

CUATRO SENTIDOS DE LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

Four music senses in the Greek Philosophy

Ignacio GARCÍA PEÑA
Universidad de Salamanca

BIBLID [(0213-356)15,2013,21-37]

Recibido: 15 de enero de 2013

Aceptado: 5 de marzo de 2013

RESUMEN

La música y la poesía no dependen del elemento racional del alma, sino de las potencias inferiores. En la estética griega, la música ocupa un lugar muy destacado. Desde Pitágoras, tanto Platón como Aristóteles han concedido una importancia central al hilo de la catarsis o de lo político. A pesar de la dificultad de establecer con precisión el concepto de música, bien desde la filosofía bien desde la cosmología o como fenómeno estético no es posible prescindir de ella si se quiere comprender la filosofía griega.

Palabras clave: armonía, catarsis, cosmología, música, poesía

ABSTRACT

Music and poetry are not part of the rational part of the soul, they go deeper than that. In Greek aesthetics, it plays a very important role. Right from Pythagoras, Plato and Aristotle, it has been placed at the centre of catharsis and politics. Despite the difficulty in establishing a precise concept of what music is in either philosophy or cosmology, or even as an aesthetic phenomenon, it is impossible to do without it if we want to understand Greek philosophy.

Key words: harmony, catharsis, cosmology, music, poetry

MÚSICA COMO FILOSOFÍA

Una de las escenas más conocidas de la obra platónica es aquella en la que Sócrates es preguntado por el motivo que le ha llevado a versificar unas fábulas de Esopo:

por experimentar qué significaban ciertos sueños y por purificarme, por si acaso ésa era la música que muchas veces me ordenaban componer. Pues las cosas eran del modo siguiente. Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: «¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!» Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios retardó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente componer esa música popular, no desobedecerlo, sino hacerla¹.

El propio filósofo parece dudar del significado preciso del concepto de «música», prueba evidente de la pluralidad de sentidos del término ya en el siglo V a. C. Originaria y etimológicamente, sabemos que, para los griegos, música era todo aquello que las Musas inspiraban o guiaban. No obstante, del mismo modo que ocurre con innumerables conceptos filosóficos, el mismo Sócrates es consciente de la polisemia y teme cometer una falta contra la divinidad debida a la confusión, inmediatamente antes de su muerte. Considera que la filosofía es la más alta música, a pesar de lo cual versificará algunas fábulas de Esopo, ciñéndose así a una concepción más tradicional, pues la poesía², ya desde Homero y Hesíodo, se entiende como don de las Musas, hijas de Mnemosyne, la memoria, que recuerdan los

1. PLATÓN, *Fedón*, 60e-61a. Citaré entre paréntesis las traducciones utilizadas: (Platón, *Diálogos*, III (*Fedón*, *Banquete*, *Fedro*), trad. de C. García Gual, M. Martínez y E. Lledó, Madrid, Gredos, 1992).

2. Es poesía también un término que progresivamente acota su significación, pues la *poíesis* es inicialmente producción o composición y sólo después restringe su significación hasta identificarse con la versificación. El propio Platón lo explica en *Banquete*, 205b-d. Sobre este concepto puede verse: LLEDÓ, E., *El concepto «poíesis» en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón*, Madrid, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.

acontecimientos pasados e inspiran a los hombres para que sean capaces de narrarlos y cantarlos³.

Sócrates manifiesta ciertas dudas, que pueden ser aclaradas a la luz de lo que encontramos en el *Fedro*, diálogo inspirado y poético por excelencia, en el que Sócrates conversa con un declarado amante de las Musas (*philomousos*). Sin embargo, ninguna de las nueve parece amparar la actividad filosófica, a la que Platón una vez más exhorta a sus lectores. En el mito de las cigarras, estos animalillos se encargan de notificar a las Musas quiénes las honran:

es a la de mayor edad, Calíope, y a Urania, que la sigue, a quienes dan noticia de los que pasan su vida entregados a la filosofía, y cultivan el género de música que ellas presiden. Y éstas precisamente, por ser entre las musas las que se ocupan del cielo y de los discursos divinos y humanos, son las que emiten la más bella voz⁴.

Quizá ahora se comprenda mejor el porqué de las dudas socráticas en el *Fedón*. No existiendo una Musa estrictamente filosófica, decide honrar con sus versos a Calíope, la de hermosa voz, adornando la sencilla narración de Esopo, a pesar de su previa convicción de que la filosofía es música. Pero resulta interesante este fragmento del *Fedro* para dar un paso más y señalar un segundo sentido, que además nos permite ya destacar la clara herencia pitagórica que se percibe en estas concepciones platónicas. Urania, como se sabe según su propio nombre, la celeste, es la Musa de la astronomía. La música, por lo tanto, puede considerarse en un sentido cosmológico, pues revela precisamente la estructura armónica del universo, que, por otra parte, se revela ya en el término «cosmos».

