

# La música del *lógos*

Santiago Auserón

Recibido: 02.11.2015 – Aceptado: 03.12.2015

## Titre / Title / Titolo

La musique du *logos*  
The Music of *Logos*  
La musica del *logos*

## Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El objeto del presente trabajo es investigar la lógica propia de las artes sonoras en Grecia antigua y la huella que dejaron en el discurso filosófico. El estudio de los relatos míticos que hacen referencia al Arte de las Musas y de los poemas homéricos permite sostener que la tradición oral, con ayuda de las prácticas orquesticas y musicales, dio lugar a una idea del sujeto trascendental y a una experiencia de la proporción sonora que condicionaron el surgimiento del *lógos*. La generalización de uso de la escritura provocó un desplazamiento del registro de lo memorable hacia los signos visibles, haciendo explícita la vocación representacional del pensamiento griego que, bajo el dominio jerárquico de la letras, encubrió la reciprocidad de funciones entre el movimiento corporal, la música y el habla. Los tratados mal conservados de Aristóxeno de Tarento volvieron a hacer patente esa reciprocidad y mostraron que la experiencia rítmica –desdeñada por la filosofía en favor del modelo armónico, de los pitagóricos hasta Platón– proporcionó un modelo de abstracción primitivo. La investigación nos conduce así a una interpretación rítmica del metro del verso heleno, como paso previo a la elaboración de una teoría de la forma sonora.

L'objectif du présent travail est de dévoiler la logique propre aux arts sonores dans la Grèce Antique et l'empreinte qu'ils ont pu laisser dans le discours philosophique. L'étude des mythes faisant référence à l'Art des Muses et celle des poèmes homériques permet d'affirmer que la tradition orale, avec l'aide des pratiques orchestrales et musicales, donna lieu à une idée du sujet transcendantal et à une expérience de la proportion sonore qui conditionnèrent l'apparition du *logos*. L'usage généralisé de l'écriture provoqua par la suite un déplacement du support de la mémoire vers les signes visibles, faisant explicite la vocation représentationnelle de la pensée grecque qui, sous la domination hiérarchique des lettres, laissa dans l'ombre la réciprocité des fonctions entre le mouvement corporel, la musique et la parole. Les traités mal conservés d'Aristoxène de Tarente révélèrent de nouveau cette réciprocité et montrèrent que l'expérience rythmique – négligée par la philosophie en faveur du modèle harmonique, des pythagoriciens à Platon – construisit un modèle d'abstraction primitif. La recherche nous amène ainsi à une interprétation rythmique de la métrique grecque, étape préalable à l'élaboration d'une théorie de la forme sonore.

The aim of this paper is to reveal the logic of arts of sound in Ancient Greece and the impact they might have had on philosophical discourse. The study of both myths referring to the Art of the Muses and Homeric poems suggest that the oral tradition, with musical practices, gave rise to a transcendental idea of the subject and an experience in noise ratio, which conditioned the appearance of the *logos*. The widespread use of writing provoked thereafter, a translation from the sonorous records of memory to the visible signs, making explicit representational vocation of Greek thought which, under the hierarchical domination of letters left in the shade reciprocity of duties between body movement, music and speech. The *Treaties* of Aristoxenus of Tarentum prove this reciprocity and show that the rhythmic experience –neglected by philosophy for the harmonic model, from the Pythagoreans to Plato– built a primitive abstraction model. The paper aims to establish an interpretation of Greek metrics based on rhythm, which could be the preliminary step in the development of a theory of sound form.

Il tema del presente lavoro è la ricerca della logica propria delle arti sonore nella Grecia antica e l'impronta che lasciarono nel discorso filosofico. Lo studio dei racconti mitologici che fanno riferimento all'Arte delle Muse e dei poemi omerici permette di affermare l'idea del soggetto trascendentale e di un'esperienza della proporzione sonora che condizionarono il sorgere del *logos*. La generalizzazione dell'uso della scrittura provocò uno spostamento del registro dal memorabile verso i segni visibili, rendendo esplicita la vocazione rappresentativa del pensiero greco che, sotto il dominio gerarchico delle Lettere, celò la reciprocità delle funzioni fra il movimento corporeo, la musica e la parola. Questa reciprocità fu resa palese nei trattati, nonostante il cattivo stato di conservazione, di Aristosseno da Taranto che mostrarono come l'esperienza rítmica – disdegnata dalla filosofia a favore del modello armonico, dei pitagorici fino a Platone – offrì un modello di astrazione primitivo. La ricerca ci conduce così ad un'interpretazione rítmica della metrica del verso ellenico, come passo previo all'elaborazione di una teoria della forma sonora.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Aristóxeno de Tarento, Filosofía peripatética griega, artes sonoras en la Grecia antigua, Aristóteles, Platón

