

**“...COMO EL SUEÑO Y LA BEBIDA”:
ARMONÍA ESTRUCTURAL Y
SERVIDUMBRE MUSICAL EN LA
REPÚBLICA DE PLATÓN**

**“...LIKE SLEEP AND DRINKING”: STRUCTURAL HARMONY AND
MUSICAL SERVITUDE IN PLATO’S *REPUBLIC***

IVÁN DE LOS RÍOS GUTIÉRREZ

Universidad Autónoma de Madrid

Dirección

ivan.delosrios@uam.es

RESUMEN

Los diálogos de Platón muestran con claridad que la música en Grecia no es un bálsamo ni un mero entretenimiento. La música es un dispositivo cultural de producción, perfeccionamiento y perpetuación de la individualidad psíquica y de la comunidad política: *ethos* y condición de posibilidad de la *polis*. Lejos de almacenarse en el cofre hermético de las élites sociales y en los palacios de la erudición, la música pertenece a la dimensión más epidérmica de la cotidianidad y, en este sentido, se convierte en un asunto urgente para la reflexión ética (cómo vivir con uno mismo y con los demás), pedagógica (cómo educar para la vida en común) y política (cómo gobernar y cómo ser gobernados). El objetivo del presente artículo es evidenciar la dimensión

educativa de la música en Platón desde el esclarecimiento de su naturaleza bifronte (remedio y veneno) y de sus facultades tanto constructivas (de sujeto y de Estado) como destructivas (de estabilidad psíquica y política).

Palabras clave: Platón, música, domesticación afectiva, ontología, política.

ABSTRACT

Plato's dialogues clearly show that, in Ancient Greece, music is not a balm nor mere amusement. Music is a cultural device of production, improvement and perpetuation of psychic identity and political community: ethos and condition sine qua non of the polis. Music is not stored in the hermetic chest of social elites nor in the palace of erudition: it belongs to the more epidermic dimension of daily life, and, in that sense, it becomes an urgent topic within the realms of ethical reflection (how to live individually and collectively), pedagogic (how to educate for common life) and political (how to rule and how to be ruled). This paper underlines the educational dimension of music in Plato, paying special attention to its bifrontal nature (remedy and poison) and its capacities, both constructive (of the Self and the Polis) and destructive (of psychic and political stability).

Keywords: music, Plato, Republic, psychic identity, political community

Recibido: 07/06/2021

Aceptado: 27/12/2021

I.

Acerca de la música... No es fácil determinar cuál es su naturaleza ni por qué razón debe cultivarse; ¿acaso por recreo y por descanso, como el sueño y la bebida?
Aristóteles

Hablamos de música antigua en mitad de la ceguera, de la sordera, en el ojo mismo de un huracán que apenas se manifiesta. La música que no se oye. El período silente. Esa *harmonía* griega de la que no conservamos ninguna o casi ninguna de las composiciones producidas y ejecutadas:

En efecto, no poseemos siquiera una nota de todo lo que ha sido compuesto antes del siglo III a.C., y los poquísimos textos musicales de época helenística y romana que nos han llegado no suministran indicaciones precisas ni exhaustivas, por su exigüidad y su deplorable estado de conservación.¹ (Comotti 3)

Ni una mísera nota y un deplorable estado de conservación. No importa. Tenemos la teoría. Tenemos los *Problemas musicales* del pseudo-Aristóteles y la *Armónica* y la *Rítmica* de Aristóxeno. Tenemos una *División del canon* de Euclides y dos tratados de Cleónides y Gaudencio con idéntico y sugerente título: *Introducción armónica*. Tenemos la *Introducción al arte musical* de Baquío el Viejo y una importante colección de escritos anónimos recogidos por Berllerman en la *Anonyma scripta de musica Bellermanniana*. Conocemos la *Armónica* de Claudio Ptolomeo y el posterior comentario de Porfirio; el *Manual de Armónica* de Nicómaco de Gerasa y una *Exposición de conocimientos matemáticos útiles para la lectura de Platón*, de Teón de Esmirna. Conservamos y seguimos leyendo con fruición *Sobre la música* del pseudo-Plutarco y de Arístides Quintiliano, la *Introducción a la Música* (con tablas notacionales) de Alipio, los fragmentos del *Sobre la música* de Filodemo y, por supuesto, el *Adversus musicos* de Sexto Empírico. Existe,

¹ "Greek music is lost", sentencia Anderson (1). Las pocas más de cuarenta piezas musicales conservadas están recogidas en Pöhlman.

incluso, un papiro del siglo IV a.C (el *Papiro de Hibeh*²) con interesantes reflexiones críticas y escépticas. Contra el silencio, entonces, la teoría. Contra el mutismo de la Grecia antigua, los tratados de teoría musical que atraviesan con paso firme la erudición de los siglos XIX y XX de nuestra era³. Ahora bien, pese a su relevancia crucial para la historia de la música en Occidente, las obras que acabamos de enumerar no dan suficiente cuenta (a excepción de *Sobre la música* de Arístides Quintiliano) de la riqueza ontológica, la complejidad cosmológica y las sutilezas psico-políticas que este arte vehicula en la cultura griega antigua⁴. Después de leerlas todas, parecemos seguir desorientados y en mitad de un planeta taciturno. Después de su lectura sabemos, sin duda, mucho más de melodías, ritmos y armonías, pero muy poco de metafísica, ética y política. Sabemos mucho de escalas e instrumentos, pero nada de la fuerza musical que arrastra, esculpe y destruye a los hombres y a sus ciudades, esa particular forma de subyugación por medio del canto, la danza y la palabra que preocupó a Platón hasta el punto de sugerir una

² Sobre el Papiro de Hibeh, ver Anderson (147-177).

³ Los *Problemas musicales* del Ps. Aristóteles en Gevaert y Vollgraff (1977); *Armónica y Rítmica* de Aristóxeno, respectivamente, en da Rios (1954) y Pearson (1990); *División del Canon de Euclides* en Jan (1895) también en Jan (1895) encontramos las obras homónimas de Cleónides y Gaudencio, *Introducción armónica*, así como la *Introducción la al arte musical* de Baquío el Viejo; la colección de escritos anónimos recogidos por Berllerman en Nayock (1975); la *Armónica* de Claudio Ptolomeo en I. Düring (1930) y el posterior comentario de Porfirio en Düring (1932); el *Manual de Armónica* de Nicómaco de Gerasa en Jan (1895); la *Exposición de conocimientos matemáticos útiles para la lectura de Platón*, de Teón de Esmirna, en Hiller (1878); *Sobre la música* del Ps. Plutarco en Lasserre (1954); *Sobre la música* de Arístides en Winnington-Ingram (1963); la *Introducción a la música* de Alipio en Jan (1895); el Papiro de Hibeh en Grenfell y Hunt (1906: 45-58); los restos conservados del *De musica* de Filodemo Kemke (1884) y *Adversus musicos* de Sexto Empírico en Bury (1949). La mayor parte de los textos se encuentran traducidos al inglés en Barker (1984 y 1989). Para los manuales menores, en italiano contamos con la obra de Zanoncelli (1990).

⁴ En algún momento –incierto para nosotros– entre Cicerón (I a.C) y Marciano Capella (V d.C), Arístides Quintiliano reprocha a los antiguos no haber llevado a cabo una aproximación integral a la música como totalidad de sentido. Una perspectiva que, a su juicio, implica el descuido de los aspectos cosmológicos, metafísicos y ético-políticos que convoca el universo musical (I 2, 10-20). Sobre la música griega en general y sobre Arístides en particular, pueden consultarse con provecho la introducción, las notas y la bibliografía de B. Gil y L. Colomer en la edición de Gredos de Arístides Quintiliano, *Sobre la música*.

estricta regulación de los modos de cantar y de contar en su revolucionario proyecto educativo. Armonía, disciplina y servidumbre musical. ¿Cuáles son los peligros del arte en general y de la música en particular? ¿En qué consiste su aparente potencial devastador? ¿Dónde reside la amenaza que la relación mimética coral parece suponer para todo proyecto político que aspire a la gobernabilidad del cuerpo, la armonía del alma y la justicia de la comunidad? En otras palabras: ¿cuál es la naturaleza de la música y en qué consiste la trenza endiablada que, en su interior, parecen trazar la visión del ser (metafísica), la ejecución del decir (estética) y la dinámica del hacer (ética y política)?

2.