Así pues, hemos de tener en cuenta que ambos sentidos de la música, el filosófico y el cosmológico, han de explicarse conjuntamente, sabiendo que, a pesar de que hoy un astrónomo y un filósofo nos parecen profesionales muy diferentes, el propio Aristóteles no duda en calificar de físicos y fisiólogos a quienes él mismo reconoce como los primeros filósofos. Para un pitagórico, por lo tanto, la filosofía, el amor y la búsqueda de la sabiduría, abarca tanto el estudio de los astros como de las escalas musicales, tal como atestigua Platón en este hermoso fragmento:

3. Sobre la concepción clásica de la inspiración puede verse el excelente estudio: Gil. L., *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama, 1966; acerca de la memoria y la recitación poética es siempre recomendable: HAVELOCK, E. A., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.

4. PLATÓN, *Fedro*, 259d. (Platón, *Fedro*, trad. de L. Gil, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970).

Parece –dije– que, así como los ojos han sido constituidos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo han sido con miras al movimiento armónico y estas ciencias son como hermanas entre sí, según dicen los pitagóricos, con los cuales, ¡oh, Glaucón!, estamos de acuerdo también nosotros⁵.

No es diferente el estudio de lo visual que el de lo auditivo, especialmente para un filósofo como Platón, que considera la razón humana como tribunal que ha de juzgar todo conocimiento. Así pues, desde esta perspectiva eminentemente pitagórica, música, filosofía y astronomía son una misma cosa. Sin embargo, podemos distinguir, aunque sea vagamente, la concepción estrictamente filosófica u ontológica de la música, de la exclusivamente cosmológica, basándonos en distinciones conceptuales más contemporáneas que antiguas⁶.

Para los primeros pitagóricos, si seguimos los comentarios de Aristóteles, la esencia y estructura de lo real no depende, como sí ocurría con los jonios, del elemento primordial del cual se componen o derivan, sino de la composición, de la mezcla y del orden que manifiestan esos mismos elementos. Lo real, tanto en su conjunto como en sus más ínfimos detalles, presenta una estructura armónica, y esta armonía es matemática y numérica.

Tanto para Platón como anteriormente para los pitagóricos el término armonía es inseparable de cualquier consideración musical, con independencia del sentido preciso que se otorgue al concepto de «música». Sin embargo, debemos comprender correctamente el sentido en que se emplea este concepto en la filosofía griega, tal como nos advierte Cornford⁷. Armonía no significaba simplemente combinación de sonidos simultáneos y diferentes, como quizá puede entenderse actualmente, pues para tal propósito los griegos empleaban el término sinfonía (*symphonía*). Por su parte, la palabra armonía, o más bien harmonía, designaba el ajuste, el encaje, el cierre, la unión de distintas partes de un objeto, y sólo después se empleó para referirse a la afinación de un instrumento musical.

Un fragmento que nos ayudará a comprender esta cuestión es el que Aristóteles relaciona con Alcmeón de Crotona:

5. PLATÓN, *República*, 530d. (Platón, *La República*, trad. de M. Fernández Galiano, Madrid, Alianza, 1988).

6. Tales clasificaciones nos han sido sugeridas por la cuádruple distinción del concepto de música en: REALE, G., *Storia della filosofia greca e romana*, Milano, Tascabili Bompiani, 2004, vol. IX.

7. CORNFORD, F. M., *La filosofía no escrita y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 54-55.

Otros pitagóricos dicen que hay diez principios y los disponen en columnas paralelas:

límite e ilimitado
impar y par
uno y múltiple
derecho e izquierdo
masculino y femenino
estático y dinámico
recto y curvo
luz y oscuridad
bueno y malo
cuadrado y oblongo⁸

Para los pitagóricos, todo se compone de un elemento ilimitado y otro limitante (o límite). Sólo la unión armónica, musical, de ambos otorga a las cosas tanto su existencia como su cognoscibilidad. Así se desprende también de estos fragmentos de Filolao:

La naturaleza en el cosmos está compuesta armónicamente de cosas ilimitadas y cosas limitantes, tanto el cosmos en su conjunto como las cosas que existen en él⁹.

Todas las cosas que se conocen contienen un número; pues sin él nada sería pensado ni conocido¹⁰.

Es la mezcla y combinación, la armonía de los elementos constituyentes, es la limitación de lo ilimitado lo que posibilita que las cosas sean y sean conocidas. Es difícil comprender este pensamiento pitagórico sin aplicar las quizá distorsionantes categorías filosóficas posteriores, en particular las de Aristóteles, quien, basándose en estos pasajes estableció que los milesios habían postulado un principio material, pero los pitagóricos fueron los primeros en anticipar su causa formal¹¹. Es la estructura, el orden y la disposición la esencia y naturaleza de las cosas, y no el aire, el fuego o el agua. Y tal disposición no sería cognoscible si las cosas no fuesen números. Lejos estaban los pitagóricos de considerar lo matemático como herramienta humana para conocer el mundo; al contrario, es precisamente su estructura numérica, armónica y musical la fuente de nuestro conocimiento. Además,

8. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 986a (DK 58 B 5).

