es posible señalar que, según lo que exige Odiseo a Demódoco, y según la naturaleza del culto a Apolo, básicamente su rol oracular, tal asociación

²⁰ Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 169.

²¹ Se podría señalar, incluso, que, en este sentido, el poeta es un descendiente del shamán-poeta, y que la invocación a las Musas y otras fórmulas similares son, quizás, formas sobrevivientes de un primitivo estado de civilización. Sin embargo, para Tigerstedt, ni los poetas que usan estas formas en tiempos históricos, ni los rapsodos, y tampoco la gente que los escucha, los interpreta de esta manera. Además, según Dodds, en el shamanismo lo que se da es una liberación del espíritu del shamán, quien deja su cuerpo para emprender un viaje mántico; en la posesión, en cambio, un espíritu ajeno entra en el cuerpo del agente que sirve de portavoz. Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 170; Dodds, *o.c.*, p. 77, n. 43.

²² Es un tema persistente de la literatura griega el contraste que se establece entre el conocimiento divino y la ignorancia humana. Tal contraste puede leerse en Solón, fr.17; Jenófanes, fr. 34; Píndaro, *Nemea* VII 23-24, *Peán* VI 50-58, VII b15-20. Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 169, y Murray, *o.c.*, p. 90.

²³ Cf. Murray, *o.c.*, p. 91. No perder de vista, además, que las Musas estaban asociadas también al culto a Apolo, y que éste era también llamado el *Musageta*, el conductor de las Musas.

apunta a un cierto saber acerca del pasado, a un cierto conocimiento, y a una cierta verdad puesta en juego por parte del aedo, así no sea ésta una acerca del presente o del futuro. Odiseo está allí escuchando lo que dice, y está allí no solamente como auditorio sino también como juez. Juez privilegiado que, además, confirma y apueba lo que se está cantando. La *Odisea* confirma de esta manera el saber del poeta y la verdad poética.

Ciertamente el elogio de Odiseo puede formar parte de la ficción poética, pero aun así lo sea, lo que hay es información en juego, información que es validada conscientemente, además, así sea sólo como parte de una ficción (para nosotros). Ahora bien, se dice que Demódoco es un poeta favorecido por las Musas, y que la información que a él le permite cantar tan bien las hazañas de los dánaos es información revelada, sea por quien sea, además, si es que no se piensa que ha sido por conductos divinos. Pero como ya vimos antes, lo que Demódoco tiene realmente y fuera de dudas es un don permanente que le permite hechizar con su canto, y su hechizo consiste propiamente en la manera cómo envuelve a su auditorio con sus cantos. Lo interesante para nosotros ahora es que se nos diga, también, que sus cantos se nutren de información válida. ¿A qué se refiere esta validez? Fijémonos en la conexión que existe entre información revelada y la memoria que está detrás de la información narrada en cantos.

Digamos, para comenzar, que es muy discutida la naturaleza precisa de la memoria poética en la temprana Grecia. Se puede argüir que la función psicológica de la memoria en la poesía griega temprana no es tanto reconstruir la memoria del pasado aguda y verazmente, como transportar al poeta al pasado y con él al auditorio que lo ve y escucha, darle a él y a los que se vinculan con él una visión gráfica que puedan retener fácilmente acerca de los tiempos ancianos. La validez tiene que ver con la exigencia de vinculación a un pasado reconocido como propio. Y así se podría decir también que una memoria de este tipo, distinta de una memoria histórica, es el compartido privilegio de poetas y videntes, a saber, en ambos, un cierto don de “viajeros”²⁴. Para quienes tal cosa sostienen, pero se olvidan de la exigencia de la representación y del rol

²⁴ Cf. Vernant, P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1974, pp. 80-107.

preservador del relato del que dan cuenta el aedo o el rapsodo oralmente, el conocimiento del pasado es el resultado de una visión personal directa: la memoria transporta al poeta al corazón de los eventos ancianos, a través del tiempo: la comunión con el auditorio sería la prueba de su verdad. Es claro que una noción así de la memoria no tendría dificultad en reconciliar el poder de la visión poética o profética con una teoría extática de la inspiración, en la cual el poeta es llevado fuera de sí²⁵ hasta el corazón mismo de los acontecimientos, tal como se nos dice que sucede con el rapsodo Ión en 535b-c.

Sin embargo, una noción así tiene problemas mayores al no poder reconciliar tal interpretación con ciertos pasajes de Homero y Hesíodo. En *Iliada* I, 70, el poder de Calias de conocer el pasado, el presente y el futuro, y en *Teogonía* 38, el poder semejante de las Musas, señalan que lo que los poetas y videntes tienen en común es conocimiento más que visión. Claro que tal prueba no es del todo fuerte dado que existe una fuerte conexión entre conocimiento y visión en la literatura griega temprana (las Musas lo conocen todo porque lo han visto todo, se dice en *Iliada* II, 485), pero eso no nos lleva a decir que el don de “viajeros” sea lo mismo que el de la vista en relación con el conocimiento²⁶.

Más fuerte, sin embargo, es lo que se puede argüir contra lo que se dice acerca de que el conocimiento del pasado es el resultado de una visión personal directa, en el sentido de que la memoria transporta al poeta al corazón de los eventos pasados. Tal concepción se hace difícil de sostener si es que la comparamos con *Iliada* II, 484-492. El rapsodo Ión, se nos dice, es transportado al corazón de las escenas que evoca, pero en la *Iliada* es la Musa la que lo presencia todo, mientras el aedo sólo escucha el rumor, la fama. Lo que la invocación implica en este último pasa-

²⁵ La noción de que la memoria es un poder de la visión poética o profética es, como dijimos, más fácil de reconciliar con una teoría extática de la inspiración, en la cual el poeta es llevado fuera de sí, que con una teoría más intelectual o consciente de la inspiración, que es aquella que, parece, es más probable encontrar en Homero y en los poetas tempranos. Ciertamente, esto tampoco nos debe llevar a decir que la memoria poética en este sentido es simplemente un proceso de recordar los hechos. Existe una fina línea que nos dice, más bien, que la memoria implica también una creencia en la asistencia divina, como podremos ver luego.

²⁶ Cf. Murray, *o.c.*, p. 93. La asociación entre conocimiento y visión en literatura griega temprana, en Homero, propiamente, puede verse en Snell, Bruno, *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid: Razón y Fe, 1965, cap. I, especialmente p. 39.

je citado es que las Musas pueden comunicar su conocimiento al aedo, pero no que lo hacen transportándolo hacia el pasado y dándole una directa visión de las cosas pasadas²⁷. Lo que se puede decir, sí, es que el poeta entra en contacto con los poderes de las Musas, y que ciertamente cree en ello; pero no que tenga él esos poderes²⁸ y tampoco que entre en éxtasis.

El contenido de las palabras revela, más bien, a alguien que sabe de la falibilidad de la tradición y de la reproducción de la tradición, y que, en su confianza, lo que pide son testimonios confiables de primera mano²⁹, algo que él pueda transmitir sin recelo en el modo usual de la representación. Apelar a las Musas es, en sentido pragmático, darle credibilidad al relato³⁰. La literatura, como el reino de la ficción posible, es una in-

²⁷ Femio, el aedo de la *Odisea*, también declaraba haber recibido de los dioses no sólo su talento poético, sino las mismas historias que contaba. Cf. *Odisea* XXII, 347ss; Dodds, o.c., p. 86.

²⁸ Puede ser que lo que está mostrándose en esos pasajes homéricos es la formulación primera de la idea de la imaginación poética como una forma de visualización, una idea que según Murray se encuentra plenamente desarrollada en la *Poética* de Aristóteles, 1455a22. Cf. Murray, o.c., pp. 93-94; y también los mismos versos citados antes en relación con Demódoco, *Odisea* VIII, 489-491, donde éste es alabado por Odiseo justamente por cantar los versos como si él hubiera estado allí presente, viéndolos.