Como es sabido, la música⁵ y la poesía mimética adquieren en Platón dimensiones onto-políticas tan elementales como inquietantes: lejos de ser entendido como un ámbito elevado de pureza estética ajeno a toda forma de utilidad, el arte⁶ se nos presenta como un instrumento irrenunciable en toda estrategia de domesticación afectiva que aspire a la servidumbre voluntaria de la comunidad y al formateo ideológico de la subjetividad.

⁵ *Mousike* es el adjetivo que califica al arte de las Musas (*techne mousike*). Música, en este sentido, remite a las cosas de las musas, de todas y cada una de ellas: Calíope (elocuencia, la belleza y la poesía épica); Clío (historia), Erato, (poesía lírica y amorosa), Euterpe, (responsable de la música en sentido moderno, en particular de la música de flauta), Melpómene (tragedia), Polimnia (canto y la poesía sacra), Terpsícore (danza), Talía, (comedia y la poesía bucólica) y Urania (astronomía, poesía didáctica y ciencias exactas) (véase Otto).

⁶ Emplearemos los términos arte, poesía, arte mimético y poesía mimética en un sentido amplio, de modo que puedan incluir todos los tipos de representación artística que aparecen recogidos en la *República* de Platón: el género épico, el ditirambo, la tragedia y también la pintura, que, como es sabido, ocupa un lugar central en el desarrollo del libro X. Sobre las dificultades de relacionar el arte pictórico con el arte imitativo. Ver Moss 2007 y 2008. Para una idea de conjunto sobre las relaciones entre Platón y la mimesis, ver Annas (1981, 79-101 y 335-355), Dalfen (1974), Destrée (2012), Halliwell (1988 y 2009), Janaway (1995), Kardaun (2014), Nadaff (2002), Palumbo (2008), Rosen (1988), Teisserenc (2005), Thiele (1991) y Verdenius (1978).

Un regalo griego que nos arrastra dulcemente a la ruina como a una horda de ratas o de niños ingenuos que, obnubilados, persiguen a un flautista letal en un cuento de los hermanos Grimm. Insisto: después de leer los tratados musicales griegos sabemos quizá un poco más de armónica, rítmica y métrica, pero muy poco sobre la servidumbre del cuerpo y del alma que, como una sombra, emerge con el nacimiento mismo de la poesía en la Grecia arcaica⁷. Una sombra gemela que Nietzsche describe con intensidad y belleza en el parágrafo 84 de su *Gaya ciencia* y que merece la pena recoger en toda su extensión. En efecto, contra el prejuicio utilitarista según el cual el único ámbito de la vida humana libre de racionalidad instrumental –y, por tanto, genuinamente autárquico– es el ámbito de la creación artística, el filólogo alemán escribe:

En aquellos viejos tiempos que dieron nacimiento a la poesía –en aquel entonces, cuando se hizo penetrar el ritmo en el habla, esa violencia (*Gewalt*) que reordena todos los átomos de la oración, exige elegir las palabras, da a los pensamientos un nuevo color y los hace más oscuros, más extraños, más lejanos– se tenía efectivamente en vista la utilidad, y una grandísima utilidad: ¡aunque ciertamente una *utilidad supersticiosa* (*abergläubische Nützlichkeit*)! Por medio del ritmo se trataba de imprimir más profundamente en los dioses un pedido humano, después de haber observado que el hombre retiene mejor en la memoria un verso que un discurso en prosa... Pero sobre todo se quería sacar provecho de ese avasallamiento elemental (*elementaren Überwältigung*) que experimenta el hombre en sí mismo al escuchar música: el ritmo es una coacción (*Zwang*), produce un deseo irresistible de ceder, de ponerse en consonancia; no solo los pies, también el alma misma sigue el compás, –¡probablemente, se pensaba, también el alma de los dioses! Con el ritmo se intentaba pues coaccionarlos, ejercer una violencia sobre ellos: se les lanzaba la poesía como un lazo mágico (*magische Schlinge*) ... ¿había para el antiguo género de hombre supersticioso algo más útil que el ritmo? ... sin el verso no

⁷ Sobre la potencia subyugante del ritmo en la cosmovisión arcaica, ver Havelock (1994). Además de Havelock y Ong, los trabajos de Parry han sido brillantemente expuestos y continuados por Lord (1960), Kirk (1968) y Odo Pavese (1972 y 1974).

se era nada, mediante el verso se era casi un dios. A un sentimiento básico de este tipo no es posible ya extirparlo completamente, y aun ahora, después de un trabajo de milenios para combatir esa superstición, hasta el más sabio de nosotros se enloquece en ocasiones con el ritmo, aunque más no sea por *sentir como verdadero* un pensamiento si tiene una forma métrica y viene con un abracadabra divino. ¿No es una cosa muy divertida que los filósofos más serios, por muy estrictos que sean por lo demás con cualquier certeza, vuelvan siempre a apelar a *sentencias de poetas* para dar fuerza y credibilidad a sus pensamientos? ¡y sin embargo es más peligroso para una verdad tener el asentimiento del poeta que ser contradicha por él! Porque, como dice Homero, “mucho mienten los cantores”. (777-780)

La palabra cantada y la danza son un avasallamiento elemental cuyo alcance atraviesa el orden de lo animal, lo divino y lo intermedio sirviéndose de cierto tipo de acción (violentar, utilizar, imprimir, estampar) y de instrumento (la coacción, el hechizo, el deseo o la caza con lazo). Mucho mienten los aedos, dice Nietzsche, que nos hacen “sentir como verdadero un pensamiento si tiene una forma métrica”. Precisamente por ello resulta “más peligroso para una verdad tener el asentimiento del poeta que ser contradicha por él”, pues, en efecto, parece sencillo convencer a un interlocutor de que se equivoca en lo que piensa o argumenta, ¿pero cómo persuadirle de que yerra en lo que siente? Al final del texto, Nietzsche está citando el refrán recogido por Aristóteles en *Metafísica* 983^a3, pero también podría haber convocado a Arístides Quintiliano para sugerir que la música no solo es poderosa y engañosa, sino que, además, carece de límites. Tanto es así, de hecho, que “cualquier edad e incluso la vida entera y cualquier acción podrían ser perfectamente ordenadas únicamente por ella” (*ἀλλὰ πᾶσα μὲν ἡλικία καὶ σύμπας βίος, ἅπαντα δὲ πρᾶξις μου-σικῆς μόνῃ τελέως ἂν κατακοσμηθεῖν*) (Arístides I 1, 17-19). Cualquier edad y cualquier acción. ¡Incluso la vida entera! La música es una actividad total y atraviesa el conjunto de los elementos, desde el plano instintivo de lo orgánico inconsciente hasta la proporcionalidad inscrita en el espectáculo de las esferas ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo es posible que el lazo rítmico de la música pueda atrapar

y someter la voluntad de mortales, bestias e inmortales? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de este gobierno musical omnímodo? Pascal Quignard lo expresa con una belleza turbadora:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica en el decurso de la historia personal –está incluso antes que el olor, mucho antes que la visión– y se alía con la noche. (59)

El pasaje de Quignard vincula con agudeza dos conceptos elementales que me interesa recorrer en estas páginas: el ritmo y la fuerza. La dimensión política del ritmo. Música y gobernabilidad. La etimología sirve a Quignard para ahondar en esta dirección: “Oír es obedecer. En latín escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia (60)⁸. Y un poco más adelante: “El auditor, en lenguaje, es un interlocutor: la *egophoria* pone a su disposición el yo y la posibilidad abierta de responder en todo momento. El auditor, en música, no es un interlocutor. Es una presa que se entrega a la trampa” (62).

