

ETHOS, TECHNE Y KALON EN PLATÓN

JOAQUÍN LOMBA FUENTES

En PLATÓN hay dos tipos de experiencia, completamente distintos, que son la *experiencia de lo bello en sí* y la *experiencia artística*. Sin embargo, estas dos experiencias se unen *prácticamente y teóricamente*, de una manera privilegiada, en una forma de arte, la *música*, que, por una parte, ocupa el primer lugar de la experiencia artística griega, y que, por otra, manifiesta de modo muy peculiar y esencial su carácter ético. La música es el lugar concreto y único donde la vivencia de lo bello y del arte se unen para ser eminentemente éticas. Más todavía: experiencia de lo bello y experiencia musical se ponen al lado de la *filosofía* para, unas veces, correr junto a ella y, otras, identificarse con este saber supremo. Con ello, la filosofía habrá de seguir los mismos caminos de racionalidad y superracionalidad del arte musical y de la belleza. Caminos de racionalidad y supraracionalidad, porque ambas experiencias, la del arte musical y la de la belleza, están cruzadas de arriba abajo de matemáticas racionales, a la vez que de locura, entusiasmo, encantamiento y seducción metarracionales, al igual que la filosofía.

Este planteamiento me lleva a dividir la exposición en tres partes: la primera, dedicada a la *experiencia de la belleza en sí*; la segunda, la *experiencia musical*. Dentro de esta última, tanto en arte como en música, veremos que se desarrollan una serie de categorías que califican al mundo del arte y al musical platónicos, y griegos en general, como racionales. Pero en la tercera parte de mi exposición, resaltaré lo que de *supra* o *meta* o *irracional* lleva en su misma esencia el tema de la experiencia racional de la música. Todo

este planteamiento, como veremos en las tres partes, empalmado con el talante ético y filosófico tanto de la belleza, como de la música y de la superracionalidad.

1. *Experiencia de la belleza en sí*

Para PLATÓN, la justicia, la templanza, la verdad y la virtud, con ser tanpreciadas para el alma, sin embargo no son tan patentes en la vida sensible y cotidiana como lo es la belleza. Esta, la belleza, nos sale al paso por todas partes invadiendo dos sentidos concretos, la vista y el oído, pero sobre todo la vista «la más aguda de las sensaciones que nos vienen por medio del cuerpo». De tal suerte que concluye diciendo que «sólo a la belleza le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más susceptible de despertar el amor»¹.

Sin embargo, a pesar de la patencia de la belleza, cierra el *Hipias Mayor*, dedicado al análisis de qué es lo bello y la belleza, con esta afirmación: «lo bello es difícil»². Porque es evidente para PLATÓN que la belleza no es ni lo aportado por la vista y el oído en cuanto tales, ni un carácter propio y en exclusiva de los objetos vistos y oídos, sino algo superior que, por una parte, hace que las cosas vistas y oídas sean bellas y que, por otra, no es captado por los sentidos sino por el pensamiento. Como dice en *Teeteto*³, no son los sentidos los que ven y oyen, sino sólo el alma, quedando aquellos únicamente como instrumentos. Por ello, el asunto de la belleza no es competencia del orden sensible, sino de otro superior, del alma. Y, dentro de ella, de la mente que, tras los colores y los sonidos, percibe algo muy especial que hace a aquellos sonidos, figuras y colores, bellos. Por eso añade en el mismo *Fedro* que «la vista es la más aguda de las sensaciones que nos vienen por medio del cuerpo, pero no ve el pensamiento»⁴. La belleza, pues, se sitúa, a

1. *Fedro*, 250 c.

2. *Hipias Mayor*, 340 e.

3. *Teeteto*, 184 d.

4. *Fedro*, 250 c.

partir de este momento, en un nivel extrasensible del pensamiento. Más aún, dentro del pensamiento, en la cima absoluta del mundo ideal que rige y es modelo del sensible. Porque si PLATÓN afirma que «lo bello es difícil» es porque no está al alcance del razonamiento, de la matemática, de la dialéctica, sino de la simple y pura intuición noética suprema. Tanto, que la belleza constituirá un auténtico misterio, un enigma, para atisbar el cual, será preciso echar mano de la intervención de los dioses y de las musas, de la locura o, simplemente, esperar a la muerte tras la cual podremos contemplarla cara a cara sin el cuerpo. A ello volveré en la tercera experiencia, la de la inspiración y locura metarracionales.

La belleza, pues, ha sido sacada por PLATÓN, por primera vez, del mundo sensible y aun del orden racional, para situarla en un *plus* que en adelante hará que un objeto determinado adquiera la calidad de estético. Por encima del orden matemático de la proporción, ritmo y armonía pitagóricos, por encima de los valores éticos del arte damonianos, PLATÓN exige una referencia superior, irracional, superracional, a la que llama belleza, lo bello en sí. Más aún, por encima de la estética del parecido, de la *μίμησις*, tan consustancial al espíritu griego y al mismo PLATÓN, está la contemplación de *lo bello en sí*, del *καλὸν ἐν αὐτῷ*. Esta es la gran aportación platónica a la estética. El, concretamente, a ese *plus* lo llamará *belleza*; otros momentos históricos le darán el nombre de trascendencia, cosmovisión, sentimiento, intuición, subjetividad, etc. Pero las raíces del tema están puestas por PLATÓN por primera vez. Más aún, como veremos, este *plus* estético, en PLATÓN, constituirá no sólo un modelo para el arte y para las bellezas concretas, sino un ideal de vida, un paradigma ético.

Pero no sólo se trata de la belleza como paradigma y *plus* situado en el mundo ideal, sino que, dentro de éste, constituye la primera y originaria idea de la que todas las demás participan o mantienen una relación esencial y a imitación de la cual están hechas originariamente todas las cosas sensibles. El Banquete, la República el Fedón, el Teeteto, sostienen que la primera de todas las ideas es la de Belleza y la de Bien. Incluso dentro de estas dos, la Belleza y el Bien, la pastura platónica es ambigua: unas veces la belleza es el padre del bien (Banquete e Hipias Mayor), otras veces la belleza es una forma de bien. En cualquier caso, queda clara la omnipresencia de la

belleza en toda la obra de PLATÓN, la continua equivalencia que establece entre καλόν y ἀγαθόν, de tal modo que podría afirmarse que lo bueno es, en cuanto conveniente, apetecible por ser bello, a la vez que la belleza es apetecible por conveniente. La belleza, de este modo, es aquello por lo cual se despierta el amor (lo hemos visto arriba en el FEDRO: «sólo a la belleza le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más susceptible de despertar el amor»), siendo el amor el motor de cuanto existe y actúa. Un amor desinteresado y absoluto que sólo pretende la belleza en cuanto tal y su fruición absoluta y que, en consecuencia, es, a la vez, bueno y conveniente para nosotros, porque nos convierte en éticamente bellos de forma terminal y conclusa. Más aún, lo conveniente entre varios elementos, en las cosas compuestas, es esencialmente bello, precisamente por conveniente (es decir, por bueno). Por lo demás, si el hombre tiende a la Verdad, a la Justicia, a la Sabiduría, es precisamente porque todas ellas son radicalmente bellas y, en consecuencia, despiertan el amor. No otra cosa es la filosofía, sino un amor a la Verdad bella: «Pues es la sabiduría una de las cosas más bellas y el amor es amor respecto de lo bello, de suerte que es necesario que el amor sea filósofo»⁵. En el Fedro, hablando de la belleza absoluta concluye que la filosofía es la consecuencia inmediata del enamoramiento por la belleza, de modo que el hombre, con ella, con la belleza y su amor, oriente simplemente su vida «hacia el amor y los discursos filosóficos»⁶. En suma, en la República afirma directamente: «el bien posee una extraordinaria belleza. Es causa de la ciencia y de la verdad y supera en belleza a éstas»⁷.

De este modo, si la filosofía es la ocupación más noble y más alta del hombre, como amor a la sabiduría (la sabiduría plena o es de los dioses o sólo pertenece al hombre en la otra vida, sin el cuerpo), la φιλοκαλία, o amor a la belleza, es el motor de ese bien supremo humano en esta vida y de la φιλοσοφία, puesto que la σοφία es lo más bello que pueda concebirse. Y si la sabiduría es bella es porque participa del το καλόν, de lo bello en sí. Con esto,

5. *Banquete*, 203 a.

6. *Fedro*, 257 c.

7. *República*, 508 d.

la belleza ha sobrepasado el horizonte estético de las cosas bellas, para instalarse en el centro mismo de la ocupación y preocupación platónica: la belleza es la máxima aspiración del mundo y del hombre en todos sus actos, a la cual se ve arrastrado por la fuerza del amor, el efecto inmediato de la belleza. El Banquete resume de modo conciso la postura de PLATÓN: «He aquí, pues, dice Diótima a Sócrates, el recto método de abordar las cuestiones del amor: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión, y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer por último lo que es la *belleza en sí*. Este es el momento de la vida, querido Sócrates, en que *más que ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí*»⁸.

Con todo esto, el arte, la filosofía, toda acción humana, aparecen no como procesos puramente racionales y dialécticos, matemáticos o de cálculo, sino movidos por una auténtica pasión radical, enamoramiento y seducción, provocados por la belleza que queda instalada, así, en el centro no sólo del arte platónico sino de toda su construcción filosófica, política, ética, matemática del hombre, del universo y del estado. La belleza es el auténtico *sentido de la existencia* en PLATÓN; y el *amor* que desencadena resulta ser el único y radical motor del universo y del hombre. Ello nos sitúa muy lejos de una visión puramente racional de la filosofía, a la vez que de un análisis estrictamente formal y matemático del arte griego. Ver las cosas de otro modo es perder el auténtico sentido que a todo ello confirió PLATÓN.

Ahora bien, esta *belleza en sí*, absoluta y terminal, presenta en PLATÓN una serie de características que son imprescindibles para entender en adelante la estética y ética del arte platónicos, a la vez que ciertas aporías que nos conducirán, al final, a la solución de la locura, *μανία*, divina. Porque esta belleza absoluta, no es nada que

8. *Banquete*, 212 a.

se refiera al espacio y al tiempo, carece de figura y de color, de sonido, de palabras, de cuerpo. Ni tampoco admite más o menos belleza ni mezcla alguna de fealdad o menor belleza. Es la belleza sin más, simple, eterna, terminal: «en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece; en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respeto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo. Tampoco se mostrará a él la belleza, pongo por caso, como un rostro, unas manos, ni ninguna cosa de las que participa el cuerpo, ni como un razonamiento, ni como un conocimiento, ni como algo que existe en otro ser, por ejemplo, en un viviente, en la tierra, en el cielo o en otro cualquiera, sino la propia *belleza en sí* que siempre es *consigo misma, específicamente única*, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella en un modo tal, que aunque nazcan y mueran las demás, no aumenta ella en nada ni disminuye ni padece nada en absoluto»⁹.

Según esto, la belleza en sí escapa al orden sensible (pues carece de cualquier cualidad y magnitud corporal). Más aún, constituye la última referencialidad cerrada en sí misma, puesto que es ἐν αὐτῷ. No es bella por su participación en un modelo superior de belleza sino que lo es por sí misma. Es autosuficiente por sí misma, αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ. Es absolutamente simple, μονοειδές, razón por la cual escapa por completo de la razón y de la ciencia, οὐδὲ τις λόγος οὐδὲ τις ἐπιστήμη, pues al ser radicalmente simple, carece de elementos analizables, de partes con las que la razón y la ciencia actúen. Únicamente es asequible noéticamente, intuitivamente, νοητῶ, por una especie de contemplación mística por la que el hombre se hace divino como la misma idea de belleza, que también es divina, θεῖος ὢν. Dice, en suma, en el Fedro¹⁰: la Belleza (en este caso identificada con la Verdad) es «la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma».

Esta concepción de la belleza en sí, como inespacial y radical-

9. *Banquete*, 211 d.

10. *Fedro*, 247 b.

mente simple, además de sobrepasar los límites de la razón y plantearnos la consideración del aspecto irracional de todo lo bello sensible (tanto natural como artístico), como fondo inexcusable de la estética platónica, ofrece la dificultad del tránsito de la belleza en sí extratemporal y extraespacial, a la realidad fundamentalmente espacial y temporal de la materia. Es lo que hizo el Demiurgo al construir el mundo *bello* y lo que todo artista, a imitación del Demiurgo, debe hacer al realizar una obra *bella*. Y si el arte es *mimesis*, *imitación*, ¿cómo se puede imitar con el espacio lo inespacial, lo simple con lo compuesto, lo suprrracional con lo racional-matemático? Pero es precisamente gracias a la idea de simplicidad y autoidentificación de la belleza como podemos entender algo de este salto brusco de lo en sí a lo compuesto.