²⁹ De la misma manera que la verdad sobre el futuro sólo puede alcanzarse si es que se está en contacto con un poder y una visión que son más que humanos, de la misma manera la penetración en el pasado sólo podía reservarse a un poder semejante. Ni el pasado ni el futuro nos están a la mano. Los depositarios humanos de la verdad del pasado, los poetas, tenían, como los videntes, sus recursos técnicos y su preparación profesional, pero era siempre un poder misterioso el que finalmente les permitía la visión requerida. Es debido a esa gracia que el poeta y el vidente gozaban de un saber negado a otros hombres. Lo que está pidiendo el poeta es esa gracia que consiste en verdadera visión del pasado, una visión que reemplace nuestra limitación humana, limitación que sólo nos permite escuchar el rumor, la fama. Cf. Dodds, o.c., p. 86 y n.116.

³⁰ El énfasis en la propia y consciente actividad del poeta podría enfocarse como un estadio tardío, un estadio que se podría caracterizar por la ausencia de todo poder sobrenatural inspirador. Aquí el poeta se considera único creador de su trabajo. Para algunos tal confianza en sus propias facultades comienza con los poetas líricos, tanto monódicos como corales. Aunque luego vayamos a hablar de los poetas líricos y de su importancia, no vamos a discutir, mayormente, si es que en ellos tal invocación es genuina o si es que tiene sentido presentarlos como parte de un desarrollo tardío, una discutible forma de evolución poética. Una buena discusión acerca de ello, sin embargo, se encuentra en Tigerstedt, o.c., pp. 166-168. Por otro lado, si esa interpretación fuera correcta, sería curioso que Platón, quien escribe en una época donde, según esta hipótesis, ya hay una evolución poética que implica ausencia de

vención posterior e implica en cierto modo reconocer el triunfo platónico, es decir, el reconocimiento de la soberanía de la ciencia y de la filosofía en el ámbito de la verdad y del conocimiento.

Ahora bien, en relación con aquellos que sostienen que el poeta “viaja” hacia el pasado, lo que falla es que no sólo no recuerdan las características de la representación poética en una cultura fuertemente oral, sino que tampoco distinguen entre inspiración extática y no extática tanto en profecía como en poesía³¹. Si se habla del don de “viajar” es muy apropiado referirlo a Casandra, tal como es descrita en el *Agamenón* de Esquilo (1125), donde es claro por sus palabras que ella puede ver lo que describe en su frenesí³². Ahora bien, la profecía de esta naturaleza está ausente en Homero, salvo en un caso, cuando se habla de Teoclimeno en *Odisea* XX, 351-357, cuando éste describe lo que le va a pasar a los pretendientes. Si nos fijamos, además, lo que se menciona tiene que ver mayormente con el futuro. Y es que ciertamente la adivinación en Homero tiene que ver con el futuro, pero mayormente concierne ésta a la técnica de interpretar presagios, no tanto a tener experiencias visionarias de eventos inaccesibles a los seres humanos ordinarios³³.

Es posible decir, luego de estas salvedades, que hay por lo menos tres diferentes maneras en que la memoria es importante para la poe-

todo poder sobrenatural inspirador, subraye con tanto énfasis el estado sobrenatural, inspirado y poseso del poeta: si es como la hipótesis señala, lo que Platón vería a su alrededor, en los poetas que frecuenta, negaría lo que está diciendo: sus amigos poetas estarían plenamente conscientes de sus facultades y talentos. Ahora bien, quizás Platón no crea en lo absoluto en el estado inspirado del poeta y lo que quiere es señalar, desenmascarar, la falta de saber en todos ellos en relación con todo lo que dicen, es decir, su constante e irresponsable inconsciencia. Me inclino por esta segunda opción.

³¹ Cf. Murray, *o.c.*, p. 94.

³² Las palabras que emplea son “idou, idou” (mira, mira). Cf. Esquilo, *Agamenón*, 1125

³³ Cf. Murray, *o.c.*, p. 94. Para Dodds, sin embargo, el silencio de Homero no suministra un argumento sólido a favor de la afirmación de que no existía adivinación extática en Grecia en los tiempos de Homero. *La Ilíada*, ciertamente, sólo admite adivinación inductiva por presagios, pero en la *Odisea* sí se encuentra un caso, como ya dijimos, el de Teoclimeno, en el canto XX, que puede compararse con las visiones simbólicas de Casandra en el *Agamenón*, de Esquilo. Para Dodds, la razón de ello es que Homero podía callarse cuando le parecía, y concluye diciendo que la locura profética es, por lo menos, tan antigua en Grecia como la religión de Apolo. Ello lo dice en contra básicamente de Rohde, quien señala, en cambio, que la locura profética era desconocida en Grecia antes de la llegada de Dionisos, quien fue el que impuso a Delfos la Pitia. Cf. Dodds, *o.c.*, p. 75-76.

sía³⁴. En primer lugar, la memoria sirve para perpetuar e inmortalizar a hombres famosos³⁵. En segundo lugar, la memoria conserva la información y la tradición de valores de un pueblo. Tercero, la memoria es el medio a través del cual la poesía oral es creada y cantada al mismo tiempo. Tengamos en cuenta que la épica homérica está basada en un vasto y complejo sistema de fórmulas y grupos de palabras que el aedo debe retener en su memoria para usar en su composición oral: sin la memoria tal composición es imposible. Lejos, pues, de ser incompatibles, memoria e inspiración están conectadas vitalmente: la memoria es la fuente de la inspiración del poeta³⁶. La capacidad de la memoria de almacenar información puede ser calificada de asombrosa; el poder de darle curso durante horas y horas de recitación puede ser calificada de divina y comparada también con una fuente perpetua de invención, un flujo sobrenatural. Lo que se olvida es el aprendizaje, los años de formación y repetición de fórmulas y estribillos. Para una persona normal y ajena a este oficio, tal habilidad nos deja perplejos.

No dejemos pasar todavía este hilo de la madeja: la poesía oral y la memoria³⁷. Digamos que en la poesía oral el poema se compone enteramente recién en el momento de la representación. Esto implica decir que tal tipo de poesía es compuesta y representada simultáneamente. Y ello implica no sólo un constante flujo de palabras, sino también que se pueda pensar que el aedo que la representa es un improvisador o que el trabajo y el pensamiento no están presentes de antemano en la composición.

³⁴ Según Murray, o.c., p. 94, las implicaciones fundamentales de la antigua conexión entre Memoria y las Musas en la poesía oral fueron reconocidas primero por J.A. Notopoulos ("Mnemosyne in Oral Literature", en: *TAPA*, 1xix (1938), pp. 465-493). Las tres características que se señalan son las que él menciona.

³⁵ Tal poder para perpetuar viene desde Homero, pero es central en Píndaro. Se pueden mencionar los siguientes pasajes pertinentes: *Iliada* VI, 358; *Odisea* VIII, 73, 580; XXIV, 196-197; *Teogonía* 237-252; Safo fr. 55, 193; Píndaro, *Olímpica* VIII 70-80, X 86-96, *Pítica* I 93-100, III 112-115, IV 293-299, V 45-49, VI 5-17, XI 55-64, *Nemea* VI 26-35, VII 11-16, IX 48-55, *Istmica* V 53-57, VII 16-26, VIII 56-63, fr. 121; Platón, *Symposio* 209d-e.

³⁶ Cf. Murray, o.c., p. 94.

³⁷ Cf. Parry, C.M., "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making", en: *HSCP*, xli (1930), pp. 77-78. O, también, Parry, A. (ed.), *The Making of Homeric Verse*, Oxford: Clarendon Press, 1971, pp. 269-270; A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., 1960, pp. 13-67, donde además se da clara cuenta de la manera como están presentes las fórmulas en la composición oral de poesía.

Pero no es tanto así. Lo que sucede, como acabamos de indicar líneas arriba, es que depende mucho de la fluidez el que una representación poética oral sea exitosa, y para ello se necesita de mucha memoria y de una habilidad técnica casi espontánea de composición; no tanto de chispazos de inspiración, en el sentido platónico, sino, más bien, de fluidez y de confianza en su rol representativo. Ciertamente el poeta invoca a las Musas, pero la inspiración buscada está inexorablemente unida a la representación en la poesía épica oral³⁸.

