

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Filosofía

Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes con especialidad en Filosofía:

**La Educación Musical en los Libros II y III de la *República* de Platón**

Por: Manuel Figueroa Bonilla

401-10-2377

Director: Dr. Étienne Helmer

Lectores:

Dra. Maria del Pilar Montoya

Dr. Carlos Rojas Osorio

Edición Final Revisada

Todos los Derechos Reservados ©

San Juan, Puerto Rico

10 de diciembre de 2021

Hoja de aprobación

Los profesores constituyentes del comité de tesis aprueban esta investigación:

---

Dr. Étienne Helmer

Director de Tesis

---

Dra. María del Pilar Montoya

Lectora

---

Dr. Carlos Rojas Osorio

Lector

## Resumen

El tema de esta tesis de maestría es la educación musical en la filosofía de Platón. En la *República* de Platón, la etapa educativa más importante es la niñez; los vehículos de esta educación son la *mousiké* para el alma (o mente) y la gimnasia para el cuerpo. La palabra griega *mousiké* describe un conjunto de artes compuesto por la música, la poesía, el canto y el baile. Así mismo, una educación musical para Platón describe una educación cultural. Además, Platón entiende que la conservación política de la ciudad ideal depende de una adecuada práctica musical, y de proteger los modos musicales. Por ende, la educación musical es un tema meridiano en la pedagogía si concedemos que la *República* es más bien un libro cuyo tema es la educación. Que el elemento fundamental del tema educativo (la *mousiké*) provoque sorpresa, sea en el lector antiguo o moderno, problematiza el significado del concepto humano de la educación. Que provoque sorpresa puede dejar entrever que una pedagogía que no otorga a las artes (y notablemente, a los modos musicales) importancia suprema, está condenada al fracaso. Igual destino puede esperar a una filosofía o práctica política que ignore su importancia. Es en el contexto de estas inquietudes que surge la pregunta que esta tesis intenta contestar: ¿Por qué considera Platón que la *mousiké* es central en la *polis*? La tesis que se defiende es la siguiente: Platón postula que la *mousiké* es aquello que educa la sociedad porque tiene el efecto de moldear el alma (o la mente). Esto tiene consecuencias políticas, pues la legislación y la justicia, que son las dos artes de la política, dependen del carácter de los individuos que componen la *polis*.



## Índice

I.	Introducción.....	8
§ 1.	El Problema.....	9
§ 2.	La Pregunta.....	11
§ 3.	La Tesis.....	14
§ 4.	Organización de la investigación.....	15
II.	Capítulo I: Contexto histórico y estado de la cuestión investigada.....	16
§ 1.	<i>Mousiké</i> .....	16
§ 2.	Complejidad del instrumento y géneros musicales.....	18
§ 3.	La tensión entre la filosofía y la poesía: el papel del <i>logos</i> .....	20
§ 4.	Los lacedemonios y los arcadios.....	23
§ 5.	La importancia de Damón.....	28
§ 6.	Estado de la cuestión investigada.....	30
III.	Capítulo II: El contenido de la educación musical.....	39
§ 1.	La Necesidad y la naturaleza de la educación musical.....	39
§ 2.	La imagen de los dioses.....	42
§ 3.	Valentía.....	46
§ 4.	Templanza.....	50
IV.	Capítulo III: El estilo y sus efectos.....	53
§ 1.	<i>Diegesis</i> o <i>Mimesis</i> .....	53
§ 2.	Carácter de los cantos y de las melodías .....	59
§ 3.	Psicología de la <i>Mousiké</i> .....	61
V.	Conclusión.....	68
VI.	Bibliografía.....	70

*Dedicado a mi patria*

## Reconocimientos:

Primeramente, debo agradecer a mi director de tesis, el Dr. Etienne Helmer, su labor y diligencia durante todo este proceso. Gracias, además, a la Dra. María del Pilar Montoya, por sus consejos en la redacción del documento; y al Dr. Carlos Rojas, por aceptar formar parte del panel de esta tesis. Gracias a todos los profesores que tuve en esta maestría. De todos he aprendido. Unas gracias en particular al Dr. Sven Andersen, por sus consejos y su apoyo en las primeras etapas de esta maestría; fueron de mucha ayuda. Y gracias al Dr. Micheal Sharp, por unas clases únicas en mi experiencia académica. Gracias también a mis padres; y por último, pero no menos importante, gracias a mi querida esposa Heike M. Tzieply; nada sería igual sin ti.

## Introducción

La *República* de Platón ha sido calificada, por uno de sus grandes lectores, como un libro cuyo tema es la educación. “Si queréis formaros una idea de la educación pública, leed la *República*, de Platón. No es, pues, una obra de política, como piensan los que juzgan los libros por su título, sino es el más excelente tratado de educación que se haya escrito.” (Rousseau p.14) Esto a pesar de que la premisa del libro es descubrir lo que es la justicia, y luego, si es algo que debe ser practicado porque es bueno en sí, o si debe ser practicado por los beneficios que otorga a su practicante. Si conviene ser específico en cuanto a una definición preliminar de lo que Platón considera educación, sería la siguiente: “...educación desde niños para la virtud, la que lo hace deseoso y amante de convertirse en un ciudadano perfecto, que sabe gobernar y ser gobernado con justicia” (*Leyes* 643e).

Si, por ahora, damos por supuesto aquel halago de Rousseau, refiriéndonos a la educación del ciudadano por excelencia (el guardián), en el libro cuyo tema es la educación (*República*), cabe destacar que la etapa inicial de la educación de los guardianes se divide en dos partes: *mousiké* para el alma y gimnasia para el cuerpo. Es decir, al menos inicialmente, pues el comienzo de la educación es la etapa más importante de la misma, Platón propone que la *mousiké* es el medio más eficiente si el fin es la educación del alma; que una educación correcta es una educación musical; que al individuo educado le debe aplicar el término *mousikòs*, o “persona musical” (*República* 349e); y que, por otra parte, el cuerpo es educado por el arte de la gimnasia (*República* 410b). Mas en el transcurso del diálogo corrige la noción de gimnasia con lo siguiente: la *mousiké* educa lo filosófico en el ser humano, y la gimnasia el componente colérico de



este (*República* 411e). Tanto la *mousiké* como la gimnasia son, entonces, herramientas de la educación del ciudadano.

## § 1. El Problema

Platón asigna al lector la tarea de comprender el alcance de la definición de *mousiké*, en este contexto. Si bien es cierto que es posible definir *mousiké* con alguna medida de certeza razonable, la manera en que Platón utiliza el concepto a través de la *República* debe advertir que la gama de este concepto tiende a resistir el firme asir del lector, cuanto más un lector moderno. A modo preliminar, baste asegurarse que no erramos si consideramos que se trata de toda aquella obra creativa que se encuentra bajo el dominio de lo que los griegos llamaban las musas; entiéndase, la música, el canto, la poesía, el baile y el placer<sup>1</sup>. Si bien no erramos con esta noción amplia de *mousiké*, a través de la obra, Sócrates desvela que se refiere a aquello que hoy día llamamos música, pero con particular énfasis en su contenido discursivo. Esto concuerda con el rol general de las musas en aquello que incidía sobre las actividades de aquellos que se consideraban personas cultas o educadas, como señala Murray: “The Muses have always been associated with poetry, but they are not simply goddesses of poetry. As E.R. Cummings long ago pointed out, ‘In the view of Antiquity, they belonged not only to poetry but to all higher forms of intellectual life besides’, a view summarized in Strabo’s words: ‘all educated men are servants of the Muses’.” (Murray p.365).

Existen dos factores que son fundamentales para que Platón considere la *mousiké* como el agente educativo del alma – la naturaleza del sujeto educado, y aquello que le

---

<sup>1</sup> “Thus the nine Muses collectively embody all aspects of *mousikē* which came into being when they were born, with emphasis on dance, song, poetry, and pleasure.” (Murray p.367)

educa; el individuo y la *mousiké*. El factor decisivo en cuanto al sujeto educado – el ser humano – es la puericia para su formación. “El niño, en efecto, no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas.” (*República* 378d-e). La infancia y la niñez son sin duda el periodo crucial para la pedagogía platónica. En las *Leyes*, este principio guía la educación, e incluso se lleva al extremo de prescribir una gimnasia para la madre que carga un feto, pues se entiende que a la intensidad del crecimiento debe corresponder una alimentación igualmente rigurosa. Como bien señala el siguiente pasaje: “Ateniense.-¿No sabemos que, cuando se produce un gran crecimiento al que no acompañan esfuerzos apropiados y realizados con frecuencia, causa innumerables males a los cuerpos? Cretano. -Lo sabemos muy bien. Ateniense.- En consecuencia, la mayoría de los esfuerzos es necesaria cuando los cuerpos reciben la mayor cantidad de alimentación.” (*Leyes* 789a).

Por otra parte, lo decisivo en cuanto a aquello que educa al individuo se divide en dos partes: el discurso y la melodía. En cuanto al discurso, la crítica platónica a la educación de su tiempo, sin dejar de ser una crítica a la educación vigente, se basa en que la filosofía debe ser el arte preeminente, y por ende, la poesía debe seguir los parámetros que ésta le prescribe. Sencillamente, Platón critica la poesía que no prioriza la verdad, y por lo tanto, carece de un valor educativo. Y exige este valor educativo dado que la poesía que criticaba era comúnmente aceptada como una fuente de educación para la *polis*, como veremos más adelante. “While Plato rejects the view that poets are authorities in the sphere of pedagogy, denying thereby that poetry could be a *techne* even under ideal conditions, he admits the possibility that gifted practitioners, if themselves

properly educated, may benefit the state by generating creations that will be suitable for the young.” (Levin p.129) En cuanto a la melodía, lo decisivo es que se insinúa al alma con fuerza y sigilo, como examinaremos en detalle más adelante: “la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente.” (*República* 401e).

La dificultad interpretativa suscitada por la *mousiké* puede deberse a que la modernidad ha compartimentado las artes de las musas. La poesía es leída en silencio; si es declamada, tiende a ser sin música; la música puramente instrumental no es solo aceptada, sino que en no pocos casos es considerada la modalidad de la música culta; y existen obras teatrales, pero el medio popular de nuestra época ha sido el cine y sus variadas modalidades. Estas artes en la antigua Grecia se encontraban más integradas. Por ejemplo, una declamación poética iba acompañada al menos de música. De hecho, el entender de los griegos era que la música y la poesía eran inseparables; ciertamente para Werner Jaeger, la palabra *mousiké* hace referencia a ambas en conjunto (*Paideia II*, p.224). De aquí que Sócrates haga referencia a los poetas (en especial Homero) en su análisis de *mousiké* (*República* 379d, 381d, 383b, 386c-387a). Como veremos, su conclusión decisiva es que el *logos* en la música (lo cantado, lo que se dice o se cuenta) debe gobernar lo relativo a la melodía.

## § 2. La Pregunta

La pregunta que esta tesis intentará contestar es: ¿Por qué Platón considera que la *mousiké* es central en la *polis*? Esta pregunta desemboca en otras dos preguntas. ¿Por qué deben protegerse los modos musicales en la *polis*? Y, ¿qué implica esto para la censura musical?

En la ciudad idealizada de la *República*, se prescribe la educación filosófica a través de la educación musical al guardián, quien debe proteger la ley, y obediencia a estas leyes a todos en la *polis*. La ley forma a filósofos con valores y costumbres orientados al *areté* – la excelencia –, a través de una educación total, desde la infancia, que abarca todo lo que le rodea, y moldea el carácter de toda la cultura. No debe extrañar, entonces, la importancia de la música para Platón, si se concede que la música es el vehículo de la armonía de la *paideia*. Así, es el punto más sensible y vulnerable de la *polis*, como argumenta la *República*, pues es dado a cambios, y es capaz de mutar los valores con sigilo.

La relación holística de estos elementos – estado e individuo, razón y obediencia, *paideia* y *mousiké* – riega la definición de la justicia que encontramos en la *República*: “parece que la justicia ha de consistir en hacer lo que corresponde a cada uno, del modo adecuado.” (*República* 433b). El rigor de la ciudad ideal descrita en este libro, corresponde a una *paideia* que especializa a los individuos de acuerdo con sus afinidades y habilidades, y forma a los guardianes con una educación filosófica. Es en este caso que Platón se enfoca, asegurando que, aunque la educación aspira a la verdad, debe comenzar con ficciones (*República* 377a). Con esto se refiere a los mitos y leyendas que se cuentan a los niños, cuentos ficticios que deben albergar verdades.

Al igual que un individuo especializado en un oficio, la *República* traza un estado especializado en construir ciudadanos, y los requisitos culturales que teóricamente implican. Es con vista a la formación de un ciudadano ideal que se propone una educación ideal. Con esto en mente, Platón propone, como ya explicamos, que la etapa educativa más importante para formar a los guardianes de la ciudad ideal es la puericia,

y el vehículo de esta educación es la *mousiké* (*República* 376e). Tanto es el énfasis en esta idea, que Sócrates entiende que el baluarte de esta ciudad ideal se construye en la música y la poesía, como indica el siguiente pasaje:

Pues hay que ponerse a salvo de un cambio en un nuevo género musical, y pensar que así se pone todo en peligro. Porque los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado, tal como dice Damón, y yo estoy convencido.

Cuéntame a mí también entre los convencidos - dijo Adimanto.

Allí - proseguí-, en la música, creo que debemos edificar la residencia de los guardianes. Allí, ciertamente, la ilegalidad se introduce de modo fácil, sin que uno lo advierta.