La explicación reside en la matemática. No en vano sitúa PLATÓN en la alegoría de la línea dividida de la República, entre la νόησις, o intuición suprema de las ideas, y la πίστις y εἰκασία, o conocimiento dóxico de las cosas sensibles y de sus sombras, a la διάνοια o matemática. En efecto, con la unidad pura y simplicidad absoluta de la idea de belleza sería imposible la matemática, puesto que el uno es la negación del número, de la extensión y de la multiplicidad. La belleza, como ταυτόν o identidad consigo misma, no podría salir de sí. Pero, por otra parte, con lo absolutamente diverso, con lo ἄτερον, también sería inviable el conocimiento en general y el matemático en particular, puesto que este *lo diverso* supone la total y radical dispersión indeterminada. Pero es precisamente la unión del ταυτόν y del ἄτερον la que da origen a la ordenación y saber matemáticos: la pura dispersión del ἄτερον se ordena a partir de la unidad del ταυτόν, a la vez que se agrupa en sistemas unitarios tanto del número como del espacio. De esta manera surgen las primeras series numerales sobre la base de las unidades originarias de lo par y de lo impar, a la vez que las primeras ordenaciones del espacio con el ángulo y las figuras. Y todo ello, a partir de la unidad del número uno en la aritmética y del punto en la geometría. Estas son precisamente las grandes hipótesis de la tercera parte de la línea dividida, de la διάνοια: lo par y lo impar, el ángulo y la figura, de las que se derivará toda la ordenación matemática. Ordenación que será bella porque parte de la unidad e identidad, lo ταυτόν, de la unidad de la belleza, la cual se introduce en la diver-

sidad del puro *θατερον*. Y, paralelamente, cuando construye el Demiurgo al alma del mundo y quiere hacer de ella la primera obra excelentemente bella, dice en el *Timeo* que utiliza dos ingredientes: el *ταυτόν* y el *θατερον*, co los cuales el alma es *οὐσία*, porque es esencialmente matemática. En otras palabras, tanto en lo que se refiere al alma como al cuerpo del mundo, éste puede llamarse *κόσμος* o conjunto ordenado, porque su orden es un orden matemático, la cual matemática, a su vez, surge de la unión de lo idéntico con lo diverso, de la estructuración de lo diferente por las unidades y unidad de lo bello. De este modo, matemática, orden y belleza, quedan por completo identificados en el pensamiento platónico.

Pero dentro de ese orden, hay que distinguir el elemento racional, del supra o metarracional. El aspecto matemático es esencialmente conocido, científico, racional, puesto que este tipo de conocimiento versa sobre lo múltiple, aplicando la unidad inmutable, es decir, el conocimiento matemático que, por lo mismo, es discursivo, analítico, demostrable. Por el contrario, la unidad-belleza últimas sobrepasan todo tipo de discurso racional ya que, por principio, la unidad es inanalizable, indemostrable, captada sólo por intuición instantánea, fuera de todo discurso. Más aún, la unidad, en cuanto belleza, es objeto de una contemplación especial: la amorosa. Queda así el principio del orden racional, fuera del mismo orden y fuera de la matemática que lo construye, para reducirse a una simple unidad-belleza, fuera del espacio, del tiempo, del número y del movimiento, a la vez que es fundamento de todo esto.

Insistiendo sobre este punto, hay un texto particularmente significativo en el *Filebo*, en que esta dimensión matemática se conecta directamente con la estética musical, con la ética y con el placer¹¹. El texto es por sí mismo elocuente. Dice Sócrates a Protarco: «Y ni una cosa ni la otra nos bastan para hacernos sabios, tanto el conocerlo como infinito o ilimitado como el conocerlo en cuanto uno». En efecto: conocer la pura dispersión, lo ilimitado, no es conocer aún; como tampoco lo es conocer la absoluta simplicidad de lo uno. Por eso, continúa diciendo: «Pero conocer qué cantidad tiene y qué diferencias encierra, eso sí es lo que hace de cada uno de nosotros

11. *Filebo*, 17b y ss.

un gramático... Por otra parte, esa misma cosa es lo que nos hace músicos... También en este arte el sonido es en alguna manera uno... Admitamos, pues, dos primeros tonos, el agudo y el grave, y, a manera de un tercero, el tono intermedio. ¿Admites tú esto?... Pues bien: saber simplemente esto no sería aún conocer la música, mientras que el ignorarlo haría de ti, por así decirlo, una nulidad total en este arte... Cuando, por el contrario, amigo mío, habrás llegado a saber qué número exacto de intervalos hay en el sonido en relación con el tono agudo y el tono grave, cuáles son estos intervalos, cuáles son sus límites, cuántas combinaciones resultan de ellos, combinaciones que hayan reconocido los antiguos y que nos hayan transmitido a nosotros sus sucesores, con su nombre de armonías... hemos de pensar que una forma así de proceder se nos impone para el estudio de toda unidad y multiplicidad; cuando, pues, tú hayas comprendido y llegado a saber todo esto, entonces habrás llegado a ser sabio y, cuando hayas dominado, estudiándola de esta manera, alguna otra unidad, en no importa qué orden de cosas, entonces, en ese orden de cosas, habrás llegado a ser competente, pero quedarse en la multitud infinita de las cosas individuales y en la infinita multiplicidad que cada una de ellas encierra, te impide, en cada caso, llega a tener una noción completa de cada una de ellas y llegar a ser un hombre que piensa y que calcula, supuesto que, respecto a ninguna de ellas has podido alcanzar ningún número definido». Y a manera de conclusión, termina así: «Efectivamente, de la misma manera que, al tomar una unidad cualquiera, decíamos que no convenía dirigir en seguida la mirada hacia un número determinado y exacto, igualmente y en sentido inverso, al verse uno forzado a tomar como punto de partida el infinito, no conviene dirigirse inmediatamente a la unidad, sino, también esta vez, a un número que ofrezca al pensamiento una pluralidad definida, y sólo acercarse al uno luego de haber agotado todo el conjunto».

Pero es que toda esta teoría del conocimiento que se instala en medio de dos incognoscibles, lo idéntico del uno y lo diverso de lo ilimitado, no sólo afecta a la estética, a la belleza y a la música, sino muy especialmente a la ética. En efecto, el pasaje transcrito viene en PLATÓN a propósito del análisis del placer. Este es un infinito, un indeterminado que, como tal, repudia todo acto cognitivo superior, todo comportamiento moral correcto. La manera de poner orden

racional y ético al placer, es realizar todo esto que acaba de decir acerca de la música. El mismo ritmo y armonía matemáticas musicales hay que aplicarlos al mundo ético.

La virtud como armonía es algo demasiado evidente como para que aquí nos detengamos en ello. Baste recordar lo que dice en Protágoras¹²: «Toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y armonía», o en la República¹³: «la virtud es semejante a la armonía musical». En el Fedón¹⁴, en la República¹⁵ y en las Leyes¹⁶ define la virtud como «la más excelente de las músicas». Y en el Filebo¹⁷, a continuación del pasaje arriba transcrito, concluye diciendo que la virtud es esencialmente medida, μέτρον, proporción, συμμετρία, y armonía ἀρμονία.

Todo esto es manifestación de una Belleza en sí, la cual no puede realizarse sino por medio de la matemática. Es significativa la resuelta afirmación de PLATÓN en el mismo Filebo¹⁸: «Lo que yo quiero decir no se entiende fácilmente a la primera; intentemos, pues, explicarlo. Así, lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas; yo me refiero, y es en lo que se apoya el argumento, a *líneas rectas y a líneas circulares*, a las superficies o a los sólidos que proceden de ellas, hechos o bien con ayuda de *tornos*, de *reglas* o de *escuadras*». Y pasa luego a decir que las formas hechas de esta manera matemática y geométrica, no son bellas en un aspecto y feas en otro, sino que *siempre son bellas*, gracias a la inmutabilidad de la matemática misma en que se sustentan (y, por tanto, gracias a la idea de Belleza inmutable, en la que, a su vez, se apoya la matemática).

Con lo dicho hasta aquí, tenemos en un solo paquete teórico a la Belleza en sí, a la matemática (como único medio de conocer a aquella y de plasmarla en la realidad) a la ética y a la música. Ética y estética se unen en el saber matemático y en la música.

12. Protágoras, 324 d.

13. República, 431 c, 443 d, 444 d.

14. Fedón, 61 a.

15. República, 548 b, 411 c.

16. Leyes, 689 d.

17. Filebo, 19 a.

18. Filebo, 51 b.

Sólo quedan por perfilar dos aspectos importantes más sobre la forma de ver el hombre esta belleza y sobre su naturaleza interna.

La captación de la belleza por parte del hombre está cualificada por PLATÓN como la máxima aspiración, más allá de la cual no hay más objetivos ni finalidades. Es *la finalidad sin fin*, la finalidad absoluta que no lleva en sí ni fines prácticos ni placeres ajenos a la misma captación anímica. Se trata de una teoría quintaesenciada en la que las piezas fundamentales son la intuición de la νόησις y la posesión absoluta del ἔπος. No hay praxis ulterior hacia la que se oriente esta contemplación intuitiva y amorosa de la belleza. Con esto, la ética queda disuelta y superada, en cuanto a *práctica* de la virtud, para convertirse simplemente en pura *contemplación* y asimilación de la belleza suprema por parte de la estructura *ontológica* misma del alma. No se contempla para estructurar éticamente al hombre en su espíritu sino que la misma posesión terminal de la belleza, es, por lo mismo, belleza del alma. Porque la praxis racional de la ética es sólo válida para cuando todavía no hay contemplación y posesión total de la belleza. En este intervalo, la belleza es motor de la praxis ética, como ideal a alcanzar. Pero una vez que se ha llegado al estadio terminal contemplativo, la praxis ética racional se supera en forma de posesión noético-amorosa y de asimilación ontológica, por medio de la contemplación y el amor metarracionales. Ahora bien, este carácter cotemplativo, sin otra finalidad que la pura contemplación, impregnará a toda experiencia estética en el nivel de las cosas sensibles. La captación de la belleza en una estatua, en una pintura, en una música, vendrá también caracterizada en PLATÓN por una contemplación terminal y cerrada en sí misma, al margen de la *utilidad* y del *placer* que proporcionen. Pronto veremos que lo único que se precisará para que la contemplación de la belleza material sea válida es el valor *mimético*, *veritativo* y de *rectitud* de la obra de arte.

La contemplación de la belleza en sí (y de la belleza en general encarnada en las formas concretas sensibles) comporta evidentemente un placer, pero tampoco se busca la contemplación por el placer. Ahora bien, en el Filebo¹⁹ y en la República²⁰, distingue entre

19. *Filebo*, 51 a.

20. *República*, 283 d, 286 c.

placeres intelectuales del alma sola y placeres sensibles, por una parte; y, por otra, entre placeres puros y mixtos. Es obvio que en este climax de la vida humana se trata, al contemplar la belleza en sí, de placeres del alma, sin el cuerpo o por encima de él. Por el otro lado, de placeres puros. Los mixtos son aquellos en que se mezcla en el placer lo idéntico con lo diverso, aparenciendo así placeres mayores y menores, placeres mezclados con dolores y, lo que es más importante, *placeres engendrados desde un dolor previo*. Esta última consideración supone que los placeres mixtos surgen de una *necesidad*, de una carencia vivida como tal. Al contrario, los placeres puros son gratuitos, no esperados ni necesitados con antelación.

Esto supuesto, el placer de la contemplación de la belleza absoluta, supone una total gratuidad: no cubre ninguna necesidad orgánica impregnada de dolor. Por otra parte, el placer, que es inseparable (aunque no buscado por sí mismo) de la contemplación estética y de la belleza, al tratarse de la belleza en sí (máxima aspiración de la vida humana en la cima de las ideas) proporcionará un placer máximo anímico. El placer con que el Banquete y el Fedro se explayan al describir el amor. En consecuencia: la contemplación noética y el placer derivado de ella (no buscado por el mismo placer en cuanto tal).

Pero importa mucho, para terminar, un aspecto de la belleza, en cuanto a su naturaleza se refiere, de la mayor importancia. Y es el relativo a su carácter lumínico. En el libro sexto de la República²¹ se compara a la idea del Bien y de la Belleza con el sol: ambos, el Bien y el Sol dan lugar a los seres y al conocimiento de los mismos, siendo el mismo sol invisible, por cegador. Y en el libro séptimo, en el mito de la caverna²² toda la atención se centra en dos polos: en el mundo de las sombras proyectadas en la pared y, sobre todo, en la luz, φῶς, que brilla en el exterior, que es origen de las sombras, que resulta ser la salvación última del hombre y que, como antes, ciega al mortal vidente. Pero a todo lo largo y ancho de la obra de PLATÓN son constantes las alusiones al mundo lumínico hablando del conocimiento, de la naturaleza del alma, de las virtudes,

21. *República*, 504 e y ss.