El léxico cinegético de Quignard convive con el “lazo mágico” del que nos hablaba Nietzsche más arriba. Como recuerda Havelock (1994), en la sociedad oral griega vehiculada por la épica contra la que Platón eleva

⁸ Véase el *Dictionnaire etymologique de langue latine. Histoire de mots* de Ernout-Meillet (s.v. *oboedio*).

su proyecto ontológico y político, el ritmo y la poesía atraviesan todos los estratos de la comunidad. No hay esfera de la vida en común que no esté atravesada por la música. Arístides nos lo recuerda en su revisión de la tradición antigua:

Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música (Οὔκουν ἔνεστι πρᾶξις ἐν ἀνθρώποις ἥτις ἄνευ μουσικῆς τελεῖται). Los himnos divinos y las ofrendas son ordenados con música; las fiestas privadas y las festividades públicas de las ciudades son magnificadas con ella; los combates y las marchas se inician y se detienen mediante música. También hace menos penosas las navegaciones y el remar, y los más pesados trabajos artesanos, produciendo un alivio en las fatigas. (II 4, 57-65)

Arístides subraya los aspectos positivos del influjo musical: balsámico en el dolor, el arte siempre ha estado al servicio del olvido de los males y el alivio de penas (λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων), como recuerda Hesíodo en su *Teogonía* (v. 55). En el texto citado más arriba, en cambio, Nietzsche parece enfatizar la condición bifronte del influjo. El ritmo es fuente de celebración y de alivio, sin duda, pero ante todo es una coacción, una forma de subyugación y una herramienta de sometimiento y engaño: sometimiento del dolor (por sus facultades lenitivas) y sometimiento de la fuerza mediante el hechizo que invita a ceder a lo que en principio nos supera (el dios, la naturaleza o el destino futuro⁹); subyugación de todo aquello que no depende de nosotros mismos y amenaza como una realidad externa, hostil y siempre más poderosa que el animal parlante. La música,

⁹ En el mismo párrafo 84, Nietzsche vincula el poder del ritmo con la adivinación y, por tanto, con el gobierno de lo que está por venir: "Si el verso fue empleado también el oráculo –los griegos decían que el hexámetro había sido inventado en Delfos– el ritmo debía ejercer allí también una coacción. Hacerse formular una profecía –significa originariamente (de acuerdo con la derivación de la palabra griega que me parece probable): hacerse destinar algo; se cree que es posible forzar el futuro ganándose a Apolo: que, según la concepción más antigua, es mucho más que un dios que prevé. Al pronunciarse la fórmula de modo exacto, literal y rítmicamente, se obliga al futuro: pero la fórmula es la invención de Apolo que, en cuanto dios del ritmo, puede obligar también a las cosas del destino".

entonces, desde el nacimiento mismo del lenguaje, comparece como un vendaval rítmico y poderoso que, al igual que la palabra en el *Elogio de Helena*, es capaz de las obras más bellas y de las más terribles: un vendaval omnímodo que alegra y consuela despejando el ánimo y derrotando a sus fantasmas, pero que también, como recuerda Arístides, se emplea al comienzo y al final de la batalla. La música y la guerra. La música como guerra o batalla frontal entre la debilidad (del *homo*) y la fuerza (del *mysterium tremendum et fascinans*): la debilidad de la vida humana frente a la potencia desmedida del mundo; la debilidad del cuerpo y de la razón deliberativa frente a la potencia de toda instancia exterior que amenaza con quebrar su frágil estabilidad psicológica, ética y política.

Si permanecemos un instante en la perspectiva nietzscheana, el patrón es siempre el mismo. Un patrón típicamente humano, siniestro: el hombre no es más que un animal transitorio al antojo de fuerzas que no comprende ni controla, pero que puede domesticar parcialmente a través del ejercicio indirecto de un intelecto creativo y fingidor¹⁰. En este sentido, la historia entera de la humanidad no es más que la historia de una serie de estrategias de distanciamiento con respecto al caos innumerable en el que ya siempre estamos inscritos. No olvidemos que el título del pasaje en alemán es “Vom Ursprung der Poesie”, sobre la fuente originaria de la poesía. Una fuente que, en clave antropológica y genealógica, nos remite al espanto que subyace a toda forma de cultura:

Si desviamos la mirada de los horrores de la actualidad, pintados con primor profesional o incluso profesoral, y de todos los que traiga el futuro, volviéndola a los de un pasado no tan lejano y a los del primitivo, nos topamos con la necesidad de figurarnos un estadio inicial que cumpla con las exigencias de aquel *status naturalis* de las teorías filosóficas de la cultura y del Estado. Este concepto límite de extrapolación de características históricas tangibles hacia lo arcaico lo podemos fijar, formalmente, sirviéndonos de una sola determinación:

¹⁰ Como es sabido, esta idea es central en el opúsculo de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

la del absolutismo de la realidad. Lo cual significa que el ser humano no tenía en su mano ni mucho menos las condiciones determinantes de su existencia –y, lo que es más importante, no creía tenerlas en su mano. (Blumenberg 11)

La cultura humana será, desde este enfoque, un plexo de mecanismos de donación de sentido que permiten al más precario de los animales alcanzar cierto grado de orientación y control en un universo que ya siempre lo contiene y que, inevitablemente, terminará por engullirlo. La muerte, en efecto, es un felino. Un gato que parece jugar con su ratón cautivo justo antes de devorarlo:

Cada soplo de aire que inhalamos impide que nos llegue la muerte que constantemente nos acecha. En última instancia la muerte debe triunfar, pues desde el nacimiento se ha convertido en nuestro destino y juega con su presa durante un breve lapso antes de devorársela. Sin embargo, proseguimos nuestra vida con gran interés y solicitud durante el mayor tiempo posible, de la misma manera en que soplamos y hacemos una burbuja de jabón lo más grande y larga posible, aunque con la certeza total de que habrá de reventarse. (Schopenhauer, § 57)

Regresemos a Platón y al mundo antiguo. Las citas de Schopenhauer, Nietzsche, Blumenberg y Quignard han de servirnos para detectar el trasfondo irreconciliable que subyace a la lectura que tanto Platón como Nietzsche hacen del hechizo poético. La concepción bélica del ritmo en el pasaje nietzscheano es deudora de cierta metafísica de artistas y de lo que podríamos llamar, con Castoriadis, una ontología del Caos:

Todo lo que dicen los poemas homéricos y la mitología tiene su punto de partida en una comprensión del mundo como incomprensible, del mundo como caos, creándose sobre un fondo de caos y, a partir de ahí, volviéndose en parte cosmos, es decir, orden, universo ordenado en el cual entonces la comprensión de lo incomprensible vuelve a tomar plenamente sus derechos, porque primeramente el cosmos mismo no tiene ningún sentido en la acepción

humana y antropológica del término... esta es la captación griega primera del mundo... (Castoriadis 66)

La ontología del caos sostiene que todo régimen de sentido (cosmológico, político, ético o psicológico) se asienta sobre la más absoluta carencia de estructura, proporción, orden y medida. Sobre la ausencia, en definitiva, de fin. Platón, Aristóteles, Aristides y Nietzsche coinciden en la determinación del inmenso poder del arte musical para conmover, atrapar, seducir, hechizar y subyugar al ser humano. Coinciden en destacar la condición bifronte del canto, que puede a la vez derrumbar o liberar a los individuos y a las comunidades sometidas a su influjo. Pero esa coincidencia resalta sobre una cosmovisión completamente distinta que emerge, precisamente, del “gesto fundacional” (Vegetti, *Quince lecciones* 92) que Platón supone para la historia del pensamiento Occidental. Frente a la amenaza del caos hesiódico, del infinito indeterminado de Anaximandro o del capricho insaciable de los dioses homéricos, Platón instala el dispositivo metafísico, ético y político del valor, el bien, la medida y el orden en el fondo de todas las cosas. Y es en dicha estructura imperecedera, precisamente, donde reconocemos la presencia de la tradición pitagórica, su compromiso con la musicalidad del cosmos y su identificación de la raíz última del sentido con el número en sus múltiples manifestaciones¹¹. La composición orgánica de la totalidad no es más que una perfecta sinfonía numéricamente organizada y descifrable en cuyo seno imperan por siempre la armonía, el orden y el equilibrio. Tras la aparente multiplicidad de entidades aisladas que nos ofrecen los sentidos imperan la unidad de lo múltiple y la unidad estructural del *logos*. La armonía de los opuestos:

Una armonía es una unidad compuesta por elementos diferentes, cada uno de los cuales tiene su propia personalidad, y es en función de ese carácter propio como se armoniza con los demás. Es la diversidad la que permite la unión.

¹¹ Sobre las conexiones entre Platón y el pitagorismo en materia musical, cf. Anderson, 1966 (cap. II); Barker (1994), Pelosi (2010) y Wallace y MacLachlan (1991).