Aristoxène de Tarente, philosophie grecque péripatétique, arts sonores dans la Grèce ancienne, Aristote, Platon

Aristoxenus of Tarentum, Greek Peripatetic Philosophy, Sound Arts in Ancient Greece, Aristotle, Plato

Aristosseno di Taranto, Filosofia peripatetica greca, arti sonore nell'antica Grecia, Aristotele, Platone

La investigación acerca del sustrato musical del pensamiento de los antiguos griegos responde a un objetivo doble: desvelar la lógica propia de las artes sonoras, en cuyo campo de acción la palabra mantuvo desde tiempos remotos relaciones de reciprocidad con el ritmo, con la armonía y con los instrumentos musicales, y seguir la huella que esa relación alcanzó a dejar en la filosofía. Los pueblos que en época arcaica habitaron en torno al mar Egeo preservaron sus creencias religiosas, las leyendas memorables y el esplendor de los tiempos remotos por medio de la danza coral y de la poesía cantada con acompañamiento instrumental. Durante el milenio que va desde la civilización minoica cretense, la dominación y la decadencia micénicas, los llamados «siglos oscuros» y el renacimiento cultural en las colonias jonias en época de Homero, hasta llegar al auge de la democracia ateniense en el siglo V a. C., el arte de las Musas fue paradigma de la actividad intelectual y modelo educativo de la aristocracia helena.

Estos hechos, hoy ampliamente reconocidos, fueron durante largo tiempo escasamente tenidos en cuenta por los estudiosos de la Antigüedad. Partiendo de la concepción de Schopenhauer (2003), para quien las formas musicales eran expresión de la voluntad o de «la esencia íntima del mundo», el joven Nietzsche se adelantó a su tiempo al señalar, en *El nacimiento de la tragedia*, la importancia determinante de la música y de la danza en la cultura helena, no sólo en el ámbito de la escena trágica, sino también en la lírica más antigua. Fundidas en el oscuro magma nacionalista de la época, aparecen en su primer libro algunas intuiciones precursoras, relativas al papel de la sonoridad musical en la constitución de una experiencia trascendental de signo distinto a la que deriva de la dialéctica socrática. Mediado el siglo XX, los helenistas asumieron, en discusión con la filología postromántica lastrada por prejuicios étnicos y por una lectura rígida de los textos, la necesidad de cooperar con la musicología en la tarea de reinterpretar los primeros rastros poéticos de Occidente.

La constatación de que el arte de las Musas (*mousiké tékhnē*) cumplió durante muchos siglos una función sagrada conduce a distinguir los dos extremos de su dimen-

sión temporal: de un lado, el pasado inmemorial, donde se sitúa el intercambio mítico entre los dioses y los héroes, origen de las leyendas que merecen ser recordadas; de otro, el *keborós* tomado como emblema del lugar público y participativo en el que se ejecuta la celebración musical, que se desarrolla también en la procesión ritual y en la interpretación del aedo tras los banquetes, en el ágora o en los festivales panhelénicos. El tiempo remoto al que se refiere el *épos* y el espacio concreto en el que se reproduce el *mélós* enmarcan el ámbito de lo memorable: son los polos que dan lugar al circuito entre lo virtual y lo actual, entre la representación y la acción, por hacer uso de los términos que emplea Bergson en *Matière et mémoire*<sup>1</sup>. En Grecia antigua, el ámbito completo de lo memorable se expresa por medio de la dualidad entre *épos* y *mélós*.

En su libro inconcluso y póstumo sobre Homero, tras sus trabajos de investigación acerca del origen del canto en las tribus primitivas y de la evolución de la épica en diversos pueblos, C. M. Bowra (2013: 125 y ss.) trató de profundizar en las implicaciones de lo que Milman Parry llamaba la «idea esencial» del estilo formular del verso de tradición oral y describió el «encantamiento» de lo heroico como un proceso de «cristalización» del pasado remoto. Entre la época micénica, de la que provienen algunos elementos de los poemas homéricos, y la época en que fueron fijados por escrito, transcurrió más de medio milenio. En ese lapso de tiempo, la lengua griega cambió probablemente más de lo que nuestras lenguas lo han hecho en los últimos quinientos años, dado que todavía no contaba con la fijeza que proporciona el alfabeto, pero los versos de Homero conservaron formas de expresión e imágenes de época micénica mezcladas con las señas propias de su tiempo.