-Sí, en parte juguetonamente, y como si no produjera daño. Y no lo produce, salvo que se deslice poco a poco, instalándose suavemente en las costumbres y en las ocupaciones, de donde crece hasta los contratos que hacen unos hombres con otros. Y desde los contratos avanza hacia las leyes y la organización del Estado, Sócrates, con la mayor desfachatez, hasta que termina por trastocar todo, tanto la vida privada como en la pública. (*República* 424c-d)

¿Por qué entiende Platón que la conservación política de la ciudad ideal depende de una adecuada práctica musical, de proteger los modos musicales? La necesidad de construir la residencia, o baluarte, de los guardianes en la música, da a entender que aún en un estado ideal, la música, tanto su *logos* como lo que atañe a la melodía, ejerce un poder en el carácter de los individuos que no puede ser ignorado.

Según Allan Bloom, tanto para Glaucón y Adimanto (los interlocutores de Sócrates en la *República*), como para el lector griego de la época, resumir el medio educativo del

alma en la palabra *mousiké* es una propuesta extraña, tan extraña como para el lector moderno<sup>2</sup>. Como explica Bloom, esto se debe a que Sócrates expande el significado de *mousiké*, de poesía cantada con música, a un discurso sobre la subyugación del elemento rítmico y melódico al contenido racional.

Si concedemos que la *República* es más bien un libro cuyo tema es la educación, que el elemento fundamental del tema educativo (la *mousiké*) provoque sorpresa, sea en el lector antiguo o moderno, problematiza el significado del concepto humano de la educación. Que provoque sorpresa solo puede dejar entrever que una pedagogía que no otorga a las artes (y notablemente, a los modos musicales) importancia suprema, está condenada al fracaso. Igual destino le espera a una filosofía o práctica política que ignore su importancia. No solo eso, sino que problematiza también la censura que Sócrates recomienda hacia ciertos contenidos poéticos y modos musicales. (Rosen p.4, 87-88)

¿Cómo puede ser definida la censura en el contexto de las inquietudes de Platón; a qué responde la censura musical; cuál es su propósito; cómo se justifica su aplicación? Es en el contexto de estas inquietudes que surge la pregunta que esta tesis intenta contestar: ¿Por qué considera Platón que la *mousiké* es central en la *polis*?

### § 3. Tesis

---

<sup>2</sup> “‘Music’ means originally ‘any activity performed under the guidance of the Muses.’ This meant especially lyric poetry sung to music, which is not far from our sense. Socrates broadens the sense somewhat and concentrates upon subordinating the rhythmic and melodic elements to the verbal and rational content. This was a change from the traditional emphasis, and the surprise we experience at the way in which he interprets the word is not entirely alien to what the Greek reader was probably supposed to experience at this radical treatment of the subject. To change the word would be to presuppose the effect of Socrates’ thought prior to the fact. We have no adequate equivalent for either of the terms, and it is better to let each individual make his own interpretation on the basis of their use.” (Bloom p.449)

La tesis que defiende esta investigación es la siguiente: Platón postula que la *mousiké* es aquello que educa la sociedad porque tiene el efecto de moldear el alma. Esto tiene consecuencias políticas en la *polis*, pues la justicia, que es una de las dos artes de la política<sup>3</sup>, depende del carácter de los individuos que componen la *polis*. El carácter de los individuos será moldeado por la legislación, particularmente por lo que dispone sobre la educación musical.

#### **§ 4. Organización de la investigación**

La educación musical es abordada en la *República* desde finales del Libro II (*República* 376e), hasta mediados del Libro III (*República* 403c); y luego resurge en el Libro X. Por razones de espacio, esta tesis se concentra en el tema musical como es presentado entre los Libros II y III. Es en esta porción de la *República* que se expone la educación musical de los guardianes a temprana edad en detalle. La investigación será dividida en tres partes. El primer capítulo establece el contexto histórico de la investigación, y el estado de la literatura sobre la educación musical platónica; es fundamental situarse en la visión griega de la *mousiké* para comprender el tratamiento de Platón sobre el tema. El segundo capítulo examinará el contenido de la educación musical, y el tercero investigará el estilo musical y sus efectos. El contenido de la educación musical se enfoca en el tema de la imagen de los dioses, la valentía y la templanza. El estilo y sus efectos constarán de la diferencia entre *diegesis* y *mimesis*, el carácter de los cantos y de las melodías, y los efectos psicológicos de la *mousiké*.

---

<sup>3</sup> *Gorgias* 464b.

Situándonos en la época, examinando el contenido y el estilo de la educación musical, intentaremos dilucidar por qué Platón considera que la *mousiké* es central en la *polis*.



## Capítulo I: Contexto histórico y estado de la cuestión investigada

### § 1. Mousiké

Para entender la importancia de la música en la reflexión de Platón, es necesaria una breve exposición histórica que nos brinde una mejor idea de la costumbre musical de su época, sin perder de vista que “It is impossible for us to give a detailed description of Greek ‘gymnastic’ and ‘music’, although they were the foundations of paideia in the archaic and classical periods. There is not sufficient evidence.” (Jaeger p.225).

Según la enciclopedia Britannica, la música puede ser definida de la siguiente forma. “Art concerned with combining vocal or instrumental sounds for beauty of form or emotional expression, usually according to cultural standards of rhythm, melody, and, in most Western music, harmony.” Sin embargo, la música de la Grecia antigua era un concepto más abarcador<sup>4</sup>. Así, lo que se consideraba música en la antigua Grecia era dominado por el elemento del canto. Y Platón, a su vez, representaba la civilización musical de una nobleza Ateniense anterior a su época. “What he does make clear is that the composer's legacy was simply the sung poem: the instrumental part is conceived as a free accompaniment at the executant's pleasure.” (Henderson p.343).

La palabra traducida como “música” en el fragmento *República 376e*, es *mousiké*, y es frecuentemente traducida a “música y poesía”. En términos estrictos, la palabra *mousiké* hace referencia a todo lo que se encuentra bajo el dominio de las musas; entiéndase -- música, poesía, teatro, baile, etc. “Music was considered to be the gift of ‘Mousai’, goddesses of arts and letters, to man, and was strongly associated with ritual,

---

<sup>4</sup> “In ancient Greece, music was not the discrete art form that we, today, consider as music. It was the complete combination of poetry, melody, and dance in one unity; an incomparably holistic power which defined people as personalities who think, act, and feel” (Stamou p.3).

educational, and recreational purposes, pervading every aspect of private and social life.” (Stamou p.3). Lo cierto es que la música para el griego era un conjunto, y las partes de ese conjunto por separado no tendían a ser tomadas con seriedad. “If unaccompanied dance existed at all, it was perceived to be not of much importance, while pure instrumental music was often criticized as relatively unimportant.” Incluso, tanto el actor, como el cantante, como el bailarín, eran uno. “The drama was sung to a great extent, incorporating both solo and choral song along with dance. Every singer, solo or choir, had to sing while moving his or her entire body in obedience to intricate patterns that required weeks of full-time training.” (Stamou p.3). La definición del concepto musical griego es un tema muy discutido.

Una interpretación generalizada puede acertar en el caso de este concepto tan abarcador. Un ejemplar es la definición de Andrew Barker, quien ha definido *mousiké* como una educación cultural (Barker p.1-18), una exposición a la poesía, siendo la música el vehículo de esta, análogo a la forma en que el cuerpo es el vehículo del alma.

La música era una actividad comunal en la antigua Grecia que trascendía tanto la esfera política como la educativa, y ciertamente dominaba la esfera social.

Greek music was communal, present at almost all social gatherings, and often performed by everyone together. In the private sphere, the symposium was a focal point of elite cultural life and a microcosm of the *polis*, with its own ‘archon’ as *magister bibendi*. At the start, a paeon was sung by all participants together. Each guest then sang in turn simple stanzas, holding a myrtle branch. Individual performances followed, as symposiasts with particular musical abilities sang monodic poems while accompanying themselves on the lyre. (Wallace p.261)

Wallace llega al extremo de calificar el banquete como un microcosmo de la *polis*, donde el entretenimiento consiste en el canto de poemas por cada invitado, acompañado de algún instrumento. Quizás por saber el poder serio de encanto de la música, acorde con el ejercicio filosófico que ocurre en *El Banquete* de Platón, una de las primeras cosas que ocurre en este diálogo es que se le pide a una joven que tocaba la flauta que se fuera a tocar a otro lugar.

En la *República*, Platón modifica el concepto de *mousiké* al proponer la preeminencia, o enfatizar el liderazgo del *logos* en la misma. Esta novedad se encuentra en el centro de esta investigación. Werner Jaeger señala este detalle; entiende que una interpretación razonable de la palabra *mousiké* es música, y enfatiza el carácter abarcador del concepto griego. "Music, in the comprehensive Greek sense of *mousiké*, is not simply a matter of sound and rhythm, but also (and, according to the emphasis Plato gives it, principally) of the spoken word, the *logos*." (Jaeger p.211). Según Allan Bloom, el énfasis en el *logos* que hace Platón (como veremos) en el concepto de *mousiké* tomaría por sorpresa incluso a sus compatriotas contemporáneos. (Bloom p.449) Bloom explica que se trata de una noción de *mousiké* donde la razón domina las pasiones de la melodía. Subraya una importante dimensión estética y política en la filosofía de Platón; que, en la música, el ritmo y la armonía deben estar sometidos a lo declamado poéticamente, a lo dicho, a la poesía, y no esta a aquella. (Bloom p.449)

## **§ 2. Complejidad del instrumento y géneros musicales**

El tema de la complejidad del instrumento es uno que se repite en la literatura griega, especialmente Plutarco y Platón; es importante porque la complejidad o sencillez del instrumento incidía sobre la complejidad o sencillez de la melodía, y por tanto, en la

educación del alma, en su carácter y sus virtudes. En el periodo arcaico, los instrumentos de hilo tenían comúnmente entre tres y cuatro hilos. En el siglo sexto y quinto se añadieron más, hasta 12 hilos, pero esto era considerado escandaloso. Por lo general estos instrumentos tenían entre siete a ocho hilos (*Greek Musical Writings* vol.1 p.4). Eran cuatro los instrumentos de cuerda: “The principal stringed instruments are designated by the names phorminx, kithara, lyra and barbitos...” (*Greek Musical Writings* vol.1 p.4).

Existen varias referencias, que veremos más adelante, que expresan una preocupación por instrumentos complejos, y una medida de esto era el número de cuerdas que tenían. En la *República*, por ejemplo, se menciona que las canciones que se conformen a la educación musical de los guardianes no requerirán de instrumentos con muchas cuerdas o que abarquen muchas armonías. De hecho, se incluye una crítica a la flauta por ser el instrumento que posee más sonidos (*República* 399d). Los instrumentos considerados aptos en la ciudad ideal de la *República* eran la lira, la cítara y la siringa, pues eran instrumentos sencillos. “Te quedan, entonces, como útiles en la ciudad, la lira y la cítara; y para los pastores, en el campo, la siringa.” (*República* 399d).

En Platón, quizás la referencia más valiosa históricamente en torno a la música se encuentra en el Libro III de la *República*. Aquí, Platón discute algunos géneros de música de acuerdo con su región de origen, recalcando el espíritu que les caracteriza. Por ejemplo, la música lidia se consideraba quejumbrosa. “¿Y cuáles son esas armonías quejumbrosas? Dímelo, ya que eres músico. -La lidia mixta, la lidia tensa y otras similares. -Entonces, éstas deben ser suprimidas...” (*República* 398e). Las armonías jonias y lidias, además, eran consideradas relajantes y aptas para canciones de

bebedores. (*República* 398e). Las armonías dorias y frigias, según el parecer de Platón, gozaban de mejor reputación, pues pueden:

...imitar adecuadamente los tonos y modulaciones de la voz de un varón valiente que, participando de un suceso bélico o de un acto cualquiera de violencia, no tiene fortuna, sea porque sufre heridas o cae muerto o experimente alguna otra clase de desgracia; pero que, en cualquiera de esos casos, afronte el infortunio de forma firme y valiente. (*República* 399a-b)

Y también servían de ejemplo de armonías capaces de imitar:

... a quien por medio de una acción pacífica y no violenta sino atenta de la voluntad del otro, lo intenta persuadir y le suplica: con una plegaria a un dios, con una enseñanza o una exhortación a un hombre; o a la inversa, que se somete por sí mismo al intento de otro de suplicarle, enseñarle y persuadirle, sin comportarse con soberbia tras haber obtenido lo que deseaba, sino que en todos esos casos actúa con moderación y mesura, y se satisface con los resultados. (*República* 399b)

### **§ 3. La tensión entre la filosofía y la poesía: el papel del *logos***

Al intentar remitirnos a una época tan lejana, es posible establecer ciertos hechos básicos que nos ayudan a entender la inquietud musical de Platón. Las artes eran consideradas la principal fuente de educación. Las obras establecían convenciones y moldeaban el carácter de los lectores y espectadores. Esta actividad era llamada educación; y naturalmente, un Sócrates, un filósofo, contempla esta situación con preocupación, pues el poeta no solo ejerce su arte, sino que pretende dominar el arte del filósofo al postularse como educador.

The currency of ideas, values and images disseminated through familiarity with poetry had always been a force with which philosophy, in its various manifestations, needed to reckon. As a mode of thought and discourse which proclaimed its aspiration to wisdom, philosophy could not easily eschew some degree of dialogue with an art whose practitioners had traditionally (and for much longer than anyone had been called a “philosopher”) been ranked prominently among the *sophoi*. (Halliwell p.1)

Debe ser señalado que no siempre se da el caso en que una cultura admira la sabiduría; se requiere un cierto grado de entusiasmo genuino por ella. La existencia de tal cultura, inusual en la historia humana, es tierra fértil para palabras como filosofía, compuesta de las palabras *philia* (“aspiración hacia”) y conocimiento; y más importante aún, es tierra fértil para un diálogo libre de compartimentos, que responde a la responsabilidad del pensamiento de abarcar el todo. En este contexto, la poesía siempre fue un vehículo educativo en Grecia, y por lo tanto, quien pretendiera educarse y educar (el filósofo) no podía evitar entrar en diálogo con quien tradicionalmente ejercía esa función (el poeta). La relación entre poesía y filosofía descansa en un examen más general de la relación entre filosofía y *mousiké*, pues la poesía es parte integral de la *mousiké*, a tal punto, que no se entendía *mousiké* sin poesía.