La fluidez en la composición es, pues, una característica común de la inspiración pedida³⁹: la voz del poeta es una corriente de palabras y los sucesos cantados fluyen según la naturaleza de los actos, unas veces tempestuosos, otras mansos y quietos. Quien lo escucha se deja mecer por estas aguas y tal es el don del hechizo que causan. Si la composición y la representación son simultáneas, sin fluidez la composición se quiebra. La destreza es de esta manera necesaria.

Ahora bien, la asociación entre inspiración y representación se mantuvo aún cuando la poesía dejó de ser compuesta oralmente. A pesar de ya no ser una poesía oral, la poesía en los períodos pre-clásico y clásico todavía era compuesta para un tipo de audiencia y para ser representada oralmente. La representación era siempre importante y, por tanto, las Musas continuaron asistiendo, proveyendo de inspiración tanto en la representación como en la composición. Es con esto en mente que deben ser interpretadas las frecuentes invocaciones a las Musas para conseguir dulzura en el canto⁴⁰.

³⁸ Aunque vale la pena recalcar que las Musas en la poesía temprana hacen más que sólo proveer información, como se podrá ver inmediatamente. También inspiran, comunican, al aedo con el poder de hipnotizar a su audiencia, mediante una dulce voz que fluye como un río. Cf. *Odisea* XVII, 518-521, para el poder de hipnotizar a la audiencia, y *Odisea* I, 371, *Teogonía* 31-32, 97.

³⁹ Existe un fragmento de un poema de Cratino (fr. 186), poeta cómico del s. V, que da irónicamente cuenta de la fluidez que provoca el vino: “¡Dios Apolo, qué río de palabras! Las corrientes chocan entre sí, su boca presenta doce primaveras, el Iliso está en su garganta. ¿Qué más puedo decir? Si alguien no lo detiene va a inundar la plaza entera con sus poemas.” El poema en griego y su traducción inglesa se encuentran en Murray, *o.c.*, p. 95. Cf., también, Platón, *Leyes* 719c. La comparación del discurso que fluye con un río se remonta, sin embargo, hasta Homero, *Iliada* I, 249, donde la elocuencia de Néstor es descrita diciendo que sus palabras fluían más dulces que la miel. En tono muy parecido se expresa Hesíodo en *Teogonía* 84 y 96-97: “feliz aquel a quien aman las Musas pues dulce fluye la voz de su boca”, se dice allí.

⁴⁰ Así, Alcmán, fr.27; Hesíodo, *Teogonía* 104; Píndaro fr.75; Aristófanes, *Aves* 737-

¿Qué relación hay, entonces, entre inspiración y conocimiento?⁴¹. Decíamos al inicio de este artículo que el comienzo de la *Iliada*, de manera más precisa, las tres primeras palabras (“Canta, oh diosa, ...”), nos podía hacer pensar que el poeta podía ser considerado como un pasivo instrumento de la divinidad, pero según lo que hemos visto hasta ahora podemos sostener que tal interpretación no es correcta. Más que un portavoz pasivo, el poeta parece ser un activo recipiente de información: lo que pide es asistencia, ayuda en la memoria. Es posible incluso ver tal consideración siete líneas más abajo del mismo poema, cuando lo que el poeta pide es información y pregunta: “¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan?” Pero, como también lo mencionamos al comienzo, es el proemio de la *Odisea* el que nos ofrece una muestra más clara del activo rol del poeta. Allí la invocación solicita: (“Dime, Musa, del hábil varón... Principio da a contar donde quieras, oh diosa nacida de Zeus.”). Se puede pensar, entonces, con cierta seguridad, que la relación que se invoca es, más bien, que la Musa se comunique con el aedo, lo asista, y no tanto que lo coloque en un estado de éxtasis⁴²: mis oídos están prestos a escuchar lo que sabes desde siempre, parece decir el aedo; comencemos la historia cuando quieras, oh, tú, divina memoria.

En general, el poeta homérico ciertamente expresa su creencia en la dependencia que tiene respecto de la Musa, y es ella la que está, siempre, detrás de su canto, pero él también está allí y recalca, como vemos, su papel en la composición⁴³. Por otro lado, aunque constituya un

750, *Ranas* 675. Pindaro comienza *Nemea* III con una invocación donde pide claramente ayuda en la representación, lo mismo *Pítica* IV, 1-3, y *Nemea* VI, 28-29.

⁴¹ La discusión acerca de este punto es larga y erudita. Un buen resumen de ella se encuentra en Murray, *o.c.*, p. 90-91.

⁴² Cf. *ibid.*, p. 96.

⁴³ Como, por ejemplo, *Odisea* VIII, 44-45, donde Alcínoo exige la presencia de Demódoco, el aedo divino a quien la deidad le dio el don de hechizar a todos con el canto que el alma le impulsa a cantar, se dice allí. Aquí la poesía es don divino, pero también producto del *thymos* del aedo (lo mismo *Odisea* I, 346-347). La misma combinación de elementos humanos y divinos se encuentra en la petición de Femio en *Odisea* XXII, 347-348: “Nunca tuve maestro y el cielo múltiples tonos en la mente me inspira”. Esta motivación dual no genera contradicción sino que es una característica de la épica homérica: la inspiración divina no excluye la motivación personal. Para despejar la contradicción que se puede encontrar entre el don recibido y el que apele a que es autodidacta, se ha sugerido que *autodidaktos* refiere más bien

riesgo presentarlo, hay un aspecto problemático y no discutido todavía, pero que es de suma importancia, aunque, insisto, también de gran dificultad. Es el siguiente: ¿cuánto podemos hablar de que el poeta homérico reclame su participación en la elaboración y composición de sus cantos si es que en Homero los personajes en cuestión están sujetos constantemente a moniciones divinas, entendiéndose por ello la intervención diaria y a toda hora de dioses y demonios en las acciones humanas?

El problema a que esto nos dirige es aquel que nos dice que el hombre homérico no tiene concepto alguno unificado de lo que se puede llamar “alma” o “personalidad”⁴⁴, y que el *thymos*, aquel “lugar” de donde brotan los cantos, tiende a aparecer como una voz interior independiente, con la cual “uno”, incluso, puede discutir⁴⁵. Este hábito de tratar a veces al impulso emocional como si fuera una voz distinta debe haber abierto la puerta a la idea religiosa de la intervención psíquica, idea de

a los aspectos técnicos de la composición (forma, estilo...), mientras que los múltiples tonos refieren a los temas del canto. Lo que puede estar diciendo Femio es que él no simplemente repite cantos aprendidos de otros, sino que compone también sus propios cantos. Él, tal parece, está consciente del papel que tiene en la composición, y para Murray ésta es una actitud típica en la literatura griega temprana en la medida en que la poesía es descrita tanto en términos humanos como divinos. Cf. Murray, *o.c.*, p. 97.

⁴⁴ Es un asunto bastante discutido y extendido el que se diga que en Homero no hay ninguna palabra propia para designar “alma”. *Psyche*, la palabra que en el griego posterior va a significar alma, no tiene todavía nada que ver con el alma que piensa y siente. En Homero, según Snell, *psyche* es únicamente el alma en cuanto anima al hombre, es decir, en cuanto lo mantiene con vida. Sería una “parte”, “órgano” o “componente” del alma, lo mismo que *noos* y que *thymos*, los “órganos” del pensar y de las emociones anímicas, respectivamente. Están entrecomilladas las palabras parte, órgano y componente, porque, por ejemplo, hablar de “parte” supondría decir que Homero conoce al alma como un todo. Sería en todo caso “partes” separadas. Para que se entienda mejor, se debería decir que aquello que nosotros interpretamos como alma, algo unificado, Homero lo entiende como si constara de tres realidades concebidas de manera análoga a los órganos corporales. Cf. Snell, *o.c.*, pp. 26 y 35-36.