9. DK 44 B 1.

10. DK 44 B 4.

11. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 987a.

resulta aquí superflua nuestra separación entre aritmética y geometría¹², habida cuenta de que los pitagóricos no distinguían el punto del uno, la línea del dos, la superficie del tres, ni el volumen del cuatro¹³. El famoso y extenso fragmento aristotélico que citamos a continuación, servirá para asentar y ampliar lo que estamos explicando:

los llamados pitagóricos se dedicaron a las matemáticas y fueron los primeros en hacerlas progresar; absortos en su estudio creyeron que sus principios eran los principios de todas las cosas. Puesto que los números son, por naturaleza, los primeros de estos principios, en los números creían también ver muchas semejanzas con los seres existentes y con los que están en formación –más que en el fuego, la tierra o el agua (siendo tal modificación de los números la justicia, tal otra el alma y el intelecto, otra distinta la oportunidad y de un modo casi semejante todas las demás cosas son expresables numéricamente); puesto que veían que los atributos y las relaciones de las escalas musicales eran expresables en números y que parecía que todas las demás cosas se asemejaban, en toda su naturaleza, a los números y que éstos parecían ser los primeros en toda la naturaleza, supusieron que los elementos de los números eran los elementos de todos los seres existentes y que los cielos todos eran armonía y número¹⁴.

Nuestra música, por lo tanto, no es sino otra expresión de la naturaleza numérica y armónica del universo. El filósofo es músico y el músico filósofo, pues busca la estructura matemática de lo real, la dimensión cuantitativa de lo cualitativo.

MÚSICA COMO COSMOLOGÍA

A pesar de la semejanza con el apartado anterior, puede distinguirse la consideración ontológica de la cosmológica, en la medida en que esta última

12. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1080b: “También los pitagóricos creen en una sola clase de número –el matemático–; sólo que dicen que no está separado, sino que de él se componen las sustancias sensibles. Pues construyen todo el universo a base de números –y creen que éstos no se componen de unidades abstractas; sino que suponen que las unidades tienen magnitud espacial”.

13. Para los pitagóricos, el número diez, el *tetraktys*, gozaba de un valor sagrado y se consideraba además perfecto, pues equivale a la suma de los cuatro primeros números, de los que todo está compuesto. Jámblico nos ha transmitido uno de los juramentos de la secta pitagórica: “Por el que ha descubierto el tetraktys de nuestra sabiduría, fuente que posee las raíces de la naturaleza eterna” (*Vida pitagórica*, 150).

14. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 985b-986a.

busca revelar, no tanto la esencia y naturaleza de lo real, sino su estructura de conjunto, a gran escala.

Ya hemos mencionado el hecho de que los pitagóricos, como los primeros filósofos, repararon de modo especial en el orden y la disposición que presentan la mayoría de los acontecimientos observables en la naturaleza: los días, las estaciones, el nacimiento, desarrollo y muerte de los seres vivos y un largo etcétera. Este fue uno de los motivos que impulsó a la búsqueda de un principio explicativo de la diversidad, que los pitagóricos creyeron hallar en el número. Pero, de un modo muy particular, hombres de todas las épocas y culturas mostraron su asombro por los fenómenos celestes, por la estructura y ordenamiento de cuanto observamos en los cielos. Egipcios y babilonios profundizaron enormemente en el conocimiento astronómico, pero fueron los griegos quienes dieron un gran impulso a la explicación de la organización de los cuerpos celestes, a pesar de que, como todos los antiguos, limitaban su campo de observación a aquello que se ofrece a simple vista. Según parece, fue el propio Pitágoras quien instauró parte de nuestro vocabulario astronómico, basado en la armonía que los cielos manifiestan. Así nos dice Aecio que “fue el primero en aplicar al mundo el nombre de kósmos, como reconocimiento del orden que evidenciaba”¹⁵.

Y si, como ocurre con la vibración de una simple cuerda o el golpeo de una superficie, es posible percibir una armonía de acuerdo con una determinada sucesión numérica, resultaba evidente que los astros no podían encontrarse al margen de esta regulación matemática. Con independencia de los grandes astrónomos griegos, cuyo legado estuvo vigente y fue tenido en cuenta durante al menos veinte siglos, los pitagóricos, y sus seguidores, dejaron a la posteridad la imagen más poética y más musical de los movimientos celestes. Así lo explica una vez más Aristóteles, a pesar de disentir profundamente:

Resulta patente a partir de esto que la afirmación de que se produce una armonía de los cuerpos en traslación, al modo como los sonidos forman un acorde, ha sido formulada de forma elegante y llamativa por los que la sostienen, pero no por ello se corresponde con la realidad. A algunos, en efecto, les parece forzoso que, al trasladarse cuerpos de semejante tamaño, se produzca algún sonido, ya que también se produce con los próximos a nosotros, aun no teniendo el mismo tamaño ni desplazándose con una velocidad comparable: que, al desplazarse el sol y la luna, además de astros tan numerosos y grandes, en una traslación de semejante velocidad, es imposible que no se produzca un sonido de inconcebible magnitud. Suponiendo esto, así como que, en función de las distancias, las velocidades guardan entre sí las proporciones de los acordes

15. AECIO, II, 1, 1. (DK 14.21)

musicales, dicen que el sonido de los astros al trasladarse en círculo se hace armónico. Y como parece absurdo que nosotros no oigamos ese sonido, dicen que la causa de ello es que, desde que nacemos, el sonido está ya presente, de modo que no es distinguible por contraste con un silencio opuesto: pues el discernimiento del sonido y el silencio es correlativo; de modo que, al igual que los broncistas no parecen distinguir los sonidos por su habituación al ruido, otro tanto les ocurre a los hombres¹⁶.

En el cielo encontramos millones de astros, de distintos tamaños, moviéndose en distintas direcciones, a diferentes velocidades y distancias y, sin embargo, esto es lo que posibilita su perfecta armonía, en sentido matemático y musical. Los astrónomos griegos observaron la aparente circularidad de los movimientos astrales y sólo hallaron dificultad en el comportamiento de cinco cuerpos, a los que denominaron estrellas errantes, planetas. Para dar explicación a todos y cada uno de los ciclos que se contemplan supusieron que los planetas y ciertos grupos de estrellas estaban anclados en esferas invisibles, como si fueran de cristal, aunque causantes de su movimiento. Esta es la antigua doctrina, popularizada por Platón, Eudoxo, Aristóteles y Ptolomeo. Pero fueron los pitagóricos quienes fundaron esta imagen tan fecunda en la filosofía y la poesía, identificando los movimientos celestes con las notas de la octava musical y, en definitiva, la astronomía y la música¹⁷. Y, a pesar de que la costumbre nos impide ya percibir el majestuoso sonido de las esferas, se cuenta, de acuerdo con las leyendas que suelen hacer de Pitágoras casi una divinidad, que él podía escuchar y disfrutar del armónico sonido de los astros¹⁸.

Tiempo después, Platón emplearía esta misma idea de la armonía de las esferas en su mito de Er, al final de la *República*. Por supuesto, no busca la precisión de un tratado astronómico, sino estimular y despertar la atención del lector por lo que, como es habitual, adorna la exposición estrictamente astronómica con imágenes mitológicas:

16. ARISTÓTELES, *De caelo*, 290b (DK 58 B 35). (ARISTÓTELES, *Acerca del Cielo, Meteorológicos*, trad. de M. Candel, Madrid, Gredos, 1996).

17. Al margen de las múltiples objeciones presentadas por Aristóteles en el *De Caelo*, es interesante la que señala Guthrie, teniendo en cuenta la evidencia de que todas las esferas se mueven necesariamente al mismo tiempo: “¿Cómo es que los pitagóricos llegaron a la suposición de que las ocho notas de una octava, sonando todas simultáneamente, podían producir un efecto concordante y agradable?” (GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la Filosofía Griega*, Madrid, Gredos, 1984, vol. I, p. 285).

18. PORFIRIO, *Vida pitagórica*, 30.

El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde¹⁹.

Platón, debido al habitual revestimiento poético de sus pensamientos, puede hacer dudar al lector de la exactitud de sus palabras, ya que es difícil concebir que el filósofo creyese literalmente en la realidad de sus palabras, que sitúan a una sirena sobre cada esfera, emitiendo diferentes tonos. Pero su admiración por el mensaje pitagórico no es discutible y su contribución fue decisiva para dar difusión posterior a estas ideas, como veremos a continuación.

A pesar de su extensión, merece también la pena citar un fragmento del libro conocido como *Sueño de Escipión*, perteneciente a la *República* de Cicerón. Este autor romano, gran conocedor y transmisor de la filosofía y la cultura griegas, en particular de la platónica, ofrece otra versión de esta armonía producida por las esferas, aunque no menos sugerente y poética que las anteriores:

Quando me recuperé de contemplar estupefacto, dije: «¿Qué es eso? ¿Qué sonido es este tan grandioso que llena mis oídos?» Respondió él: «Es el sonido que se produce por el impulso y movimiento de las órbitas, compuesto de intervalos desiguales, pero armonizados, y que, templando los tonos agudos con los graves, produce equilibradamente armonías varias. Porque tan grandes movimientos no podrían causarse con silencio, y hace la naturaleza que los extremos suenen unos, graves, y otros, agudos. Por lo cual, la órbita superior del Cielo, aquella de las estrellas, cuyo giro es el más rápido, se mueve con un sonido agudo e intenso, y con el sonido más grave, en cambio, este inferior de la Luna, pues la Tierra, en el noveno lugar, permanece siempre en su misma sede, inmóvil, ocupando el lugar central de todo el mundo. Esas ocho órbitas, dos de las cuales son iguales, producen siete sonidos distintos por sus intervalos, cuyo número siete es como la clave de todas las cosas. Imitando esto los hombres sabios en las cuerdas de la lira y en los modos del canto, se abrieron el camino para poder regresar a este lugar»²⁰.