El problema, según Platón, de la insubordinación de la poesía al *logos* era exacerbado por la preeminencia de la música relativa a la poesía, e incluso el actor relativo a la poesía. Es decir, que la poesía se moldeaba a la música, y no viceversa, y que incluso el actor cobraba más importancia que la poesía que interpretaba. Esto, según Platón, no se encontraba en su orden natural. Él entendía que en la división de los

elementos musicales – el *logos*, la *harmonia* y el *rhythmos*<sup>5</sup> – la *harmonia* y el *rhythmos* (la melodía) deben estar subordinadas al *logos* (*Paideia II*, p.224). Argumenta que el mismo criterio que se aplicaba a la poesía lírica era aplicable a la música. El contenido discursivo debía establecer el tono de la melodía, y no lo contrario. Werner Jaeger resume en breves palabras la situación cultural a la que se enfrentaba Platón de la siguiente forma. Valga señalar que no es diferente a la realidad actual, y que por ende, no es tanto un problema entre Platón y la cultura griega como del filósofo y el estado común de las bellas artes.

Language is the direct expression of reason, and reason must be supreme. That, however, was very emphatically not the state of music in Plato's day. On the stage, acting had conquered poetry, and created what Plato calls *theatrocracy*; and so in concerts, poetry was subordinate to music. Such descriptions as we have of musical life in that period agree in censuring music for its gushing emotion and exaggerated thrills. Music was emancipated, and had become a demagogue. (*Paideia II*, p.225)

No solo dominaba la poesía a la razón, sino que la música gobernaba a la poesía. El estado de la *mousiké*, en este caso, era la sombra de la sombra de lo que la crítica Socrática entendía era el orden natural de las cosas. Esta crítica está amparada por el derecho de la razón de liderar las pasiones, pero también lo está por la teoría de la imitación y la definición de la justicia expuestas en la *República*. Como explica Barker, los principios metafísicos de Platón se ven reflejados en su teoría ético-musical: "Plato seeks principles that constitute harmonic order at a mathematical and metaphysical level:

---

<sup>5</sup> Por *logos*, entiéndase la palabra, el discurso, aquello que es contado, es decir, narrado o imitado si se trata de un diálogo entre personajes. La definición de *rhythmos* y *harmonia*, según Platón, es la siguiente: "El nombre del orden del movimiento sería ritmo, al de la voz, cuando se mezclan lo agudo y lo grave de ella, se le aplicaría el nombre de armonía, mientras que la denominación de ambas unidas sería danza coral." (*Leyes* 664e)

if the musical systems of actual human practice fail to exhibit this order, that merely shows their imperfection and the inadequacy of human perception to judge what is truly harmonious.” (Barker p.54).

#### § 4. Los lacedemonios y los arcadios

Existe otro reporte histórico que, de ser cierto, revela una visión de la música en la antigüedad que brinda credibilidad a la mirada política de Platón. Se trata de una visión política de la música muy similar a la de Platón. Como es de esperar, la credibilidad de un historiador, en este caso Plutarco, en una época que acostumbraba a unir el mito con la realidad, debe producir escepticismo, pues puede ocurrir que reporte una ficción, producto de la tradición oral, que quizás no es un hecho histórico. Una de sus muchas biografías, el *Licurgo* de sus *Vidas Paralelas*, advierte en la primera línea que “Sobre el legislador Licurgo, en conjunto, no puede afirmarse nada fuera de dudas, ya que su ascendencia, viaje y muerte, además de la actividad concerniente a sus leyes y a su labor política, cuentan con historias varias.” (*Licurgo* 1) Los reportes sobre un hombre que se estima que vivió entre el octavo y noveno siglo A.C. dependen de la tradición oral, y Plutarco, en más de una ocasión, nota reportes encontrados. Dicho lo cual, no es razón para ignorarle del todo, pues de ser cierto este fragmento, brinda una perspectiva única del rol educativo y político de la música y la poesía en la antigüedad. Antes de pasar al mismo, unas palabras deben ser dedicadas a su contexto.

El siguiente fragmento del capítulo 4 surge a raíz de lo que Plutarco alega que le ocurrió a Licurgo al salir semi-exiliado de Esparta, por haber traicionado a la madre del Rey Charilaus, que supuestamente había intentado abortar a su hijo para ser reina junto al mismo Licurgo, quien hubiese sido Rey. (*Licurgo* 3). A su salida de Esparta, decidió



navegar a distintas ciudades del mediterráneo, empezando por Creta, donde aparentemente residían los más notables sabios de la época (*Licurgo 4*). Uno de estos era Taletas, de quien Licurgo se hizo estudiante.

Pero a uno solo de los que allí eran tenidos por sabios y políticos, convenciéndolo con su encanto y amistad, lo envió a Esparta: a Taletas, que, aparentemente, era poeta de cantos líricos y había cultivado este arte como pretexto, pero que, en realidad, actuaba como los más hábiles legisladores. Discursos eran, en efecto, sus cantos, que invitaban a la obediencia y la concordia, mediante la combinación de melodías y ritmos que contenían una gran dosis de moderación y capacidad de relajamiento. Y, así, quienes los escuchaban apaciguaban sin darse cuenta su carácter y se sentían dominados por el deseo de imitar la belleza, en lugar de la animadversión mutua que entonces imperaba en ellos. De forma tal que, en cierto modo, aquél iba preparándole a Licurgo el camino de su educación. (*Licurgo 4*)

Es posible extraer que el llamado Taletas era conocido como un poeta lírico, pero que esto era una fachada para su verdadero oficio, que era el de un filósofo-legislador. Plutarco alega que Licurgo, al volver de su peregrinaje por el mediterráneo (donde se dedicó a observar y comparar las costumbres e instituciones de cada ciudad), trajo a Taletas consigo, quien habría dirigido su música y poesía a los Espartanos, y así les “preparó” para las reformas que impuso Licurgo, que cambiaron la historia de Esparta para siempre. Que tan peculiar uso de la música y la poesía haya existido es imposible afirmar con certeza. Lo que sí podemos afirmar con relativa seguridad es que los Espartanos compartían las inquietudes en torno a la música que hemos discutido anteriormente. Como señala Jaeger:

This reminds us of the story that the Spartan officials prohibited the brilliant Timotheus... from appearing in Sparta, because he had abandoned the seven-stringed cithara of Terpander, hallowed by tradition... The tale need not be true, but it shows very clearly how the Greeks felt a fundamental alteration in the structure of music to be a political revolution, because it changed the spirit of education, on which the state depended. That feeling was not peculiar to conservative Sparta. (*Paideia II*, p.226)

De ser fiable este contexto, la aseveración de Sócrates, mencionada anteriormente como la segunda pregunta de esta tesis<sup>6</sup>, debe ser menos extraña. Es notable que en la convicción griega, donde un cambio radical en la música implica un cambio fundamental en la situación política, exista una insistencia en rechazar los instrumentos complejos, y así, la melodía compleja; por ejemplo, un instrumento, como en el caso de Timotheus, y en la crítica a los instrumentos musicales encontrada en la *República*<sup>7</sup>. Sobre esta inquietud recurrente en los griegos existe más de un reporte:

As a consequence of music's power and social importance, some Greeks feared or rejected musical innovation. Plutarch writes that Terpander was condemned by the Ephors at Sparta because he added an eighth string to the lyre, to obtain a wider variety of music; the ephors wanted only simple songs (*Inst. Lac.* 238c). A similar anecdote is told of Timotheos in the early fourth century. He turned up at Sparta's Carnean games with a nine-string lyre, whereupon an ephor came up to him with a knife, asking from which side he should cut two strings, so that Tomitheos not corrupt Spartan society. (Wallace p.263)

---

<sup>6</sup> ¿Por qué asevera Sócrates que “los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen en el estado”?

<sup>7</sup> *República* 699d.

No solo Timotheus, sino Terpandro también fue condenado por aumentar la complejidad de un instrumento musical. Son anécdotas notables por lo que atestan sobre la importancia de la sencillez musical en la cultura Espartana y su posible influencia en filósofos como Sócrates y Platón:

In the light of the public qualities of Greek music and the widespread perception of its power, music's ability to change or disturb the social order was also widely recognized, in anecdote, poetry, and philosophical discussion. We are told, for example, that in listening to the songs of Terpander the Spartans grew unified in concord: 'they were entirely changed, embracing and tearfully kissing one another', as Diodoros imagines (8.28). By contrast, Plutarch (*Lyc.* 28.9-10) reports that the helots were forced to perform grotesque dances and songs, so as to remain in a state of subjection. (Wallace p.263)

Que un poeta que lograra tal efecto sobre los espartanos le fuese de todas formas recriminada la añadidura de un hilo a la lira, debe ser distinguido; al igual que el uso de la música y el baile grotesco para mantener subyugado a una clase oprimida. Esta última anécdota invita la pregunta: ¿sería más intensa la subyugación de un pueblo a través de una música y un baile grotesco si ese pueblo se entiende autor de esta música y este baile?

Una idéntica inquietud para con la música en la formación del carácter de sus habitantes existía en Arcadia:

Consider for instance the way the Arkadians sought actively to mould their national character by means of *mousike*, fixing it at the heart of their political life. Their state-funded programme of socialization on a grand scale included musical training for males until the age of thirty, demanding instruction and demonstration in instrumental performance and dance as

well as vocal expertise. The centrality of *mousike* to Greek notions and practices of *paideia* demonstrated by the Arkadians is reflected at the theoretical level by Plato's use of *mousike* in the *Laws*, where the ideal city is effectively to be sung and danced into existence. (Murray p. 2)

Tan extrema era la importancia de la música para la “socialización” de los arcadios que la educación musical era no solo pública y gratuita, sino que persistía hasta la edad de 30 años. Igualmente, para los arcadios, el contenido ético de la música era esencial y una herramienta pedagógica: “*Mousike* further encompassed a large part of what we would call Greek ‘education’, or more broadly, socialization (*paideia*). As our glance at the self-improving Arkadians shows, the words of the poets were routinely regarded as containing the ethical and moral material suitable for the formation of citizens as individuals and collectives.” (Murray p. 4)

La extensión de este apartado histórico se debe a la importancia de situarnos como investigadores en una época histórica donde las actividades que hoy llamamos las artes se entendían de manera mucho más unida. Es imposible una investigación del concepto *mousiké* desde nuestra visión compartimentada de las artes. Como insiste Murray,

The tendency towards atomization in the study of *mousiké* has, however, been tenacious. It is of course largely the fact of our being irrevocably sundered from the acoustic worlds of the past that has encouraged the continued divorce in our studies of the poetic word -- as ‘literature’ -- from its original music, the latter being consigned to the rather recondite worlds of musicology and reconstruction. (Murray p. 7)

Parte de la controversia que rodea el tratamiento de la poesía en Platón en nuestro tiempo se debe a la ignorancia de cómo se entendía la música en la antigua Grecia, a la

ignorancia que es nuestra poquedad musical (o cultural) que ha dividido y subdividido las artes al punto que sus responsabilidades mutuas no se recuerdan.

### § 5. La importancia de Damón

Volviendo a Atenas, no puede realizarse una investigación sobre el concepto de *mousiké* sin hacer referencia a quien hubiese sido el responsable de una teoría sobre la armonía -- Damón. De hecho, el propio Platón hace referencia a esta figura histórica, como ya hemos citado anteriormente, "Porque los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado, tal como dice Damón, y yo estoy convencido." (*República* 424c). Según Platón, Damón era proponente, entre otras cosas, de una teoría musical que no admitía la constancia política ante el cambio musical. "If extant texts are representative, Damon's main research interests lay in music and metre's psychological effects and hence behavioural consequences. He developed what was later called the ethos theory of music, which remained important and controversial down through antiquity." (Wallace p.249) Existía, por ende, un precedente en materia de ética musical. Y la conexión de esta actividad con el ejercicio de la política en la antigüedad, como fue el caso de Taletas y Licurgo, perdura en el caso de Damón también, en su caso, con la figura de Pericles: "In the *Life of Pericles* 4 Plutarch suggests that Damon's music research was in fact a camouflage, to hide his political and sophistic activities." (Wallace p.249). Como vemos, se repite la alegada historia de Esparta en Atenas. En el caso de Damón, sin embargo, fue condenado al ostracismo: "The explanations of Aristotle and Plutarch both prove important. According to *Ath. Pol.* 27.4, Damon was ostracized 'because he was thought to be the proposer of most of Perikles' measures'" (Wallace p.252) Fue marginalizado porque se creía que era quien tenía el

oído de Pericles. Según Aristóteles, el “*demos*”, o el pueblo, se tornó hostil contra Damón, y se alega que era el temor a esto lo que llevó a Damón a enmascarar su actividad política detrás de la investigación musical. Bien puede ser cierto que genuinamente Damón era un filósofo que, al igual que el Sócrates de la *República*, encontraba un gran peligro, y también la salvación política, en el tratamiento ético de la música. “Aristotle reports that Damon’s political work for Perikles provoked hostility from the demos. Also indicating hostility, Plutarch says that Damon was thought to have concealed his political activities for Perikles behind the screen of music.” (Wallace p.254). Ciertamente, los pensadores de esta época estaban muy alertas a las implicaciones políticas de aquello que formaba la cultura, y por ende el carácter de la nación. “This was a society of which Plato could allege that a ‘democratization’ of musical practice had actually led to the increase of democratic liberty (*Laws* 701a-b), and in which a leading theorist of *mousike*, a friend and adviser of the most powerful man in the city, was ostracized for his musico-political activities.” (Murray p. 5).