La experiencia cotidiana nos muestra ejemplos de armonía de contrarios: día y noche, invierno y verano, las mareas. Todo esto es perceptible, pero, dice Heráclito, 'la armonía invisible es más fuerte que la visible' (22 B 54). Como el Principito de Saint-Exupéry, Heráclito hubiese podido decir que lo esencial es invisible a los ojos. (Cordero 71)

Lo esencial es quizá invisible a los ojos, pero no a los oídos. Esa es la enseñanza fundamental de la escuela pitagórica de la que bebe Platón en *Fedón*, *República* y *Leyes*: lo esencial queda abierto al orden de la escucha porque la configuración íntima de todas las cosas asemeja la estructura de una pieza musical. Ahora bien, en el orden de lo sensible, la escucha puede ser orientada correctamente hacia la percepción de la verdad o desviada viciosamente hacia su contrario. En este sentido, la música es también objeto de *paideia*. De hecho, nada tan importante en el seno de la cultura griega como la verdadera educación musical, tal y como afirma el Platón en *Leyes* II:

no debemos dejar de decir en qué sentido es difícil la música. Pues dado que se habla de ella más que de las restantes representaciones, es la que más cuidado exige de todas (εὐλαβείας δὴ δεῖται πλείστης πασῶν εἰκόνων). En efecto, si uno se equivocara, no solo provocaría enormes daños, puesto que se aficionaría a los malos caracteres (ἦθη κακὰ), sino que también el error sería extremadamente difícil de percibir porque los poetas son peores poetas que las musas. (*Leyes* 669c1ss)¹²

Es aquí donde se expresa con nitidez la condición bifronte de la música. Dado que la música constituye un orden dinámico de la realidad cuya potencia sobrepasa los límites del espacio y del tiempo; y dado que su alcance reviste la eficacia de un hechizo, la disciplina musical debe imperar sobre todas las otras formas educativas. En efecto, de ella dependerá la correcta disposición armónica del alma humana y la justa organización

¹² Véase Aristóteles, *Política* VIII, donde prolonga en detalle las investigaciones de Platón sobre la educación musical.

de sus comunidades. Si la multiplicidad cotidiana de las singularidades dispersas esconde una armonía estructural, sinfónica y musical, la tarea de la educación filosófica consistirá, precisamente, en el descubrimiento de la posibilidad de ajuste y concatenación entre el orden macrocósmico del universo y el orden microcósmico del alma humana. Un descubrimiento que debe ser perpetuado en las disposiciones habituales del cuerpo y del alma mediante el ejercicio físico y la inmersión en la práctica musical.

3.

Hasta el momento, hemos visto que la música griega delimita una modalidad de lo real capaz de someter la voluntad de los más diversos auditorios. El auditorio obedece. El auditorio es siempre obediencia y la audiencia es una forma de servidumbre, como recuerda Quignard haciendo uso de la etimología. La pregunta que ahora nos interesa es la siguiente: ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de dicha servidumbre? La música invita a ceder, sin duda: ¿pero por qué? ¿Cómo? ¿Qué impera y qué cede en el juego inmemorial del ritmo y la fuerza? De nuevo es Quignard quien nos ofrece una figura poética de largo alcance:

La música viola el cuerpo humano. Pone de pie. Los ritmos musicales fascinan los ritmos corporales. Contra la música, el oído no puede cerrarse. La música es un poder y por esto se asocia con cualquier poder. Su esencia es no ser igualitaria: vincula el oído con la obediencia. Un director, ejecutantes, obedientes, tal es la estructura que su ejecución instaura. Donde hay un director y ejecutantes, hay música. En sus relatos filosóficos, Platón jamás pensó en distinguir la disciplina y la música, la guerra y la música, la jerarquía social y la música. Hasta las estrellas: según Platón, son Sirenas, astros sonoros productores de orden y universo. (111)

El texto de Quignard sugiere una intimidad entre música, guerra y exterminio. Afirma, incluso, que Platón nunca distinguió entre la

música, la guerra y la disciplina. La afirmación no es menor. El sonido mismo parece estar preñado de política, pues aquello que inauguran la ejecución musical y su escucha es una relación de poder entre ejecutantes y obedientes¹³. Lo que no dice Quignard, en cambio, es que la música –al menos para Platón– no solo viola el cuerpo humano, sino también y sobre todo el alma que la atraviesa y la habita. Los ritmos musicales no solo fascinan los ritmos corporales: la música viola el alma humana y sus cadencias hipnotizan a los ritmos anímicos, cuya disposición termina por engendrar un carácter virtuoso (equilibrado) o vicioso (excesivo) y, por extensión, la ciudad sana o afiebrada que respectivamente corresponde al imperio de cada uno de ellos. En otras palabras: la música puede someter, domesticar y disciplinar el cuerpo humano en la medida en que puede actuar directamente sobre el alma entendida como una unidad dinámica de fuerzas en conflicto ya siempre instalada en el trasfondo metafísico de un cosmos estructuralmente armónico. Un alma que, en el caso de la existencia humana, está indeleblemente unida al cuerpo y que, por ello, permanece sujeta a las alteraciones fisiológicas de la exposición sensorial a diferentes tipos de sonidos, ritmos y armonías:

Thus, philosophy makes use of music to take care of the soul, but this occurs while (and because) the soul is bound to a body. The task for which philosophy allies itself with music, is the challenge presented by the difficult conditions of the embodied soul. Having a concept of music as an experience that is the *soul's own* does not exempt Plato from considering the involvement of the body and the way in which this happens: on the contrary, he is obliged to define, employ, then know and understand, the reactions of the body to musical stimuli. And this for at least two reasons, which are connected to one another: because it is precisely the disorders caused to the soul by its connection to the

¹³ No en balde, el pasaje pertenece a un tratado de *El odio a la música* en el que Quignard reflexiona sobre el papel activo de la música en los campos de concentración alemanes: "Por qué la música pudo involucrarse en la ejecución de millones de seres humanos? ¿Por qué profesó un papel más que activo?" (110-11). El escritor francés recoge las palabras de Primo Levi sobre la importancia de la música para la organización siniestra de los campos: "En el *Lager* la música arrastraba hacia el fondo" (111).

body that music is attempting to resolve; because it is only by being tied to a body that the soul can be cured by music. (Pelosi 6-7)

Desde este punto de vista, la música es un arte absolutamente fundamental e incluso, como quiere Arístides, rector¹⁴, pues, al igual que la política, tiene por objeto el alma humana (Platón, *Gorgias* 464b4). La capacidad contenida en la música para influir sobre la unidad psíquica y determinar su configuración en beneficio de la simetría, el orden y el equilibrio racional (y en detrimento del exceso apetitivo de lo irracional) es verdaderamente asombrosa:

In Platonic reflection the authentic interlocutor of music is the soul. Plato appears to give his constant attention to the particular ways in which music can touch and condition the *psyche*: the opportunity not to be missed is that of using the musical experience as a type of philosophically oriented formation and education of the psyche. Music contributes to the philosophical cure of the soul as a very efficient manner of treating a vast array of psychic responses ranging from perception, emotion and desire to rational content. It is evidently a question of a powerful and versatile instrument, and one that is highly appropriate when dealing with a complex reality, the soul, the cure of which requires the use of diverse stimuli and processes. (Pelosi 6)

Francesco Pelosi habla de la salud y de la cura. Se trataría, entonces, del cuidado terapéutico del alma y de la ciudad, pues no hay mayor peligro para la configuración psicológica del individuo ni para el equilibrio político de la comunidad que una mala educación en el orden musical. La música, en efecto, es peligro y salvación:

music is not only useful, but also dangerous. The particular ways in which music addresses the body and *psyche* are also sources of disquiet and apprehension.

¹⁴ “la música es rectora (ἄρχεται) pues ya desde la infancia moldea (πλάττουσα) los caracteres (ἦθη) por medio de armonías y hace más melodioso el cuerpo mediante los ritmos” (II 3).

These permit Plato, on the one hand, to use, to great advantage and with flexibility, music as a philosophical manner of intervention on the *psyche* and the psychophysical ensemble that is man; on the other hand, they compel him to exercise extreme caution in the treatment of the phenomenon of music. (Pelosi 8)

Arístides, por su parte, menciona un terror bicéfalo:

Doble era el temor (Ἦν δὲ καὶ διττὸς αὐτοῖς φόβος περὶ τῶν κατὰ μουσικῆν·) que ellos tenían respecto a la música: veían que, por un lado, quienes no habían tomado parte en ella –ni en los *mele* ni en la poesía pura– eran completamente rudos y necios; y, por otro, que quienes se habían dedicado a esta actividad *de una forma indebida* (οὐχ ὡς ἔδει) caían en no pocos errores, y que por su afición a los *mele* y poemas menos valiosos, modelaban un tipo particular de *ethos* nada refinado. (II 6, 14-20, cursivas mías)

Contra el peligro de la deseducación musical, por un lado, y de la educación viciosa, por el otro, Platón entenderá que el primer paso en la dirección de una configuración racional del alma y de la ciudad es una nueva educación para la *polis*:

En efecto, toda educación ejerce su influencia o bien a través de la imposición (διὰ πάθους), como la educación que procede de las leyes, o a través de la persuasión (διὰ πειθοῦς), como la que se hace en las reuniones; la música domina (κρατεῖ) de ambos modos, ya que no solo subyuga (δουλουμένη) al oyente por la palabra y con el *melos*, sino que también lo arrastra (ἐπισπωμένη), con diversas modulaciones de la voz y de las figuras corporales, a la íntima unión con lo que las palabras expresan. (Arístides II 6, 26-32)