22. *República*, 514 a y ss.

de las cosas bellas. Podríamos decir que, a la base del sistema platónico, subyace una metafísica de la luz que, *sin ser sensible*, da lugar tanto a lo visible del mundo como a lo audible: a las figuras, a los colores y a los sonidos. Más que de luz física se trataría de una realidad bella superior, inaccesible (cegada) cuya mejor imagen sensible sería la de la luz, por su semejanza y parecido con ese fundamento último de la realidad. Bello es, lo veíamos antes en el Fedro, lo que entra por la vista y por el oído. Sin duda son dos campos completamente distintos, incommunicables entre sí, que la mitología clásica ha plasmado en las imágenes de NARCISO y ECO. Por otra parte, PLATÓN parece que repudia, en general, el mundo de la vista en beneficio del oído (está todavía bajo el dominio oral-auditivo de la antigua tradición). Ahí está la discusión con el dios Teut, al final del Fedon²³ por haber inventado esta divinidad, para los hombres, la escritura. Ahí está también el hecho de que la obra platónica esté hecha de diálogos hablados y oídos. Por otra parte, pronto veremos, la enemiga que tiene PLATÓN hacia todas las artes visuales, en beneficio de la música y de las artes del oído. Sin duda que en PLATÓN prima el sonido sobre el color, el oído sobre la vista. Sin embargo, aquí se trata de una realidad diferente, metafísica, metaseñal, origen, a mi entender, tanto del aspecto visual como del auditivo del cosmos y de la realidad: esa entidad superior, cuya imagen y palabra más adecuada sería la de *luz*.

Esta luz, tiene tal índole, es de tal modo misteriosa, que no es captable por la vista sensorial, sino por un órgano especial (que PLATÓN no concreta pero que tendría que ver con el νοῦς del alma). Más aún, esa luz, en cuanto belleza, tiene un efecto inmediato en el hombre, que es la virtud y la verdad. La luz de la belleza hace bella éticamente al alma: «¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría si le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única específicamente? ¿Crees acaso que es vil la vida de un hombre que ponga su mirada en ese objeto, lo contemple con el órgano que debe y esté en unión con él? ¿Es que no

23. Fedon, 275 a y ss.

te das cuenta de que es únicamente en ese momento cuando *ve la belleza con el órgano con que ésta es visible* cuando le será posible engendrar *no apariencias de virtud* ya que no está en contacto con apariencias sino *con virtudes verdaderas*, puesto que está en contacto con la *verdad*; y que al que ha procreado y alimenta una virtud verdadera le es posible hacerse amigo de los dioses y también inmortal, si es que esto le fue posible a algún otro hombre?»²⁴.

Era importante subrayar este aspecto, por cuanto la consideración posterior del color en el arte y en los objetos y seres materiales, habrá de ser vista bajo esta perspectiva lumínica. Pero, además, incluso, cuando PLATÓN habla de la luz como elemento fundamental de la belleza, se nos presenta como signo y síntoma del valor que el tema de la luz tenía para el formalismo artístico griego: no cabe duda de que el arte griego hay que verlo profunda e internamente iluminado, desde su estatuaría y arquitectura policromas hasta el arte al aire libre con todo el juego de luces y sombras que comporta.

Pero sobre todo, y valga de sugerencia, PLATÓN está, al decir ésto, dentro de un clima cultural mediterráneo y próximo oriental profundamente penetrado de un culto a la luz. Egipto, por quien tanta veneración profesa PLATÓN, con sus divinidades solares. El Asia Menor con todo el conjunto de colonias griegas, antes dominadas por una Persia (y en su momento influidas por su cultura) que profesa desde el zoroastrismo un auténtico culto a la luz, como foco y fundamento de todo lo celeste y mundano. De los seguidores de Zoroastro y del maniqueísmo saldrán precisamente aquellos *kosrakiyyun* o filósofos-religiosos de la luz que darán origen a los iluminados o *išraqiyyūn* islámicos para quienes una metafísica de la luz será la única válida para explicar tanto el ser del mundo como su sentido último. De estos *išraqiyyūn* saldrá Suhrawardi: para él, la situación del hombre en el cuerpo es la de una vida sumida en las sombras (en Occidente), mientras le espera el final de su itinerario hacia la luz eterna de Dios (la luz oriental). Este es el sentido de su obra *El destierro occidental*, con un espíritu muy similar al del mito de la caverna platónica. Más aún: tanto los *išraqiyyūn* como Suhrawardi, beben en gran parte del neoplatonismo, el cual, sitúa a su vez, pro-

24. *Banquete*, 212 a.

longando a PLATÓN, el origen de todo en el Uno-Luz que ilumina al sabio, al profeta, al filósofo, al hombre virtuoso. Por otro lado, esta consideración del elemento luminoso de PLATÓN, sobre el puramente formal de la armonía, ritmo y proporción estrictamente matemáticos, llevó a sus seguidores orientales a construir un arte en que el protagonista es precisamente la luz y no la corrección meramente formal. Al contrapunto de Occidente, que insistió sobre todo en los elementos matemáticos, externos y materiales del arte. Ambos, orientales y occidentales, siguen al mismo PLATÓN y a su ideal de belleza, sólo que enfatizando cada uno una de las dos dimensiones de su obra: la lumínica interior o la forma-matemática exterior. Pero, en cualquier caso, la presencia de la luz en la estética platónica es de todo punto insoslayable. La luz, precisamente en esa dimensión mística, profunda, esotérica que lleva a ser al filósofo un auténtico *iluminado* por la belleza.



2. *Experiencia musical*

Dados estos presupuestos, podría esperarse que PLATÓN situase a todo arte productor de belleza a la cabeza de cualquier actividad humana. Sin embargo, la realidad es todo lo contrario, porque en el Fedro²⁵ presenta el mito de la sucesión jerárquica de los distintos tipos de hombres, según la ley de Adrastea; y, dentro de una escala de nueve formas de ser humano, la primera la ocupa el que «es amigo de la sabiduría o de la belleza o amigo de las musas y entendido en el amor». Pero luego, «los versificadores o cualquiera de los relacionados con el arte de la imitación», es decir, los artistas, se sitúan en el sexto lugar, después de los reyes, guerreros, políticos, negociantes, gimnastas, médicos y adivinos y antes que los artesanos, labradores demagogos, sofistas y tiranos. Esta rotunda minusvaloración del arte, corre por todas las páginas de sus diálogos pos tergando a la pintura, escultura, arquitectura, en favor de la filosofía

25. *Fedro*, 248 c.

y dialéctica. La música, por el contrario, constituye un caso por completo aparte, entendiéndolo por tal no sólo la música instrumental y vocal sino también la poesía y danza (e incluso la gimnástica) tal como presenta PLATÓN a la música. Los «versificadores» puestos antes en sexto lugar, no son los poetas propiamente tales, sino aquellos habilidosos en la técnica de una versificación puramente formal, externa y mecánica.

Para entender tanto el menosprecio de PLATÓN por el arte como la muy especial consideración que le merece la música hay que tener en cuenta ciertos principios base que sustentan toda la teoría estética de PLATÓN. En primer lugar, la división entre actividad teórica (científica o noética) en frente a las actividades prácticas. Estas, siempre dependientes de aquéllas, ocuparán un lugar secundario respecto a la teoría y a la contemplación. Por ello, el arte, si algún valor posee en PLATÓN, será por lo que tiene de fuente teórica, no en su mecanismo factual y práctico inmediato. Pero dentro de la dimensión praxeológica humana hay que distinguir aún entre *πραξις* y *ποίησις*. La primera, parte del conocimiento del fin último del hombre, del sentido radical de la existencia para dirigir las acciones humanas en orden a ese fin. Es el orden ético individual y social del hombre. Las acciones de la *πραξις* no apuntan directamente a nada exterior sino que se quedan *en el interior* mismo del individuo cualificándolo así de *bueno*, de *justo*, de *sabio* o *virtuoso* moralmente. Por el contrario los actos dimanados de la *ποίησις* parten de conocimientos inmediatamente *útiles* para la construcción de objetos también útiles o *placenteros* para el hombre, individual o socialmente considerado. Sus principios no pasan de las nociones meramente técnicas de la acción y construcción de unas cosas que quedan *fuera del hombre*. Su correcta fabricación hará que sea llamado el individuo que las ha hecho, *habilitoso* o *buen técnico*, pero nunca virtuoso, sabio o justo. A este género de acción pertenece el arte, el cual, por lo mismo, queda ya, de entrada, excluido del horizonte ético. El arte, siempre referido a lo plástico, porque el arte musical entra de lleno en la ética. Con lo cual, veremos que la *ποίησις* musical se aproxima de tal modo a la *πραξις*, por medio de la ética, que, en mi opinión, llega a ser una auténtica *πραξις* (precisamente por su talante ético), al menos en determinadas condiciones y casos, aunque no lo llegue a reconocer *explícitamente* PLATÓN.

Por otra parte, la *ποίησις* artística no es más que un caso particular dentro de las tres formas que PLATÓN concibe de la misma, en la República²⁶. Dice: «Sobre cada cosa se dan tres tipos de arte (*τεχνή*): la de su uso (*χρησις*) la de su fabricación (*ποίησις*) y la de su imitación (*μίμησις*)». El arte, en nuestro actual sentido de productor de obras estéticas, pertenece al *arte de la imitación*. Y ello, no sólo para PLATÓN sino para ARISTÓTELES y toda la cultura griega: el arte imita, reproduce, fabrica copias e imágenes de la realidad. Veremos también que la mimesis musical discurre por otros derroteros, que la cualifican como esencialmente distinta de las artes plásticas.

Pero lo importante para estas consideraciones sobre la desconsideración del arte por parte de PLATÓN es el comentario que sigue al texto que acabo de citar: «¿Pero no es verdad que la virtud, la belleza y la perfección de todo objeto, de todo ser vivo o de toda acción, guardan relación con el uso para el que fueron dispuestos por la naturaleza? Es por tanto plenamente necesario que el que hace uso de un objeto sea precisamente el más experimentado; y deberá así mismo indicar al que lo fabrica lo que hay de bueno o de malo en él con relación a su disfrute y uso. Así, el flautista anuncia al fabricante de flautas cuáles son las que le sirven para su oficio, prescribiéndole cómo debe hacerlas, en lo cual aquel le obedecerá... El hacedor de un objeto, pues, tendrá una creencia recta de su bondad y de su maldad; no en vano convive con el que lo conoce y viene obligado a oírle. Pero el que utiliza ese objeto habrá de tener conocimiento pleno de él». Es el momento en que se entra a enjuiciar al artista y hacedor de obras bellas: «el imitador adquirirá el conocimiento de que hablamos no de otro modo que con el uso que hace de las cosas. ¿Y sabrá si son bellas y perfectas o no, o tendrá una justa opinión de ellas por la conversación que mantenga con el entendido, así como por las instrucciones que reciba sobre lo que ha de pintar?». El interlocutor de SÓCRATES en el diálogo le contesta que no tendrá conocimiento de todo esto por ningún lado, a lo cual responde PLATÓN: «Bien se ve entonces que el imitador no sabrá ni llegará a tener una recta opinión acerca de las cosas que imita y

26. República, 601 c y ss.

en cuanto a su belleza o a su maldad... Pero a pesar de todo, continuará realizando su plan aun sin conocer lo que encierra cada cosa de bueno o de malo. Al parecer se contentará con imitar lo que resulta hermoso para la mayoría insensata desconocedora de todas las cosas... Queda pues, demostrado de manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita, con lo cual convierte su arte imitativo, no en algo serio sino más bien en algo infantil».

Una vez asentadas estas bases, podemos afirmar que el arte, en PLATÓN, queda en un nivel de máxima alienación, de extrema dependencia, frente a la gran autonomía del saber teórico y de la praxis moral. En efecto, el artista, ante todo, está sometido a un mundo de formas dadas por la naturaleza a las que simplemente se debe limitar a su imitación. No cabe el más mínimo resquicio para la libre creación de formas que sostendrán estilos artísticos posteriores. El εἶδος que imprime al material propio de su arte, le viene dado por el εἶδος y μορφή de la cosa natural. Por otra parte, no se le exige conocimiento alguno de la cosa misma: ello pertenece al sabio o al usuario de la obra artística, a la χρῆσις del contemplador y fruidor. Ellos son los que dictan, de este modo, la manera como debe llevar a cabo su obra el artista, el cual desarrollará su δύναμις o capacidad de obrar, de acuerdo con las normas técnicas que su propia τέχνη le dicte, las cuales, a su vez, habrá recibido mecánicamente de padres a hijos por tradición y práctica manual, no por esfuerzo personal teórico. En este sentido, el artista está a merced del gusto del público que le exige determinadas formas de imitación que satisfacen a la masa a través del placer que le produce. Pero la misma masa, en última instancia, también está sometida a otra instancia superior, la del sabio, filósofo y gobernante, que sabe qué placeres son éticamente correctos y cuáles no. Por ello, el arte, por fin, queda subordinado a la moral y, por consiguiente, al control del estado que vela por la virtud y moralidad públicas. El arte, en este sentido, y en cuanto tal arte, es ciego a la moral: su moralidad también le viene marcada desde fuera del mismo arte.