No solo existió fricción del poder político con pensadores de la *mousiké*, sino con poetas también. En cuanto a la fricción entre poetas cómicos y el poder, no es un fenómeno extraño a la modernidad y sus comediantes:

Finally, in 440 the Athenians voted *μή κωμωδεῖν*: in some way to restrict comedy (Schol. Ar. *Ach.* 67). Although everything about this measure is obscure, it is probably best seen as a temporary response both to the war with Samos and to pressure with Perikles, in a climate of caution about ridiculing Athens and its politicians during wartime (Halliwell (1991) 58-59). (Murray p.266)

Esta fricción no es única de la política, pues también se repelan la comedia y la filosofía, pero sí demuestra la preocupación del político por la poesía cómica. No se trata de un tirano que reprime la libertad artística, pues fue temporero, sino que refleja el poder de la comedia (moldear la opinión pública a través de la risa, no necesariamente la razón) y a lo que llegó Pericles en un momento donde la supervivencia estaba en juego.

Como hemos visto, la cultura griega entendía la educación musical como una actividad central para la *polis*, y existía una preocupación innata por proteger la *paideia* de cambios en los modos musicales. Pasamos ahora a investigar por qué Platón, a su vez, entendía la educación musical como una actividad de importancia trascendental, y cómo propone mejorarla.

## § 6. Estado de la cuestión investigada

El estudio del concepto *mousiké* en la filosofía de Platón es tan multifacético como el uso que Platón le da en su propia filosofía. Es un tema abarcador; permea varios aspectos del pensamiento Platónico y se encuentra disperso en su literatura. Ante la naturaleza fragmentaria de tal estudio, es posible encontrar un eje, un centro al que convergen todos los temas de peso que surgen en la literatura, y es posible identificar estos temas de peso con cierta premura.

El centro del estudio del concepto *mousiké* en Platón es el ya citado fragmento *República* 424c-d<sup>8</sup>. Esto se debe a que, primero, define la inquietud de Platón en torno al efecto de un cambio en la *mousiké* en la *polis*. Segundo, define a qué se refiere este cambio -- que es un cambio del *tropoi* (tipo, estilo, o género) musical. Tercero, aparenta

---

<sup>8</sup> p.13

citar a otro pensador que se especializó en este tema – Damón; estableciendo así una tradición para contrarrestar a otra: la tradición del pensamiento musical de Damón (es decir, una tradición nacida dentro del seno filosófico de la Grecia antigua, y entendida como una teoría ética de la música), que se opone a la tradición popular de la antigua Grecia, que suponía al poeta como aquel que educaba al griego. Cuarto, postula que la *mousiké* es el punto más vulnerable de la ciudad ideal de la *República*, y que velar por la adecuación de la *mousiké* es el trabajo más importante del guardián. Quinto, sugiere que la *mousiké* moldea el carácter de la gente, y que esto le hace un elemento a la vez delicado y peligroso, pues lo hace de forma gradual y entretenida. Y finalmente, sugiere que el cambio que provoque la *mousiké* en el carácter de los individuos se verá reflejado en la justicia de la *polis*. La *mousiké* se discute en varias ocasiones a través de la obra platónica, pero este fragmento puede servir de eje en el tratamiento del tema.

Los temas de peso que resaltan de la literatura son los siguientes: el tema del hábito y la simbiosis entre la *mousiké* y el carácter de quien la experimenta; el tema de los valores y su tratamiento por el filósofo y el poeta; la antigua tensión entre la filosofía y la poesía; el aspecto matemático de la *mousiké* vis-à-vis la ética platónica; y la inevitable aplicación del tema al contexto moderno. Examinemos algunos aspectos de estos distintos temas.

El tratamiento de la relación entre *mousiké* y el carácter del individuo que la experimenta es prácticamente inacabable, y se abordará sobre esto más adelante. Sin embargo, volviendo al fragmento central *República* 424c-d, puede ser conveniente comenzar por la teoría Damónica a la cual el Sócrates de Platón se muestra partidario:



The probable meaning of *tropoi* in this context is musical 'styles', as Anderson (1966) has shown, while *nomoi* can refer either to the laws of the *polis* or to something broader, for example 'political and social conventions'... It follows that in Damon's view (as Plato represents it), musical styles not only 'fit' behaviour, they also determine or shape it, both for individuals and for society. (Wallace p.258)

Presuntamente, para Damón existía una relación de influencia mutua entre la *mousiké* y la sociedad. Lo que quiere decir con que los estilos musicales se ajustan a un comportamiento es que la música tiene un carácter determinable. Puede darse la representación de un carácter, o una actitud, a través de un estilo musical particular; y a su vez, ese estilo musical tiene un efecto en el individuo que la recibe; si esto ocurre, los individuos afectados serían sociedad. Es también esencial, como nota Wallace, la definición de *modos* "porque los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado, tal como dice Damón, y yo estoy convencido." (*República* 424c). La palabra aquí traducida a 'modos' es *tropoi*, y su traducción puede ser 'estilo'. Esta definición es importante para entender la inquietud platónica ante el cambio musical. En la literatura, al igual que en Platón, existe una disposición a vincular la naturaleza del alma con la naturaleza de la *mousiké* a la que se siente atraída. "The argument is put forward then that it is the nature of each soul that defines both the nature of the movements of the individual, and the nature of those harmoniai with which each soul will finally feel affinity. The relationship between musical sound and human soul is an intimate and interactive one." (Petraiki p.10) (*República* 396d3-e2). No es sólo que la *mousiké* informa al individuo y viceversa, sino que existe una afinidad, una atracción, según la interpretación de Petraiki, entre ciertos tipos de almas con sus respectivos tipos de *mousiké*.

Es importante recalcar que este terreno no es uno muy riguroso o claro. Existe un gran margen especulativo en el tema psico-musical; y Platón y Aristoteles se limitan a establecer que es a través del hábito que los efectos psicológicos de la *mousiké* cobran vida. "It remains unclear how Damon believed that harmoniai produced psychological states or modes of behaviour. According to Plato (*Rep.* 395c-d) and Aristotle (*EN* 1152a30-33), effects were produced by habituation: after long imitation one assimilated the behaviour in question." (Wallace p.259). Si es de rigor el discurso psicológico en torno a la *mousiké*, ciertamente se debe al tema del hábito. Es el hábito el vehículo de la *mousiké* en el individuo -- la única forma en que puede ejercer un efecto significativo sobre él.

El tema de los valores y su tratamiento por el filósofo y el poeta es donde se encuentra el grueso de la literatura en torno a la *mousiké*. Esto no debe extrañar, puesto que lo que se considera deseable será lo que se considerará digno de aspirar a adquirir o asimilar. Una sociedad que valora la sabiduría sobre todo lo demás será muy diferente a una que aspire a la victoria, y esta diferente a una que valore el dinero o el placer. La definición que el filósofo y el poeta, respectivamente, formule de aquello que merece ser valorado sobre todas las cosas, será fundamental para el carácter del individuo, y en consecuencia, fundamental para la *polis*. Precisamente en la diferencia entre lo que valora la filosofía y lo que valora la poesía se concentra la literatura existente; más bien, en la manera en que la filosofía llega a valorar lo que valora (a través de la razón), y la carencia de la poesía en este aspecto, pues tiende a valorar lo que la *doxa*, o mera opinión, dicte merece ser valorado. "Nevertheless, unreasoning spirit's value judgments are deficient, in that they are not grounded in rational calculations of worth. Rather, spirit's

value judgments arise from whatever appears valuable, admirable or fine. Hence, spirit is uniquely susceptible to tragedy's appearances of terribleness (analyzed as appearances of what is valuable in human life)." (Jansen p.4). Una sociedad guiada por el *thumos*, según Jansen, es particularmente susceptible a las sugerencias de la tragedia. Bajo esta premisa, puede inferirse que una sociedad guiada por los apetitos será susceptible a las sugerencias de otro género. Sea el *thumos* o sea la parte apetitiva quien domine en el espectador, tendrán en común que la razón no les guía. Moss, por ejemplo, postula que la inquietud platónica se debe a que la razón domina en una porción tan ínfima del público, que son los dominados por el espíritu o los apetitos quienes dominan.

Now that we have the psychological side of this story in place, we can see why imitative poetry is so worrisome to Plato – that is, why on his account it has such influence and power. First, it is this non-rational part of the soul that tends to dominate in most people. The earlier books of the *Republic* showed us that reason rules the souls only of the few (the virtuous, the philosophic): most people are ruled by appetite or spirit. (Moss p.23)

Lo preocupante de este escenario, para Platón, es que el gusto que resulte dominante, que no será el de la razón, propondrá unos valores que en realidad serán espejismos. Esto se debe a que lo que valora el espíritu o el apetito no está fundamentado en una coherencia racional. Este tipo de público y el poeta que les gratifica presumen de conocer aquello que merece ser valorado, y ese es el peligro que señala Platón, pues él demuestra que en realidad carecen de este conocimiento. Así, la corriente en la literatura es enfatizar no sólo esta diferencia fundamental entre la figura del filósofo y el poeta, sino asemejar la actividad del poeta a una imitación. "The *Republic's* fundamental objection to poets with respect to the subject-matter condition is that they are occupied not with

ethical realities themselves, for example, the nature of justice or courage, but with semblances (or semblances of images) thereof.” (Levin p.134) La actividad poética en cuanto a lo que se aspira es, de esta forma, una sombra de lo que logra la actividad filosófica en Platón. Su preocupación es entendible cuando se concede la distancia que separa la ‘verdad’ popular de aquella que aspira presentar la *República*.

Pero el carácter imitativo no termina aquí, pues el tema imitativo es prominente en la *República*, donde se considera el carácter imitativo no solo de los valores presentados, sino del estilo de la poesía misma, como veremos más adelante. Sin embargo, como bien recalca Moss, quizás la crítica platónica más importante a la poesía es el efecto que tiene hasta en las almas “más decentes”: “Most worrisomely to Plato – the ‘greatest charge’ against poetry – the pleasures of imitative poetry are so strong that they threaten to upset the order even of a ‘decent’ person’s soul (605c).” (Moss p.24). La susceptibilidad de hasta “el más decente” responde al poder seductor de la *mousiké*. De ahí el entrar Platón en el más mínimo detalle, como la prohibición de imitar sonidos de animales, si bien al final prohíbe toda imitación que no sea de un carácter bueno.

Ante este plano, la vieja contienda entre la poesía y la filosofía, que el propio Platón cita en la *República*, es muy comentada en la literatura disponible, como indica, por ejemplo, la siguiente cita:

Plato thus ‘wins’ for philosophy the quarrel (*diaphora*) between it and poetry by arguing, against tradition, that philosophy should be the teacher of adults and hence supplant poetry in this way as the educator of Greece. He establishes philosophy's dominance, in addition, by contending that its

practitioners should be the ultimate arbiters of the content and form of acceptable poetic compositions. (Levin p.129)

Es común el argumento a favor de la victoria del filósofo en esta contienda a través de Platón, pero debe señalarse que no necesariamente es Platón, por sí solo, contra la gran tradición poética griega. La *diaphora*, o disputa, consiste en el choque de dos tradiciones -- la tradición poética y la tradición filosófica.

El aspecto matemático de la *mousiké* en Platón es un tema que también figura en la literatura, pero exige un alto grado de cautela, pues el propio Platón no aborda mucho sobre el tema, y parece solo sugerir un camino más que trazarlo. Surge a partir de *República* 351a-c, un fragmento con valor histórico incluso, donde se describe brevemente el proceder de los pitagóricos en cuanto a la utilidad de la matemática en la música.

Pues éstos hacen lo mismo en la armonía que los otros en la astronomía, pues buscan números en los acordes que se oyen, pero no se elevan a los problemas ni examinan cuáles son los números armónicos y cuáles no, y por qué en cada caso.

- Hablas de una tarea digna de los dioses.

- Más bien diría que es una tarea útil para la búsqueda de lo Bello y de lo Bueno, e inútil si se persigue de otro modo. (*República* 531c)

Para el personaje de Sócrates, los pitagóricos quedaban cortos en su tratamiento del tema pues no se elevaban a considerar la naturaleza de los números, y su proporción entre sí, para mejor formular una teoría ética de la armonía. Como explica Petraki, "Plato's 'ethical' prescriptions can then be fully understood only when viewed as part of

his 'metaphysical' descriptions which are grounded in the absolute essentials of strict order and mathematical proportion (Book 7)." (Petraiki p.3). Si bien esta interpretación puede simplificar el tema más allá de lo que merece, puede ser propuesto como una generalización aceptable del tema matemático en la *mousiké*. No se puede negar razonablemente que la teoría musical de Platón está íntimamente unida a sus principios éticos y metafísicos de orden y jerarquía.

Para concluir, debe mencionarse la literatura que traslada la teoría de la *mousiké* platónica a la modernidad. Un señalamiento que no puede pasar desapercibido es la búsqueda de una equivalencia de la *mousiké* antigua con una moderna. Nehamas asevera que la *mousiké* puede ser considerada hoy día entretenimiento popular. "Though Plato's attack against poetry in the *Republic* may be the originating text of the philosophy of art, his argument, without being any less profound or disturbing, dismisses poetry as what it was in his time: and poetry then was popular entertainment." (Nehamas p.222). Enmarcando el discurso platónico como el originador de la filosofía estética, hace un señalamiento tan fácil como necesario -- la *mousiké* que describe Platón es el entretenimiento popular de su época, es la estética y la ética popular de su era. Platón no siendo un historiador sino un filósofo, resulta inevitable aplicar la universalidad de su discurso musical a la modernidad. Esto es precisamente lo que hace Nehamas, solo que lo ha hecho en una época cuando el medio popular era la televisión.