La música, por tanto, domina en el orden de la imposición constrictiva y en el orden de la persuasión. Pero en ambos dominios puede ser ejercida, como veíamos, de una forma *indebida* (οὐχ ὡς ἔδει, II 6, 14-20). ¿Qué

significa esta expresión? ¿Y cómo garantizar una auténtica educación musical equilibrada que promueva la correcta ordenación del alma humana? Para Platón, responder satisfactoriamente a estas preguntas significa asumir la concepción psicológica que conocemos como doctrina del alma tripartita. Una enseñanza que, a su vez, presupone la existencia de determinadas políticas del alma¹⁵ imprescindibles para entender las relaciones entre metafísica, poesía y educación. En efecto, la expresión políticas del alma puede entenderse en los dos sentidos que admite el genitivo en lenguas como el griego, el latín o el alemán. En sentido subjetivo, las políticas del alma son las relaciones de poder que pertenecen al alma misma y de acuerdo con las cuales sus diferentes partes se relacionan entre sí. Dichas relaciones son políticas por cuanto se expresan en términos de gobierno, mandato, alianza, conflicto (a menudo armado), guerra, sumisión, censura o transgresión, entre otros¹⁶. Como es sabido, Platón emplea el vocabulario bélico y gubernamental en múltiples lugares de la *República*¹⁷ para dar cuenta de su psicología tripartita: una teoría en la que se distinguen tres especies (εἶδη, *Rep.* 435e2), partes (μέρε, 442 c5) o géneros (γένη, 443d3) asimilables a los tres tipos de naturalezas que podemos encontrar en la ciudad, y que contribuyen a la justicia de la polis de acuerdo con el principio de *oikeiopragia*: cada una de las distintas clases ha de hacer lo que le corresponde, sin inmiscuirse en el ámbito propio de las demás (370^a4; 433^a8; b4; d9). Sirviéndose de lo que Marcelo Boeri denomina una “concepción organicista” típicamente platónica consistente en “suponer que lo que existe en el todo tiene una especie de manifestación o réplica a nivel microcósmico en los individuos” (292; cf. *Rep.* 436^a), Platón traslada el modelo político de investigación de las partes del Estado hacia el ámbito de la interioridad humana para mostrar la analogía estructural entre los conflictos sociales de la ciudad y los conflictos internos del yo: “Tampoco un hombre justo (δίκαιος ἀνὴρ) diferirá

¹⁵ Sobre las políticas del alma en Platón, ver De los Ríos.

¹⁶ La terminología bélica aparece ya en *Fedón*, en el marco de la contraposición excluyente entre cuerpo y alma. Los apetitos del cuerpo son los causantes de numerosas guerras (*polemoi*), guerras civiles (*staseis*) y conflictos (*machai*, 66 b8-c7)

¹⁷ *Rep.* 470 b5-470 d; 550 e9-560^a.

de un Estado justo (*δικαίας πόλεως*) en cuanto a la noción de la justicia misma, sino que será similar (*ὄμοιος*)” (435b1). En efecto, tanto la ciudad como el sujeto están caracterizados por una composición interna siempre expuesta al desequilibrio y la escisión. La superación de dicha escisión solo es posible mediante la armonización jerárquica y axiológica de las partes en conflicto. En el caso de las tres naturalezas o clases de la ciudad, el justo equilibrio consistirá en que los artesanos obedezcan como es debido a los gobernantes con ayuda de la clase militar y en que cada una de las partes cumpla con la función que le corresponde (*Rep.* 435b-c). La mayor injusticia procede de la dispersión de las tres clases existentes en el Estado y de su intercambio de tareas, que Platón considera una villanía infame y la peor injuria contra el Estado (*Rep.* 434c). De modo análogo, la consideración del agente racional y de su conducta nos muestra la existencia de una disensión psicológica o batalla interior que se expresa claramente en lo que Vegetti denomina una fenomenología del comportamiento psíquico (*Quince lecciones* 154)¹⁸: en su experiencia cotidiana, el agente moral experimenta conflictos motivacionales, esto es, una lucha entre instancias desiderativas e instancias censoras que le conducen a desear –a la vez y en relación con el mismo objeto– cosas contrarias e incompatibles como beber y no beber, comer y no comer, satisfacer sus necesidades inmediatas y reprimir¹⁹. La

¹⁸ El propio Vegetti abunda en el isomorfismo platónico: “La relación ente el alma y la ciudad, que en el *Fedón* se había presentado bajo la forma de una polaridad de oposición y alternativa, en la *República* tenía que ser en cambio replanteada en términos de una estrecha interrelación, que llegaba a ser especular, con arreglo al proyecto de refundación de una ciudad justa y de sus formas de poder y conocimiento... La radicalidad de un tal replanteamiento llevó a Platón a concebir un isomorfismo de fondo entre la estructura de la comunidad política y la del aparato psíquico. Es decir, había que *psicologizar* la política, haciendo depender la constitución de la ciudad de los tipos de almas en ella predominantes con el fin de poder reformarla a partir de una estrategia educativa de gobierno del alma; y, en sentido inverso, *polítizar* el alma, convirtiéndola en el escenario de un conflicto por la guía de la conducta individual, susceptible a su vez de ser gobernada mediante aquella misma estrategia” (153-54).

¹⁹ Odiseo quiere y no quiere vengarse de los pretendientes en *Od.* XX, vv. 5-30; Leoncio, hijo de Aglayón, quiere y no quiere mirar los cuerpos putrefactos en las murallas de Atenas en *Rep.* IV 439 b5-44^a2. Pero quizás ninguna imagen más terrible que la de Medea, que quiere y no quiere matar a sus propios hijos en la tragedia homónima de Eurípides (vv. 1078-80).

aceptación de las partes del alma en analogía con la ciudad y la experiencia del conflicto motivacional nos obliga a preguntarnos si, al actuar,

actuamos por medio de un mismo género o bien si, por ser tres los géneros, en un caso obramos por medio de uno de ellos, en otro por medio del otro. Por ejemplo: por medio de uno de estos géneros que hay en nosotros aprendemos, por medio de otro somos fogosos y, a su vez, por el tercero deseamos los placeres relativos a la alimentación, a la procreación y todos los similares a ellos. ¿O es acaso por medio del alma íntegra que procedemos en cada uno de estos casos, cuando nos ponemos en acción? (*Rep.* 436^a5^{ss})

De acuerdo con el llamado principio de los opuestos, no es posible que “lo que al mismo tiempo es lo mismo en el mismo sentido y respecto de lo mismo” produzca, sea o padezca cosas contrarias (*Rep.* 437^a1; cf. 436b8-c2; 436 e8-437^a1), por lo que hemos de descartar que cada parte del alma, a la vez, en el mismo sentido y con respecto a lo mismo, asienta y disienta, tienda hacia algo y lo repela o atraiga algo hacia sí y lo rechace (437b1-5). De este modo, se impone aceptar que la unidad del alma es una unidad plural de instancias desiderativas compuesta por distintos centros motivacionales y configurada internamente de acuerdo con la relación de pugna entre los mismos: pugna entre el impulso a la satisfacción de un apetito irracional, por ejemplo –lo que insta a su satisfacción, el deseo de beber o de matar a los pretendientes– y la oposición censora a la satisfacción de ese deseo que insiste en ejercer control sobre el mismo –lo que se opone y resiste, el deseo de no beber y de no matar–. Si recuperamos ahora el vocabulario bélico de los géneros enfrentados, podemos afirmar que el conflicto psicológico en sentido amplio se produce entre una parte racional (λογιστικόν, que tiende al conocimiento de la verdad, ama el saber y aspira a imponer y ejercer su gobierno) y una parte apetitiva o irracional (ἐπιθυμητικόν, que tiende a la satisfacción inmediata de los impulsos más básicos, como el hambre, la sed, el apetito sexual y ese tipo de placeres):

Aquella por la cual el alma razona la denominamos raciocinio, mientras que aquella por la que el alma ama, tiene hambre y sed y es excitada por todos los demás apetitos es la irracional y apetitiva, amiga de algunas satisfacciones sensuales y de los placeres en general. (439d-e)

Entre ambos géneros, Platón localiza el elemento intermedio y fogoso del enardecimiento (θυμοειδής) que sirve de bisagra entre los otros dos, por cuanto puede ponerse al servicio de cualquiera de ellos dependiendo de su buena o mala educación: al servicio de la razón (como su aliado, 440 e5) para someter los apetitos irracionales o al servicio de los apetitos irracionales para doblegar a la razón. La justicia, la belleza y el equilibrio del alma consisten, entonces, en el ajuste armónico y jerárquico de las partes en disenso (Platón, *Gorgias* 504d). Una armonía que solo será alcanzada en la medida en que cada una de las formas o especies del alma haga lo que le corresponde, es decir: que la razón gobierne y se dirija a la verdad; que el apetito irracional obedezca a la razón y, por último, que la fogosidad se alíe con la razón (como es debido) en su labor de sometimiento y control del apetito: “Y al raciocinio corresponde mandar (ἄρχειν) por ser sabio y tener a su cuidado el alma entera, y a la fogosidad le corresponde ser servidor y aliado de aquel (ὕπηκόω εἶναι καὶ συμμάχῳ τούτου)” (441e1-4).