<sup>1</sup> Según Henri Bergson, la conciencia realiza un «doble movimiento de contracción y de expansión» entre los extremos de la representación y de la acción, que «se mantienen en estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico» (Bergson, 1985: 114 & 185). La materia en el interior de los cuerpos vibra a velocidades muy superiores a las que podemos percibir, pero el objeto percibido muestra una apariencia de quietud a partir de la cual la conciencia contrae y almacena sus cualidades sensibles. Bergson concibe esa tensión entre la conciencia y el devenir como un proceso de «escansión» o de acuerdo entre diversos ritmos (*id.*: 226-233). Su modelo físico guarda correspondencia con la tradición musical de Grecia antigua.

Los poemas homéricos presentan una visión de la edad heroica «sumamente selectiva e idealizada» —dice Bowra—, con objeto de dar «gloria al presente» por medio de un verso solemne y elaborado que sirvió de receptáculo y de bastidor para esos fines. Gracias al hexámetro dactílico, «los temas quedaron cristalizados en conjuntos métricos de palabras memorizados de generación en generación». El pasado remoto era un modelo para la aristocracia de las ciudades emergentes: «tras el hundimiento del mundo micénico, los hombres lo contemplaban retrospectivamente con admiración y asombro y deseaban revivirlo en la imaginación» (Bowra, *id.*: 127-128)<sup>2</sup>. La fabulación retrospectiva comenzó en Grecia mucho antes de que la escritura tomase a su cargo la tarea de fijar los testimonios más fiables del pasado. El hexámetro fue escandido con ayuda de la forminge, a la que Bowra no hace referencia, aunque la interpretación musical está implícita en sus razonamientos. La condensación de medio milenio —al menos— de experiencias en el verso homérico da razón precisa de la significación « eminentemente sonora » que Deleuze y Guattari conceden a la expresión «cristal de tiempo»<sup>3</sup>.

Bowra da otro paso en su descripción del proceso de cristalización del pasado legendario, al ocuparse del modo en que Homero trata la representación de las emociones: el aedo «hace que el auditorio participe de ellas y se sumerja en el espíritu de sus personajes». La naturalidad en la expresión de las emociones más sencillas y poderosas, tratadas paratácticamente —«una después de otra»—, y la sensibilidad para la descripción del

«detalle esclarecedor» proporcionan al verso homérico «un feroz esplendor heroico» (Bowra, *id.*: 197-199). Los ejemplos que tiene en cuenta Bowra confirman una impresión persistente en la lectura de los poemas: la transmisión de emociones en Homero procede por alternancia de motivos eróticos y agonísticos o bélicos, es decir, de temas propios de la lírica y de la épica (*id.*: 201-203).

El contraste y la fusión de esas dos grandes especies temáticas eleva los afectos sencillos hasta la dimensión del heroísmo trágico. Homero se compadece de todos los seres animados —sean dioses, hombres o bestias— sin juzgar sus acciones. «El alma de sus personajes procede de su apasionado interés en ellos», dice Bowra. El cantor pone el alma en los personajes que canta para asegurarse de alcanzar el alma de sus oyentes. La concepción homérica del alma es, de esta suerte, participativa. He aquí la razón del «encantamiento» heroico, el sustrato de la «idea esencial» de Milman Parry, el sentido profundo del noble entretenimiento que practica el aedo, antes incluso de convertirse en primer maestro reconocido como tal por los griegos. Homero «vio en el canto un consuelo y una explicación de los males y sufrimientos de la humanidad. El canto los conmemora, los trasciende y los eleva al orden imperecedero del ser» (*id.*: 206-209).