⁴⁵ El *thymos* puede haber sido una especie de “alma aliento” o un “alma vital”, pero en Homero, ni es alma, ni una parte del alma: podría ser definido como el órgano del sentimiento, aunque decir tal cosa puede generar el siguiente problema: para nosotros los conceptos de alma y de órgano no son mutuamente compatibles. Sería una especie de órgano del sentimiento, pero un órgano especial e independiente que le dice a un hombre cuándo correr, beber... en general sobre la línea de acción que se debe seguir. Se puede, incluso, conversar y transar con él, hasta actuar sin su consentimiento, como Zeus en *Iliada* IV, 43. Tiende, pues, el *thymos* a no ser sentido como parte de la personalidad. Cf. Dodds, *o.c.*, pp. 28-29, Snell, *o.c.*, pp. 35-36.

la que se dice con frecuencia que opera no directamente sobre el hombre mismo, sino sobre su *thymos*, o sobre el asiento físico de éste, su pecho o su diafragma. El asunto y la importancia de todo esto es que si todavía no se da en el hombre homérico la conciencia de un hombre individual, entonces, ciertamente, tampoco se puede decir sin advertencia que es él, el poeta, quien compone sus cantos: sus cantos, así como muchas de sus acciones, responderían a la intervención de un dios o de un demonio.

Cierto, pero al mismo tiempo tampoco se podría decir que el poeta compone sus cantos en un estado de excitación y posesión extática, porque el solo hecho de decir que compone poseído implica que hay algo suyo, entero, digamos su alma, que ha sido invadido, y el problema que estamos aquí planteando con la intervención psíquica es que los personajes homéricos están siempre sometidos a intervenciones sobrenaturales, es decir, poseídos, pero en parte, estimulados, diríamos, y que no hay nada suyo como si fuera una unidad, sino en todo caso una suma de partes⁴⁶. Digo esto porque, en vista a lo anterior, y enfocándose fragmentos de la *Iliada*, como el canto XV, 605ss –donde Héctor, enardecido, hecha espuma por la boca y le resplandecen con furia los ojos, como si una bestia estuviera en posesión suya–, se podría pensar que ése es un claro ejemplo de posesión, un dios furioso ha entrado en posesión de su cuer-

⁴⁶ Tanto el cuerpo (*soma*) como el alma, no son vistos como algo unificado. Los hombres homéricos ciertamente tenían cuerpo, pero no tenían consciencia de él como “cuerpo”, sino como suma de partes. El cuerpo, como un todo, es una interpretación posterior de aquello que originariamente era concebido como miembros. Será de suma importancia para la concepción posterior de cuerpo y de alma el que se incorpore en el lenguaje la noción de profundidad en relación con el alma. Tal idea de profundidad del alma aparece en la lírica arcaica, en relación con el uso que se le da a palabras como *bathypbron* y *bathymetes*, “pensar profundo”. Este uso, que no se encuentra en Homero, se construye, sin embargo, por analogía con otras palabras homéricas: en la lírica es común los compuestos de *bathy-*, en Homero son comunes los compuestos de *polu-*, para designar un mayor grado de...x; así, *poluidris* y *polymekjanos*, “que sabe mucho”, “que planea mucho”, respectivamente. En Homero, según Snell, lo que hay son expresiones de cantidad, pero no de intensidad. Esta noción de profundidad va a ser luego utilizada por Heráclito en relación con el alma. Él la va a llamar *psyche*, como si fuera algo único, y nos va a decir, así, que el hombre consta de cuerpo y alma, donde la diferencia está en la cualidades del alma, especialmente la idea de profundidad, algo que es extraño a los órganos corpóreos: el alma, en oposición al cuerpo, es algo ilimitado. Así se muestra en el fragmento 45: “No podrías encontrar los límites del alma ni aunque siguieras todos los caminos: tan profundo es su *logos*”. Cf. Snell, *o.c.*, pp. 25-26, 35-36, 39. En general todo el capítulo I es pertinente.

po, que ahora es una fuerza temible, y que ése, al mismo tiempo, puede ser el estado de los poetas al momento de la composición y representación de sus cantos.

El asunto no es así de fácil, sin embargo, porque tal situación puede responder, más bien, a que tal reacción responde a un sentimiento que no se ve del todo como propio, porque no es regular y que, en la medida en que se desvía de los cauces naturales de la conducta humana normal, se atribuye por tanto a un agente divino, alimentada esta atribución por la ausencia de una noción unificada de cuerpo y de alma y la creencia en la presencia y constante intervención de los dioses. Eso no se aplicaría a la actividad constante del poeta.

Prevenidos por la dificultad anterior, regresemos a lo que nos tenía ocupados, a aquello que solicitaba respuesta a la pregunta por la relación entre conocimiento e inspiración en la poesía temprana. Esta pregunta se puede enfocar de manera más clara fijándonos, ahora, más en Hesíodo⁴⁷ que en Homero. En Hesíodo podemos encontrar a un poeta con un fuerte contenido moral y religioso. Tal como él mismo lo presenta, él es un hombre con un mensaje divino a cantar⁴⁸. Si las Musas se le presentan y le otorgan el cetro distintivo del poeta, que está además hecho de laurel, infundiéndole voz divina para celebrar lo pasado y lo venidero; si es además el amor de las Musas lo que permite que la voz fluya dulce de su boca, ¿no es éste, entonces, un relato de divina revelación e inspiración? ¿No es éste, acaso, un ejemplo de que lo que se le da a Hesíodo es un don mántico real?⁴⁹

⁴⁷ Es más, en la medida en que la inspiración involucra la participación divina, uno puede, incluso, como lo hace Tigerstedt, preguntar: ¿desde cuándo la inspiración? Y responder que ésta no aparece en Homero, pues Homero no es un poeta religioso, y que en sus cantos el poeta no pide por ayuda o guía respecto a cómo debe cantar su historia; no se pide por inspiración, sino sólo por información (*cf.*, también, Minton, W., "Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer", en: *TAPA*, Xciii (1962), p.190). Si la pregunta exige, entonces, un cuándo, la respuesta sería, mejor, desde Hesíodo: en él se encuentra con más claridad un sentido religioso para la presencia divina. *Cf.* Tigerstedt, *o.c.*, p. 170.

⁴⁸ *Teogonía* 26-40, donde nos cuenta de su encuentro con las Musas. Nos dice: (hablan las Musas) "Pastores rústicos, oprobiosos seres sólo estómagos, sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, pero sabemos, cuando lo deseamos, cantar verdades"... "Así dijeron las hijas bien habladas del gran Zeus; me dieron un cetro tras haber cortado un admirable retoño de florido laurel; me infundieron voz divina, para que celebrara lo venidero y lo pasado...". Hesíodo, *Teogonía*, traducción de Adelaida y María Angeles Martín Sánchez, Madrid: Alianza Editorial, 1986.

⁴⁹ El cetro, *skeptron*, es el símbolo de la autoridad que podían llevar quienes

Puede ser, en un primer momento, pero también es posible encontrar un par de buenas objeciones al respecto. Primero, el tono de la narración no parece ser ni místico ni extático, es, más bien, sereno y hasta un tanto seco y abrupto (vv. 34-35). Hesíodo no está ni soñando ni en trance cuando escucha a las Musas y recibe de ellas el cetro de laurel. Segundo, las Musas le otorgan el poder de celebrar lo venidero y lo pasado (v. 31), pero en la *Teogonía* no se encuentra ninguna profecía sobre el futuro⁵⁰.