Bien es verdad que PLATÓN distingue diversos niveles de planificación y ejecución artística, como por ejemplo en el Político²⁷:

27. *Político*, 259 c y ss.

una cosa es la ciencia, ἐπιστήμη, que desde la pura teoría, sin contacto alguno con la acción, discierne sobre las proporciones, ritmo y armonía de la obra, hasta el χειρῶναξ, o simple obrero manual (ciego a cualquier consideración teórica). En medio se sitúa la ciencia práctica de los pesos y medidas, y el ἀρχιτέκτον, o director de una obra, que está entre la ciencia pura y la simple manualidad, cayendo siempre, eso sí, más del lado de la ποίησις que de la ἐπιστήμη. En todo caso, toda construcción artística, sea en el nivel del operario o del arquitecto, pertenece a la pura factualidad de la τεχνή y de la ποίησις, fuera, por tanto, de la πράξις moral y de la ἐπιστήμη teórica.

Que este planteamiento sea una simple traducción en el nivel filosófico de una realidad práctica social, es obvio: el artesano, el esclavo, pertenecían a un estrato inferior al del hombre libre, sabio, filósofo porque no se dedicaban al ocio sino que se veían constreñidos al trabajo manual, ajeno por completo a los disfrutes y placeres intelectuales y superiores a que podía dedicarse el hombre libre y cultivado.

Sin embargo, hay que subrayar un aspecto propio del artista productor de obras bellas, por el que se distingue claramente del agricultor, del tejedor, del carpintero. La τεχνή y la ἐπιστήμη no se hallaban íntimamente vinculadas como hoy día en forma de *ciencia aplicada*, sino que constituían dos niveles por completo separados. Bien es verdad que la pura técnica se servía de principios teóricos pero éstos eran puramente manuales que orientaban la simple habilidad factual del artesano. El que un artefacto, un ingenio o máquina, coincidiese con la pura teoría abstracta de la ciencia, o que simplemente diera resultado, era algo casual que sólo se conseguía por tanteos, aprovechando el καιρός u oportunidad fáctica, inmediata y fortuita del momento, lo cual reportaba cierto prestigio en el mero χειρῶναξ y en el ἀρχιτέκτον. Ello era particularmente notorio en el caso del artista productor de obras bellas, por cuanto que la belleza suponía algo más que habilidad manual en el arte de manejar las pinturas, el mármol o el bronce: exigía una armonía matemática precisa, un fundamento y sentido de esa armonía y, sobre todo, una captación de la belleza, tal como se ha descrito más arriba. Pero nada de eso era exigible ni esperable de un mero artesano manual puesto que todo aquello pertenecía al orden del intelecto, de la cien-

cia y de la suprema sabiduría. Por eso, cuando un artista conseguía efectos armónicos, rítmicos, proporcionales, sin conocimiento previo de ellos, había que recurrir a otros registros, como la inspiración de las Musas; y, en cualquier caso, el tal artista se veía rodeado de un prestigio social específico y superior al de otros trabajadores manuales. El músico y el poeta, por su parte, veremos cómo se inscriben también en esta panorámica de la τεχνή, pero con tales características que le pondrán a la cabeza de los meros técnicos manuales e incluso, en ciertos casos, en el seno mismo de la filosofía y sabiduría más elevadas. Y ello, precisamente por el carácter ético esencial a la música.

Pero el arte (excepto la música) tiene otra dimensión más radical si cabe, por la que PLATÓN la sitúa en la ínfima escala casi del trabajo manual. En efecto: el mundo y la naturaleza mismas son una obra de arte del DEMIURGO tal como se expone en el Timeo, y, como tal, es un εἶκόν una *imagen* hecha a *imitación* de las ideas. Siendo así las cosas, el fin del hombre es el de remontar las imágenes del mundo para contemplar, a través de ellas, los modelos, las ideas (y tras ellas, en última instancia, la de Belleza). Por ello, el arte, para PLATÓN, no es sino un paso atrás, un movimiento retardatario en la dinámica esencial del hombre, puesto que el arte nos ofrece sólo *imágenes de imágenes*. De este modo, no duda en llamarlo en la República²⁸ τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας, «un tercero respecto a la verdad». Y aquí radicará, precisamente, uno de los caracteres de la música que la situará más bien en *un segundo plano* respecto a la verdad, en una imagen directa del mundo ideal.

Con todo lo dicho el arte queda para PLATÓN reducido a un mero ἄγαλμα o *adorno* de la vida, de la ciudad. Es algo que simplemente hace agradable la vida cotidiana o que es manifestación del poder de un rey o de una polis. No tiene más valor ético, y muy indirecto, que éste. Únicamente cabría pensar en una dimensión ética, la armonía universal del cosmos. Además, el arte, en cuanto a contenido, nos representa figurativamente mitos, leyendas, talentos, caracteres, que pueden servir de modelo para quien las contempla. Pero, realmente, todos estos valores formales o de contenido que

28. República, 60 c,

pudieran manifestar la pintura, arquitectura y escultura, podemos hallarlos más fácilmente en la naturaleza misma (sin recurrir a las imágenes sensibles de ésta) y, por supuesto, en la música, que en este sentido se destaca totalmente de las artes plásticas.

En vivo contraste con todo lo dicho, aparece en PLATÓN la música como actividad privilegiada en el mundo del arte, de la educación, de la ética y de la misma filosofía. Le precedía una muy antigua tradición sobre el valor religioso y místico de la música a la que difícilmente podía permanecer insensible. El mismo se hace eco, a lo largo de su obra, de este valor privilegiado de la música, unas veces para aceptarlo otras para corregir los defectos que pudiera encerrar. Así lo hace, por ejemplo, en la República²⁹, en el Protágoras³⁰, en las Leyes³¹ y en el Cármides³². No viene al caso que nos detengamos ahora en el análisis de estos textos llenos de contenidos y referencias importantes para la cultura griega en general. Pero el hecho es que, como señala Lippman, «en esta actividad tenemos el arquetipo de la mimesis y el drama; la imitación —como en general todos los conceptos griegos relacionados con la educación y con la ética— está asociada originariamente con la música y con la danza pantomímica más que con la pintura y la escultura»³³.

Pero viniendo al interior mismo del pensamiento de PLATÓN, el privilegio incontestable de la música reside, ante todo, en que *imita la armonía del mundo*, la cual armonía fue dada originariamente por el Demiurgo en su mismo acto constitutivo del cosmos. Por eso se llama a la armonía del universo y a la armonía musical, *divinas*. Es la tesis constante de PLATÓN, sobre todo en el Timeo. Ahora bien, esa armonía, que es orden cósmico, cuando se imita en las acciones humanas, se convierte en virtud, en justicia, en verdad. De ahí que la imitación musical sea esencialmente ética, tanto en el orden individual como colectivo, si se trata de la armonía de la polis. Y, por su carácter ético, la música ocupa el primer lugar de la educación

29. *República*, 364 b y ss.

30. *Protágoras*, 316 d.

31. *Leyes*, 782 e.

32. *Cármides*, 157 a.

33. LIPPMAN, E. A., *Musical Thought in Ancient Greece*, N. York 1964, p. 47.

platónica, siguiendo así una larga tradición anterior de educación musical espartana, lesbiana, ateniense, sólo que ahora, con PLATÓN, fundada filosóficamente.

Ahora bien, si esto es así, cabe preguntarse por la diferencia entre la música y las otras artes, puesto que todas se estructuran con las medidas matemáticas, proporcionales y rítmicas del cosmos-modelo. La respuesta estaría en que la pintura y escultura imitan, no directamente el orden cósmico, sino formas sensibles naturales, quedando la armonía del universo como patrón de medidas y proporciones a seguir en esas imitaciones icónicas. La música, en cambio, imitaría *directamente* y en sí misma la armonía universal. Luego, ya de entrada, el concepto de mimesis habrá que entenderlo de varias maneras, para poder comprender la música y la ética que encierra. Pero ¿y la arquitectura?, ¿qué imita?: porque es obvio que no mimetiza formas vegetales, animales o humanas directamente. También la arquitectura imita directamente la armonía cósmica, la circularidad del mundo celeste mediante líneas rectas, verticales y horizontales. Sin embargo, la diferencia que la separa de la música estriba en que la arquitectura constituye un mundo aparentemente estático, dejado ahí, plasmado sobre el espacio, mientras que la música discurre por otros derroteros. Son dos modos distintos de imitación que, de nuevo, nos fuerzan a ver muchos más sentidos dentro del concepto y palabra de mimesis. Urge, pues, adentrarse en el concepto de imitación dentro de la filosofía platónica. Pero antes conviene perfilar también los distintos niveles de la misma música en sí misma. Niveles que harán de ésta un arte extraordinariamente complejo.

Ante todo hay que distinguir entre música teórica y música práctica. La primera se identifica con la matemática, con la *διάνοια* de la tercera sección de la línea dividida y que sólo tiene un fundamento último; la Belleza en sí. Es allí donde, tanto el Demiurgo como el músico posterior o artista, se maneja con los conceptos de *λόγος ἡμιόλιος* o media canónica geométrica de tres medios; con el *λόγος ἐπίτριτος* o medida armónica de cuatro tercios y con el *λόγος ἐπόγδοος*, o relación universal de nueve octavos, con las cuales divide la masa del alma rellenando los intervalos que hay en la serie de pares e impares: uno, dos, tres, cuatro, nueve, ocho, ventisiete, estableciendo distancias tonales de nueve octavos, salvo dos *λείματα* o semitonos de valor doscientos cuarenta y tres partido por dos-

cientos cincuenta y seis. Con ello, la composición cósmica del alma del mundo constituye una estructura rigurosamente musical cuyo conocimiento pertenece a la ciencia musical por antonomasia: la matemática. A esta ciencia musical teórica deberá remitirse todo artista (pintor, escultor, arquitecto) si quiere imitar la Belleza en sí y absoluta. Con lo cual, la música viene a ocupar el primer plano del mundo artístico griego, como fundamento y canon que es de toda obra de arte bella. Pero, sobre todo, habrá de referirse a ella, de modo más directo, el músico práctico que encarna de forma más directa este ideal estético platónico. De ahí, que la pérdida documental de la música griega (quedándonos sólo hoy con la pintura, escultura y arquitectura) supone una pérdida mucho más grave y trascendental que la que hubiéramos tenido, por ejemplo, si del barrocos europeo no quedase absolutamente nada de Bach, Vivaldi, Mozart, Haendel... Hemos perdido, sin más, el paradigma concreto de *toda* actividad artística griega.

Esta distinción entre música teórica y música práctica, no sólo tiene un valor especulativo sino que supone una toma de actitud de PLATÓN con respecto a la música de su tiempo. En efecto, podemos decir que había dos tendencias musicales claramente diferenciadas: la de aquellos que pensaban que había que hacer música efectiva y práctica a partir de una consideración teórica de las armonías, ritmos y melodías, dictadas por la especulación matemática, y la de los que opinaban, por el contrario, que la música real había que construirla desde la misma práctica instrumental y vocal, para de ahí, pasar a la estructuración teórico-matemática de la misma. En el primer grupo estaban fundamentalmente los pitagóricos; en el segundo, todos aquellos que, al final, culminaron en la postura de Aristoxeno, el gran discípulo de Aristóteles, rival de Teofrasto en la sucesión de la dirección del Liceo. PLATÓN, por su parte, opta, sin duda alguna, por los primeros, por los músicos teóricos. Entre otras razones, porque era el único medio de conservar íntegro el valor ético de la estética musical. En efecto: esta estructura del alma del mundo es idéntica a la estructura de las almas particulares de los individuos humanos. De ahí que si la armonía cósmica era belleza y, por tanto, virtud y salud anímica, la virtud humana consistiría, también, en un afinar, armonizar, la propia alma, musicalmente. Imitar la armonía musical cósmica era educar, practicar la virtud. Y si esa armonía

se basaba en leyes inmutables matemáticas, no dejándola al arbitrio del placer inmediato y sensible que pudiera producir, la música teórica garantizaba, sin duda, un orden moral eterno e inmutable. Esto explica la constante insistencia de PLATÓN en la necesidad de que los sabios, los filósofos y el Estado, controlen y dirijan las actividades musicales de la polis. Esta no puede dejarse llevar por los placeres inmediatos de cualquier sonido, sino que se deben regir por las normas teóricas de la matemática musical, sabia y éticamente correcta. Esto explica aquellos alegatos, casi apocalípticos, con que recrimina la *teatrocracia* de su momento. Teatrocracia que llevaba a opinar a todo el mundo sobre música, desoyendo los verdaderos ritmos y armonías marcados por la matemática musical teórica. Las consecuencias para la ética y política de esta situación son claras para PLATÓN: «En el dominio de la música nació la opinión de que todo el mundo entendía de todo y podía juzgar de la ley, con la que vino la libertad. Comenzaron a perder el temor a la ley al creerse competentes, y la seguridad en sí mismos dio lugar a la desvergüenza; pues dejar de tener la opinión del que es mejor por insolencia, supone verdaderamente una desvergüenza viciosa, nacida de la libertad enardecida. Como consecuencia de esta libertad musical, viene la que se niega a obedecer a las autoridades; luego, se huye de la servidumbre y no se hace caso a las advertencias del padre y de la madre y de las personas de edad; ya casi al final de esta carrera, se busca la manera de no obedecer a las leyes, y al término mismo de ella, deja uno de preocuparse de los juramentos, los compromisos y las promesas y, en general, de los dioses»³⁴.