Bowra expresa así su convicción de que los poemas de Homero tienen alcance ontológico, culminando la tarea que la muerte prematura de Parry dejó pendiente: la «pérdida de significación» de las fórmulas homéricas, consecuencia de su función rítmica —que Parry (1987) llamaba todavía «conveniencia métrica»—, debe ser comprendida como cristalización del *epos* en el fenómeno participativo que Bowra denomina «alma de los personajes». La «conveniencia métrica» de las fórmulas de la tradición oral conduce a la formación de un sujeto trascendental. Gracias a la construcción musical y al desvío de la palabra poética en relación con el habla corriente, el canto extiende sus funciones selectivas e idealizadoras generación tras generación, produce las «composiciones monumentales» que sirvieron de base para el pensamiento griego, hasta que los pensadores atenienses del siglo V se rebelaron contra las emociones primigenias que impedían la individualización y el con-

<sup>2</sup> V. las reflexiones de Hermann Fränkel (1993: 37) en torno a los testimonios recogidos por Matija Murko de boca de los jóvenes *guslari* yugoslavos, relativos a su impulso apasionado hacia el canto y su intensa relación con el pasado remoto: «Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que, cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la antigüedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que sólo por la poesía conocen».

<sup>3</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari utilizan el modelo cristalográfico en *Capitalisme et schizophrénie, II. Mille Plateaux* (1980: 65) y lo asocian a la forma musical del *retornelo* («ritournelle»), *id.*: 382 y ss. En *Cinema 2. L'image-temps* (1985: 110, n. 24 y 122), Deleuze atribuye a Guattari la noción de «cristal de tiempo» y la idea de que su manifestación «por excelencia» es sonora. V. Félix Guattari (1979: 257 y ss).

trol de la psique. Este es el rastro originario del *lógos* en Occidente.

En el extremo opuesto de arco voltaico de la memoria, se sitúa la celebración musical que actualiza el mito e invoca el nombre de la divinidad para que comparezca en el círculo del *keborós*. El carácter sagrado de las artes sonoras deriva de esa función performativa del canto que hace presente la divinidad, al concederle el asentimiento del coro con el que los espectadores se identifican, instaurando el sentido originario de la mimesis<sup>4</sup>. La imagen del pasado remoto y la existencia misma de los dioses dependen de la escansión de la voz al ritmo de los pasos, del trémulo son de las cuerdas de la lira, de los armónicos hirientes del *aulós* que se enfrenta al grito de los coreutas. El origen de los tiempos no puede ser demarcado y reactualizado sino por medio de la pérdida de sentido de la venerable fórmula rítmica, los dioses hacen patente su voluntad esquiva en el humo que se eleva del ara del sacrificio, no comparecen sino en el vacío dispuesto en el verso, en el *ágora* abierta para el diálogo en el centro de la *pólis*, en la escena frente al graderío, en la conciencia que permanece a la escucha de una voz interior. Una sagrada ausencia en función de *tabula rasa* es determinante para que se produzca la identificación psicológica del ejecutante y del receptor con la divinidad invocada en la ceremonia.

Los conmutadores enunciativos del lenguaje –*shiffters* o *embrayeurs* de Roman Jakobson–, que delegan la función de sujeto y las determinaciones de tiempo y de lugar, diciendo «yo» o bien «nosotros», «entonces» o «ahora» y «aquí» o «allá», según las conveniencias del sujeto y del referente en el plano de la enunciación o en el plano del enunciado, responden a las exigencias de identificación propias de la mimesis en el contexto de la celebración musical arcaica<sup>5</sup>. La capacidad del habla para relatar o representar situaciones se beneficia de la experiencia mile-

naria de las prácticas musicales de tradición oral. En los mitos griegos relativos a la música, el intercambio de atributos entre los dioses prefiguraba esa disposición para la traslación de funciones sonoras, enunciativas y musicales. El coro de las Musas representa un medio de intercambio pre-lógico entre palabra y música, valores que todavía no han sido monetizados, sustituidos por un símbolo de la palabra regia, como el hermético caduceo que Apolo cede a Hermes a cambio de la lira, cuya imagen se verá impresa en las monedas de un lado a otro del Mediterráneo<sup>6</sup>.

¿A partir de qué momento podemos decir que los símbolos se apoderan de la voluntad mimética de los griegos? ¿Cuando los aedos jonios ensalzan el pasado micénico por medio de fórmulas? ¿Cuando el habla corriente acoge lo aprendido del arte especializado de los aedos? ¿Cuando las imágenes y los cálculos de Oriente penetran a través de las colonias costeras? ¿Cuando se generaliza el uso de la moneda? ¿Cuando el discurso puesto por escrito –en el alfabeto aprendido de los comerciantes fenicios– deja atrás el recuerdo de las hermosas voces de las Musas? ¿Cuando el rapsoda prescindir de la lira apolínea en los recitales de Homero? ¿O cuando los filósofos aplican las artes de la geometría a la representación del Mundo y al ordenamiento de la *pólis*? Todo indica que es imposible trazar una línea divisoria entre la tradición oral y el advenimiento del *lógos*. Sólo podemos reconocer con asombro la evolución continua e imparable de una civilización que lleva al extremo las posibilidades de la representación para el intercambio.