Pero con ello no zanjamos el asunto, porque con Hesíodo hay un dato más que nos enfrenta a otro problema, a saber, que él no sólo retrata a las Musas permitiendo el canto acerca del presente, el pasado y el futuro, sino que también las muestra con el poder de revelar a los hombres tanto el discurso verdadero como el falso (vv. 27-28). Tal poder introduce una gran dificultad, y tal dificultad consiste en distinguir con precisión entre la verdad (*aletheia*) y la ficción plausible (*pseudea... etumoisin homoia*). Una interpretación sugerente al respecto es la que nos dice que aquí lo que sucede es que Hesíodo contrasta el contenido verdadero de su propia poesía con la ficción plausible de la épica homérica⁵¹.

desempeñaban funciones otorgadas por la divinidad (reyes, sacerdotes, profetas, rapsodos...), o los que, por su situación, estaban protegidos por los dioses (heraldos, personas que tomaban la palabra en la asamblea...), y por tanto merecían el respeto de los demás. El cetro podía ser una vara, un bastón, incluso un ramo florido, como es el que presenta Hesíodo. Tal ramo florido es el del laurel, árbol consagrado a Apolo, lo que refuerza aún más el don mántico ofrecido. Cf. Hesíodo, *Teogonía*, vv. 20-35, y notas 8, 9 y 10 (de la edición citada). “Feliz aquel a quien las Musas aman: dulce fluye la voz de su boca”, se dice más adelante, agregándose que de las Musas y del flechador Apolo proceden los cantores y los citaristas que hay sobre la tierra (vv. 95-98). Esto hace que también se le llame a Hesíodo un especie de profeta o vidente. Cf. Tigerstedt, *o.c.*, pp. 170-171; Dodds, *o.c.*, p. 86, n.118.

⁵⁰ Hay quienes señalan que en relación con no encontrarse profecías en la *Teogonía*, esto no responde a una omisión de la obra, sino a la pérdida de la parte final profética (cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 171). Otros señalan que tales profecías no se encuentran en la *Teogonía*, sino en la *Erga*, específicamente la predicción de una era venidera de dolor y de enfermedad (p. 179ss.) (cf. *ibid.*, pp. 171-172). Aun si ello fuera cierto, no son tales profecías las que los griegos esperaban de un oráculo o de alguien con el don de celebrar lo venidero; lo que ellos esperaban, más bien, era información empírica y consejo, algo más en relación con los asuntos diarios. Tigerstedt señala, ya de manera un tanto irónica en relación con estas atribuciones a Hesíodo, que si él hubiera sido realmente un *mantis*, los ciudadanos de Ascra le hubieran consultado acerca de sus asuntos diarios. Cf. *ibid.*, pp. 171-172.

⁵¹ Cf. Murray, *o.c.*, p. 91. Tal interpretación, como la misma autora lo dice, también es dudosa, en la medida en que es bastante complicado considerar que los griegos

Ciertamente hay una gran diferencia entre las clases de conocimiento donado por las Musas en Homero y en Hesíodo: el conocimiento que las Musas en Homero garantizan es primariamente conocimiento del pasado, esto es, conocimiento en oposición a ignorancia. En Hesíodo, en cambio, las Musas son responsables de la verdad y de la falsedad, y lo que a él le dan es conocimiento verdadero en oposición al falso. En la *Iliada* y la *Odisea* el poeta se sirve, como hemos visto, de la información donada; Hesíodo, en cambio, habla más directamente como poseedor de una revelación verdadera, porque divina⁵². Sea como fuera, cada vez aparece más distante la voz que los pueda retratar a ambos como enteramente posesos y delirantes.

Sin embargo, uno puede darse cuenta de que en el discurso central del *Ión* se habla tanto de poetas épicos como líricos, pero que es en estos últimos donde se concentra mayormente la descripción platónica. ¿Quizás sea sólo a ellos a quienes Platón se refiere? Son ellos, ciertamente, los ligeros y alados, los que revolotean como las abejas en los sotos y jardines escondidos de las Musas. Son ellos poetas mélicos, de *meli*, miel, y comparados, por tanto, con las abejas (*melissai*). Veamos qué pasa con estos poetas mélicos posteriores a Hesíodo, también llamados líricos, tanto corales como monódicos.

En sus poemas el poeta es descrito convencionalmente como *mouson therapon*, servidor de las Musas. Ahora bien, “servidor” no significa, tampoco acá, que el poeta es pasivo o servil, sino, más bien, que existe una relación cercana entre la Musa y el poeta que la atiende⁵³. Entre ellos el poeta se presenta como el sirviente de la Musas, su mensajero, su favorito, incluso hasta su hijo⁵⁴. Ciertamente ellos consideran

consideren la épica homérica como algo lleno de ficción. Por otro lado, si a Hesíodo las Musas le otorgan el poder de la palabra verdadera, también podemos encontrar en Homero a Calcas (*Iliada* I, 70), quien, por medio de Apolo, también conocía acerca del pasado, el presente y el futuro. Es decir, en Homero también hay manifestación de contenido verdadero. Claro, Calcas es un adivino, Hesíodo es un poeta. Ahora bien, tal cosa no excluye el que Homero haya sido criticado varias veces por falsificar la verdad: Píndaro, *Nemea* VII, 20-24; Heráclito fr. 56 y fr. 42; Jenófanes fr. 11; Platón *República* 377d. Cf., también, Dodds, o.c., p. 86.

⁵² Cf. Murray, o.c., pp. 91-92.

⁵³ Cf. Píndaro, *Pítica* IV, 286-287, donde “servidor” se contrasta con “esclavo”; también en Hesíodo, *Teogonía* 100 y en los llamados “Himnos Homéricos” XXXII, 20; Aristófanes, *Aves* 909; Safo, fr.150; Murray, o.c., p. 97.

⁵⁴ Teognis especifica la naturaleza de esta relación cuando describe al poeta como

su poesía como un don divino, pero también es igual de evidente que ellos se dan a sí mismos un rol activo en la explotación de ese don. Su gratitud a las Musas se balancea con una fuerte conciencia de sus propios méritos. No hay rastros en ellos de creencia alguna en la demencia poética y en la pasividad del poeta⁵⁵.

Esto lo podemos ver más claramente en Píndaro, tal vez el más grande de los líricos corales. Píndaro reclama un especial conocimiento dado por las Musas⁵⁶. Él se llama a sí mismo “el profeta de las Musas en canciones”⁵⁷. Pero *prophetes* no es lo mismo que *mantis*, y el mismo Píndaro así lo establece cuando dice: “*manteueo, Moisa, prophateuso d’ego*” (“ofrece el oráculo, Musa, y yo seré tu intérprete”⁵⁸). No hay que pensar, vien-

“mensajero de las Musas”. Cf. van Groningen, B.A., *Théognis: le premier livre*, Amsterdam: Noord-Hollandische Vitg-Maatschappij, 1966; también Silk, M.S., *Interaction in Poetic Imagery*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, p. 89, donde se dice que *mouson therapon* es una perífrasis absolutamente convencional para el poeta, en cambio *mouson angelos* es una metáfora viva. Ambos autores son citados también por Murray, o.c., p. 97.

⁵⁵ Cf. Tigerstedt, o.c., p. 173. No olvidemos, además, aquello que dijimos acerca de la falta de unidad de la personalidad en los personajes homéricos y de cómo conceptos fundamentales para la concepción de la unidad del alma, como el de profundidad, aparecen en la lírica griega arcaica. Agreguemos a esto lo siguiente: si algunos piensan que es recién con los poetas líricos que aparece la noción del poeta como el creador individual de sus cantos es porque hay pistas para pensar que es con ellos que comienza a aparecer la noción de individuo y la personalidad del poeta. Tal noción se puede ver con claridad en la lírica monódica, en los poemas de Arquíloco, Safo y Anacreonte: hay un yo que canta y expresa sus propios sentimientos en primera persona. Cf., también, Snell, o.c., pp. 87-121 y en este mismo artículo la nota 29.

⁵⁶ Por ejemplo en el *Peán* VI, 51-58; también en *Olimpica* X 1-6, XIII 93-100; *Peán* VII, 15-20. También en Baquilides XV, 47. Cf. Murray, o.c., p. 92.