Cicerón, en efecto, construye una narración asentada en los mitos platónicos que encontramos al final de los diálogos *Gorgias*, *Fedón* y, sobre todo, *República*, a propósito de las recompensas que aguardan a los virtuosos

19. PLATÓN, *República*, 616b-c.

20. CICERÓN, M. T., *Sobre la República*, VI, 18. (CICERÓN, M. T., *Sobre la República*, Madrid, Gredos, 1984).

después de la muerte. La teoría de las esferas, como es sabido, gozó de gran éxito en el pensamiento cosmológico, no sólo antiguo, sino incluso moderno, ya que Copérnico pensaba que los planetas giraban al estar insertos en sus respectivas esferas. Fue Tycho Brahe quien suprimió esta explicación, pues su teoría requería intersecciones entre las órbitas planetarias. Pero la teoría estrictamente pitagórica que atribuye musicalidad a estos movimientos atraviesa todo el período antiguo, como comprobamos en el *Comentario al sueño de Escipión de Cicerón*, del neoplatónico Macrobio, obra en la que considera indudable la armonía sonora de los planetas, ya que estos, al chocar con el aire producen un sonido, que no es ruidoso sino musical, debido a la proporción numérica matemática a que obedecen²¹.

MÚSICA COMO PURIFICACIÓN

Los pitagóricos y Platón, a quienes estamos dedicando mayor atención en estas páginas, a pesar de lo que comúnmente suele pensarse, no centraban su especulación en lo abstracto, inmaterial y místico sino más bien en el alma humana y en la medida en que todo aquello afectaba a ésta. Las consideraciones astronómicas y los mitos escatológicos sólo tienen sentido en virtud de su contribución a una mejora en la conducta y la felicidad humana.

Teniendo en cuenta la típica analogía de la filosofía griega entre macrocosmos y microcosmos, es fácil deducir la doctrina pitagórica del alma como número y armonía²² musical, siendo como es un fragmento de ese todo sometido a la acción del límite, es decir, organizado, proporcionado, ordenado. Para esclarecer un poco más esta idea, citaremos un conocido texto del *Fedón* platónico en el que se expresa, aunque de manera algo peculiar, una concepción que suele interpretarse como típicamente pitagórica:

A mí en este respecto –dijo él–, en el de que también acerca de la armonía, de la lira y de sus cuerdas, podría también sostener uno ese mismo argumento, que la armonía es invisible, incorpórea, y algo muy hermoso y divino que está en la lira bien ajustada, mientras que la misma lira y las cuerdas son cuerpos, y corporales, compuestos y terrestres, y congénitos a lo mortal. En tal caso, cuando uno rompa la lira, o corte o desgarre sus cuerdas, también alguien

21. MACROBIO, *Comentario al «sueño de Escipión» de Cicerón*, II, 4-7. Omitimos aquí la influencia de esta doctrina en la Edad Media, así como la hermosa oda *A Francisco Salinas* de Fray Luis de León, en la que se recoge y reformula magistralmente la herencia pitagórica y platónica.

22. DK 44 A 23: *Pitágoras y Filolao dijeron que el alma es armonía.*

podría aferrarse al mismo argumento que tú, el que es necesario que perdure aún la armonía ésa y que no haya perecido. Porque, desde luego, no habría medio de que la lira aún existiera después de rasgarse sus cuerdas, e incluso las cuerdas, que son de índole mortal y no se destruiría la armonía, que es de naturaleza afín y congénita a lo divino e inmortal, pereciendo antes que lo mortal. Sino que diría que es necesario que la misma armonía existiera aún en algún lugar, y que primero se pudrirían las maderas y las cuerdas antes que a ella le pasara nada. Pues bien, Sócrates, supongo yo que tú has advertido que nosotros pensamos que el alma es algo muy semejante a eso, como si nuestro cuerpo estuviera tensado y mantenido en cohesión por lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo y por algunos otros factores de tal clase, y que nuestra alma es una combinación y una armonía de estos mismos factores, cuando ellos se encuentran combinados bien y proporcionadamente unos con otros. Si, entonces, resulta que nuestra alma es una cierta armonía, está claro que, cuando nuestro cuerpo sea relajado o tensado desmedidamente por las enfermedades y otros rigores, al punto al alma se le presenta la urgencia de perecer, aunque sea divinísima, como es también el caso de las otras armonías, las que se crean en los sonidos y en todas las labores de los artesanos, mientras que los despojos del cuerpo de cada uno aún permanecen un largo tiempo, hasta ser quemados o pudrirse²³.