Nuestro estudio investiga el papel de la música en ese proceso, cuya modalidad originaria es la representación por medio de sonidos, no sólo de las cosas visibles o de sus imágenes –como hace cualquier lengua–, sino de las proporciones invisibles que aspiran a dar cuenta del orden del mundo, vocación específica del pensamiento griego. Las posibilidades de la representación simbólica, en la que un signo determinado representa la abstracción que comprende un número indeterminado de cosas, se basan en la experiencia de diversas suertes de corres-

<sup>4</sup> Bruno Gentili hace referencia a este sentido originario de la mimesis en *Poesía y público en la Grecia antigua* (1996: 115).

<sup>5</sup> V. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage* (1963: 176 y ss). Y el análisis de Claude Calame relativo al «embrayage» enunciativo en los coros de la comedia antigua en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine* (2001: 115 y ss).

<sup>6</sup> «Himno a Hermes», *Himnos homéricos*, IV. Entrega y uso de la lira: 417-510; entrega de la vara de oro: 528-532.

pondencia, la más eminente de las cuales es la significación verbal, la correspondencia entre la voz y la cosa que representa. El signo lingüístico surge por convención entre humanos que reconocen un objeto y lo designan con un sonido que, al ser reproducido, renueva su huella en la memoria, el convencimiento de que puede volver a ser mostrado. La representación verbal permite alejarse del objeto, sustituirlo por el signo, al menos, provisionalmente. Cuando las palabras designan, sin embargo, objetos o individuos desaparecidos para siempre, el convencimiento de que pueden ser designados de nuevo se basa en la suposición de que su huella en la memoria de cualquier miembro del grupo es equivalente. El signo lingüístico establece una correspondencia que no implica reciprocidad entre el nombre variable del objeto y la impresión que designa, aceptada como invariante.

El canto interviene para seleccionar y convertir en patrimonio memorable algunos nombres de seres desaparecidos o divinos, asociándolos al rito de la danza, en el cual la tribu se reconoce y pone a prueba su imagen poderosa. Entre el linaje de los nombres sagrados y las formas del canto o de la danza se establece otra suerte de correspondencia, basada en relaciones de proximidad y no en la distancia con respecto al objeto ausente, considerado como invariante. Las palabras del canto se avienen a ajustarse a las exigencias del gesto rítmico y de las consonancias musicales, de modo que la impresión del objeto remoto en la memoria se desdibuja. El coro de las Musas inaugura la relación de reciprocidad entre las diversas artes sonoras, con ella se vuelve consciente el potencial de las fábulas, es decir, la posibilidad de decir mentiras —o nombrar objetos que no existen— y también de expresar verdades, por medio —incluso— de la mentira misma.

El canto asocia imágenes que rebasan la experiencia inmediata, pero revela conexiones reales ocultas tras las apariencias: ritmos, proporciones, relaciones entre formas y fuerzas. Por medio del delirio inspirado —como el que Sócrates atribuye a los poetas o el que practican las Ménades en la celebración dionisiaca— la fantasía poética mimetiza el magnetismo de la piedra heraclea, la agilidad felina, la fertilidad del toro y de la viña, atributos dioni-

siacos que parecen venir a ocupar el sitio dejado vacante por la pérdida de significado de la fórmula verbal ritualizada. Gracias a la reciprocidad entre el verbo poético y el sonido musical, comparecen en el lenguaje las fuerzas de la naturaleza, liberadas de la impresión supuestamente invariable que representa el signo lingüístico. Los iconos que hacen visible la representación de los desaparecidos o de los dioses entran en resonancia con el complejo sonoro que actualiza su leyenda. Los intercambios de mercancías amplían el campo de acción de la representación, el *ágalma* —u objeto valioso sacralizado— se convierte en moneda que porta la imagen del poder divino, el emblema de un linaje. Fundida en metal que deja en la mano una garantía de equivalencia con aquello por lo que se intercambia, la moneda representa el valor de una palabra sacralizada por las prácticas poético-musicales.