⁵⁷ *Peán* VI, 6. Lo mismo hace Baquilides en IX, 3. Ahora bien, *prophetes* no significa, en griego clásico, lo mismo que *mantis*. Etimológicamente, *prophetes* significa “anunciador”, “proclamador”, especialmente de la voluntad divina. El *mantis*, en cambio, puede anunciar lo que ha recibido y convertirse así en un *prophetes*, pero usualmente las funciones estaban separadas. Como por ejemplo en Delfos, donde el *prophetes* era un sacerdote, y a pesar de que la Pitia era llamada a veces *prophetis*, su nombre oficial era *promantis*. Cf. Tigerstedt, o.c., pp. 173-174, Murray, o.c., p. 97. En Platón existe una interesante referencia a esta distinción entre *prophetes* y *mantis*. En el *Timeo* (71e-72b) se nos dice que sólo los ignorantes llaman profetas a los mánticos, desconociendo así que ellos, los profetas, son sólo los intérpretes (*hypokritaí*) de lo que los videntes dicen y contemplan en sus visiones. Pero algunos piensan que ello responde al deseo platónico de colocar a todo *manikoi* bajo la supervisión del filósofo. Cf. Tigerstedt, o.c., p. 174; Dodds, o.c., p. 87.

⁵⁸ Fragmento 150. La traducción ofrecida corresponde a Alfonso Ortega, *Píndaro, Odas y fragmentos*, Madrid: Gredos, 1984, p. 364.

do la traducción, que aquí Píndaro le da a la Musa el rol de una Pitia posesa; más probable es que *manteueo* refiera a la omnisciencia de la Musa⁵⁹: ellas todo lo ven y todo lo saben. En todo caso, lo que sí es claro es el rol activo que se atribuye el poeta en la comunicación de las palabras⁶⁰: para él hay tanta inspiración como esfuerzo consciente en la creatividad poética. Es más, Píndaro insiste en la verdad de sus palabras, insistencia que puede ser entendida como una aguda percepción del poder que tiene también la poesía para decir mentiras. Insistencia, además, justificada por el poder que él cree poseer en tanto profeta de las Musas⁶¹.

Entonces, más que decir que el poeta es “una cosa leve, alada y sagrada y que no está en condiciones de poetizar antes de estar lleno de dios, demente, y que no habita ya más en él la inteligencia”, lo que significa presentarnos al poeta como un mensajero alado y ligero, pero pasivo y sin conocimiento, es mejor pensar que desde un comienzo las Musas no sólo eran las inspiradoras de la poesía, en los dos sentidos vistos, sino también eran las proveedoras, poseedoras y garantes de todo conocimiento; y, además, en la medida en que el rango de la poesía incluye todas las ramas del conocimiento, como también se nos muestra

⁵⁹ Cf. Tigerstedt, o.c., p.174. También podemos encontrar otro fragmento de Píndaro que dice: “...como un vidente y un iniciado debo yo cumplir mi tarea” (fr. 94). Tal fragmento forma parte de los *Partenios*, coros de muchachas acompañadas de danza, canto y música de flauta. El fragmento en cuestión es el verso 5, los otros cuatro están muy mutilados, y no se sabe, por tanto, quién está aquí hablando, ni, si es el poeta, si es que está hablando de su poesía. Cf. Tigerstedt, o.c., pp. 174-175. En todo caso, según Tigerstedt, ésta sería una prueba bastante frágil para considerar a Píndaro como un real *mantis*. Más bien, el “delirio pindárico” del cual se ha hablado mucho en épocas anteriores a la nuestra parece ser un invento horaciano, quizás influenciado por alguna consideración helenística. Cf. *ibid.*, p.175 y nota 65.

⁶⁰ Píndaro enfatiza su activo rol en la creación poética en, según Murray, p. 97, el uso que hace del término *eurisko*, encontrar, hallar, descubrir, inventar, que sugiere siempre un rol activo para quien lo utiliza. Cf. *Olimpica* III 4-6, I 110, *Nemea* VI 54, VIII 20, fr. 122, 14. En otros lugares, Píndaro describe su poesía como simultáneamente regalo de las Musas y producto de su propia mente; por ejemplo, *Olimpica* VII 7-8, *Nemea* IV 6-8.

⁶¹ Y, como tal, poseedor de un conocimiento que permanece escondido a la mayoría de hombres. Cf. *Olimpicas* IV 17-18, VI 20-21, VII 20-21, XIII 52; *Pítica* I 86-87. En *Olimpica* X 3-4, *Aletheia* es invocada como hija de Zeus, y en *Olimpica* XIII 93-95, *Pítica* I 42-45, *Nemeas* I 18, VI 26-27, la verdad se expresa, de manera característica en él (Murray, o.c., p. 92, n. 31), usando la imagería de las flechas y las jabalinas. En *Olimpica* I 28-32, *Nemea* VII 20-23, se habla del poder de la poesía para fabricar mentiras.

en el diálogo (531c4-d2), éste, entonces, corresponderá enteramente con el rango de autoridad de las Musas⁶². La autoridad del poeta estaba respaldada en la concepción divina de la memoria. No será gratuito, luego, que una vez eliminada la competencia del poeta, reformule Platón también el sentido de la importancia de la memoria para la filosofía: sin memoria no es posible el conocimiento.

Entramos en la última parte de este artículo. La frecuente y recurrente asociación de las Musas con el conocimiento en la temprana poesía griega lo que sugiere es más una cercana conexión, una alianza, entre la inspiración poética y el conocimiento durante este período, algo más cercano con lo que acabamos de citar de Píndaro, el poeta recibiendo conscientemente de las Musas un conocimiento supranormal, un saber amparado por la divinidad, y no tanto un éxtasis o una posesión que lo convierta en mero portavoz⁶³. Esto que decimos puede además complementarse con un aspecto ya citado, pero hasta ahora no desarrollado en este recuento de la inspiración en la literatura griega temprana: la relación entre poesía y oficio. Hemos hablado de inspiración, de memoria, de conocimiento, y en todo ello lo que hemos encontrado es que no podemos hablar de inspiración como si ésta involucrara una total pérdida de sí del poeta, un estado de éxtasis que lo convierte en mero instrumento, una voz para otro. Considerar la inspiración como una posesión, recordemos, involucraba además que se le negara al poeta la capacidad de ser él el que hiciera sus poemas, lo que en otras palabras significaba que se le negara la posesión de un oficio o la destreza de un arte propio que le permitiera hacer, en este caso, poemas⁶⁴.

⁶² Cf. Murray, *o.c.*, p. 92, quien se basa a su vez en Allen, A.W., "Solon's Prayer to the Muses", en: *TAPA*, lxxx (1949), p.65.

⁶³ Cf. Murray, *o.c.*, p 92; Dodds, *o.c.*, p. 87.

⁶⁴ La discusión acerca de si la poesía se consideraba o no un oficio es, como lo anterior, larga y con posiciones encontradas. Un breve resumen es el siguiente: Havelock (*o.c.*, p. 156) piensa que en la edad temprana la poesía se consideraba un oficio, y que el concepto de inspiración poética fue un invento del siglo V. Es decir, para él, antes, no había inspiración, no se hablaba de ella. Otros, Barmeyer, p. 70, n. 7, por ejemplo, piensan lo contrario, que el primitivo *aoidos* era un inspirado más que un artifice. Svenbro (p. 5, n. 4; pp. 193, 195) dice que para Homero y Hesíodo el poeta le debe sus palabras a la Musa, y que la idea del aedo como autor de sus cantos es sistemáticamente rechazada por Homero y Hesíodo. Establece, además, una diferencia entre el poeta épico, Homero, por ejemplo, y el coral, Píndaro, por ejemplo; señala que el coral es el que insiste en que él es el productor de sus poema, a fin de

Regresemos a nuestros mayores documentos, a la *Iliada* y a la *Odisea*, sobre todo a esta última, para en ellas rastrear algunas pistas que nos permitan afirmar algo acerca de la poesía y del oficio del poeta. En *Odisea* XVII, 382-385, el aedo es incluido en una lista de *demioergoi*, y aunque esta palabra, por sí misma, no implica la noción de artesanía, el contexto en que es utilizada debe ser considerado: aquí el aedo está incluido en una lista de personas que tienen destrezas especializadas. Y podemos recordar también *Odisea* XXII, 347, donde Femio tiene que justificar su existencia ante Odiseo, y lo hace sobre el fundamento de que él es *autodidaktos*, una palabra que implica que hay elementos de oficio y destreza en la actividad del poeta. En *Odisea* XI, 368, además, Alcínoo alaba a Odiseo por contar su historia *epistamenos*, es decir, lleno de habilidad, como si fuera un aedo⁶⁵.