Hecha esta distinción entre lo teórico-ético-musical y la praxis misma con la música, dentro de esta última hay que distinguir varios aspectos de suma importancia para el fin que me propongo. Porque, por una parte, si por *estético* entendemos lo que etimológicamente contiene el término: lo que entra por los sentidos, la música teórica no es estética directamente sino propiamente ética y matemática. Ética y matemática que fundamentarán una auténtica estética de lo sensible y práctico musical. Ahora bien, incluso la praxis de la música tiene varios niveles importantes. Porque por

34. *Leyes*, 699 a y ss.

música entiende PLATÓN, de entrada, la unión de melodía y danza, estando compuesta la melodía, a su vez, de armonía, ritmo y palabra³⁵. Resumiendo el pensamiento de PLATÓN diremos que la música es de tres modos: instrumental, vocal y de danza, estructuradas por cánones de melodía y ritmo. Pero con el añadido importante de que por música se entienda por igual tanto la *instrumental* como la *cantada o poesía* y la *danza*. Son tres elemnetos inseperables entre los cuales hay un orden jerárquico claro: lo primero es la palabra; el ritmo y la armonía deben seguir a la letra cantada. No se concibe la música puramente instrumental. Más aún, mientras al palabra y la melodía cultivan y educan el espíritu, la danza (y la gimnasia) forman al cuerpo. Lo cual quiere decir, como lo expresa en la República, que danza y música melódica cantada son inseparables. La danza y gimnasia solas harían hombres duros, ariscos; la música sola daría lugar a hombres blandos y débiles física y espiritualmente. Por ello, canto, instrumentos y danza han de ir juntos para lograr una educación integral del ciudadano.

Ahora bien, estos diversos niveles de la música son todos, en principio, imitativos del ritmo y armonía del universo, pero cada uno lo hace de maneras distintas: la música instrumental por medio de notas y tiempos rítmicos; la poesía cantada por la imitación o manifestación de hechos, sentimientos, ideas propias o ajenas, y ello, mediante la voz y el lenguaje; por fin, la danza, imita actitudes corporales de hombres y animales, portadoras, a su vez, de sentimientos, ideas o situaciones. Todo ello podría inducirnos a pensar que la esencia de lo musical (y artístico en general) en PLATÓN, es el lenguaje mimético de realidades humanas o divinas. Lo cual nos llevaría a un tema que se saldría de los límites de esta exposición, como es el de una filosofía del lenguaje y del símbolo en PLATÓN. Sin embargo, abordaré el tema desde otro ángulo que simplificará la cuestión: desde la índole de la mimesis musical. Desde ella entenderemos su esencia y la diferencia que media entre la música y las otras artes, sobre todo de la arquitectura, que también imita, al igual que la música, la armonía del universo. Al final podremos afirmar que la música no es en PLATÓN lenguaje sino más bien *expre-*

35. República, 398 c.

sión y que más que caer en el capítulo de la *ποίησις* habría que incluirla en la *πρᾶξις* con lo cual el carácter ético de la estética musical se haría más radical y esencial aún, si cabe.

El tema de la imitación lo trata particularmente PLATÓN en el *Sofista*³⁶, en la *República*³⁷ y en las *Leyes*³⁸. En esta última dice precisamente: «No renunciemos, por tanto, a precisar la dificultad que ofrece la música, pues al ser ella la que más atención recaba de entre todas las artes de imitación, es también la que exige más circunspección al hablar de ella». Tratemos, pues, de determinar los distintos niveles miméticos que en estos pasajes expone, refiriéndolos aquí a la música, en comparación con otras artes.

Hay que distinguir, ante todo, la *τεχνή* que produce *cosas* y la que produce *imágenes*: una cosa es hacer un lecho, por ejemplo, y otra realizar una pintura imitando ese mismo lecho. Luego volveremos sobre esto. Por otra parte, la imitación puede llevarse a cabo con y sin instrumentos. En el primer caso tenemos la pintura, la escultura, la arquitectura. En el segundo todo lo referente a la música que es realizado con el propio cuerpo. Es lo que en otro lugar he llamado *mímesis mediata* (con instrumentos) y *mímesis inmediata* (sin instrumentos). * La diferencia, aunque no la subraye demasiado PLATÓN, es muy grande pues no sólo se refiere a la instrumentalidad misma con que se realiza la operación mimética, sino que, sobre todo, entiendo que alude al hecho de que la *mímesis mediata* deja la obra *fuera* del artista, plasmada e inmóvil en el espacio. Al contrario que la *mímesis inmediata* en que la obra permanece junto al sujeto: desaparecido éste, parece también el producto artístico (la danza, el canto, la melodía de la cítara o del aulos). Bien es verdad que parte de estas obras de *mímesis inmediatas* pueden perdurar después de desaparecer el artista, como son los poemas o, en suma, la «letra» que PLATÓN exigía para toda actividad musical. Pero de esta distinción hablaré en seguida. Estas matizaciones nos ponen ya en las fronteras de la *πρᾶξις*, aunque el arte siga perteneciendo sin

36. *Sofista*, 266 a y ss.

37. *República*, 595 c y ss.

38. *Leyes*, 667 b y ss.

* Véase LOMBA, J., *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona 1987, pp. 60 y ss.

duda a la *ποίησις*. Hay que notar que PLATÓN a este tipo de mimesis, la inmediata, la llama mimesis propiamente dicha «Imagino que alguien adapta su cuerpo a reproducir tu actitud, o adapta su voz a reproducir tu voz; esta manera de simular es, con razón, lo que yo creo se llama propiamente imitar»³⁹.

Pero notemos que en el caso de la imitación inmediata, aún caben nuevas distinciones: la que acaba de describir cuando alguien imita con la voz o con el cuerpo las voces o movimientos de otro, y la que *narrando* reproduce una situación, actitud o hecho. El primer caso es el de la imitación más esencial, la del dramaturgo o actor de teatro. La segunda, en grado inferior de imitación, sería la propia del poeta o historiador que narra acontecimientos o dichos en tercera persona. La música, así, se va centrando en grado de intensidad y calidad mimética: siendo la letra y poesía esenciales a la música, lo serán aún más su recitación mimética inmediata y directa, la danza y la melodía.

Otra distinción recae sobre el grado de conocimiento que el imitador o artista tiene de la naturaleza y esencia de lo imitado: la imitación que sabe lo que lleva entre manos a ciencia cierta, merece el nombre de *mimética sabia*; por el contrario, la imitación carente de tal conocimiento cierto de lo imitado, el de *doxomimética*. Es obvio que PLATÓN exige de la auténtica mimesis, la mimética sabia. Lo cual es extraordinariamente difícil puesto que, como ya se dijo antes, el que imita pintando una flauta no tiene por qué saber qué es la flauta en sí ni tocarla, sino simplemente su apariencia a imitar. De ahí una nueva distinción: la mimesis de la *realidad en sí* y la mimesis de las simples *apariencias*. PLATÓN va exigiendo cada vez más al arte como imitación: imitación de la cosa en sí, por vía inmediata y en primera persona, con conocimiento de la esencia de la cosa.

Por fin, una última exigencia: ya no se trata de la cosa imitada y de la imitación realizada, ni tan siquiera del conocimiento que el artista pueda tener de lo mimetizado, sino de la misma índole y talante del imitador, del artista. Se pregunta PLATÓN si, por ejemplo, los poetas que cantan a los legisladores, a los músicos y a los

39. *Sofista*, 266 d.

guerreros, fueron ellos, a su vez, miméticamente, legisladores, médicos o guerreros. La respuesta es rotundamente negativa, concluyendo en el paso a muy segundo plano en la vida de la polis, de los poetas del momento y del pasado, como Homero. A lo sumo, serán educadores de sus generaciones, mediante su práctica musical y poética. Pero nada más. Y sólo para su momento, porque ha llegado la hora según PLATÓN, de educar al hombre de otra manera: no por imitaciones poéticas sino por la dialéctica, por la ciencia, por la razón. Lo curioso del caso es que, como veremos, a esa filosofía y dialéctica reserva la fuerza educativa, mágica y misteriosa del poder de la música. Es que la música, en cuanto melodía, armonía y ritmo, se distingue radicalmente de la poesía, aunque ambas pertenezcan al ámbito y concepto de la música, como hemos visto, y pese a la afirmación platónica de que la melodía sigue a la letra, a la poesía.

Según esto, PLATÓN, de un modo general, aplica los siguientes criterios para enjuiciar cualquier tipo de imitación (particularmente inmediata y musical).

La música da, obviamente, placer. Ahora bien, lo que da placer hay que juzgarlo de una de estas tres formas: o por el mismo *placer* que proporciona, o por la *rectitud* de la imitación o por la *utilidad* que ofrece. La música, según esto, no podrá valorarse sólo por el placer, sino por la rectitud mimética que contiene. En cuanto a la utilidad, es obvio que no se busca por lo útil, aunque sí tiene la gran utilidad de poder educar al hombre y a la ciudad. Pero este provecho proviene precisamente de su carácter mimético inmediato. Pero radicado ¿en qué?, ¿en la melodía?, ¿en la danza?, ¿en la poesía o letra?

A estos criterios añade otros tres, dentro del valor de rectitud mimética: «a saber: conocer primero la *naturaleza* del objeto; saber, luego, en qué medida es *correcta* la imitación y, en tercer lugar, saber qué *valor* tienen todas estas imágenes reproducidas por medio de las palabras, de las melodías y de los ritmos» *.

Puestos en este punto hay que decidir ya por una serie de conclusiones, unas explícitas y otras implícitas, en el mismo PLATÓN.

* Leyes 669 a.

Sea la primera la de que la música, *en sí misma*, es estética por cuanto da un placer sensible desinteresado. El valor moral es más bien una superestructura, un elemento supraestético de valoración en torno a la rectitud, a la valoración, a la fidelidad de la reproducción, siempre habida cuenta que la axiología moral se vierte sobre una eticidad y estructura psicológica ontológica de base, esencial siempre a la música. Es decir, la rectitud moral es una especie de añadido racional que se añade a lo simplemente estético, psicológico, ontológico sensible, éticamente neutro. Un añadido que adquiere, a su vez, valor plenamente estético al empalmar directamente con la idea de Belleza en sí y con las nociones matemáticas de la música teórica.

Ahora bien, dentro de la misma música, cada uno de sus componentes tiene un valor musical distinto (y, por tanto ético). La poesía (la letra) pese al valor primordial que le confiere PLATÓN, no pasa de ser una imitación de segundo orden respecto a la música melódica propiamente tal (y que PLATÓN la concibe sólo como acompañamiento). Algo parecido puede decirse de la danza. En ambos casos (en la poesía y danza) no se precisa el conocimiento de la naturaleza de lo imitado ni exige que el actor, cantante o recitador, sea lo que está diciendo, imite con su vida lo que narra o representa. Por el contrario, el *elemento melódico* sí exige, o puede exigir, estos requisitos. El componente melódico, bien se entienda en el instrumentista, bien en el mismo poeta o actor, pero no en cuanto *dice algo*, sino en cuanto lo dice *melódicamente* (con ritmo y armonía). Porque muy bien puede ocurrir que también el citarista o aulista se redujeran a simples ejecutores habilidosos que únicamente saben tañer el instrumento sin conocer a fondo lo que realmente llevan entre manos. En todo caso, el *elemento melódico* (no el recitativo o de baile) es el que está más próximo a una música que sabe lo que imita, a la vez que imita hasta lo más medular de la existencia en la propia persona del artista. Esta separación del *elemento melódico* nunca la llevó a cabo PLATÓN explícita y directamente haciendo de él un tratamiento aparte. Sin embargo está presente de una forma clara, aunque implícita. Me refiero a aquellos factores de armonía, ritmo y melodía que se encuentran tanto en el canto, como en la danza, y del mismo modo en la poesía y aun en la música instrumental. Es, en definitiva aquel factor al que

alude cuando en las Leyes⁴⁰ y en Protágoras⁴¹, por ejemplo, insta a que al niño se le eduque acompañando la enseñanza y el juego con ritmos y armonías o cuando dice que el medio más eficaz para hacer agradable la sofística es el acompañamiento musical. Pues bien, este elemento melódico sería el que verdaderamente constituye una *expresión*, al contrapunto de la poesía y danza que serían un lenguaje. Y del mismo modo, el elemento melódico dejaría de ser *ποίησις*, como lo son la danza y la poesía, para convertirse en *πρᾶξις*.