Como es sabido, el objetivo de Sócrates en el diálogo es el de tranquilizar a sus compañeros mostrando diversos argumentos a favor de la inmortalidad del alma, que en este fragmento parece discutirse. La analogía que aquí se presenta, entre la armonía del alma y la de la lira, será especialmente útil para que comprendamos las distintas posturas pitagóricas respecto a este asunto. Suele entenderse que la idea arriba expuesta pertenece a una tradición pitagórica que combina lo filosófico con lo médico y que, en consecuencia, se aproxima más a lo que conocemos de Alcmeón que a los fragmentos de Filolao. Hipócrates fue más allá que los pitagóricos, aportando una visión más compleja y precisa de la medicina, aunque no puede negarse la herencia de la filosofía en general y pitagórica en particular:

Alcmeón sostiene que la salud se mantiene por el «equilibrio» de fuerzas: de lo húmedo y de lo seco, de lo frío y de lo caliente, de lo amargo y de lo dulce, etc.; mientras que el «predominio de una sola» es la causa de la enfermedad²⁴.

Si lo comparamos con el texto del *Fedón*, hay una sustitución del término «salud» por el de «vida», lo cual lleva a la teoría del alma como armonía de los elementos corporales, teniendo en cuenta que el alma es, ante todo, principio

23. PLATÓN, *Fedón*, 85e-86c.

24. DK 24 B 4.

de vida. Según parece, era una idea muy extendida en la Grecia de los siglos V y IV a.C.: la proporción y el equilibrio de los elementos o los humores corporales es responsable de la vida y su conservación; cuando el orden se quiebra, el cuerpo, y el alma que parece depender de él, enferman y mueren.

Sin embargo, resulta paradójico que un pitagórico, entre cuyas doctrinas debe encontrarse necesariamente la transmigración e inmortalidad de las almas, defienda una idea semejante. Pero la confusión se disuelve al recordar algo que ya hemos mencionado a propósito de la exposición aristotélica de los principios pitagóricos. Los primeros filósofos se basaron en la mezcla y transformación de los cuerpos, de lo físico. La novedad consiste, precisamente, en que la armonía no depende en rigor de aires ni aguas, sino de números²⁵. Con independencia del estado de la lira y sus cuerdas, la armonía depende de la relación entre los cuatro primeros números, que son los que determinan y explican la octava, la quinta y la cuarta, cuya relación matemática esclareció ya Pitágoras. Sea o no apropiada la transposición de esta teoría al alma y su inmortalidad, lo importante aquí es que la armonía psíquica no depende de la estructura corporal, sus humores y disposiciones, sino del orden, proporción y equilibrio de sus propios elementos. Es precisamente la tesis que tantas veces destaca Platón en su *República* cuando, refiriéndose a la justicia como virtud suprema, no la define por la actividad de alguno de los poderes o facultades del alma, sino por la combinación ordenada, matemática y musical de todas ellas:

En realidad la justicia parece ser algo así, pero no en lo que se refiere a la acción exterior del hombre, sino a la interior sobre sí mismo y las cosas que en él hay; cuando éste no deja que ninguna de ellas haga lo que es propio de las demás ni se interfiera en las actividades de los otros linajes que en el alma existen, sino, disponiendo rectamente sus asuntos domésticos, se rige y ordena y se hace amigo de sí mismo y pone de acuerdo sus tres elementos exactamente como los tres términos de una armonía, el de la cuerda grave, el de la alta, el de la media y cualquiera otro que pueda haber entremedio²⁶.

El alma, en definitiva, en su semejanza con el macrocosmos, manifiesta una estructura armónica que, según la concepción órfica y pitagórica, sólo se ve enturbiada por su vínculo con el cuerpo. Ambas corrientes, no obstante, se diferencian por sendas vías de acceso a la purificación: los órficos la fundamentaban en ritos y ofrendas, mientras los pitagóricos basaban su

25. Esto no implica, como advertimos ya en relación con el vínculo de aritmética y geometría, que los pitagóricos distinguieran nítidamente entre lo físico y lo inmaterial, como sí pudieron hacer Platón y Aristóteles.

26. PLATÓN, *República*, 443c-d.

modo de vida en la contemplación y el conocimiento. Los conceptos de proporción, medida y límite, que se cuentan entre los más destacados del espíritu y la tradición griega, y que anteriormente se habían interpretado como una exhortación a la moderación, a mantenernos en la esfera humana a la que pertenecemos, al rechazo de la *hybris*, adquieren en el pitagorismo una nueva dimensión: suponen un impulso para reconocer el orden y la armonía matemática y musical que constituyen lo divino y para que dediquemos nuestra vida a asemejarnos a ello.