And accordingly the reality the popular media are supposed to represent has always been considered, while the media in question are still popular, as a distorted, perverted, and dismal reality... the audience's undisputed enjoyment of the popular arts has been interpreted as the enjoyment of this distorted, perverted, and dismal reality. It has therefore also been believed

that this enjoyment both reflects and contributes to a distorted, perverted, and dismal life -- a vast wasteland accurately reflected in the medium which mirrors it. This is the essence of Plato's attack against poetry and, I believe, the essential idea behind a number of attacks against television today. (Nehamas p.224)

El efecto de los nuevos géneros musicales y medios de entretenimiento popular deben dar lugar a un análisis que brilla por su ausencia en la literatura. Particularmente en la era de plataformas digitales de entretenimiento que ofrecen en su catálogo obras como "How to Become a Tyrant". Lo esencial en este aspecto del tratamiento del tema son cuatro cosas: preguntarse por qué un artículo que hace las conexiones obvias que hace Nehamas no ha sido escrito desde el 1988, cuestionar el efecto de la "promoción" en la *mousiké* moderna, cuestionar el efecto de la publicidad política y el dinero que se paga por ello en las leyes, y preguntarse a qué puede y no puede ser aplicado el concepto de *mousiké* en la modernidad.

## Capítulo II: El contenido de la educación musical

### § 1. La necesidad y la naturaleza de la educación musical

De la presentación de Sócrates de la justicia como un conocimiento (*República* 350c, 351a, 353e), se desprende la necesidad de un arte de la justicia, cuya creación serán grandes principios que conduzcan a un régimen justo. Se entiende que la raíz del fracaso de la justicia no es el mal sino la ignorancia; y la educación es aquello que nos salva de la ignorancia. Por consiguiente, conservar un régimen a través del tiempo implica educar a ciudadanos capaces de preservar el mismo; como le explica Sócrates a Adimanto, "...debería haber siempre en el Estado alguien que tuviera la misma fórmula de la organización política que has tenido tú, el legislador, al implantar las leyes." (*República* 497c). Es en este contexto que surge la necesidad de elaborar una educación ideal para los guardianes del régimen descrito en la *República*. El comienzo de este tema es marcado por la siguiente aseveración: "¿Y qué clase de educación les daremos? ¿No será difícil hallar otra mejor que la que ha sido descubierta hace mucho tiempo, la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma?" (*República* 376e). Estableciendo la necesidad de una educación musical, empieza a detallarse la centralidad de la misma para la *polis*. Desde este fragmento, la educación musical del alma es discutida por Platón en detalle hasta el Libro III, llega a conclusiones claves en el Libro IV, resurge brevemente en el Libro VII, y culmina en el Libro X. Por razones de espacio, esta investigación comprende la primera de estas cuatro presentaciones de la educación musical, que ciertamente es la presentación principal de la educación musical en toda la *República*.



En primer lugar, cabe destacar que se trata de una teoría pedagógica basada en la tradición; con esto se reitera la naturaleza cultural del concepto “educación musical”. De esta forma es que se comprende el concepto educador que encierra la palabra *mousiké*. La interpretación de *mousiké* como educación cultural, como veremos, se ajusta a la ilustración del concepto que Platón dilucida a través de la *República*, y, además, posibilita un entendimiento adecuado del problema político que representa la ausencia de razón en la *mousiké*. Esto explica el contexto y los motivos de la censura musical platónica.

En la “vieja trifulca entre la poesía y la filosofía”, en la tensión entre el poeta y el filósofo, en la inadmisión del liderazgo de la razón en la poesía, yace el germen del fracaso pedagógico, y, por ende, político. “Commentators have recognized, moreover, that the Greek literary tradition, in particular Homer and tragedy, is a central target of Plato’s treatment of human character in a discussion that interweaves ethical and pedagogical issues.” (Levin, p.4).

Es una tensión (o bien un choque entre dos disciplinas – la poesía y la filosofía – que prevé una imposibilidad, una fuente de pesimismo, toda vez que cifra el inevitable fracaso de la subyugación de la poesía por la filosofía) análoga a la que existe entre los reyes y los filósofos (la imposibilidad de los reyes de filosofar correctamente y de los filósofos convertirse en, o desear convertirse en reyes); por lo tanto, ocupa las inquietudes filosóficas de Platón a mayor grado, como puede evidenciarse por el exhaustivo tratamiento que este le brinda a través de la *República*, culminando en la censura notoria del Libro X. Esto puede deberse a que la esperanza de Platón no se cifra en la unión entre el filósofo y el rey (donde, al evocarla, prevé una ola de risas y burlas,

a diferencia del optimismo mostrado a través de la *República* por la transformación de la poesía), sino en la del filósofo y el poeta, pues si bien ambas uniones son improbables, puede tratarse la *República* de la extensión de una rama de olivo de Sócrates al poeta, ironizando aún más el rol de Aristófanes en su ejecución; pues si Sócrates trató de corregir al poeta, este se lo agradeció con la difamación que posiblemente sembró las semillas de su ejecución, cumpliendo la alegoría de la caverna y el peligro que corre el filósofo en la ciudad.

Lo esencial en el tema musical es que la música inculque virtud, nunca vicio. Si el guardián del estado debe ser “filósofo, fogoso, rápido y fuerte” (*República* 376c), debe además contar con las virtudes cardinales: justicia, sabiduría, templanza y valentía. Comenzando en el Libro II y continuando en el Libro III, Sócrates muestra que educar al guardián en esto, criar un guardián de este tipo, es posible a través del método cobijado por la tradición, que es la música. Más adelante, analizaremos la razón por la cual la música es considerada por el Sócrates platónico como la más poderosa herramienta educativa. Primero, observemos cómo se organizan las virtudes que Sócrates considera necesarias. Con cuatro aspectos de la *mousiké*, Sócrates busca moldear la psicología del guardián: lo relativo a la imagen de los dioses, la valentía, la templanza y lo relativo al estilo. Ciertamente, la música y la poesía son moldeadas y defendidas asiduamente para que el filósofo pueda educar a otros, porque, como nos veremos forzados a concluir, de la misma forma que la música y la poesía son las herramientas más poderosas de la educación, también lo son de la degeneración.

Establecida la necesidad de la educación musical, Platón comienza a trazar el contenido de la misma, empezando por la imagen de los dioses.

## § 2. La imagen de los dioses

A través de la historia, la música y la poesía han sido un vehículo del sentimiento religioso. En este sentido, la música puede producir y mantener creencias y comportamientos que pueden amenazar, o contribuir al mantenimiento del equilibrio de la ciudad. La imagen de los dioses en una cultura informa estas creencias. Puede ser por estas razones que el relato del contenido de la educación musical en la *República* comienza por una reinención de la imagen de los dioses. Como vehículo del sentimiento religioso, la poesía griega es el blanco de una crítica literaria que revisa la imagen de los dioses. Cabe destacar que comenzar por la religión es indicio de que, en efecto, la educación musical es entendida por Platón como una educación cultural. Que se dé inicio al tema cultural con una revisión teológica es justificado por Platón directamente. “Primeramente -expliqué-, aquel que dijo la mentira más grande respecto de las cosas más importantes es el que forjó la Innoble mentira de que Urano obró del modo que Hesíodo le atribuye y de cómo Cronos se vengó de él.” (*República* 377e). Nótese que lo aquí definido como “las cosas más importantes” es lo relativo a los mitos sobre los dioses; específicamente, lo que atañe al relato de los primeros dioses y el comienzo de las imágenes divinas. Es notable, además, que se trata de una relación paterno-filial, pues es a través de esta relación psicológica que se explica la degeneración política en la *República*.

El problema filosófico que Sócrates enfrenta al formular una nueva teología trata de la necesidad de ajustar el mito divino a la Forma inteligible del Bien. Entiéndase, la Forma del Bien propuesta en la alegoría de la caverna (*República* 514a-520a), la analogía del sol con el Bien (*República* 507b-509c), y el símil de la línea (*República* 509d-

511e), como la aspiración y el fin último del filósofo. Una idea del Bien a la que los guardianes deben acercarse a través del estudio: “Por cierto que es una tarea de nosotros, los fundadores de este Estado, la de obligar a los hombres de naturaleza mejor dotada a emprender el estudio que hemos dicho antes que era el supremo, contemplar el Bien y llevar a cabo aquel ascenso...” (*República* 519c). Si el mito divino no es conforme a la idea que ha formulado el arte filosófico, no hay esperanza para esta sociedad de gozar de una tradición religiosa que emane un orden beneficioso para ella.

Con este fin, Sócrates prescribe una censura de todo lo que no se conforma a estos principios. Señala, en cuanto a relaciones paterno-filiales, que el comportamiento de Cronos, a modo de ejemplo, y lo que le hizo su hijo Zeus, no debe ser contado con “tanta ligereza” a “niños irreflexivos”. (*República* 378a). Existe la preocupación de que sea difícil inculcar respeto por los padres si el mito divino exhibe a un dios que inflige importantes heridas a los suyos, o viceversa.

En este ejercicio, Sócrates evidencia que la importancia de la educación temprana reside en el hecho de que lo estampado en el alma a esta edad es difícil de cambiar luego; y si esto es así, el objetivo de una sociedad no debe ser la honra, el dinero, o la libertad, sino la virtud, como lo muestra Sócrates en el Libro VIII de la *República* (547b). La etapa más importante de la educación humana es precisamente esta, aquella brindada a temprana edad, que forma ciudadanos que aspiran a la virtud.

El niño, en efecto, no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas. Por ese motivo, tal vez debe ponerse el máximo cuidado en los primeros relatos que los

niños oyen, de modo que escuchen los mitos más bellos que se hayan compuesto en vista a la excelencia. (*República* 378d-e)

Es imperativo para Sócrates lo que se dice de los dioses y los héroes, pues seguramente serán a lo que se aspire en la niñez. Lear sostiene que ésta es la razón por la cual Sócrates se esfuerza por reformar la imagen de los dioses y los héroes, pues cree que por su naturaleza serán los modelos a seguir de los niños; y ya que Aquiles es glorioso, si favorece cualquier tipo de vida por encima de la muerte, sin importar cuán servil sea, igual opinión asumirán los niños (Lear p.211). En esta sección del diálogo, Sócrates insiste en que él y sus interlocutores no son poetas, que no pueden crear un nuevo mito, sino que se encuentran meramente en el ejercicio de prescribir sus parámetros; es decir, ejercen la función de fundadores del estado, del Legislador. Esto es cónsono con el principio de que cada cual debe dedicarse a una sola cosa, pues Platón insiste en que cada persona nace con diferentes dotes naturales. "...uno es apto para realizar una tarea, otro para otra. ¿No te parece?". (*República* 370b).

En el segundo tema relativo a los dioses, la conformidad del mito divino con el fin último filosófico se hace más evidente. Parte esta discusión con el planteamiento de que el dios debe ser presentado como es, y no como no es. Platón argumenta que, dado que dios es bueno, no puede ser causa de todo, sino de unas pocas cosas que les suceden a las personas, y es inocente de la mayor parte de lo que les ocurre. Dios sería responsable solo de lo bueno que les ocurre a las personas, contrario a lo que la *doxa* opina, que dios es la causa de todo, y en particular de las cosas malas: "En efecto, las cosas buenas que nos suceden son muchas menos que las malas, y si de las buenas no debe haber otra causa que el dios, de las malas debe buscarse otra causa." (*República*

379c). El argumento de Platón es uno basado en la razón, pues si la figura divina es la imagen de lo que es una Forma inteligible, y de la del Bien posiblemente, y ciertamente no siendo la Forma del mal, ni es, ni puede ser responsable por todo lo malo aprehendido por la experiencia. En este caso, no es nada en el universo sino el Bien, ni es responsable de nada en él sino de lo bueno. Rosen no está de acuerdo con que el fundamento de esta teología sea la razón. Para él, es un argumento puramente utilitario. Cree que es obvio que se propone a un dios exclusivamente bueno porque es políticamente conveniente, pues “Whether the belief is true or false, it is noble to believe in a good god. That is to say, such a god serves as a model for the inclination on the part of the young guardians to act nobly themselves.” (Rosen p.90). También argumenta que, si el dios fuera malo, Sócrates no permitiría que se hablara la verdad sobre este asunto. (Rosen p.90) Pero debe mencionarse que tampoco lo mencionaría si entendiera que ese no es el caso. En todo caso, nuestra interpretación y la de Rosen no son exclusivas una de la otra.

Si este es el primer modelo que debe seguir el poeta (que el dios no es la causa de todas las cosas sino sólo de lo bueno), el segundo modelo a seguir es que los dioses no se alteran o transforman, ni nos engañan con palabra o acción. “En tal caso, es imposible que un dios esté dispuesto a alterarse; creo, por el contrario, que cada uno de los dioses, por ser el más bello y mejor posible, ha de permanecer siempre simplemente, en su propia forma.” (*República* 381c). Si el dios es únicamente bueno, únicamente perfecto, es imposible que quiera transformarse, pues necesariamente partir de lo perfecto sería una degeneración. Sobre este particular, Rosen postula que los argumentos de Sócrates son defectuosos. Señala que el personaje de Sócrates es

silente sobre la posibilidad de que dios sea cambiado por algo exterior, en este caso, la fuerza del mal, pues es posible que el mal sea más fuerte que el dios, y, por ende, pueda cambiarlo (Rosen p.92). Su argumento no considera la dificultad que enfrentaría la fuerza de algo imperfecto y dependiente ante la fuerza de algo perfecto y autosuficiente, dado que la fuerza del bien comparada a la del mal fue argumentada previamente en *República* 349b-d, 350b-c, 351a-c.