Es evidente que la mitación de formas naturales, pasándolas a materiales plásticos (pintura, escultura) o al movimiento de la danza (imitando movimientos naturales) supone un tránsito de modelo a copia fácilmente comparable y enjuiciable, por tratarse de simples reproducciones. Por el contrario, copiar la armonía cósmica, en cuanto tal, es un proceso más complejo que no puede reducirse a simple retrato de formas, sino que exige una labor de *traducción*, de *trasposición* y de elaboración más o menos analógica. Es el caso de la arquitectura y de la música. PLATÓN reconoce, como se ha dicho arriba, que la matematización de la arquitectura es más técnica y precisa que la de la música, puesto que utiliza para la belleza, no precisamente nociones cualitativas y aproximadas, sino la regla, el compás, la escuadra, con total precisión. Pero en contrapartida, la mimesis exacta, pero analógica, de la arquitectura, tiene el inconveniente de que es una imitación realizada con instrumentos y que la obra queda ahí, fuera del artista, ajena a él. Por eso es un arte de segundo orden respecto a la música. ¿Cuál es, pues, la novedad de la mimesis musical?, ¿cuál es su característica esencial en cuanto mimesis?

Como ya dijo, hay dos tipos de mimesis en PLATÓN: la *μίμησις εἰκαστική* y la *μίμησις φανταστική*, o la imitación de realidades y la imitación de apariencias. *φάντασμα*, *φανταστικόν*, se oponen así, en cuanto imágenes ilusorias, a *εἰκασία* y *εἰκαστικόν*, pues estas son imágenes que hacen referencia directa y completa a la realidad-modelo, tal cual es. Pero a *φάντασμα* y *φαντασία*, se asimila o aproxima *εἰδῶλον* y sus compuestos nominales y verbales. Este últi-

40. *Leyes*, 667 d, 809 y ss.

41. *Protágoras* 316 d.

mo término indica imágenes dudosas, inciertas, obtenidas por medio de los sueños y alucianaciones o haciendo imitaciones irreales de las cosas en sí. Mientras que *εἰκασία* hacía una referencia directa, esencial y completa a la realidad imitada, el *εἶδωλον*, como el *φάντασμα*, se refieren al aspecto ficticio, ilusionista, irreal, de la imagen.

Ahora bien, para PLATÓN, dentro de la *μίμησις* general y necesaria de todo arte, la escultura y, sobre todo, la pintura, crean *εἶδωλα* ⁴². Del mismo modo produce *εἶδωλα* el sofista ⁴³. Por otro lado, llama *φάντασμα* a la imitación hecha por el que reproduce actitudes humanas mediante el movimiento del propio cuerpo (con imitación inmediata) ⁴⁴ y a la que hace el poeta con sus composiciones ⁴⁵. Podemos leer en estos textos que la referencia hecha a los *φαντάσματα*, se puede aplicar también a la pintura y escultura. Del mismo modo que también podía haber llamado a estas imágenes fantásticas, *εἶδωλα*.

Sin embargo, cuando habla de la música, nunca utiliza estos dos últimos términos, sino el de *εἰκασία* y derivados. En las Leyes ⁴⁶ se pregunta qué es la música en orden a imitación y la respuesta es explícita: *μίμησις τε καὶ ἀπεικασία*. Fórmula en que la preposición *ἀπο* refuerza aún más el talente de realidad que comporta la imitación musical. La música, pues, no es un arte ilusionista, ni alienante del mundo verdadero, sino todo lo contrario: nos pone en contacto con la realidad más real que hay: la del orden y armonía del mundo y la de nuestra alma. La música se refiere directa y explícitamente al orden moral y cósmico, con conocimiento pleno de ellos. Los sentimientos, actitudes, comportamientos que nos induce el ritmo y armonía son los auténticamente ciertos y verdaderos, al menos en la música que se ajusta a la rectitud matemática.

Sin embargo, hay que matizar esta *μίμησις εἰκαστική* musical, porque lejos de la idea de PLATÓN está el que la música imite realidades fácticas del mundo, como lo hace la pintura y la escultura. Por ejemplo, en la República ⁴⁷, se queja (y condena) que la poesía

47. *República*, 396 a.

42. *Sofista*, 265 a, 266 a, b y c.

43. *Sofista*, 268 d.

44. *Sofista*, 268 d.

45. *República*, 599 a.

46. *Leyes*, 668 b.

(léase también la música) mimitice las formas sensibles del mundo corpóreo; aludiendo al auténtico poeta dice que «por el contrario, cuanto más vil sea el hombre distinto a éste, tanto más procurará imitarlo todo y no considerar nada como indigno, hasta el punto de prodigar seriamente y en público esa imitación de que antes hablábamos: los truenos, el ruido de los vientos, del granizo y de los ejes y ruedas de los carros, así como los sonidos de las trompetas, flautas, caramillos y de toda clase de instrumentos, sin dejar siquiera de lado el ladrido de los perros, el balido de las ovejas y los cantos de los pájaros. ¿No se convertirá así toda su expresión en una imitación de sonidos y de gestos, sin que apenas entre en ella la verdadera narración simple?».

A mi entender, dentro de la *μίμησις* y *εἰκασία*, hay que admitir otro registro que flexibilizaría el rígido concepto de imitación puntual y formal externa. Y es el de *ὁμοίως*. En las Leyes⁴⁸ se pregunta: *τί δὲ τῇ τῶν ὁμοίων ἐργασίᾳ ὅσαι τέχναι εἰκαστικαί*; «¿qué hay de la obra de cosas semejantes como son las artes imitativas?». En las mismas Leyes⁴⁹, después de haber afirmado que la música es *εἰκαστική* y *μιμητική*, dice que contiene *ὁμοιότητα*, es decir, imágenes máximamente semejantes, parecidas, con el modelo. Por otro lado, en la República⁵⁰ empareja los dos términos de imitación y semejanza, esta vez subrayando el de semejanza con la preposición *ἀπο*: *μιμήματα* y *ἀφομοιώματα*.

Esto nos lleva ala idea de una mimesis en PLATÓN que encierra un complejo mundo de semejanzas, clasificadas bajo el nombre genérico de *ὁμοίωσις*, y que abarcarían desde la semejanza puntual y sensible de formas por formas (pintura, escultura e imitación de gestos y sonidos naturales) lo cual sería una imitación que caería bajo el nombre de *εἰδωλον* y *φαντάσμα*, al menos de un modo general, mientras que la auténtica *εἰκασία* funcionaría con el registro de semejanza, parecido, *ὁμοίωσις*. Este último orden, no implicaría sólo y necesariamente la *transposición* de formas materiales a formas materiales, bajo los mismos géneros y especies de figuras, colores,

48. *Leyes*, 667 d.

49. *Leyes*, 268 a.

50. *República*, 395 b.

sonidos, sino la *traducción* o paso de un lenguaje a otro con intervención de la razón, de la armonía visible del cosmos a la auditiva del sonido. Más que de una *reproducción* se trataría de un *transporte* a otro nivel con el cual mantendría relaciones de semejanza, gracias a la armonía y ritmos matemáticos. Podríamos decir que puede haber aquí un conato de semejanza por *analogía*, dado que los dos términos son completamente distintos (uno visible y otro sonoro) pero con una base común: la armonía matemática. No en vano, cuando luego se desarrolle la teoría de la analogía, se funcionará con esquemas de proporcionalidad y armonía, extraídos de la matemática. Pero todavía cabe una pregunta: el orden a que se *traduce* la armonía cósmica ¿es exactamente el del sonido?, ¿o hay otro más radical aún?

Dicho claramente: la mimesis musical, sobre el material que trabaja es el movimiento, la κίνησις y μεταβολή. En un elocuente pasaje dice PLATÓN: «El movimiento, a mi entender presenta no una sola forma, sino muchas. Un sabio podría enumerarlas en su totalidad; nosotros, si acaso, *esas dos que conocemos...* Parece en verdad que así como los ojos han sido hechos para la astronomía, los oídos lo fueron para el movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas, al decir de los pitagóricos y de nosotros mismos que comulgamos en ello»⁵¹. La música es, pues, el movimiento que se oye: *es un movimiento*. Curiosamente la palabra μεταβολή, movimiento, ha pasado al vocabulario técnico musical de Grecia como uno de los términos claves. El movimiento musical abarca la medición del movimiento mismo, o ritmo, como afirma en las Leyes; o el movimiento melódico de las vocales, como plantea en el Cratilo; unido todo ello al mismo movimiento de las cuerdas en la lira o del aire en el aulos, del cuerpo en la danza o del lenguaje en la poesía. Digamos que la arquitectura, pintura y escultura manejan masas inertes a las que intentan inocular, simbólica y plásticamente (pero irrealmente), un movimiento (el movimiento que se ve), mientras que la música moldea armónicamente al mismo movimiento real (el movimiento que se oye). Este afán por el movimiento en el arte (para plasmarlo en lo inerte o para ar-

51. *República*, 531 a.

monizarlo en la música) se debe en PLATÓN a que el alma misma es movimiento, así como todos sus actos. No sólo el alma del mundo que tiene los sentidos rotatorios que le confirió el Demiurgo, sino también el alma del hombre, a imitación de aquélla.

Esta afirmación es de la máxima importancia para nosotros y ahora. Ante todo, fisiológica y psicológicamente, la composición de la música y su ejecución, a la vez que su audición, vienen en el Timeo explicados desde el punto de vista del movimiento. De este modo, el movimiento musical no es sino un reflejo, una materialización sonora de los movimientos del alma. Y los sentimientos internos del artista, que no son sino movimientos, se ven reflejados en los movimientos rítmicos y armónicos de la música, los cuales, a su vez, desencadenan otros movimientos pasionales semejantes en las almas de los que oyen esa música. La *κίνησις* del alma se convierte en *συγκίνησις* en la *emoción* o *simpatía* misma sensible y estética producida por la música. Con ello, el arte musical deja de ser pura mimesis reproductora de formas, lenguaje, para convertirse en *expresión*. Abandona el terreno de la mera *ποίησις*, para entrar en el campo de la *πρᾶξις*. No me refiero ni al canto como narración poética, ni a la ejecución instrumental como tal, ni a la danza, sino a aquellos *elementos o aspectos melódicos y rítmicos* que constituyen la esencia de la música y con los cuales, la poesía, el canto, la danza, se hacen agradables, placenteros, causantes de emociones. Estamos en plena estética, en su riguroso sentido de placer de lo sensible en el arte. Otra cuestión es la moralidad concreta que le añade PLATÓN desde un nivel racional. Otra cuestión, hasta cierto punto, porque, precisamente, por tratarse de una mimesis de movimientos anímicos traducida a movimientos audibles, lleva ya en sí un componente ético y psicológico, en cuanto la música *expresa estados del alma*. Exactamente esta era la gran tesis de DAMÓN a la que se adscribe totalmente PLATÓN: el valor ético de la música radica en que, a través del movimiento, manifiesta estados de alma y de conducta, transmisibles a los demás⁵². Por eso PLATÓN incluye la música con pleno derecho como primera disciplina del curriculum educativo de

52. Una exposición amplia de las doctrinas de DAMÓN se halla en *Re-pública*, 398 c y ss.

su proyecto político. En ella ve la gran arma del estado y de la sociedad para formar almas con las armonías y ritmos correspondientes a las virtudes más íntegras y verdaderas. Nada tiene de particular que en el *Laques* haga una apología en este sentido del auténtico músico⁵³: «Cuando oigo razonar sobre la virtud o sobre cualquier ciencia a un hombre que es verdaderamente un hombre y que es digno de sus razonamientos, experimento en ello una profunda alegría al contemplar el decoro y la armonía del espectáculo que se me ofrece. Un hombre así es, a mis ojos, el músico ideal que no se contenta con hacer sonar en su lira o en cualquier instrumento frívolo la más bella armonía, sino que en la realidad de su vida, armoniza sus palabras y sus actos según el modo dórico y no el jónico, y menos aún en el frigio o el lidio, sino según el único que es verdaderamente griego. Esa voz me produce un como encantamiento y me da ante todo el mundo el aire de aficionado a los razonamientos; tal es la pasión con que recojo las palabras que ella hace oír».

Digamos, en suma, que en esta idea del movimiento-expresión ético-estética, radica el inmenso valor de la *κάθαρσις* musical platónica y el valor educativo de la música. Porque podríamos decir que en este arte, en la música, es en el único en el que se identifican en un solo bloque y realidad *lo imitado* (la armonía del alma), *lo que imita* (el movimiento musical) y *la misma mimesis o acto imitativo*. Es el ideal, en consecuencia, de la producción y fruición estética: *la unificación de la experiencia*.

Sin embargo, para entender correctamente la estética musical de PLATÓN, así como su carácter esencialmente ético, es preciso dibujar brevemente el proceso de la audición y emoción musical, distinguiendo con él varios niveles de musicalidad. Ante todo, se presenta el simple placer inmediato, *ἡδονή*, en el ámbito de lo meramente sensible. Ahí, la música es expresión de situaciones anímicas emocionales y, por tanto, presenta así la base psicológica, del carácter ético, que luego desarrollará. A continuación, interviniendo la razón, se procede a la percepción no de este o aquel sonido mixto, impuro, sino a su quintaesenciación del sonido llegando a percibir los *sonidos*

53. *Laques*, 188 d.