MÚSICA COMO FENÓMENO ESTÉTICO

Este concepto de purificación, de catarsis, nos acerca a la más famosa consideración, y a la más propiamente estética, del arte en la Grecia antigua: la *Poética* de Aristóteles. A pesar de lo que suele pensarse, también Platón se refiere en varias ocasiones a lo estético de la poesía y el arte, tanto por lo que respecta a la composición como especialmente a la recepción²⁷, pero en ningún momento desea desvincularlo del propósito educativo de la *República*, por lo que solo tolera la representación de acciones y caracteres que considera virtuosos²⁸. Volviendo al estagirita, su más conocido pasaje de aquella obra fragmentaria es este, en el que ofrece su definición de la tragedia:

27. Sirva este texto como ejemplo, aunque difícilmente se perciba todo su significado sacado de su contexto: “los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar, se extiende, entre gemidos, en largo discurso o se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos efectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación” (*República*, 605c-d).

28. Sobre el efecto que producen la música y la poesía, es conocido lo concerniente al libro X de la *República*. Menos famosos son los pasajes del libro III, en los que Platón enumera los distintos estilos musicales de la Grecia de la época. Transcribimos una sugerente nota aclaratoria de Fernández Galiano: “Platón distingue tres factores esenciales en la música: el elemento armónico, determinado por la altura de los distintos sonos; el rítmico, determinado por los intervalos temporales existentes entre ellos, y el estrictamente poético, es decir, la letra, compuesta por una serie de sílabas largas y breves cuya sucesión es determinada por la métrica. La música primitiva griega adaptaba la melodía a la letra y no al contrario; tal es, como puede verse, la opinión de Platón. Más tarde se dio mayor importancia a lo estrictamente musical, en detrimento de la letra, costumbre que ha perdurado hasta nuestros días” (PLATÓN, *La República*, trad. de M. Fernández Galiano, Madrid, Alianza, 1988, p. 173, n. 57).

Es la representación de una acción grave, completa, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuidos los ornamentos en sus diversas partes; en forma de acción y drama y no de narración, sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones²⁹.

Al margen de lo complejo de la definición y del difícil concepto de purificación que aquí se emplea³⁰, lo significativo para nuestros actuales intereses es el hecho de que los ornamentos o adornos artísticos son el ritmo, la armonía y la música. Hemos mencionado precisamente a Platón para resaltar la diferencia y la novedad, que quizá pudiera pasar desapercibida, que supone la consideración de la música como mero ornamento, con independencia de valoraciones morales, políticas o pedagógicas, inseparable de toda composición artística desde Homero y Hesíodo hasta los sofistas y Platón. La música, como un cuadro cuyo original imitado desconocemos, produce placer por su propia constitución, por la manera en que es ejecutada, aunque pueda ser empleada también con propósitos pedagógicos. Esto es precisamente lo que encontramos en los interesantes pasajes del final de la *Política* de Aristóteles, con claras resonancias de la *República* platónica, pues la música es capaz de mover al individuo a un determinado comportamiento debido a las fuertes emociones que suscita en él, razón por la que ambos filósofos analizan el papel que debería desempeñar en una ciudad ideal. Es cierto que la música puede considerarse ya desde una perspectiva estrictamente estética, e incluso es posible una consideración técnica acerca de los procesos de composición, pero lo que Aristóteles desea resaltar es el efecto que necesariamente produce toda música en el oyente, y que permite combinar lo estético con lo ético y lo pedagógico. A este respecto, el estagirita nos dice lo siguiente:

Admitimos la división de las melodías establecidas por autores versados en filosofía; distinguen melodías éticas, prácticas y entusiásticas, y atribuyen a cada una de estas clases una naturaleza peculiar de los modos, un modo respondiendo a una clase de melodía, y nosotros afirmamos, por otra parte, que la música debe practicarse, no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación (...) en tercer lugar debe cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo). Es evidente que debemos servirnos de todas las melodías,

29. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b.

30. Acerca de este asunto es útil la lectura de: SÁNCHEZ PALENCIA, A., «Catarsis en la *Poética* de Aristóteles», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 1996, pp. 127-147.

pero no emplearlas todas de la misma manera, sino utilizar las más éticas para la educación, y para la audición, ejecutadas por otros, las prácticas y las entusiásticas (...). Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentar los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y cierto alivio acompañado de placer³¹.