A lo largo de todos esos intercambios, de las distintas suertes de correspondencia y de reciprocidad practicadas en el seno del grupo humano, hay una constante: la representación conlleva intercambio de sonidos por imágenes o impresiones visuales. Lo visible y lo audible son los dos fragmentos en que se parte el *symbolon* para servir de seña de reconocimiento. Al abordar la separación y la interrelación entre imágenes y sonidos, con su concepto bergsonianos de «imagen-tiempo» aplicado a la película cinematográfica, Deleuze propone una clave hermenéutica que incita a retornar a Grecia arcaica para reconstruir el paso del *mýthos* al *lógos*. Restituye su «banda sonora» —por así decir— a la videncia mítica o *epoptéa* que —según decía Cornford en *Principium sapientiae*— dio origen a la filosofía.

Aristóteles (*Acerca del alma*, 420b, 31-33) definió acertadamente la voz humana como *phōnē meta phantasías* («sonidos que comportan una representación interior»), cuando ya la representación se había transformado en signo visible y público. La *phōnē*, en su sentido específico de voz humana —cantada, ritualizada, convertida en expresión memorable— es el valor cultural por excelencia para los griegos, una suerte de reducción a escala o interiorización del *kehorós* comunitario. Pero el sonido que provoca la videncia —la voz del aedo ante su auditorio absorto— alterna en la experiencia con el *ágalma* visible —ico-

no, moneda, grafismo— que reclama interpretación por medio de palabras. El *lógos* se asienta así sobre un sustrato dinámico, en el cual se produce un intercambio en dos direcciones: de la voz a la cosa visible, y del signo escrito a la voz, que lo interpreta ensalzando una esencia invisible.

La escritura alfabética viene a insertarse en ese circuito ancestral de intercambios entre lo visible y lo audible, pero lleva a cabo una operación selectiva que separa y jerarquiza los dos aspectos culturales del sonido —el lenguaje y la música—, hasta entonces en reciprocidad, convirtiendo uno de ellos —la palabra, puesta ahora por escrito— en representante de la Musa, que pasa a funcionar como significado sublimado e invariante, de contenido cada vez más difuso. La escritura precisa los acuerdos comerciales y preserva el nombre de los seres desaparecidos. Cuando el poeta letrado pone la escritura al servicio del encomio, combina funciones verbales y musicales, pero su canto comienza a ser mercancía equiparable a un objeto. El verso se predispone a ser llamado «canto» de manera metafórica. El maestro de letras, al igual que el rapsoda, no necesita la lira para recordar a Homero. Poco a poco, las letras suplantán las funciones públicas de la poesía cantada. La sinécdoque a la que se refería Marrou —llamar «maestro» por excelencia al que enseña las letras y sustituye en sus funciones al citarista, que hasta entonces enseñaba el verbo poético junto con la música y las buenas maneras—, es síntoma puntual de una traslación que acontece a gran escala, como un giro de profunda significación histórica (Marrou, 1964: 78).

Desde tiempos remotos, los griegos solían representar sus adquisiciones técnicas bajo la figura de un héroe cultural, resumían en la *areté* de fama imperecedera el sentido de la tradición. Llevada por esa pasión de representar «por excelencia», la civilización helena adopta la forma de una figura de dicción. No es de extrañar que Aristóteles (*Poética*, 1459a, 5-8) dijera que la metáfora es lo más importante en poesía: en Grecia antigua su importancia rebasa el marco de la poesía y se convierte en la estructura del saber. «Ver bien las semejanzas» consiste para Aristóteles en reducirlas a un esquema abstracto que implica la traslación entre términos clasificados como géneros o especies. La metáfora definida por

traslación entre el género (el todo) y la especie (la parte) es precisamente una sinécdoque. Aristóteles escoge una figura de dicción como representante del discurso lógico, se atiene a un concepto de reciprocidad jerarquizado, condicionado en la selección valorativa de lo que puede ser predicado «por excelencia», según la tradición aristocrática, pero expurgada de sus antiguas costumbres poético-musicales. Convierte en lógica la sinécdoque gramatológica, derivada del uso de la escritura.