La importancia de la destreza poética en el período homérico es clara además por las frecuentes referencias a la enseñanza y al aprendizaje de poesía, y por el repetido uso de palabras técnicas en relación con la poesía⁶⁶. Palabras como *oída*, *techne*, *sophos* y *sophia* denotan en el período temprano habilidad práctica y conocimiento, aunque no tanto “sabiduría”⁶⁷.

ser remunerado en reconocimiento. Para Murray, que es de quien se extraen estas comparaciones (o.c., p. 98), Svenbro ignora la continuidad que existe entre el aedo homérico y el poeta coral: ni la noción de que el poeta recibe sus palabras de la Musa se confina a Homero, ni la noción de que el poeta es un artesano se confina a Píndaro y los poetas corales. Por otra parte, ¿es posible hablar de una cierta destreza para ser un instrumento adecuado de la divinidad, un buen portavoz? ¿También sería posible allí hablar de un cierto oficio? ¿Cualquiera puede ser un adecuado portavoz de la divinidad? Responder a tales preguntas escapa por ahora a nuestro control: hasta donde llegan las investigaciones no se sabe bien qué requería una persona para ser un adecuado *mantis*, por ejemplo, o si es que se requería algo. También se puede pensar, por otro lado, desde un punto de vista religioso, que los dioses son libres de elegir a cualquiera, a quienes quieran.

⁶⁵ Cf. Murray, o.c., p. 98.

⁶⁶ Eso lo podemos ver en *Odisea* VIII 481, 488, XVII 519, XXII 347; *Teogonía* 22; Solón frs. 13 y 51. Una bonita idea en relación con todo esto último es aquella que dice que el hombre aprende a cantar de los pájaros; la podemos ver en Demócrito fr. 154, Alcman frs. 39, 40. Cf. Murray, o.c., p. 98. Tal idea, sin embargo, no será del todo agradable para Platón, quien pensaría que tal recurso demuestra la innoble procedencia del material poético: el poeta, como Proteo, adopta mil formas: es un encantador, un ilusionista, un innoble reproductor.

⁶⁷ Homero usa *sophia* una vez nada más, en conexión con un carpintero, en *Iliada* XV, 412. En general, artifices de varias diferentes actividades son descritos como *sophos*, incluyendo los poetas. Así, Snell ofrece una lista de *sophoi* que incluye videntes,

Ahora que si nos fijamos en la palabra *poietes* para significar poeta⁶⁸, podemos decir que esta palabra está basada en la noción de poeta como artesano, y aunque tal asociación aparece recién con Herodoto en el siglo V, también podemos decir que no aparece en él repentinamente. Tal como podemos ver con la palabra “rapsodo”, que significa “el que hilvana los cantos”, la composición poética se compara con el tejido, y así al poeta se le asimila con una actividad que involucra cierta confección. Ahora bien, la etimología de las palabras *raptain*, *rapsodein*, *rapsodos* y su significado preciso cuando se aplican a los poetas no es indubitable, pero hay buenas pistas para que pensemos que envuelven o involucran la idea de oficio⁶⁹.

Estamos ya en la parte final de este artículo, pero aún no está del todo descartada la atribución platónica de éxtasis y posesión a la inspiración del poeta. Una buena pista para no dejar de atribuírselo podría ser el de atribuirle este éxtasis a la influencia de lo dionisiaco en la literatura y el mundo griego. Este es un punto interesante⁷⁰, pero vale la pena

generales, timoneles, doctores, granjeros, cocineros... En varios autores es posible encontrar palabras de raíz *soph-*, tales son: Solón frs. 13, 52; Teognis 770, 995; Píndaro, *Olímpica* II 86. Píndaro, se dice, inviste a *sophos* y a *sophia* con un nuevo significado: denota al individuo raro, aparte de sus compañeros por su naturaleza innata y su comunión con los dioses. Para Snell, *sophos* significó originariamente “aquel que entiende su oficio”. Que las palabras de raíz *soph-* signifiquen “sabiduría” en un sentido más intelectual fue un proceso gradual. Cf. Murray, o.c., pp. 98-99.

⁶⁸ Aparece esta asociación con Herodoto, II 53, y con Aristófanes, *Acarnienses* 654.
⁶⁹ Las metáforas en relación con los oficios se vuelven más frecuentes en la poesía de Baquilides y Píndaro. En ellos el poeta es descrito no sólo como un cosedor y tejedor de cantos, sino también como un constructor, un carpintero o un escultor. Así, por ejemplo, en *Olímpica* VII 1-4, 86-87, *Pítica* III 113, VI 9, *Nemea* II 1-2, III 4-5, *Istmica* I 14, y el fragmento 194, de Píndaro, y en Baquilides V 9-10, XIII 223, XIX 8-10. Ciertamente Píndaro contrasta al poeta verdadero, que es por naturaleza, con el poeta que solamente ha aprendido por oficio (*Olímpica* II 83-88, IX 100-102; *Nemea* III 40-42), pero con ello no soslaya la importancia de la técnica en poesía. La razón es que sus frecuentes usos de metáforas en relación con oficios y su propia familiaridad con la técnica muestran que él consideraba la técnica como un vital ingrediente para la poesía. Sin embargo, para el poeta exitoso, favorecido, para el poeta verdadero, se puede pensar que nos dice Píndaro, la sola técnica no es suficiente. Cf. Murray, o.c., p. 99.

⁷⁰ Dodds, por ejemplo, es quien sugiere, aunque cautamente, que es esta influencia la que está detrás de las palabras de Platón acerca de la inspiración. Él señala que la noción del poeta frenético que compone sus cantos en estado de éxtasis ciertamente no se puede rastrear más allá del siglo V, sin embargo agrega inmediatamente que puede ser más antigua, pues Platón la llama una vieja historia, un *palaïos mythos*. De ser así, lo que él dice es que puede ser un producto derivado del movimiento dionisiaco,

mencionar en su contra que el delirio dionisiaco no era poético. Un proverbio griego dice: “Las bacantes son silenciosas”⁷¹. Y cuando quiebran el silencio, éste se convierte en grito o llanto, pero no en canciones⁷². Ahora bien, aunque el delirio dionisiaco no era poético, y, por tanto, no es tan fácil compararlo con el éxtasis o posesión que acompaña al poeta, tampoco es descabellado encontrarle una influencia importante en la literatura griega. Y es que Dionisos era el dios de las ilusiones mágicas, aquél que podía hacer crecer una vid de las tablas de un barco, cubriéndolo todo con aroma de ambrosía y de vino dulce, tal como se muestra en un *Himno homérico*⁷³, tremendamente sugerente en relación con el *Ión*, sobre todo cuando en este último se nos dice que las bacantes beben leche y miel en los ríos, algo que no harían estando serenas y dueñas de sus sentidos (534a). Dionisos es, pues, aquél que puede, en general, capacitar a sus devotos para ver el mundo como el mundo no es. Él es Lysios, “el liberador”, el dios que puede hacer posible que uno, aunque por un breve tiempo, deje de ser uno mismo⁷⁴. Así, el poeta influido por Dionisos,

con su valor sobre los estados mentales anormales, no como meros conductos para el conocimiento, sino en sí mismos. Para Dodds, la idea inspiracional de la poesía se enlaza con Dionisos debido a la idea tradicional de que los mejores poetas han buscado y han hallado ayuda o inspiración en la bebida. La afirmación clásica de esta idea tradicional se encuentra en Cratino, en un texto que parece proceder de “La botella”, obra cómica premiada en el 423 a. C. (*Antología Palatina*, traducción e introducción de Manuel Fernández Gallo, Madrid: Gredos, 1978, p. 250). Estos versos pudieron haber estado presentes en la mente de Platón, y, si no es el caso, sí podría estar la idea tradicional antes mencionada. Lo que dice Dodds, con más seguridad, es que esta idea tradicional, expresada en estos versos, pasó a Horacio (*Epístola* i, 19, 1ss), quien la convirtió en un lugar común de la tradición literaria. Cf. Dodds, *o.c.*, p. 87. Para Tigerstedt, esta cauta conjetura responde más bien al deseo consciente o inconsciente de probar la verdad platónica. Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 176. Flashar también se opone a la relación entre lo dionisiaco y la poesía. Al respecto, véase la página 60 del artículo ya mencionado.