Como vemos, la configuración psicológica del sujeto autónomo es descrita por Platón en términos marcadamente políticos. En este sentido, la justicia anímica queda posibilitada por el establecimiento de relaciones de gobierno en la conducta del agente racional, que pugna consigo mismo con el fin de autogobernarse y que traduce en el orden externo de las acciones el conflicto bélico²⁰ instalado en su interior.

Pero las políticas del alma pueden ser comprendidas también en sentido objetivo. Desde esta perspectiva, se trataría de los instrumentos de formación y los mecanismos de organización y administración pública

²⁰ Sobre las metáforas bélicas y el lenguaje militar en relación con el conflicto psicológico, ver: R. 440e y 442 a-c, así como Classen (1959), Kühn (1994) y Blössner (1997).

emanados del Estado que se aplican y ejercen una influencia directa en el fuero interno de los ciudadanos. Estos mecanismos educativos no son tanto políticas *del* alma cuanto como políticas *para* el alma, estrategias diseñadas para la educación y el cuidado del alma con el fin de condicionar al sujeto en el proceso de su configuración psicológica: una influencia que, dependiendo del tipo de crianza, desembocará en un “buen gobierno”, victoria de la razón con ayuda del $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ sobre los apetitos irracionales, o, por el contrario, en un “mal gobierno”, el sometimiento de la razón al imperio de estos últimos. Es en el marco de estas políticas del alma donde hemos de situar la relevancia crucial de la música y su alcance pedagógico. En efecto, si aceptamos la psicología de las partes en conflicto elaborada en *República* IV, vemos que la clave de bóveda de la propuesta platónica se articula en torno a la apertura o exposición del animal situacional al ámbito de la influencia externa en todas sus formas. El proyecto es claro: promover y perpetuar una condición anímica equilibrada donde la dimensión rectora sea la razón con ayuda del elemento fogoso o intermedio. Ello promoverá, a su vez, la organización virtuosa de la comunidad de acuerdo con una jerarquía armónica entre las partes ontológicamente serviles y el orden rector de los gobernantes. ¿Cómo hacer posible semejante ordenación? ¿Cuáles son los medios que permitirán al alma racional, aparentemente inferior en fuerza y tamaño, persuadir al elemento intermedio y gobernar sobre la totalidad? En este punto aparece con claridad la enorme relevancia que la *paideia* tiene en el proyecto platónico como estrategia educativa orientada a la forja del alma, es decir, a la producción, cría y domesticación de individuos virtuosos. En este sentido, *República* (y más tarde *Político* y *Leyes*) establece unas políticas del cuidado del cuerpo (gimnasia) y del alma (música) mediante una serie de principios educativos que, aplicados desde la infancia a la clase de los gobernantes (aunque cabe pensar que incluso los artesanos serán educados en este sentido), desembocarán en la victoria de la parte racional del alma sobre los apetitos irracionales: “¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque, más que en cualquier

otro momento, es entonces moldeado y marcado con el sello que se quiere estampar a cada uno" (*Rep.* 377b1ss²¹).

La educación modela y estampa, dice Platón, empleando una metáfora artesanal nos resulta familiar tras la lectura del largo pasaje nietzscheano sobre los poderes del ritmo. La educación resulta ser clave para Platón. En concreto, la educación musical y poética desde la infancia misma, que opera sobre el alma humana sometiénola a su influjo. Tan importante es la disciplina educativa, de hecho, que en *Rep.* IV, tras haber descrito la serie de preceptos que deben ser estampados entre los guardianes, Sócrates puede afirmar:

–Y sin embargo, mi querido Adimanto, todas estas prescripciones que les imponemos, por muchas e importantes que puedan parecer, son todas de poca monta (*πάντα φαῦλα*), si se atiende a la única "cosa grande", como se dice, o más bien, en lugar de grande, "suficiente".

–¿Cuál es?

–La educación y la instrucción (*τὴν παιδείαν καὶ τροφήν*). Pues si los hombres están educados bien, llegan a ser mesurados (*μέτριοι*) a percibir fácilmente todas estas cosas y otras más que ahora hemos dejado de lado... (*Rep.* 423 e-424^a)

Es importante comprender que la educación en Grecia comienza con procesos de inmersión radical en el ámbito de la música (Marrou 19-70). Desde muy temprano –tal y como leemos en *Rep.* II-III, en *Leyes* VII y en *Política* VIII de Aristóteles– los niños son expuestos al estímulo sensorial constante de un imaginario contado y cantado. La música vehicula la narración y, por ende, el alma del infante, constituida naturalmente como unidad de núcleos motivacionales en conflicto, puede ser educada musicalmente en orden al gobierno racional de los afectos (armonía psíquica), al igual que puede ser pervertida y corrompida estimulando en exceso los elementos irracionales (desconcierto, servidumbre, vicio). En ambos casos, lo que

²¹ Cf. *Leyes* 789a ss, donde la importancia del comienzo en la educación es llevada al extremo y de proponer prácticas formativas para el feto antes de su nacimiento.

emerge tras la exposición constante del individuo al orden de la educación musical es cierto tipo de carácter o *ethos*. El individuo, entonces —que para Platón se identifica con su alma racional— es un animal situacional inscrito en un contexto cultural, social y político. Un contexto de exposición y riesgo constante por cuanto la interioridad psíquica del agente racional es inseparable de su apertura e integración en el mundo externo. Un plano de realidad al que Platón concede una extraordinaria importancia tanto en términos positivos como en términos negativos. En términos positivos, porque pocos pensadores han insistido de modo tan contundente en la relevancia del sistema educativo para la configuración psicológica de la subjetividad y la comunidad (Rousseau llega hasta el punto de afirmar que *República* es el más bello tratado de educación jamás escrito). En su opinión, el proceso educativo está orientado a una construcción escultórica de las almas y a la producción de una mejora en el interior de las mismas, la producción del alma virtuosa tal y como aparece expuesta en IV. Esto presupone, por supuesto, una concepción antropológica que identifica el alma humana con una instancia enormemente plástica y maleable (Klosko 124-25) que, dependiendo de los instrumentos educativos, los estímulos externos y los hábitos cotidianos implantados en el sujeto desde la infancia, puede desembocar en diversos tipos de hombres. La importancia positiva de la educación estriba, entonces, en la posibilidad de orientar el alma de los hombres desde niños en la dirección correcta y enseñarla a dirigir la mirada hacia la verdadera realidad. Sin embargo, la plasticidad propia de la naturaleza humana implica inevitablemente la posibilidad de una construcción negativa o invertida de la instancia psíquica. En este sentido, la educación es crucial también en términos negativos, por cuanto el orden de las prácticas, las leyes y las costumbres puede afectar de modo letal al individuo y a la organización armónica de su alma. La voluntad política y filosófica de forjar un alma saludable, justa y armónica debe, por tanto, atender cuidadosamente al contexto situacional en que se desarrolla el individuo. El orden de la exterioridad adquiere un papel preponderante en la filosofía platónica, por cuanto en dicha exterioridad residen los auténticos núcleos de riesgo que pueden

desarticular la armonía psicológica. Y entre el abanico de estímulos externos que desafían la estabilidad del alma y que, por tanto, deben ser supervisados por el Estado, están todas aquellas instancias intra y extrapsíquicas que acompañan y rodean al hombre desde su nacimiento y que pueden conducir al individuo a una existencia falsa e ignorante. Entre ellos, Platón localiza los apetitos irracionales, la percepción sensible, la opinión falsa y la mimesis. Ahora vemos con claridad hasta qué punto Pelosi estaba en lo cierto al afirmar que la música es útil para la educación anímica, pero también muy peligrosa. El arte mimético y la música que lo atraviesa reúnen todos los riesgos que, a juicio de Platón, ponen en peligro la armonía del alma y de la ciudad: el cuerpo, los apetitos y el exceso de entrega al orden de los estímulos sensibles. La educación musical, si ha de esculpir y promover la justicia anímica y política, deberá eludir aquellos ritmos, armonías y melodías que fortalecen la dimensión irracional del alma y humana y potenciar aquellas otras que contribuyan al imperio de la razón²². La música, por tanto, no solo viola los cuerpos embrujados, sino que tiene en su poder la capacidad de moldear el *ethos* mismo de la comunidad.