Las metáforas formulars de Homero, aunque escasas en comparación con su uso habitual en la poesía escrita, cumplían un papel determinante: contribuían a marcar el ritmo de los episodios, a configurar unidades más allá de la medida del verso, a estructurar la extensión del relato. Sus imágenes establecen correspondencias que parecen fundir las diversas modalidades de metáfora: en la expresión «palabras aladas», además de la traslación metafórica propiamente dicha entre las figuras del pájaro y de la voz humana, se produce una contigüidad metonímica, porque ambos seres comparten el medio aéreo y el movimiento rítmico, y también una sustitución por sinécdoque, porque, de entre todas las palabras posibles, las que merecen ser calificadas como «aladas» son las más eminentes. Pero la selección valorativa que lleva a cabo el verso heroico no reduce, sino que favorece las resonancias de la fórmula que, al repetirse a menudo, puede perder significación, pero condensa una riqueza de sentido dispuesta a desplegarse en cuanto la ocasión lo requiere.

Otras imágenes homéricas se presentan como acercamiento de términos, sin llegar a la sustitución de uno por otro, de suerte que entre sus campos semánticos se establece una reciprocidad de tensiones semejante a la de un campo magnético o a la de una corriente alterna, como en el caso del verso formular de la *Odisea*: «nos rendimos al sueño escuchando el romper de las aguas». La imagen murmurante de la marea sobre la arena se asemeja al desvanecimiento paulatino de la conciencia en el sueño. En otro verso formular: «al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa», la metáfora hace que el horizonte visible a lo lejos adquiera cercanía táctil y olfativa. Estos dos ejemplos pueden ser tomados

como paradigmas, porque, en general, las metáforas de Homero se presentan a modo de playas u horizontes de sentido, imágenes que adquieren presencia o se atenúan gradualmente, de manera más o menos lenta o repentina, cruzándose como el agua sobre la arena o la luz resplandeciente sobre la tierra. Su sentido se presta al desgaste provocado por la repetición rítmica, al devanecimiento de la atención del que escucha, pero sin exigir una ausencia drástica que lo convertiría en significado invariante. Algo parecido ocurre con los símiles que prolongan el encadenamiento de las imágenes: la comparación de una lluvia de piedras –que cae estruendosamente sobre las armaduras de los combatientes– con una silenciosa nevada produce un contraste drástico, pero la tensión del pathos en el oyente se atenúa y luego crece de manera comparable a una marea intensa.

Tales ejemplos nos llevan a pensar que las imágenes en Homero están como contaminadas por la interpretación musical y obedecen a dinámicas que recuerdan la física del sonido. En realidad, constituyen fenómenos intermedios entre la música y el habla. No son estrictamente musicales, pues responden a necesidades narrativas, pero trasladan los fenómenos rítmicos y cierta suerte de configuración musical a las formas del lenguaje, provocan alteraciones en sus funciones significantes y convierten las distinciones lógicas en estructuras que permiten intercambios liminares, según un esquema que podríamos llamar de *cross-fade* o enlace por «aparición-desaparición», como entre dos secuencias sonoras. Algo parecido se observa también en las fórmulas predicativas que, sin mediar cópula, conectan el nombre con un epíteto, ya sea singularizado o genérico: «Atena de ojos glaucos» fuerza la visibilidad de un ser invisible, pintando sus ojos de un color llamativo, como quizá lo estuviesen los de las estatuas de la diosa. En «Aquiles de pies ligeros», la velocidad multiplica el impacto de la fortaleza temible del héroe. El uso reiterado de «divino» para cualquier personaje épico difumina, a la vez que reclama, su comparecencia en el verso. El epíteto se comporta como traslación de energías imaginarias y afectivas sobre el engranaje del ritmo dactílico. La ausencia de cópula en la fórmula nominal no consiente la sustantivación del verbo ser, pero eso no

implica que los poemas de Homero carezcan de dimensión ontológica. En lugar de la distribución de géneros y especies, la predicación formular permite un intercambio fluido de imágenes, condensado en frases de apariencia pulida, gracias al trabajo de muchos cantores. La cuestión estriba en averiguar si el *lógos* filosófico, al regular el uso de las metáforas y jerarquizarlas bajo la figura de la predicación «por excelencia», que divide el todo para ensalzar una parte y dejar otra como resto implícito, limita el dinamismo del verso musical o bien preserva algunas de sus facultades.