*puros y simples*⁵⁴. Estos sonidos, habida cuenta de las concepciones de los armonistas de su época, contendrían en su interior las proporciones matemáticas correctas de los sonidos armónicos que encerraba. Con esta depuración y en este preciso momento, *comienza* el proceso superior *estético* del placer racional como εὐφροσύνη, en el que ya empieza a destacarse el hombre cultivado, del vulgo. Si, en el nivel de la ἡδονή, entraban por igual las músicas y placeres correspondientes tanto correctos como incorrectos, virtuosos o viciosos, a partir de ahora habrá una depuración por cuenta de la razón en forma de auténtica fruición estética. Porque ésta discernirá los *nomoi* éticamente buenos de los que llevan alguna perversión, gracias al análisis matemático de los tipos de armonía y ritmo que contienen. Es entonces cuando surge el *placer razonado*, el placer superior. Pero, a su vez, este placer intelectual no tendría su cumplimiento estético-ético perfecto, si no se hiciera una remisión final a la Belleza en sí. Ahora sí que está completo el ciclo del placer estético *total*: partiendo del placer sensible, se supera a éste por la contemplación estético-matemática, para hallar al final la fuente originaria: la Belleza absoluta, manifestada por el orden matemático de la armonía y el ritmo.

Este planteamiento nos sitúa frente por frente a la relación entre música, filosofía y sabiduría. En efecto, si la música apunta a un razonamiento supremo matemático que, en definitiva, se resuelve en la contemplación del ideal máximo del hombre, la belleza en sí, parece ya, a simple vista, que la música habrá de tener mucho que ver con la sabiduría y la filosofía. No sólo eso, sino que, implícitamente (y, a veces de modo tímidamente explícito), la música viene a identificarse con la sabiduría. Lo cual es de la mayor importancia, no sólo por el tema en sí, sino porque, como veremos en el apartado siguiente, si la música depende de la locura y manía divinas, la filosofía ¿correrá el mismo destino?

Ante todo, es evidente en PLATÓN que la educación musical apunta a una preparación de la sensibilidad, por una parte, y de las virtudes morales, por otra, a fin de que pueda mejor acceder el hombre a la filosofía, a la sabiduría, y a degustar más intensamente

54. *Filebo*, 51 c.

de la belleza de ésta. Es la tesis constante de los libros II, III y X de la República y de los II y VII de las Leyes, especialmente. Con la única diferencia de que en la República parece subrayar el papel introductorio y propedéutico de la música (a la vez que el mejor y más necesario entre todos) mientras que en las Leyes se presenta la música como una de las disciplinas del saber supremo filosófico. Porque educar, para PLATÓN es «la primera adquisición de la virtud que hace un niño»⁵⁵. Pero la virtud es armonía, movimiento regular y rítmico del alma. La música, pues, afinará a la mente, a la conciencia, para que pueda mejor pensar, hablar, llevar a cabo la dialéctica. Pues la filosofía, la dialéctica, el pensar, no son, en definitiva, sino movimientos armónicos. Es la postura que adopta a lo largo de toda su obra, pero en particular en el Sofista, Filebo, Fedro y República. El pensamiento es la total armonía del alma dentro de sí (con relación a las distintas partes de la misma) y con respecto a los objetos que piensa; pero sobre todo, el pensar sabio es una armonía con las Ideas supremas y, en especial, con la idea de Belleza. Más aún, el ideal total del hombre es un conjunto armónico musical entre la belleza interior del alma y la belleza de lo que dice. Es lo que al final del Fedro pide en su oración al dios Pan, para concluir cómo deben ser los discursos hablados o escritos del hombre sabio: «Querido Pan, y todos los demás dioses de este lugar: concededme que llegue a ser bello en mi interior, y, exteriormente, que todo lo que poseo esté en armonía con lo de dentro»⁵⁶.

Por eso el cuidado extremo que pone PLATÓN, una vez más, en que se controlen los placeres musicales, puesto que pueden desencadenar todo tipo de actitudes, depravadas o virtuosas. Es urgente que el Estado, los hombres sabios, preparen al joven éticamente para que pueda alcanzar el fin supremo de su vida: la contemplación y la filosofía «Afirmamos, pues, que es necesario utilizar todos los medios imaginables para evitar bien que nuestros hijos deseen imitar nuevos modelos en sus danzas en sus melodías, bien que no se les induzca a ello ofreciéndoles placeres de todas clases?»⁵⁷.

55. *Leyes*, 653 a b y ss.

56. *Fedro*, 279 b.

57. *Leyes*, 798 e.

La música, de este modo, no es sólo el medio mejor y más directo de preparar para la sabiduría, por su carácter esencialmente ético, sino que parece, incluso, que la misma filosofía, concepción del hombre y conocimiento supremo, son medidos con patrones musicales, al menos de música teórica. La música práctica será la escuela de virtud y de buen gusto, aparte de proporcionar los materiales armónicos sensibles necesarios para obtener el placer racional y terminal de la estética musical. Pero, además, el mismo razonar matemáticamente, dialécticamente, será él mismo bello porque es musical. Filosofía y música se aproximan hasta poderse pensar que la música es anterior a la filosofía, al menos como paradigma de orden, armonía y belleza en el pensar filosófico.

Pero aún hay más. Explícitamente PLATÓN empareja repetidas veces filosofía y música hasta casi identificarlas. Hay numerosos pasajes con que puede ilustrarse esto. Uno de ellos pertenece al Fedón⁵⁸: «con mucha frecuencia en el transcurso de mi vida se me había repetido en sueños la misma visión, que, aunque se mostraba cada vez con distinta apariencia, siempre decía lo mismo: '¡Oh Sócrates- Trabaja en componer música'. Yo hasta ahora, entendía que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo, y que, al igual que los que animan a los corredores, ordenábame el ensueño a ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque tenía *yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era la música más excelsa*». En el Timeo, cuando trata de cómo el Demiurgo hizo el mundo, armonizándolo musicalmente, bellamente, le llama el artista óptimo (léase: músico) a la vez que el más sabio de los seres. Es el Demiurgo sabio, por músico, y a la inversa. Por eso, puede decir en la República⁵⁹ que no obra bien el que se dedica sólo a la gimnasia corporal, expresándose así: «Pero ¿y si practica la gimnasia y trabaja denodadamente, sin preocuparse en modo alguno *de la música y de la filosofía?*».

Pero es el mito de las cigarras del Fedro⁶⁰ el más ilustrativo: las cigarras que cantan, sin descansar, al mediodía, son el resultado

58. Fedón, 60 d.

59. República, 411 d.

60. Fedro, 259 a y ss.

de una evolución que parte de una raza de hombres que se pasaban el día cantando y haciendo música. Tanto se dedicaban a ello que, olvidados de comer y descansar, murieron, dando lugar a estos animales actuales llamados cigarras que, lo mismo que sus antecesores, se pasan el día cantando. Su canto es inspirado por las Musas, las cuales les conceden, además, el privilegio de poderse pasar toda la vida cantando sin otras necesidades materiales del sueño o la comida. Tras su muerte, volverán a ellas para darles cuenta de quiénes son en esta vida los hombres que verdaderamente les honran. PLATÓN recorre cada una de estas Musas y termina así: «Y a la mayor de ellas Calíope, y a la que le sigue, Urania, les revelan quiénes pasan la vida en la *filosofía* y *honran la música de ellas*, que siendo las Musas del cielo y de las cuestiones divinas y humanas, son, entre todas las Musas, las que profieren los sonos más hermosos. Hay muchas razones, por consiguiente, para hablar sobre algo que no dormir al mediodía».

Es obvio que en todos estos casos se trata de la música teórica o de la música que, tras la audición del sonido físico y del placer que reporta, se remonta hasta la reflexión matemática e, incluso, hasta la Belleza en sí. En este caso no dudo en identificar música y sabiduría (o filosofía), aunque PLATÓN no lo haga de una manera contundente y directa. Porque la música, en el nivel instrumental, del canto o del baile, es sin duda, por sí misma, una *τεχνή*, no una *ἐπιστήμη*, una ciencia. Pero, remontado el plano sensible y puesto el músico en contacto con la matemática y la Belleza, es algo más, también, que una simple *ἐπιστήμη*; se trataría más bien de una *σοφία*, de acuerdo con la distinción que PLATÓN hace entre ciencias y sabiduría en el *Cármides*⁶¹. En efecto, no se trata de un saber circunscrito a tal o cual área de la praxis material, sino de un nivel de discernimiento universal desde el que se puede enjuiciar lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo de toda actividad humana. La armonía y ritmo de los cuales es poseedora la música son los paradigmas de toda ciencia y práctica humana y divina. Con todo lo cual, la música se remonta incluso por encima de todas las artes y de la misma ética práctica, para hacerse *sabiduría*.

61. *Cármides*, 170 a y ss.

Lo cual, para PLATÓN, no es sino continuar una larga tradición que atribuía a la música los caracteres de la habiduría que, arrancando de Píndaro y Solón, culmina en PLATÓN en forma de razón matemática y de Belleza: el que no ha entendido la razón musical y armoniosa del universo y no aplica el saber musical a las ciencias y a la vida ética «es imposible que tenga un auténtico respeto a los dioses»⁶².

3. *Experiencia de lo metarracional*

Para concluir, volveremos al planteamiento primero de esta exposición: la experiencia de la Belleza en sí, incolora, informal, inmaterial y absolutamente unitaria cuya traducción en lo sensible hemos visto se realizaba mediante una τεχνή mimética, estructurada de acuerdo con un riguroso orden matemático. Pero el salto sigue ahí, abismal, infranqueable entre lo que no es materia y lo que lo es, entre la unidad clausa en sí misma y la diversidad, entre el reposo absoluto y el movimiento. No sólo es abismo en el sentido descendente de producción de este mundo ideal y en sí, en formas corporales (visuales o sonoras), sino también en el ascendente: el hombre, pasando del placer de un cuerpo bello a otro, y de éstos a la racionalización matemática de los mismos en forma de armonía musical, ha de saltar, al final, a la Belleza en sí, fuera de todo razonamiento y matemática posibles. Y si a la música la emparejamos, y aun identificamos, con la filosofía, el mismo problema se nos plantea con este saber racional humano, cual es el discurso filosófico: al comienzo, tendría un fundamento suparracional, para culminar, a su vez, en una meta también extrarracional.

Es verdad que la música, además de ocupar un lugar privilegiado en la cultura y educación griegas preplatónicas y predamonianas, poseía una vertiente mágica, mistérica, de encantamientos superiores y ocultos, sobre todo en manos de los pitagóricos y ceremonias órfi-

62. *Leyes*, 968 a.

cas. Ese encantamiento abarcaba no sólo al saber musical (en cuanto a acto ritual, remedio médico, terapia psíquica) sino también al conocimiento (sabiduría, adivinación, incluso ciencias). De ello se hace eco PLATÓN, tratando siempre de racionalizar la situación. Por ejemplo, en *Protágoras*⁶³, en *República*⁶⁴, en *Leyes*⁶⁵ y en *Cármides*⁶⁶ especialmente. Sin embargo, por tradición, pero también por dinámica interna de su propio pensamiento, conserva íntegro ese poder mágico, divino, misterioso de la música y, como veremos, también de su hermana la filosofía. El tema es de gran importancia no sólo para entender la estética y ética platónica (que en tal caso estarían pendientes de un metarracional) sino la misma filosofía, no sólo de PLATÓN sino de Grecia entera y de todo el racionalismo que de ella depende.

PLATÓN suele referirse en los textos que voy a citar bien a la poesía, bien a la música, según los lugares, pero atendiendo a la unión e identificación entre poesía y música, podemos entenderlos como alusivos a ambos artes por igual. El primer testimonio platónico, elocuente por demás, pertenece al *Ion*⁶⁷: «Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque 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». Pasa luego a describir las cualidades de dicha piedra para seguir a continuación aplicando el simil del magnetismo a los poetas: «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 poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos sino cuando penetran en las regiones

63. *Protágoras*, 316 d.

64. *República*, 364 b-c.

65. *Leyes*, 782 e.

66. *Cármides*, 157 a.

67. *Ion*, 533 d y ss.

de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen». E insiste un poco más adelante: «Porque *no es gracias a una técnica* por lo que son capaces de hablar así, sino *por un poder divino*, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad *les priva de la razón y se sirve de ellos* como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que *no son ellos, privados de razón* los que dicen cosas tan excelentes, sino que *es la divinidad misma quien las dice y quien a través de ellos, nos habla*». El texto es suficientemente claro. La técnica de nada sirve; son los dioses los que hablan. Y no se trata de un éxtasis en que bajo el poder de las musas y de los dioses, hable el mismo poeta. Se trata de un éxtasis de enajenación total en el que, quien toma la palabra por completo, es el dios y la musa. No sólo eso, sino que la fuerza de la poesía, como subraya más adelante⁶⁸, radica en el poder de imantación y contagio que tienen las musas (como la piedra magnética): el poeta, no sólo es arrastrado por la divinidad sino que arrastra con el mismo poder a los demás que lo oyen. Es la fuerza de entusiasmo, encantamiento y seducción divinos que tiene la música y que no se debe a la mera técnica. Estas mismas ideas las desarrolla en términos idénticos en la Apología⁶⁹. Y en el Banquete⁷⁰ llega a las mismas conclusiones haciendo intervenir el amor a la belleza como motor de la poesía, del arte, de las acciones bellas y buenas.