²² Como es sabido, en *República* (399c-d) Platón muestra una clara preferencia musical por los modos dorio y frigio. El dorio invita a los guerreros a afrontar el peligro sin temor y el infortunio con entereza; el frigio, por su parte, se ajusta a la fineza moral del hombre pacífico que es capaz de persuadir a otro sin violencia y que se entrega concienzuda e inteligentemente a una tarea. Frente a estas modalidades propias de hombres moderados y valientes, la armonía lidia (en su modo tenso, mixto y similares) es identificada con una modalidad depresiva y quejumbrosa propia de plañideras, mientras que la jonia (y algunas lidias) invitan a la embriaguez, la molicie y la pereza. Todas ellas deben ser, por tanto, suprimidas del sistema educativo y proscritas en la ciudad ideal.

4.

“...el carácter mejor es causante de un régimen mejor.”

Aristóteles

La obra de Platón es clave para comprender la importancia de la educación musical del alma en el mundo antiguo. Por lo general, los estudios especializados suelen asumir que, desde el pitagorismo, la música no solo ejerce influencia sobre la unidad psíquica y el organismo psicosomático, sino que, además, contribuye a la formación del carácter individual y colectivo mediante la promoción del hábito, la práctica y la disciplina. *Ethos*, en efecto, se convierte en un concepto nuclear para la educación musical, como sugiere el título del clásico de Abert (1968): *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Si excluimos algunas referencias dispersas en *Alcibiades* (106e4-6), *Protágoras* (326^a4-b6) y *Critón* (50d5e-1), Platón concentra su investigación sobre el papel de la música en la educación del alma en *República* II, III y X y en *Leyes* II, VII y VIII. Woerther (90) ha sugerido que es necesario anteponer tres preguntas fundamentales a cualquier aproximación filosófica a la música en Platón: i) ¿por qué la música debe jugar un papel clave en la educación cívica del alma?; ii) ¿qué tipo de música utiliza y por qué? y iii) ¿a quién educa y por qué medios? Tal y como hemos apuntado más arriba, el proceso educativo comienza para Platón con un estadio propedéutico de corte negativo. Una vez establecido que los guardianes han de gobernar la ciudad, Sócrates describe su entrenamiento en la disciplina gimnástica (que tiene por objeto el cuerpo) y en la musical (que tiene por objeto el alma) (*R.* 376e2-4). A estas dos ramas del conocimiento se unirán, en los libros VI y VII, disciplinas como la aritmética, la geometría plana, la estereometría, la astronomía, la armonía y, por último, la dialéctica. Pero antes de someter la clase de los gobernantes a un proceso de formación sofisticado en nombre de la razón y de probarles en la práctica de los estudios superiores, Sócrates considera necesario moldear las almas juveniles no tanto para potenciar y alimentar su parte racional, como para domesticar su parte apetitiva:

Whereas Socrates, who views the soul as basically rational, sees education as a wakening of thought, Plato believes education to be concerned as much or more with the non-rational elements as with the rational. For Plato, early education, the only stage the majority of population experiences, concerns the soul before it is capable of reason. (Klosko 124)

La primera influencia educativa para los guardianes ha de ser la educación musical del carácter por medio de la música en sentido amplio (*mousike*). Y dicha educación debe tener en cuenta, para moderarlo, el carácter bifronte de la música y su capacidad para armonizar y también para desequilibrar la unidad psíquica y la comunidad política. La música desempeña un papel crucial en la educación del alma humana ante todo por su extraordinaria cualidad mimética: mediante ritmos y armonías y, al igual que ocurre en el caso de la pintura o la escultura, la música puede reproducir e imitar cualidades morales y actitudes típicamente humanas (R. 401^a1-8). Es por ello que los fundadores de ciudades deben supervisar, purificar y ocuparse en general de las armonías y los ritmos con el fin de que promuevan la simplicidad y eviten el exceso: “mas no de esa falta de carácter que por eufemismo llamamos simplicidad, sino de la disposición verdaderamente buena y bella del carácter y del ánimo” (R. 400^e1-401^a1). Esto es: orden, belleza, gracia y serenidad. Con este criterio, Platón condena, las *harmoniai* lidias en general (tanto la mixta como la tensa: *myxolidia* y *syntonolidia*), así como las jonias y algunas lidias, que, según dice, invitan a beber, son demasiado relajantes y, por ende, poco aptas para la guerra (R. 376^e2-4). Todas las artes, por tanto, poseen una cualidad mimética que las hace capaces de imitar el orden de la naturaleza y de la vida humana en común. Y todo lo que es imitable, dice Sócrates, puede estar pleno o exento de gracia. En efecto, en todas las cosas “hay gracia o falta de gracia (εὐσχημοσύνη ἢ ἀσχημοσύνη). Y la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en tanto que las cualidades contrarias se hermanan con el carácter opuesto, que es bueno y sabio, y al cual representan” (R. 401 a1-b1). Es necesario, entonces, vigilar a todos los artistas miméticos

y obligarles a representar “imágenes de buen carácter”, expulsando de la ciudad a todo aquel que represente

lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente... Por el contrario, hay que buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia. Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional. (401b1-d5)

Este pasaje es clave. Si bien todas las artes poseen la cualidad mimética de representar lo malicioso y lo bello, la música adquiere una relevancia primordial por cuanto es capaz (como ninguna otra forma de mimesis) de penetrar en el interior del alma y de afectarla vigorosamente con aquello que otras artes no pueden vehicular plenamente: la gracia. La educación musical es para Sócrates “*kyriotate en mousike trophe*” porque el ritmo y la armonía, más que la pintura y la arquitectura, penetran en las profundidades del alma humana y estampan en ella la norma de la armonía. Si y solo si “la persona está debidamente educada”, entonces, la música que imita la belleza crea y moldea gracia en quien la escucha. A juicio de Woerther (94), este pasaje puede explicarse recurriendo a lo que Müller llamó “principio de homeopatía” y que aparece parcialmente perfilado en la doctrina de Damón recogida por Arístides Quintiliano:

A partir de los sonidos que determinan los sistemas o de los que predominan en ellos o de los que ejercen su dominio de ambos modos o de sonidos que dominan de un modo y sonidos que dominan de otro, como en la mezcla, se producen sistemas de una u otra cualidad. Y a partir de los sistemas surgen las armonías. Sirviéndote de ellas del modo que se ha dicho antes, aplicando a cada alma una armonía bien por su semejanza bien por su oposición, sacarás a la luz el *ethos* vil que esté oculto, la curarás e instalarás en ella otro *ethos* mejor. Si el *ethos* que subyace es innoble o duro, llevarás a cabo la persuasión

conduciéndola a la condición contraria mediante estados intermedios; pero si es refinado y valioso, aumentarás sus cualidades hasta donde sea oportuno por medio de la semejanza. Y si es evidente el *ethos* que subyace, necesitarás solo el tropo y el *melos* adecuado; ahora bien, si es oscuro y difícil de diagnosticar, aplicarás al principio una melodía al azar y si el alma es seducida, te detendrás en ella, pero si permanece inmóvil, harás una modulación, pues no es inverosímil que a quien le desagrade un *melos* de un determinado tipo ame el opuesto. En efecto, las armonías, como decía, se asemejan a los intervalos que en ellas predominan o a los sonidos que las determinan; y los sonidos, a su vez, a los movimientos y las afecciones del alma. ... por medio de la semejanza los sonidos, incluso en la melodía continua, no solo modelan un *ethos* inexistente, tanto en los niños como en los mayores, sino que también sacan a la luz el que tienen dentro... (II 14)

La música, por tanto, no solo es capaz de imitar los caracteres humanos mediante el ritmo y la armonía, sino que también puede transferirlos e imprimirlos en el carácter del que escucha gracias a la virtud de la semejanza estructural que fluye y que, con la educación correcta, puede evidenciarse entre el orden del cosmos, la unidad psíquica y el universo del arte:

a person's sounds (*phthoggoi*) and vocal modulations (*prosodiai*) in respect to a certain practical activity become the object of a musical mimesis, which consists of harmony, rhythm and speech. The musically mimetic elements of harmony, rhythm and speech are absorbed by the psyche (soul) and, more particularly the ethos (character), and when they are Heard, they stimulate the virtues that are conveyed by the imitative harmony, rhythm and speech in question. (Woerther 94)