### § 3. Valentía

El segundo tema de la educación musical es la inculcación de la valentía, y empieza con el Libro III de la *República*. La definición de valentía es la siguiente: “-Quiero decir que la valentía es, en cierto modo, conservación. -¿Qué clase de conservación? - La conservación de la opinión engendrada por la ley, por medio de la educación, acerca de cuáles y cómo son las cosas temibles.” (*República* 329c). Contraria a la *doxa* que puede, por ejemplo, considerar la valentía como enfrentar un peligro sin temor a pérdida, la definición de valentía, según Platón, es la conservación de un conocimiento – siendo el conocimiento la opinión engendrada por la razón sobre aquello que es temible. En el Libro III, Sócrates hace énfasis en que, para que los guardianes sean valientes, no pueden temer la muerte. Es decir, el no temer a la muerte no es la valentía *per se*, pero si es *parte* de la valentía, pues una de las cosas que la razón, según Platón, considera indigna de ser temida es la muerte. Por esto critica a Homero cuando presenta a un Aquiles que prefiere la vida esclavizada a la muerte: “En tal caso, borremos de nuestra mente todas las cosas de esa índole, comenzando por versos como éstos: ‘Preferiría ser un labrador que fuera siervo de otro hombre, a su vez pobre y de muy pocos bienes, antes que reinar sobre todos los muertos.’” (*República* 386c). Igualmente es censurado

cuando se compara el momento de la muerte a un lamento como el de los murciélagos, cuando chillan al desprenderse uno del grupo adherido a la roca (*República* 387a). Ciertamente no son creencias dignas de un héroe, según Platón.

Existe aquí una preocupación particular por la educación pueril. El ejemplo que da un héroe es importante porque es probable que una criatura joven imite, sobretodo, al héroe de la poesía. “The child admires or otherwise takes seriously the character he plays and so takes pleasure in making himself appear like that admired figure. Over time, he develops habits of desire and enjoyment in acting like that.” (Lear p.212). En el momento más vulnerable de la educación, la puericia, donde se imita una figura, puesto que no se tiene la madurez aún de *ser* a la imagen de la figura, se desarrolla el carácter a través del hábito en el tiempo. El poeta, según Sócrates, debe ofrecer un héroe digno de ser imitado y de moldear el carácter de las nuevas generaciones.

Inculcar valentía implica, además, desincentivar la cobardía; con este propósito, Sócrates menciona que los héroes no deben quebrantarse o lamentarse, como señala la siguiente cita:

En efecto, mi querido Adimanto, si nuestros jóvenes escucharan seriamente tales cosas y no se echasen a reír por tratarse de palabras indignas, menos aún un hombre podría considerarlas indignas de sí mismo, y nadie le reprochara si se le ocurriera decir o hacer algo de esa índole; tal hombre, por el contrario, ante los más pequeños infortunios, prorrumpiría en una multitud de quejas y lamentaciones, sin sentir vergüenza ni tener paciencia. (*República* 388d)

¿En este caso, se instrumentaliza la risa para dar paso a una función crítica? En este fragmento, la risa es esperada de los guardianes para rechazar un comportamiento



indigno, pues podría ser argumentado que usa el poder de la burla -- el de establecer y normalizar el rechazo a algo. De esa manera, ¿se re-encarrila un aspecto de la comedia que la hace cónsona con la filosofía? Al esperar la risa de los guardianes en esta situación, en efecto, la risa asume un rol crítico en contra de lo que se considera ridículo, y a favor de lo que prescribe la razón. Así, encuentran la risa y la burla una función válida dentro de los parámetros del filósofo. En el Libro V, Sócrates da un ejemplo de algo que pasó de ser considerado ridículo a normal, gracias a la razón; es un ejemplo que ilustra un posible rol que Platón tiene en mente para la burla. La actividad considerada ridícula era mirar a hombres desnudos. Menciona Sócrates que antes los griegos consideraban esto (como los bárbaros aún pensaban) algo ridículo y gracioso, y que los cretenses y los lacedemonios fueron objeto de chistes por ser los primeros griegos en desnudarse al hacer gimnasia. Pero que eventualmente la experiencia les enseñó a los griegos que era mejor desnudarse que cubrirse al hacer gimnástica, y dejó de ser considerado ridículo. (*República* 452c-d). Así, la razón fue capaz de transformar lo ridiculizado a algo normalizado, en vez de normalizar la visión ridícula de algo que en realidad está cobijado por la razón. Para Sócrates, lo verdaderamente ridículo era el mal y la locura – aquello apartado del bien y la cordura: “Y esto ha puesto de manifiesto que es un tonto aquel que considera ridículo otra cosa que el mal, y quien trata de mover a risa mirando como ridículo cualquier otro espectáculo que el de la locura y el de la maldad, y que, a su vez, se propone y persigue seriamente otro modelo de belleza que el del bien.” (*República* 452d-e).

La censura platónica a Homero en esta etapa de la *República* puede, en parte, ser producto de una respuesta a cómo se presenta la muerte como un terrible mal. Como

ha reseñado Jansen, el análisis de Sócrates de la valentía y la cobardía implica directamente la parte colérica del alma como la fuente de juicios superficiales de lo que es terrible. La parte colérica del alma debe seguir la razón para discernir correctamente lo que es verdaderamente terrible (Jansen p.4). Este análisis se basa en que las partes del alma deben dedicarse a lo que les incumbe, evitando que los apetitos se fortalezcan y quieran intervenir en funciones que no les competen, como la asignada a la razón (*República* 442b). La alianza que debe formar la parte colérica con la razón es precisamente la definición de la valentía que ya hemos señalado, pues es preservar lo prescrito por la razón en cuanto a lo que hay que temer o no, a través de la fogosidad (*República* 442c).

Por su parte, la presentación de la muerte como un mal supone un peligro potente para la valentía. No puede existir, ciertamente, la valentía ante la valoración de la muerte como algo terrible por parte de los guardianes – quienes cargan con el deber de proteger la ciudad de amenazas internas y externas. El fracaso de la valentía en Platón, el no lograr preservar la convicción correcta de lo temible, ha sido denominado “conflicto psíquico”. Sobre este particular, Jansen reseña que el conflicto psíquico ocurre cuando el infortunio llega a una persona decente, y experimenta un deseo de lamentarse y se le opone a este deseo otro (racional) de no quebrantarse en presencia de otros; cuando se encuentra solo, el deseo de quebrantarse es más fuerte que su opuesto y el quebranto ocurre. Por el contrario, en el alma armoniosa de un individuo enteramente virtuoso, el conflicto psíquico es resuelto pacíficamente, pues la razón convence a la fogosidad a seguirle (Jansen p.5). Sin embargo, la postura de Jansen no es clara, pues argumenta que el alma armoniosa es menos dada a sufrir conflicto psíquico desde un principio, toda

vez que los apetitos y la fogosidad están entrenadas a seguir la razón (Jansen p.5). Suscita la pregunta, ¿nunca experimenta el deseo de lamentarse el alma armoniosa, o a pesar de experimentarla a través de los apetitos, es rechazado por la fogosidad en alianza con la razón? Una respuesta definitiva a esta pregunta no se halla en la *República*. Se aborda el tema indirectamente al invocar la aversión al vicio desde la puericia que lograría un alma educada musicalmente hacia la virtud. Es cuando la parte colérica y la apetitiva son entrenadas *desde la puericia* que se hace menos probable que entre en conflicto psíquico, ya que desarrollará un “gusto subjetivo” a favor de aquello que luego será confirmado por la razón, cuando se desarrolle.

...aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. (*República* 401e)

Ciertamente, caer en lamento o quebranto es entregarse a la parte apetitiva del alma, y los guardianes de la *República* deben ser educados de tal forma que resistan este impulso, en parte inculcando un repudio colectivo de tal comportamiento, para que la vergüenza que sentirá al entregarse a ese apetito venza, y se imponga el espíritu en favor de la razón. Tal repudio colectivo invita a preguntar: ¿es este repudio el producto de un cierto tipo de *gusto*, inculcado desde la niñez, de acuerdo con los parámetros de la virtud? Examinaremos esto más adelante, al pasar al tema psicológico de la educación musical. No obstante, el contenido de la educación musical no estaría completa sin una examinación de la templanza.

## § 4. Templanza

Al pasar a discutir la inculcación de templanza, o moderación, Platón define la misma de la siguiente forma: “Pero la moderación, en lo que concierne a la multitud, ¿no consiste principalmente en obedecer a los que gobiernan y en gobernar uno mismo a los placeres que conciernen a las bebidas, a las comidas y al sexo?” (*República* 389e). Pues, la templanza, según Platón, consiste en una obediencia. Exteriormente, obedecer a quien deba ser obedecido, e interiormente, en gobernarse a uno mismo, que consiste en la obediencia de los apetitos a la razón. Al mencionar la gobernanza de uno mismo, menciona la necesidad de gobernar los apetitos, pero en este caso da tres ejemplos, tratándose de tres ejemplos muy poderosos y representativos tanto de apetitos necesarios (como la comida y la bebida) como innecesarios (el sexo). En fin, la templanza es propuesta como un orden en el alma, una armonía, y esto se logra cuando la razón es rey, el espíritu obedece a la razón y los apetitos obedecen al espíritu.

Establecida la definición de templanza para Platón, en su propuesta de una educación musical adecuada critica a los poetas por proponer que los dioses no son moderados:

¿O bien narrar que Zeus, el único despierto mientras los demás dioses dormían, tras olvidar fácilmente todas las maquinaciones que había ideado, impulsado por la pasión sexual, al ver a Hera se excitó de modo tal, que ni siquiera quiso llegar a su alcoba, sino que prefirió acostarse con ella sobre el piso, alegando que era presa de un deseo tal como no lo había poseído ni siquiera la primera vez que se acostaron juntos? (*República* 390c)

La presentación de Zeus, el dios supremo, como un incontinente, incapaz de ejercer el más mínimo autocontrol en cuanto a sus deseos sexuales, es problemático para Platón. Si se propone sumo cuidado con la imagen de los héroes, ciertamente esta

imagen del dios supremo no adelanta la templanza en la educación de los guardianes. Sobre el héroe y la templanza, Platón critica a Homero por presentar a un Aquiles arrogante ante los dioses y los demás hombres, al no respetar a Apolo, y al denigrar el cadáver de Héctor (*República* 391a). Los guardianes deben ser templados, a no ser que usen su fuerza y autoridad para devorar a sus propios ciudadanos. Y si la educación musical puede moldear guardianes moderados, esta es una razón significativa por la cual la *mousiké* es central en la *polis*.

Moss nota que la puesta en escena dramática no es propensa a presentar personajes moderados: “Thus realistic, imitative poetry caters to the appearance-responsive, non-rational soul, while poets who present ‘quiet and moderate’ characters, like painters who present true proportions, fail to present things as they appear and thus fail to engage this part of the soul.” (Moss p.23). Parte de la crítica Platónica al teatro es que no representa adecuadamente a personajes moderados, difíciles de imitar puesto que no es fácil poner en escena la razón, tal y como lo hace Platón.

Culminada la discusión sobre el contenido de lo que debe ser dicho en una educación musical, pasa Platón a describir cómo debe ser dicho; es decir, el estilo adecuado de la *mousiké*.

## Capítulo III: El estilo y sus efectos

### § 1. *Diegesis* o *Mimesis*

Según Platón, la narrativa, no el relato en primera persona, debe ser empleado en la *mousiké* de la ciudad ideal de la *República*; únicamente la figura del bueno puede ser imitada en primera persona, precisamente porque al expresarse en primera persona se imita al personaje. “Pues bien, aquello a lo cual me refería era que sería necesario ponernos de acuerdo sobre si hemos de permitir que los poetas nos compongan las narraciones sólo imitando, o bien imitando en parte si, en parte no --y en cada caso, qué es lo que imitarán--, o si no les permitiremos imitar.” (*República* 394d). La diferencia entre imitar y narrar que establece Platón, comenzando en *República* 392c, ha dado lugar a un amplio debate<sup>9</sup>; ambos conceptos se han discutido exhaustivamente bajo sus respectivas palabras griegas. *Mimesis* significa imitación y *diegesis* significa narrativa o narración. La *diegesis*, además, se subdivide en tres partes:

1) *haple diegesis*, “plain” or “unmixed” diegesis, i.e. narrative in the voice of the poet (or other authorial “storyteller,” *muthologos*, 392d); 2) *diegesis dia mimeseos*, narrative “by means of mimesis,” i.e. direct speech (including drama, Republic 394b–c) in the voices of individual characters in a story; and 3) *diegesis di’ amphoteron*, i.e. compound narrative which combines or mixes both the previous two types, as in Homeric epic, for example. (*Diegesis-Mimesis* p.1)

Según Halliwell, el propósito de Platón es categorizar las diferentes maneras de contar un cuento, y trata con esto de trazar una psicología y ética de la narrativa.

---

<sup>9</sup> Kirby, John. “Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle”, *Helios*, vol. 18 no.2, 1991. Halliwell, Stephen. “Diegesis-Mimesis”, *The Living Handbook of Narratology*, 2012.

(Halliwell p.1) Por razones de espacio, esta investigación no se enfocará en este extenso debate.

Esto conduce al tema de la imitación, que también es abordado en el Libro X de la *República*, si bien desde otro punto de vista. La principal preocupación de Platón en cuanto a este tema parece ser la incompatibilidad de la imitación y el dedicarse a una sola cosa, que es la definición de la justicia en la *República*. “¿Deben ser nuestros guardianes aptos para la imitación, o no? ¿De lo que hemos dicho antes no se sigue acaso que cada uno realiza bien un solo oficio, no muchos, y que, si trata de aplicarse a muchos, fracasa en todos sin poder ser tenido en cuenta en ninguno? - No puede ser de otro modo.” (*República* 394e). No se debe imitar muchas cosas porque, además, solo se puede ser bueno en algo si se dedica exclusivamente a eso, es decir, una sola cosa. “...cada uno no tiene las mismas dotes naturales que los demás, sino que es diferente en cuanto a su disposición natural: uno es apto para realizar una tarea, otro para otra. ¿No te parece?” (*República* 370a-b). Esto surge según el requisito de satisfacer las provisiones que se van haciendo necesarias por las necesidades, valga la redundancia, del Estado que formulan en teoría (*República* 369c-d). Propone de ejemplo Sócrates que la misma persona no es apta para hacer comedia y tragedia; ni se puede ser poeta y a su vez declamante; ni puede un actor de comedia hacer un buen papel como actor de tragedia, y viceversa. No puede, ni tan siquiera imitar muchas cosas distintas bien (*República* 395a-b).