Pero es en el Fedro en donde PLATÓN expone con acentos más exaltados y directos el elogio de la locura divina que nos arrastra hacia la belleza y la música, sobre todo en dos grupos de pasajes⁷¹ en medio de los cuales se halla el mito de la generación de las almas según la ley de Adrastea a la que antes he hecho alusión. En estos ricos y densos pasajes se leen afirmaciones como que «es más hermosa la locura que viene de la divinidad que la cordura que tiene su

68. *Ion*, 536 a.

69. *Apología de Sócrates*, 22 b.

70. *Banquete*, 195 a.

71. *Fedro*, 244 a y ss., y 265 b y ss.

origen en los hombres»⁷² o que «los bienes más grandes nos vienen por la locura» y que «los dioses se proponen la máxima felicidad de aquellos a quienes conceden tal locura. La demostración de ello no convencerá sin duda a los habilidosos, pero convencerá a los sabios»⁷³.

En el segundo grupo de textos del mismo Fedro, distingue dos tipos de locura: la producida por una enfermedad, *μωπία*, y la propiamente dicha de la inspiración y enajenación divinas, *μανία*. Y dentro de esta última, que es la que interesa, cuatro especies «La divina la dividiríamos en cuatro partes, correspondientes a cuatro dioses, atribuyendo a Apolo la inspiración adivinatoria, a Dionisos la exaltación mística, a las Musas la poética y a Afrodita y a Eros la cuarta, y afirmamos que la locura amorosa era la más excelente»⁷⁴. Con ello, la música-poesía entra de lleno en la locura de tercer grado a la vez que la exaltación amorosa (por la belleza y, por tanto por el amor a la Verdad y Belleza o filosofía) en el cuarto. Con respecto a la locura musical y poética, dice: «La tercera forma de posesión y de locura, la que procede de las Musas, al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y todas las formas de poesía, y celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad. Pero cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiando *en su habilidad técnica* para hacerle poeta, ese es él mismo un *fracasado*, de la misma manera que *la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos*»⁷⁵.

Por fin, en las Leyes ofrece un nuevo aspecto de gran interés para nuestro propósito. Dice «una vez que el poeta se ha sentado en el trípode de la Musa, no es ya más dueño de su espíritu, sino que, a manera de una fuente, deja fluir libremente lo que llega a él y, puesto que su arte es una imitación, se ve obligado, cuando los personajes que crea tienen sentimientos contrarios, a contradecirse con frecuencia a sí mismo; y él desconoce, en aquello que dicen

72. Fedro, 244 a.

73. Ibidem.

74. Fedro, 265 b.

75. Fedro, 244 d.

ellos, de qué parte está la verdad»⁷⁶. Aquí, precisamente es donde empieza a distinguirse una diferencia entre la filosofía y la música-poesía. Estas últimas, arrebatadas por la locura divina, no tienen porqué saber la verdad de lo que hacen, al menos en el momento mismo de la inspiración artística. Esta labor corresponde a los legisladores y filósofos, porque añade a continuación: «El legislador, por su parte, en lo que toca a la ley no puede hacer lo mismo, es decir, presentar dos puntos de vista sobre una sola cuestión; ha de presentar uno solo en cada problema tratado». Y no es que las Musas y los dioses inspiren falsedades; es el hombre mismo el que las provoca la mayor parte de las veces. Unas, siendo de una manera distinta a la que las Musas inspiran, tal como lo ha enunciado en el texto anterior; otras, mezclando los elementos técnicos desordenadamente, dando por excusa que son las Musas quienes han inspirado sus obras: «Nuestros compositores están muy lejos de ser lo que serían las mismas Musas. Ellas, en efecto, no cometerían nunca el error de dar a un texto propio de hombres un color y una melodía propios de mujeres... Los compositores humanos, en cambio, entretejiendo de cualquier manera estos elementos y mezclándolos todos sin orden ni concierto, harían reír a todos aquellos de quienes dice Orfeo 'ha llegado a la estación del placer'. Esos, en efecto, ven todas estas cosas confundidas, y para colmo de males, los compositores separan de la melodía los ritmos y las actitudes, limitándose a poner en verso palabras sin acompañamiento...»⁷⁷. De ahí que se impongan en este mismo pasaje los tres criterios a los que más arriba he aludido del placer, utilidad y rectitud de la imitación, para juzgar racionalmente de la belleza y eticidad de una obra de arte.

De este modo, quedan deslindados los territorios correspondientes a cada uno de los elementos de lo estético en PLATÓN: la producción de las obras bellas (la labor del artista) es cosa únicamente de locura e inspiración divinas; la contemplación y disfrute plenos de la belleza de la obra, exige la superación del estadio sensible placentero para remontarse por la filosofía al análisis matemático y armónico de lo contemplado. En este caso, filosofía y fruición esté-

76. *Leyes*, 719 b.

77. *Leyes*, 669 b y ss.

tica se identifican. Este análisis filosófico-estético, con su placer correspondiente, tomando como base la sincronía de los movimientos de la música y del alma, establece lo recto y lo justo de la obra ejecutada, para dictaminar sobre la eticidad esencial a la obra misma. Ahora bien, estimo que esta actividad filosófico-estético-ética no es exclusiva del contemplador y del legislador, sino que puede ser asumida también por el mismo artista. Pero con una condición: que la lleve a cabo *después* del acto creador. Mientras realiza la obra está poseído de las Musas, no dispone de su propia razón, no puede filosofar y disfrutar racionalmente sobre su obra. Lo único que ocurre es que *de hecho*, en PLATÓN están distribuidas socialmente estas dos funciones en dos clases de hombres y de roles: los que trabajan con las manos (sea bajo las normas de una *τεχνή*, como en el caso de un fabricante de un objeto cualquiera de uso, sea bajo la enajenación de la *μανία*, como es en el caso de la música-poesía) y los que piensan, los que son libres de cualquier trabajo con las manos. Y notemos, de paso, que el tema de la locura divina y de las Musas, sólo es aplicado por PLATÓN al asunto de la música y de la poesía, no al de las obras artes, como la pintura, arquitectura, escultura.

De este modo, la racionalidad matemática de la música, no se fundamenta a sí misma, no es autosuficiente, ni racional ni estéticamente. Precisa de un soporte ulterior, de una instancia superior para ser auténticamente lo que es: bella, con belleza racional. Pero cabe hacer la misma pregunta en torno a la filosofía que se halla dentro del fenómeno musical (identificada con él o como instancia ulterior de crítica estética y ética) e incluso independientemente de él. En otras palabras: la filosofía, la razón platónica ¿es terminal en sí misma?, ¿se basta en sí misma? La respuesta nos viene dada por la misma índole armónica, bella, de la filosofía. Ella es armonía del hombre dentro de sí mismo y armonía del hombre con el mundo exterior y con las ideas. Pero esta armonía es belleza y la filosofía no es sino amor a la sabiduría, a la Belleza y Bien en sí, los cuales sustentan todo el mundo inteligible y sensible. Ya desde esta consideración nos vemos impulsados a postular una suerte de manía divina también para la filosofía. Ocurriría como en música: una cuestión es el orden racional, técnico, de la dialéctica, de la lógica, y otro el motor último y fundamental del hecho filosófico e incluso de las verdades finales que contiene, lo cual sería cuestión de instan-

cias superiores. Incluso podría pensarse que el filósofo inicia la reflexión, como el músico, arrastrado por una locura y enajenación iniciales. La diferencia con el músico y poeta estribaría entonces, en que el filósofo, por definición, puede y debe razonar el objeto de la inspiración divina, los productos de su locura originaria; mientras que el artista no tiene por qué llevar a cabo esta racionalización: puede ser él mismo u otro distinto (que es lo más frecuente en la práctica y lo más coherente en la teoría).

De hecho, PLATÓN alude en ocasiones a la filosofía y a sus conocimientos, con terminología de *encantamientos* e *inspiraciones*. En Cármenes⁷⁸ dice: «Ahora bien, el remedio del alma consiste en ciertas fórmulas de encantamiento. Estas consisten en bellos razonamientos que hacen nacer la sabiduría en el alma». En este pasaje, de lo que trata PLATÓN es de ver la manera de restablecer la salud y armonía del hombre: no se puede curar un miembro sólo dejando enfermo el resto. Hay que ir a la totalidad, pero sobre todo, empezando por la cabeza, por el alma. De este modo, consiguiendo la cabeza la salud por la razón y la armonía, sanará todo el hombre. Al mismo recurso acude en Lisis⁷⁹, en donde hablando de la noción de amistad, anuncia sus razonamientos diciendo: «Digo, pues, movido por una especie de *inspiración adivinatoria*». Y, en las Leyes⁸⁰ afirma que «eso que llamamos cantos no son en realidad más que encantamientos del alma, elaborados para conseguir esta armonía de que hablamos». Y la armonía de que hablaba era la capacidad racional para discernir lo bueno y lo justo, lo virtuoso y lo recto de la música y de todo cuanto hace el hombre.

Pero es en el mito de los caballos y alas del Fedro⁸¹ donde mejor se patentiza el origen primero y destino final del hombre racional, en un punto primero y último que se halla fuera de la razón. Allí nos dice PLATÓN que el alma, arrastrada por los caballos, camina por encima de la bóveda circular del cielo. En esta situación «el lugar celeste, ningún poeta de esta tierra lo ha cantado ni lo cantará jamás dignamente. Es, pues, así (se ha de tener, en efecto,

78. *Cármenes*, 157 a.

79. *Lisis*, 216 d.

80. *Leyes*, 659 d.

81. *Fedro*, 245 e y ss.

la osadía de decir la verdad, y sobre todo se habla de la Verdad): la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma, ocupa este lugar». Y continúa: «tal es, pues, la vida de los dioses. En cuanto a las demás almas, la que mejor sigue a los dioses levanta la cabeza del auriga hacia el *lugar exterior y es llevado con ellos en la revolución circular*, turbada por los caballos y contemplando a duras penas las realidades; otras, unas veces levanta y otras baja la cabeza, y, por causa de la violencia de los caballos, ve unas realidades y otras no. Las más, aspirando todas a subir, intentan seguir a los dioses; pero, siendo incapaces de ello, se hunden al ser llevadas en la circunvalación, pisoteándose y echándose las unas encima de las otras, e intentando las unas colocarse delante de las otras... En una palabra, todas ellas, pasando muchos trabajos, se retiran sin haber sido iniciadas en la contemplación de la realidad, y una vez que se han retirado de allí, se alimentan de la opinión».

La demarcación de la línea circular de la bóveda celeste, no sólo es un asunto puramente topológico y astronómico dentro de este mito, sino que representa la línea de demarcación y separación entre la vida teórica racional y la metarracional. El pensamiento racional, discursivo, dialéctico y filosófico es un movimiento armónico cuyo paradigma y modelo ideal es el movimiento circular de lo siempre idéntico, siempre igual y necesario, dentro de la variabilidad del moverse propio del mundo temporal. De ahí para abajo, funciona la filosofía y la ciencia, hasta caer en la simple opinión y en el conocimiento sensible. Pero por encima, ya no hay movimiento, color, forma, tacto. Sólo la inteligencia, νοῦς, la captación intuitiva, funciona. Esta inteligencia noética superracional, es el piloto del alma, el que rige el movimiento circular del pensamiento y la filosofía.

Este mito coincide con el esquema planteado por la línea dividida en la República en la que tras el saber filosófico y matemático, se sitúa la intuición de las ideas y de la Belleza y Bien por encima de todas. Y con el del sol en que el foco originario de todo ser intelectual es un deslumbramiento, una ceguera que produce la luz extrarracional de la Belleza. Y con el de la caverna, en la que acontece algo parecido. Incluso el hecho de que PLATÓN acuda al registro del mito cuando trata de explicar las ultimidades de nuestra situación racional, filosófica y humana, es un síntoma de que a ellas ya no

puede acceder por la vía del discurso-movimiento racional. PLATÓN, al usar del mito, lo que hace es culminar su filosofía con poesía, con música.

Como conclusión de todo lo dicho, la filosofía es una forma de belleza, la suprema, junto a la música, la cual se sitúa por encima de todas las artes (como la filosofía se pone a la cabeza de todo conocimiento). La filosofía es una forma de música a la vez que la música es filosófica en su última raíz. Por otra parte, música y filosofía están unidas por un interés y esencia común: la ética, el comportamiento humano. Ahora bien, música y filosofía tienen una *τεχνή* de índole matemático-armónica. Pero esa técnica no se basta a sí misma: precisa de una instancia y fundamento superior: la Belleza absoluta y su contemplación extrarracional. Belleza, *techné* y *ethos* se unen así estrechamente constituyendo una locura «que es más hermosa que la cordura que viene de los hombres» y cuya razón de ser «no convencerá sin duda a los habilidosos, pero convencerá a los sabios».