El universo de la música en sentido amplio, la dimensión de la voz, los sonidos, las modulaciones vocales y los gestos parecen tener cierta resonancia con el universo de los comportamientos morales del género humano y con el carácter, las disposiciones y los diferentes tipos de vida. Un arte hermoso y letal. Una modalidad invisible de la belleza del cosmos que, al modo de

la piedra heraclea consignada en el *Ión*, contiene una fuerza magnética capaz tanto de atraer como de contagiar su capacidad de atracción. La cita de Aristóteles que abre este trabajo es digna, sin duda, del viejo maestro: “Acerca de la música... No es fácil determinar cuál es su naturaleza ni por qué razón debe cultivarse; ¿acaso por recreo y por descanso, como el sueño y la bebida?”. Ni por recreo ni por descanso. Ni ocio ni suspensión ni siesta. Sin tregua, más allá del sueño y la bebida, la música llama a la forja, la crianza y la doma del individuo en el marco de una comunidad política cuyos oídos permanecen siempre abiertos al vértigo de la ruina como un Odiseo enloquecido amarrado a un mástil de madera.

BIBLIOGRAFÍA

Textos antiguos

ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Editado por R.P. Winnington-Ingram. Leipzig: Teubner, 1963.

PLATÓN. *Platonis opera*. Vol. 1-5. Editado por I. Burnet. Oxford: Oxford UP, 1901-1907.

Traducciones:

ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Sobre la música*. Gredos: Madrid, 1996.

PLATÓN. *Diálogos*. Madrid: Gredos.

Textos modernos:

ANNAS, JULIA. *An Introduction to Plato's Republic*. Nueva York: Oxford Clarendon Press, 1981.

ANDERSON, WARREN. *Ethos and Education in Greek Music: the Evidence of Poetry and philosophy*. Cambridge: Harvard UP, 1966.

BARKER, ANDREW. *Greek musical writings I and II*, Cambridge: Cambridge UP, 1984-1989.

—. "Ptolemy's Pythagoreans Archytas and Plato's Conception of Mathematics", *Phronesis*, vol. 39, n.º 2, 1994, pp. 113-135:

BLÖSSNER, NORBERT. *Dialogform und Argument Studien zu Platons "Politeia"*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.

BLUMENBERG, HANS. *Trabajo sobre el mito*, Barcelona: Paidós, 2003.

BOERI, MARCELO. "¿Por qué el thymos es un aliado contra la razón en la batalla contra los aptitos irracionales?". *Rivista di cultura classica e medioevale*, vol. 52, n.º 2, 2010, pp. 289-306.

BURY, R. G. *Sextus Empiricus, Against the Professors*. Londres: William Heinemann, 1949.

CASTORIADIS, CORNELIUS. *Lo que hace a Grecia, 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*. Buenos Aires: FCE, 2006.

- CLASSEN, CARL JOACHIM. *Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophie*. Zetemata XXII. Múnich: Beck, 1959.
- COMOTTI, GIOVANNI. *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986.
- CORDERO, NÉSTOR LUIS. *La invención de la filosofía*, Buenos Aires: Biblios, 2008.
- DALFEN, JOACHIM. *Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*. Múnich: Fink, 1974.
- DE LOS RÍOS, IVÁN. "Politics of the soul in Platos Republic". *Soul and Mind in Greek Thought. Psychological Issues in Plato and Aristotle*. Editado por Boeri, Mittleman y Kanayama. Suiza: Springer Verlag, 2018. 111-133.
- DESTRÉE, PIERRE. "Plato on tragic and comic pleasures". *Plato on Art and Beauty*. Editado por A. Denham. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012. 125-141.
- DÜRING, INGEMAR. *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Goteborg, 1930.
- . *Porphyrrios Kommentar zur Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Goteborg, 1932.
- ERNOUT-MEILLET. *Dictionnaire etymologique de langue latine. Histoire de mots*, París: Klincksieck, 1951.
- GEVAERT, F. A. Y J. C. VOLLGRAFF. *Problèmes musicaux d' Aristote*. Gante, 1977.
- GRENFELL, BERNARD Y ARTHUR HUNT. *The Hibeh Papyri*, Londres: Fondo de exploración de Egipto, 1906.
- HALLIWELL, STEPHEN. *Plato: Republic X*. Reino Unido: Aris and Philip, 1988.
- . *The aesthetics of mimesis: Ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- HAVELOCK, ERIC. *Prefacio a Platón*, Madrid: Visor, 1994.
- HILLER, EDUARD. *Theon Smyrnaeus Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*. Leipzig, 1878.
- JAN, KARL VON. *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig: Teubner, 1895.
- JANAWAY, Christopher. *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- KARDAUN, MARIETJE. "The Philosopher and the Beast. Plato's fear of Tragedy", *PsyArt*, n.º 18, 2014, pp. 158-143.

- KEMKE, J. *Filodemus de Musica*. Leipzig, 1884.
- KIRK, G.S. *Los poemas de Homero*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- KLOSKO, GEORGE. *The Development of Plato's political Theory*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- KÜHN, WILFRIED. "Caractères collectifs et individuels. Platon, "République" IV, 434d2-436b3". *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 12, n.º 1, 1994, pp. 45-64.
- LASSERRE, FRANÇOIS. *Plutarque, de la musique*. Olten y Lautana, 1954.
- LORD, ALBERT. *The Singer of Tales*. Harvard: Harvard UP, 1960.
- MARROU, HENRI. *Historia de la educación en la antigüedad*. Madrid: Akal, 1985.
- MOSS, JESSICA. "What is Imitative Poetry and why is it Bad?". *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 415-444.
- . "Appearances and calculations: Plato's División of the Soul", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 34, 2008, pp. 35-68.
- MÜLLER, WERNER. *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip früh-griechischen Denkens*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1965.
- NADAFF, RAMONA. *Exiling the Poets: The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- NAYOCK, DIETMAR. *Anonyma scripta de musica Bellermanniana*, Leipzig: Teubner, 1975.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Tecnos, 2014.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: FCE, 1987.
- OTTO, WALTER. *Las musas*, Siruela: Madrid, 2005.
- PALUMBO, LIDIA. *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Nápoles: Loffredo, 2008.
- PARRY, MILMAN. *L'épîthète traditionnelle dans Homer*. París: Les belles lettres, 1928.
- PAVESE, ODO. *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma: Editoriale dell'Ateneo, 1972.
- . *Studi sulla tradizione epica rapsódica*, Roma: Editoriale dell'Ateneo, 1974.
- PEARSON, LIONEL. *Aristoxenus Elementa Rhythmica*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- PELOSI, FRANCESCO. *Plato on Music, Soul and Body*. Nueva York: Cambridge UP, 2010.

- PÖHLMAN, EGERT. *Denkmäler Altgriechischer Musik: Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*. Núremberg: H. Carl, 1970.
- QUIGNARD, PASCAL. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago: Andrés Bello, 1998.
- RIOS, ROSETTA DA. *Aristoxeni Elementa Harmonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.
- ROSEN, STANLEY. *The Quarrel between Philosophy and Poetry: Studies in Ancient Thought*. Nueva York: Routledge, 1988.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. *El mundo como voluntad y representación*. México: FCE, 2012.
- TEISSERENC, FULCRAN. "Mimesis, narrative et formation du caractère". *Études sur la République de Platon*. París: Vrin, 2005.
- THIELE, MICHAEL. *Negierte Katharsis: Platon-Aristoteles-Brecht*. Fráncfort/Bern/ Nueva York/Berlín: Peter Lang Verlag, 1991.
- VEGETTI, MARIO, ED. *La Reppublica*. Vol. I-VII. Nápoles: Bibliopolis, 1998.
- _. *Quince lecciones sobre Platón*. Madrid: Gredos, 2012.
- VERDENIUS, WILLEM J. "Plato's Doctrine of Artistic Imitation". *Plato: A Collection of Critical Essays*. Notre Dame: University Press, 1978. 259-273
- WALLACE, R.W. Y B. MACLACHLAN, EDS. *Harmonia mundi. Musica e filosofia nella antichità*. Pisa-Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1991.
- WOERTHER, FRÉDÉRIQUE. "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character". *The Classical Quarterly* vol. 58, n° 1, 2008, pp. 89-103.
- ZANONCELLI, LUISA. *La manualistica musicale greca*. Milán: Guerini, 1990.