Si se imita, argumenta Platón, volviendo al tema de la imitación por los niños, deben ser personajes que reúnan virtudes como la valentía, la templanza, la sabiduría,

etc. Ciertamente no será permisible imitar personajes viciosos. Y es aquí donde se expresa una de las ideas más importantes de la *mousiké* platónica:

En cambio, no debe practicarse ni el servilismo ni el ser hábil en imitarlo - como ninguna otra bajeza-, para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con su realidad. ¿Acaso no has advertido que, cuando las imitaciones se llevan a cabo desde la juventud y durante mucho tiempo, se instauran en los hábitos y en la naturaleza misma de la persona, en cuanto al cuerpo, a la voz y al pensamiento? --Si, lo he advertido. (*República* 395d)

Con el tiempo, argumenta Platón, la imitación hace que el imitante se asemeje al personaje que imita. Es un argumento que invoca el poder del hábito a través del tiempo. Este fenómeno opera para bien o para mal, y es una razón por la cual la música y la poesía son herramientas poderosas tanto para la educación como para la degeneración. Es decir, son esenciales para moldear el alma de los guardianes. “Plato believes that, with sufficient repetition, the practice of mimesis will train us to take some sort of non-rational pleasure in the outward manifestation—in the appearance—of the character-type imitated. This can be a beneficial development, provided that the mimesis practiced is consistently of *one* sort of character and of a *good* sort of character.” (Lear p.197). Pues, se propone que, debido a un placer no racional que se adhiere a la repetición, al convertirse en hábito puede beneficiar o perjudicar al sujeto. En el caso de la educación musical, benefician si la imitación es de un sujeto virtuoso, y perjudican si es un sujeto vicioso. En el caso de la educación musical de la niñez, el objetivo es educar el alma de tal forma que acepte y se deleite por lo prescrito por la razón, antes de tener buen uso de la razón. Según Lear, la práctica mimética asemeja al imitador con la vida interna del personaje que imita (Lear p.207).



Lear ilustra el efecto de la mimesis con referencia a la cadena del poeta descrita en el *Ion*. Primero el poeta, inspirado, se imagina que encarna el ser del personaje para escribir su poesía, luego el actor interpreta la poesía, también imaginando que encarna el ser del personaje, y finalmente, el espectador es afectado por el placer o el sufrimiento que se expresa por el actor, unido a la música y la escenografía, como si fuera el suyo propio. De esta manera, transmite la condición psicológica al espectador, cuyo carácter puede ser moldeado a través del tiempo por esta afectación psicológica. El argumento apremiante es que la puericia es una etapa psicológica que se moldea irrevocablemente a imagen de la cultura que le rodea.

Plato does not explain in any detail the psychological mechanism by which this occurs. However, he does say that repeatedly imitating a certain type of character will lead children to enjoy (*apolausôsin*) the reality being imitated. In other words, pleasure in appearing to act and speak in a certain way will, over time, lead one to take pleasure in really acting and speaking that way. (Lear p.210)

El mecanismo, en esta etapa del diálogo, no es del todo claro, pero sí establece Platón la inquietud que produce el hábito de imitación a través del tiempo. El sentir placer al imitar cierto personaje, sin embargo, es señalado como una fuente de este fenómeno psicológico.

Es importante recalcar que Platón requiere que el niño tome en serio la imitación que hace para que esta tenga un efecto nefasto: "...y de todos modos se avergonzará, en parte por carecer de práctica en la imitación de tales personajes, en parte por sentir repulsión hacia el amoldarse él mismo y adaptarse a los tipos de baja ralea; desdeñará estas cosas, excepto como pasa tiempo." (*República* 396d-e). Cuando se trata de imitar

modelos correctos, la imitación debe tomarse en serio, pero cuando se toma la imitación, de un personaje de alguna manera vicioso, en serio, y no como pasa tiempo, corre peligro el alma. Este requisito parece indicar que una imitación que marque la ridiculez de un personaje vicioso, una imitación a modo de burla, sátira, o quizás incluso ironía, es una manera de rechazar la conducta, y por ende es aceptable su ejecución. Lo esencial es que, en una educación correcta, no se imita un carácter inferior al virtuoso. Si se hace, será a modo de burla y solo si es necesario hacerlo, pues la imitación del carácter no virtuoso ciertamente no es requerida en la educación musical platónica.

De hecho, se usan dos variaciones distintas de la palabra *mimesis* para distinguir el tipo de imitación al que se hace referencia.

This is the contrast between being an imitator (*mimetes*) on the one hand and being imitative (often expressed by the term *mimetikos*) on the other. Plato clearly allows the young Guardians to be imitators of good characters. But actually he allows them to imitate bad characters, if it is necessary and if they do so not seriously (*spoudei*) and only in play (*paidias charin*) -- that is, in order to satirize and ridicule them. (396c5-e8) (Nehamas p.215)

El *mimetes*, entonces, no es equivalente al *mimetikos*; el primer término es usado en referencia a una imitación que puede ser digna, mientras que el segundo término hace referencia a un tipo de imitación que no puede ser digna pues *mimetikos* implica ser imitativo, es decir, imitar cualquier cosa. Ser capaz de imitar cualquier cosa es alabado por la multitud. "...the aim of mimetike is to produce pleasure, At 3.39706-8 Plato notes that the 'mixed man', the *mimetikos*, is pleasing, especially to boys and the crowd." (Belfiore p.132). Ser adulate a los gustos de la multitud es uno de los problemas

principales que plantea la educación musical, pues el gusto de la multitud no se basa en la razón ni la moderación.

Lo aceptable en la *diegesis* versus la *mimesis*, según Platón, sería un tipo de narración no variado, que solo imita al virtuoso; y si ha de relatar a un personaje vicioso, será lo menos posible y a través de la narración, pues la narración pone a distancia del narrador el objeto del que habla. “Por consiguiente, usará el tipo de narrativa que describíamos hace unos momentos a propósito de los versos de Homero, y su modo de relatar participará tanto de la imitación como de la narración simple, pero la parte de imitación será breve dentro de un texto extenso.” (*República* 396e). El guardián debe detestar la imitación de un sujeto inferior a él. Ante la pregunta de Adimanto de qué tipo de recitación será admitida, la pura (que consiste en narración únicamente) o la mixta (que es una mezcla de narración e imitación), Sócrates admite un estilo donde predomina la narrativa; y si se va a imitar, sólo se imitaría a un personaje virtuoso. Por ende, propone un estilo narrativo, con una muy limitada admisión de la *mimesis*. El fundamento de esta estética se basa en el principio cardinal de la *República* – que cada cual se dedique a una sola cosa:

Mi querido Adimanto, también es agradable el tipo mixto; pero mucho más agradable para los niños, así como para sus maestros y para la mayoría de la muchedumbre, es el opuesto al que tú eliges.

- Ciertamente, ese tipo es el que agrada más.

- Con mucha probabilidad, sin embargo, dirás que ese tipo no se adecua a nuestra organización política, porque en nuestro Estado el hombre no se desdobra ni se multiplica, ya que cada uno hace una sola cosa.

- No se adecua, en efecto. (*República* 397d-e)

Así, el estilo sigue lo propuesto por el contenido de la educación musical. Cada individuo debe dedicarse a una sola cosa, la que le incumbe; y esto se refleja en un estilo que, al ser dirigido a la educación de los guardianes, solo admite de una imitación muy limitada, pues debe educarse a los guardianes con un solo ejemplo, el del buen carácter. Estos parámetros están encaminados a moldear el carácter de las almas de los guardianes en concordancia con la razón y lo bello.

Establecido el estilo de la narración en la educación musical, pasamos a considerar el estilo del carácter de los cantos y las melodías.

## **§ 2. Carácter de los cantos y de las melodías**

El tema del carácter de los cantos y de las melodías comienza en *República* 398c. Lo primero que se propone es una definición de melodía: “la melodía está compuesta por tres elementos, a saber, texto, armonía y ritmo.” (*República* 398d). Al dar esta definición, lo esencial para Platón es señalar que la armonía y el ritmo deben adecuarse al texto (*República* 398d) y ciertamente no el texto a la armonía y el ritmo. Esto sigue las normas ya establecidas anteriormente, donde la razón debe ser soberana y todo lo demás, sea el espíritu o los apetitos, sus sujetos.

Luego se entra en el análisis del carácter de las armonías. Como ya habíamos discutido anteriormente, Platón define el carácter de algunas armonías griegas de su tiempo. La lidia mixta, la lidia tensa y otras similares las consideraba quejumbrosas; y las jonias y lidias las consideraba aptas para bebedores. (*República* 398e). Lo primordial en este análisis es que, para la educación de los guardianes, queda prohibido plasmar en el texto poético armonías quejumbrosas o de carácter deleznable, y ya que la armonía y

el ritmo deben adecuarse al texto, no se permiten armonías y ritmos de esta índole en la ciudad ideal. Las armonías dorias y frigias, por, según Platón, imitar adecuadamente la valentía y la moderación, son las únicas permisibles en la ciudad ideal de la *República*. De igual forma procede con los instrumentos, pues, como habíamos mencionado anteriormente, los complejos quedan desfavorecidos y los simples favorecidos. Así, la flauta, por ser el instrumento que más notas puede emitir, queda prohibida, al igual que los instrumentos de cuerda con muchas cuerdas; quedando así permitidas la lira, la cítara y, para los pastores en el campo, la siringa (*República* 399c-d).

Planteado lo relativo a la armonía, Platón pasa a una consideración del ritmo:

...no hay que ir en pos de ritmos muy variados ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propios de un modo de vivir ordenado y valeroso y, una vez observados, será necesario que el pie y la melodía se adecuen al lenguaje propio de semejante hombre, y no que el lenguaje se adecue al pie y a la melodía. Decir cuáles son esos ritmos es función que debes cumplir tú, tal como hiciste al hablar de las armonías. (*República* 399e-400a)

Como con los instrumentos, se enfatiza la simplicidad, y como con la armonía, se observa que el ritmo es capaz de imitar un cierto carácter, y que la ética de la ciudad ideal exige que este carácter sea el de un individuo ordenado y valeroso; nuevamente, el texto, es decir, el lenguaje, debe adecuarse a un buen carácter, y luego el ritmo, en este caso, como con la armonía, seguir los pasos de este texto (*República* 400a). En cuanto a los detalles técnicos de ritmo, Platón no entra en ellos. De hecho, menciona que deben consultar a Damón en cuanto a estos pormenores, con el propósito de identificar qué ritmos corresponden al mal carácter y cuales al bueno. "...consultaremos

a Damón sobre qué pasos corresponden a la bajeza, a la desmesura, a la demencia y otros males, y cuáles ritmos hay que reservar para los estados contrarios a estos.” (*República* 400b).

El argumento central de Platón en cuanto al ritmo culmina en la siguiente pregunta: “¿no depende la gracia y la falta de gracia del ritmo perfecto y del ritmo defectuoso, respectivamente?” (*República* 400c). La gracia puede ser considerada una característica, o bien el efecto o la impresión que ofrece un cierto tipo de carácter. Platón parece postular que el ritmo determina la gracia o falta de gracia de una obra. No ofrece un argumento detallado de por qué esto es así, más allá de postular que todo, hasta los objetos, poseen o carecen gracia, como veremos ahora en el tema psicológico de la *mousiké*, y que a través de la exposición y el tiempo puede ocurrir una asimilación de parte del imitador de la gracia o carencia de gracia que le rodea.

### § 3. Psicología de la *mousiké*

En general, el ritmo y la armonía son presentados como capaces de imitar un cierto carácter; esto tiene implicaciones psicológicas de importancia, “...porque en todas estas cosas hay gracia o falta de gracia. Y la falta de gracia, de ritmo y armonía se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en tanto que las cualidades contrarias se hermanan con el carácter opuesto, que es bueno y sabio, y al cual representan.” (*República* 401a). Por “en todas estas cosas” Platón se refiere no solo a la poesía, sino a toda artesanía análoga, como tejer, construir casas o la fabricación de artefactos caseros (*República* 401a). Se trata de un aspecto de la psicología platónica sorprendente (dado que asigna gracia hasta a objetos), pues postula que “debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones

de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal.” (*República* 401b). Todo lo que rodea al guardián en su educación, aparenta argumentar Platón, tendría un efecto psicológico, desde el hogar, a animales, hasta objetos triviales como artefactos caseros. Todo parece representar un carácter, y contar con o carecer de gracia. Ante la severidad de tal psicología, es inevitable cuestionar su formulación, y si se postula de tal forma que demuestre la imposibilidad de la educación; otra posibilidad es que verdaderamente considera Platón que una educación que toma seriamente en consideración la gracia y el estilo es una tarea imposible de perfeccionar, pero digna de aspirarse a ella.

Una posible pista para explorar este tema de la gracia aplicada a todo, ligada al estilo, podría encontrarse en el tratamiento platónico del concepto de la belleza en la educación musical. ¿Busca la educación musical inculcar un gusto determinado desde la niñez, es decir, una capacidad o facultad para apreciar lo bello? Platón parece aseverar que la educación musical apunta a crear un gusto desde la niñez, pero utiliza el concepto de la belleza de forma tal que profundiza a su vez el significado y las complicaciones de la educación musical.

Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. Por el contrario, reprobará las cosas feas -también justificadamente- y las odiará ya desde joven, antes de ser capaz de alcanzar la razón de las cosas; pero, al llegar a la razón, aquel que se haya educado del modo descrito le dará la bienvenida, reconociéndola como

algo familiar. - Me parece, en efecto, que la educación musical apunta a eso. (*República* 401e-402a)

En este fragmento, cabe destacar que se postula la adecuada educación musical como aquello capaz de inculcar una percepción aguda por deficiencias en belleza, a regocijarse en lo hermoso, y a reprobar lo feo. Es fundamental que Platón establece con este fragmento que la educación musical apunta a la belleza. Notablemente, no se propone que el fin de la educación musical es la virtud como tal, sino, nuevamente, la belleza -- una belleza determinada por la razón. Que esta educación prepare al niño guardián a través de la inculcación de una idea de belleza parece indicar que, en efecto, se trata de la inculcación de un gusto determinado por la razón, para que cuando llegue a ser capaz de darle uso a la razón, “le dará la bienvenida, reconociéndola como algo familiar.”

Si el gusto inculcado es el que determina la multitud, el guardián sería educado por la parte apetitiva de la *polis*, su educación musical quedaría condicionada por la ausencia de razón, y sería el punto de partida de la injusticia en la *mousiké*, pues se convierte en una herramienta que no tiende a la edificación, sino, como señala Nehamas, puede tender a la degeneración.

In short, Plato accuses poetry of perverting its audience. Poetry is essentially suited to the representation of inferior characters and vulgar subjects: these are easy to imitate and what the crowd, which is already perverted to begin with, wants to see and enjoys. But the trouble is that all of us have an analogue to the crowd within our own soul (cf. 580d2-581a1). (Nehamas p.217)



En realidad, la acusación de Platón a la poesía es un diálogo que sostiene Platón, como filósofo, con el poeta, donde destaca las condiciones que hacen inevitable que la poesía, fuera del yugo de la filosofía, fracase en educar a la *polis*. Esta degeneración no es solo cultural, puesto que el vicio cultural eventualmente corrompe la estructura política; esta corrupción de la estructura política, producto del vicio cultural, a su vez, es una razón sustancial por la cual la *mousiké* es central en la *polis*. Como sostiene Levin, un nivel de ética debe ser exigido al poeta, aunque Platón admite que no es el mismo que se le exige a un doctor o un general en su materia. Y es que el poeta no maneja una *techné*, como el doctor, el general y el filósofo. No exige un rigor “científico” la poesía, pero según Platón, el poeta es responsable del daño que provoque su entretenimiento. Incluso, la excelencia del poeta depende de su tratamiento del tema de la virtud y el vicio.

While some say that poets know all *technai* (598d-e), Plato insists that they know none. One cannot reasonably hold them to account the way one would doctors and generals when they discuss medicine and generalship, respectively. One must, however, hold poets responsible for the negative impact of their constructions where the issue is virtue and vice, since it is on poets' handling of such topics that their claim to excellence rests. Although poets allege to have mastery of these subjects, in fact they lack knowledge of them altogether (600e-601b). (Levin p.133)

En estas circunstancias, resulta clara la crítica de Platón a los poetas que alegan tener un conocimiento que en realidad no poseen. No poseen conocimiento verdadero sobre la virtud y el vicio. Cuando el poeta fracasa en representar la virtud, sino que presenta en su poesía el vicio, la censura busca evitar el desentraño del carácter de los individuos, y por ende, de la *polis*.

Como señala Nehamas, la poesía en sí se presta a la representación de personajes vulgares, fáciles de imitar y lo que entretiene a la multitud. No se le recrimina a la multitud su naturaleza, pues nada cambia que sea análoga a la parte apetitiva del alma. El diálogo del filósofo es con el poeta, no la multitud. “Put simply, the problem is this: tragedy interacts with non-reasoning elements of the human psyche, affecting audiences in ways that undermine their reasoned views about value and virtue.” (Jansen p.1). Interactuar, en este caso, debe ser entendido como la aquiescencia del poeta ante el gusto de la multitud, que siempre será el mismo. El poeta es acusado, en efecto, de reflejar a la audiencia, no la verdad. Jansen enfatiza el rol de la parte colérica del alma en este proceso.

According to Socrates, Greek poets reflect whatever (erroneously) appears fine to the ignorant majority (602a-b). In other words, the heroes of Greek tragedy reflect (and reinforce) cultural ideals, which necessarily appear correct to spirit—shaped as it is by Greek culture. Even the “decent” man’s spirited part—having been steeped in Hesiod, Homer and the like—is prone to perceive tragic heroes as “κάλοι.” (Jansen p.6)

Lo que aparenta ser correcto para la parte colérica es lo que tiende a informar el gusto de la multitud, y será lo que el poeta refleje en su presentación. Esto supone la ausencia de la razón en la actividad artística de una cultura. Es central para la *polis*, por ende, que la educación musical no refleje el gusto de la multitud, sino el de la razón.

La teoría psico-musical de Platón encuentra su apogeo al proponer una razón por la cual la educación musical es de suma importancia: “-Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia,

y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está.” (*República* 401d). Proponer al ritmo y la armonía como aquello que más se insinúa al alma debe evocar el cuestionamiento – ¿por qué? Puede deberse a que el alma es semejante a una armonía, y por tanto, algo de naturaleza similar a ella, como la armonía musical, le afectaría más profundamente. Es difícil encontrar un mejor ejemplo de esto que la expuesta en el *Fedón*.

Antes de ser ejecutado, a Sócrates le imploran entrar en un diálogo sobre la inmortalidad del alma. Se cuestiona la inmortalidad de esta con el ejemplo de un instrumento que produce una armonía. Si el instrumento se rompe, la armonía cesa de existir. Simmias, que es quien formula este argumento, aduce que:

...cuando uno rompa la lira, o corte o desgarre sus cuerdas, también alguien podría aferrarse al mismo argumento que tú, el que es necesario que perdure aún la armonía esa y que no haya perecido. Porque, desde luego, no habría medio de que la lira aún existiera después de rasgarse sus cuerdas, e incluso las cuerdas, que son de índole mortal y no se destruiría la armonía, que es de naturaleza afín y congénita a lo divino e inmortal, pereciendo antes que lo mortal. Sino que diría que es necesario que la misma armonía existiera aún en algún lugar, y que primero se pudrirían las maderas y las cuerdas antes que a ella le pasara nada. Pues bien, Sócrates, supongo yo que tú has advertido que nosotros pensamos que el alma es algo semejante a eso... (*Fedón* 86a-b)

Si la lira se destruye, no por esto dejará de existir la armonía, que puede encontrarse en otra lira que no se encuentre destruida. En este ejemplo, se asemeja la armonía con el alma y la lira con el cuerpo. Y se propone que de esta forma el alma es inmortal, y que la destrucción del cuerpo no supone la destrucción del alma. Por ende, el

alma depende de su vehículo material para contarse viva, no para su existencia. La similitud del alma con una armonía es base para una ética de la música, y para tomar en serio la *mousiké* en lo que atañe al alma y a la *polis*. Como ha dicho Aristóteles, “Parece también que hay en nosotros una cierta afinidad con la armonía y el ritmo. Por eso muchos sabios afirman, unos, que el alma es armonía, y otros, que tiene armonía. (*Política* 1340b18-20)”

De una perspectiva psicológica como esta surgen los problemas éticos que señala Platón en su tratamiento de la *mousiké*. Problemas como la falta de razón en el texto de la poesía, la imitación de caracteres malos, las representaciones de carácter que emiten los ritmos, armonías y hasta los objetos, y la asimilación de estas representaciones de carácter por el individuo.

The theory of ethos presupposes a pregnant meaning of the representative faculties of music and the interaction between music and psyche; but such a theory is a description more than an explanation of the impact that music has on the soul. We can consider some passages of the dialogues as attempts to find an answer to questions that the theory of ethos raises, but does not resolve. (Pelosi p.197-198)

Debe plantearse la pregunta: ¿Platón describe o explica cómo la música afecta al alma? Lo cierto es que Platón no entra en detalles sobre como, exactamente, la música afecta al alma. Tanto él como Aristóteles asumen muchas veces que es un fenómeno obvio.

Del mismo modo pasa con los ritmos (unos tienen el carácter más reposado; otros agitado, y de éstos, unos tienen los movimientos más vulgares, y otros, más dignos). De estas consideraciones, en efecto, resulta evidente que la música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter

del alma, y si puede hacer esto es evidente que se debe dirigir a los jóvenes hacia ella y darles una educación musical. (*Política* 1340b8-14)

Ciertamente no se describe, específicamente y en detalle, cómo es que todo tiene o carece de gracia. Un argumento que sí es constante es la asimilación del carácter a través de la imitación habitual, o la exposición a través del tiempo. Esta “falta de explicación”, sin embargo, se limita a lo que atañe a la melodía, pues el contenido de la *mousiké* está fundamentado en argumentos claros que trazan una pedagogía sin la cual es insostenible el orden político de la ciudad ideal de la *República*.

Las responsabilidades éticas que Platón asigna a la *mousiké* se deben a las características de la psicología humana que propone, incluyendo las tres partes del alma, el orden que debe imperar en el alma y en la *polis* a su imagen, y las vulnerabilidades características de esta teoría psicológica.

## Conclusión

En la filosofía de Platón, la postulación de la *mousiké* como aquello que educa el alma está basada en un número de factores. El primero es la tradición histórica de su época; no se entiende la cultura de la antigua Grecia sin tener alguna noción de lo que entendían como música y educación; tampoco se entiende su preocupación política en cuanto a la música sin un contexto histórico. Otro factor importante es la teoría psicológica de Platón, que combinaba principios del orden con el concepto de armonía. Otro factor más es la teoría del condicionamiento a través del tiempo por el hábito y la repetición.

La incidencia de los modos musicales sobre la política se debe a una tradición histórica, pero Platón no era un historiador, por lo que basaba esta teoría esencialmente en dos condiciones humanas. La primera es que el régimen político sigue a la mente. Esto se nota en el acercamiento psicológico de Platón a la política. El carácter del individuo es lo que informa el régimen político. La segunda condición humana es que el arte de la justicia, siendo un reflejo de la psicología individual, debe ser entendida como una conversación entre la razón y la cultura, no necesariamente la razón y el poder. Ya que son las artes quienes forman la cultura, el diálogo de la *República* en cuanto a la educación es fundamentalmente entre el filósofo y el poeta. Platón considera que la *mousiké* es central en la *polis* porque postula que la *mousiké* es aquello que educa la sociedad, ya que tiene el efecto de moldear el alma. Esto implica que los modos musicales de la ciudad ideal de la *República* deben ser conservados, y es el motivo mediante el cual Platón justifica la censura del vicio en la educación musical.

## Bibliografía

### Fuentes primarias:

1. Platón. "Dialogos VIII: Leyes", traducido por Francisco Lisi, Madrid, Editorial Gredos, 1999, 643e, 664e.
2. Platón. "Dialogos IX: Leyes", traducido por Francisco Lisi, Madrid, Editorial Gredos, 1999, 789a.
3. Platón. "Diálogos IV: República", traducido por Conrado Eggers Lan, Madrid, Editorial Gredos, 1986, 376e-425, 591b-d.
4. Platón. "Diálogos III: Fedón" traducido por Carlos Garcia Gual, Madrid, Editorial Gredos, 1988, 60d-61b, 85e-86b.
5. Aristóteles. "Política", traducido por Manuela García Valdés, Madrid, Editorial Gredos, 1988, 1377-1341b

### Fuentes secundarias:

1. Annas, Julia. "An Introduction to Plato's Republic", Clarendon Press, 1981.
2. Barker, Andrew, ed. *Greek Musical Writings, Volume 1: The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
3. Barker, Andrew, ed. *Greek Musical Writings, Volume 2: The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
4. Belfiore, Elisabeth, "A theory of imitation in Plato's Republic", *Ancient literary criticism (recueil)* 2006, 87-114.
5. Halliwell, Stephen. "Diegesis-Mimesis" *The Living Handbook of Narratology*, 2012. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html>
6. Halliwell, Stephen. "The Subjection of Muthos to Logos: Plato's Citation of the Poets." *The Classical Quarterly* 50.1 (2000): 94-112.
7. Hatzistavrou, Antony, "Correctness and poetic knowledge. Choric poetry in the Laws", *Plato and the poets (recueil)* 2011, 361-385.
8. Jaeger, Werner, "Paideia: The Ideals of Greek Culture vol. II", Oxford University Press, 1943.
9. Jansen, Sarah, "Audience Psychology and Censorship in Plato's Republic: The Problem of the Irrational Part", *Epoche* 19, 2015, 205-215.

10. Lear, Gabriel Richardson. "Mimesis and Psychological Change in *Republic* 3." In *Plato and the Poets*, eds. Pierre Destrée and Fritz-Gregor Herrmann. Leiden: Brill, 2011. 195-216.
11. Levin, Susan B. *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry: Plato and the Greek Literary Tradition*. New York: Oxford University Press, 2001
12. Lippman, Edward A. *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press, 1964.
13. Moss, Jessica, "What is imitative poetry and why is it bad?", *Cambridge Companion (The)to Plato's Republic* (recueil) 2007, 415-444.
14. Murray, Penelope "Mousike, Not Music" In *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, eds. Penelope Murray and Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004. 1-8.
15. Murray, Penelope "The Muses and their Arts" In *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, eds. Penelope Murray and Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004. 365–389.
16. Nehamas, Alexander. "Plato and the Mass Media." *The Monist* 71.2 (1988): 214–34.
17. Pelosi, Francesco, "Plato on music, soul and body", translated by Sophie Henderson, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, vi-228
18. Petraki, Z. A., "The soul dances: Psychomusicology in Plato's Republic", *Apeiron* 42, 2008, 145-170.
19. Plutarco. "Vidas Paralelas I: Licurgo", traducido por Aurelio Perez Jimenez, Madrid, Editorial Gredos, 1985, 275-282.
20. Rosen, Stanley. "Plato's Republic: a study", Yale University Press, 2005.
21. Rousseau, Jean Jacques. "Emilio", 1762, traducido por Ricardo Viñas, Editorial [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com), 2000.
22. Wallace, Robert W. "Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?" In *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, eds. Penelope Murray and Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004. 249-67.