⁷¹ Diogenianus; “Proverbia”, III 43, en: von Leutsch, E.L. y F.G. Schneidewin (eds.), *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, I, Gottingen, 1839, p. 22; citado por Tigerstedt, *o.c.*, p. 176.

112 ⁷² Salvo cuando son presentadas en una tragedia, a saber, *Las bacantes*, de Eurípides. Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 176.

⁷³ Cf. *Himnos Homéricos*, VII, especialmente a partir del verso 34; además, Dodds, *o.c.*, p. 82.

⁷⁴ Es ésta, para Dodds, la razón por la cual tuvo tanto éxito su culto en la época arcaica, no sólo porque la vida en aquella época era con frecuencia algo de lo cual se podía huir, sino especialmente porque fue en esta época cuando el individuo, como uno puede concebirlo ahora, empezó a emerger de la antigua solidaridad de la familia, encontrando difícil de llevar toda la carga de responsabilidad individual. Y es como

el trágico entre ellos, podríamos pensar, es también una especie de poseído que puede, en su arrobamiento, ver el mundo como el mundo no es⁷⁵. Este es un punto interesante y podría explicar en último caso el referente del mito platónico.

Otra pista interesante, pero que camina por el mismo sendero que la anterior (una falsa atribución), es aquélla que traza el origen del concepto de locura poética hasta la vieja música griega y sus teorizadores, especialmente los pitagóricos⁷⁶. La dificultad que trae esta hipótesis es que, aunque es cierto que los griegos tenían danzas orgiásticas y posesas, sobre todo al compás de la flauta, estas danzas no estaban acompañadas de cantos. Hay que agregar, además, que, a pesar de la dificultad que conlleva hablar de la teoría musical de los pitagóricos, tal teoría centraba el valor de la música en la *katharsis* como purificación del alma. Para ellos, lo mismo que para los coribantes, la posesión, la *mania*, era una cura homeopática, una enfermedad que cura, algo transitorio que sana, no un don divino que se deba cultivar⁷⁷. Tal actitud, pues, no parece tener el mismo sentido que el de la locura poética⁷⁸.

maestro de las ilusiones que también se convirtió en patrono del nuevo arte del teatro, porque ponerse una máscara es un modo sencillo de dejar de ser uno mismo. Para Dodds, el uso teatral de la máscara deriva probablemente de su uso mágico: Dionisos se convirtió en el siglo VI en el dios del teatro porque había sido durante mucho tiempo el dios de la mascarada. Cf. Dodds, o.c., p. 82.

⁷⁵ El poeta trágico es objeto de atención de Platón en varios diálogos, entre ellos el *Gorgias*, la *República* y las *Leyes*. Además, se puede pensar, a través de una comedia de Aristófanes, las *Ranas*, que Esquilo es un *manikos*, cuando leemos allí que el coro canta acerca de cómo sus ojos dan vueltas cargados con “terrible locura”. Pero tal “locura”, si nos fijamos bien, no es divina, sino, por el contrario, muy humana: Esquilo está furioso con Eurípides, porque éste pretende el trono de la poesía en el Hades. Tampoco es una prueba de *mania* en Esquilo cuando se comenta que componía sus tragedias en estado de embriaguez: *methe* no es *mania*: la embriaguez no es idéntica a la posesión divina, ni siquiera entre los seguidores de Dionisos. Cf. Tigerstedt, o.c., p. 175; Dodds, o.c., cap. “Menadismo”.

⁷⁶ Cf. Koller, *Mimesis*, pp. 126ss y 148ss; citado por Tigerstedt, o.c., p. 177. Otros, como Friedlander, *Platon II*, 1, Berlín, 1964, p. 306, n. 8, dicen encontrar el concepto de *enthousiasmos* en los poemas órficos, poemas adscritos a los legendarios poetas Orfeo y Museo, y para ello refiere a unos vasos del siglo V que los muestran en un estado de raptó. Para Tigerstedt, sin embargo, los mitos sobre Orfeo nunca lo presentan poseso. Ciertamente tales vasos son importantes, aunque lo que probarían es que, más que la inspiración se conciba por sí misma como inspiración, lo que probarían es que en el siglo V tal concepción comienza a generalizarse.

⁷⁷ Cf., Tigerstedt, o.c., p. 177, notas 78 y 79, y Dodds, o.c., pp. 82-83.

⁷⁸ Aunque la *katharsis* aristotélica sería un buen punto a discutir.

Finalmente, si escuchamos, entonces, otra vez: “Es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de estar lleno de dios, demente, y no habite ya más en él la inteligencia”, lo que resulta de toda esta investigación es que no existen mayores pruebas, salvo sus propias palabras, para esta descripción tan segura que nos presenta Platón del poeta, del buen poeta y de lo que está detrás de sus bellos cantos. Sin embargo, tal procedimiento en Platón no es del todo extraño; se sabe que Platón apela con cierta frecuencia a misteriosas o inexistentes autoridades para introducir opiniones suyas. Así, esa vieja historia de la inspiración poética no resultaría más auténtica o histórica que el discurso de Diótima en el *Symposio* o la visión de Er en la *República*⁷⁹. Una historia contada para sustentar su propia concepción de la poesía.

Fue Platón, hasta donde se sabe hoy, según las fuentes⁸⁰, el primero que opuso los conceptos de inspiración poética y técnica cuando describió la inspiración como un entusiasmo, un estar lleno de dios, inspirado porque poseso. Pero no debemos, según lo visto, considerar la inspiración y la técnica como incompatibles. De hecho, más bien, a través de la poesía griega temprana lo que aparece es que existe un igual énfasis tanto en la destreza como en la inspiración⁸¹, entendida ésta como la creencia en esa comunicación que se establece entre el poeta y la divinidad que lo asiste.

Ahora que, indudablemente, esta noción de inspiración se origina a partir del sentimiento de dependencia que el poeta siente hacia lo

⁷⁹ Cf. Tigerstedt, *o.c.*, p. 177 y nota 81.

⁸⁰ También se señala a Demócrito (fragmentos 17 y 18) como el precursor de la descripción de la inspiración del poeta como un estado de éxtasis; a él se refiere Horacio, por lo menos (*cf.* nota 6). Para Dodds, por ejemplo, sería Demócrito quien tiene el “dudoso mérito” de haber introducido en la literatura la concepción del poeta como un hombre separado de la humanidad común por una experiencia interna anormal, y de la poesía como una revelación aparte de la razón y por encima de la razón. *Cf.* Dodds, *o.c.*, p. 87. En todo caso, sea Demócrito o Platón el primero, pues la diferencia cronológica entre ambos es muy corta, lo cierto es que la idea del poeta frenético que crea en un estado de éxtasis no puede rastrearse, como ya dijimos, más allá del siglo V. Sea Platón o Demócrito el primero, lo cierto es que es Platón el que no sólo la menciona sino el que la describe repetidamente. Sabemos ahora, por lo menos, que no es tan simple concebirla como un *palaios mythos* tal como él la presenta en las *Leyes* 719c.

⁸¹ Cf. Murray, *o.c.*, pp. 99-100.

divino, y, ciertamente, este sentimiento corresponde con la creencia de muchos poetas a través de la historia. Es que el pensamiento creativo, se puede pensar, no es trabajo entero del yo⁸². Pero la idea de la inspiración poética en la Grecia temprana difiere en muchos sentidos de las concepciones posteriores, sobre todo, como hemos visto, de la platónica. Esta idea de la inspiración en los poetas griegos tempranos se asociaba con conocimiento, memoria, destreza técnica y no involucraba éxtasis o posesión, como señala Platón para diferenciarla y confrontarla con el nuevo saber y las pretensiones de la filosofía.

⁸² Como bien lo ha señalado Dodds, *o.c.*, p.87.