El propio Aristóteles advierte de la dificultad del concepto de purificación, y remite al lector a sus explicaciones en la *Poética*, aunque es dudoso que se hayan conservado los fragmentos a los que alude, ya que aún hoy los especialistas siguen en desacuerdo en torno a la significación de dicho término. Sin embargo, es destacable el hecho de que Aristóteles no separe aquí de manera nítida el empleo catártico de la música, de la audición cuyo propósito es el divertimento y la distracción. El profesor Reale puede ayudarnos a comprender mejor la intención de Aristóteles en estas páginas finales de la *Política*:

De estos pasajes se deriva claramente que la «catarsis poética» no es ciertamente una purificación de carácter moral (ya que se distingue expresamente de la misma), pero cabe deducir de forma igualmente clara que tal catarsis no puede reducirse a un hecho puramente fisiológico. Es probable, o en todo caso posible, que, con fluctuaciones e incertezas, Aristóteles entreviera en aquella «liberación» agradable producida por el arte algo análogo a lo que hoy llamamos «placer estético»³².

Si establecemos una comparación entre los dos grandes filósofos de la antigüedad, encontramos en Platón una clara tendencia a enjuiciar la música desde una perspectiva filosófica y pedagógica. Sin duda considera fascinante y placentero el efecto producido por la poesía y la música, pero embriaga el alma de tal modo que lo encuentra inapropiado para los guardianes de la *República*, futuros gobernantes cuya actividad debe limitarse a la sobriedad propia del razonamiento y la inteligencia. En un diálogo temprano, el *Ion*, el filósofo afirma lo siguiente acerca de la recitación poética:

31. ARISTÓTELES, *Política*, 1342a (Aristóteles, *Política*, trad. de M. García Valdés, Madrid, Gredos, 1994).

32. REALE, G., *Introducción a Aristóteles*, Barcelona, Herder, 2003, p. 132.

No es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos³³.

La música y la poesía no dependen del elemento racional del alma, sino de lo que podemos denominar potencias inferiores. En el texto anterior se sugiere la idea de que no derivan del uso de nuestra inteligencia, sino que, precisamente, sólo son posibles cuando ésta se halla ausente del alma del sujeto, que se encuentra poseída por una divinidad, siendo así los poetas y compositores meros vehículos de las Musas. Y como en una cadena de hierros imantados, el efecto se transmite a quienes escuchan, el cual, si bien es enormemente placentero, no resultaría apropiado en un contexto en el que se ha de educar a quienes deben tomar las decisiones cruciales para la polis sin ver alterada su capacidad de raciocinio.

Aristóteles, por su parte, sí separa con mayor claridad lo pedagógico de lo catártico y estético. Tal vez pueda hacerse un uso inadecuado de la música, pues hemos visto que hay armonías y melodías más apropiadas para los diversos fines que se persigan, pero en el estagirita no encontramos alusiones a la teoría de la inspiración ni a la supresión temporal de la inteligencia que ésta implica. En la obra aristotélica, especialmente en la *Poética*, hallamos consideraciones relativas a cómo producir una obra de arte, y no tanto a los criterios para enjuiciarla y valorarla, pues se basa, siguiendo su procedimiento habitual, en un profundo estudio empírico de la historia del arte y del teatro griego.

No obstante, y a pesar de las diferencias que él mismo se encarga de resaltar respecto a los postulados pitagóricos y platónicos, también establece un vínculo entre lo estético y lo intelectual. Su rechazo de determinados aspectos de su maestro no debe ocultar las decisivas influencias que de él recibió, entre las cuales hemos de destacar ahora cuanto tiene que ver con la contemplación. El arte y la música producen en el oyente o espectador un intenso placer, estrechamente relacionado, a su juicio, con el que nos produce

33. PLATÓN, *Ion*, 533d-534a.

cualquier aprendizaje. Así nos lo aclara Jonathan Barnes, recordando aquel pasaje que da inicio a la *Metafísica*, y en el que el estagirita relaciona de modo directo la actividad estética, es decir, de los sentidos, con la estrictamente intelectual:

El placer de aprender es, pues, un importante ingrediente en las ciencias productivas. La contemplación o la actualidad de conocer es el componente primero de la eudaimonía, que es la meta de las ciencias prácticas. La verdad y el conocimiento son el objetivo directo de las ciencias teóricas. El deseo de conocimiento, que Aristóteles consideraba parte de la naturaleza de todo hombre y que era, patentemente, el aspecto dominante de su propia personalidad, informa y unifica la estructura tripartita de la filosofía aristotélica³⁴.

La vida contemplativa es para el hombre la más placentera, de modo análogo a la que realiza esa particular divinidad aristotélica, que es el Primer Motor. Y la música, como todo arte, como toda actividad de los sentidos, parece contribuir a la contemplación tanto en el plano estético como en el intelectual. Siendo así lo más excelente y placentero a que podemos dedicarnos, no debe sorprender ya esta afirmación del estagirita que, a modo de conclusión, sirve para rememorar todo cuanto hemos dicho:

Parece también que hay en nosotros una cierta afinidad con la armonía y el ritmo. Por eso muchos sabios afirman, unos, que el alma es armonía y, otros, que tiene armonía³⁵.

34. BARNES, J., *Aristóteles*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 141.

35. ARISTÓTELES, *Política*, 1340b.