Antes de entrar de lleno en los contenidos relativos a la armonía y al ritmo, era necesario hacer patente el contraste entre los aspectos musicales del mito y el discurso de los pensadores atenienses del siglo V a. C., que definieron el cometido de la filosofía. Hemos observado el modo en que la regularidad musical en la poesía heroica contribuye a la formación de antítesis míticas y fórmulas expresivas que la filosofía condensa y subsume en un nuevo orden lógico. La filosofía amplifica en cierto modo el doble movimiento de las metáforas heroicas: yendo primero de la generalidad a lo particular, se hace cargo de la *sinécdoque* que hemos llamado gramatológica, en la que las letras se invisten con el título de aprendizaje por excelencia; siguiendo luego el movimiento inverso, concede el nombre de Artesano (*Dēmiourgós*) al dios que da forma esférica al mundo (v. Platón, *Timeo*, 28a). Suplanta todo arte productivo –en particular la *mousiké tékhnē*– y se sirve de la escritura rebajándola al rango de herramienta auxiliar, pero sublima finalmente el nombre de la técnica –por medio de lo que podemos llamar *sinécdoque demiúrgica*– para designar la causa que fabrica los productos de su arte supremo: la forma inteligible, el predicado universal, el alma imperecedera. Mimetiza, en conclusión, el esquema dinámico de una figura de dicción construida en reciprocidad con la regularidad musical, para trasladarlo al ámbito de la totalidad, concebida como ritmo invariable y armonía perfecta.

A lo largo de ese complejo de traslaciones, el concepto de *eĩdos*, que inicialmente es «aspecto visible», cambia sustancialmente de sentido, se torna figura invisible, regida por la proporción geométrica. El silogismo se pre-

senta como un caso particular de metáfora, sinécdoque reducida a comparar dos términos extremos: la generalidad totalizada como *extensio* y el individuo sujeto a especificación intensiva. El razonamiento deductivo legitima la atribución de una propiedad a un sujeto. El predicado ya no se sostiene como valor atribuible a quien lo merezca por su excelencia, se convierte en propiedad inherente a un sujeto abstracto y genérico, rasgo que forma parte de la definición de su esencia. En el *lógos* de los pensadores atenienses, la «idea esencial» hacia la que apuntaba Parry, —que Bowra define como cristalización del ideal heroico en un sujeto colectivo, compatible con la definición deleuziana del «cristal de tiempo» en términos de coalescencia audio-visual— fija toda reciprocidad en una sola dirección: la definición de la *ousía* según el modelo de la forma visible coincide con la determinación de la acción del Demiurgo hacia una causa final. Conviene no perder de vista que el proceso selectivo que lleva hacia la reducción lógica del sujeto trascendental comenzó con las artes poético-musicales: el arte de la armonía y del ritmo tuvo razones para asumir el nombre colectivo de las Musas. Pero no hay que desdeñar los refinamientos de la dialéctica para tratar de resolver todo enfrentamiento agonístico con una deducción inapelable. La conexión entre ambos fenómenos —la idea de lo divino ajustada a forma musical y el razonamiento deductivo— debe ser restaurada.

El sistema de composición del poema de tradición oral no totaliza sino para dar paso a una nueva jornada. La escritura, al contrario, permite dar vueltas al discurso «pegando o cortando fragmentos», como decía Sócrates en Fedro, hasta producir la impresión de unidad orgánica comparable a un cuerpo armonioso (Platón, *Fedro*, 275d-e y 277e-278e). La totalización de la *extensio* lógica es un producto específico de la escritura que reorganiza fórmulas de expresión, segmentos de estructuras discursivas, *mélea* provenientes de la tradición oral<sup>7</sup>. El olvido parcial de esta tradición, el encubrimiento implícito de tales estructuras, es condición necesaria para construir

<sup>7</sup> La etimología de la palabra *mélos* conduce al uso en Homero del término *mélea* «los miembros del cuerpo», empleada en plural, v. *Iliada*, XIII, 671: «rápidamente el ánimo / se fue de sus miembros y una abominable oscuridad lo apresó». V. *id.*, VII, 131: «su ánimo escapó de sus miembros hacia el Hades».

una proposición con valor universal. En términos platónicos, enlazando la argumentación juvenil del *Ion* con la visión tardía del cosmos en el *Timeo*, podríamos decir que la cadena de anillos de la inspiración poética —y las totalizaciones sucesivas de la argumentación de Sócrates frente al rapsoda<sup>8</sup>— desembocan en el círculo modélico del Alma del Mundo del *Timeo*, último anillo que comprende todos los demás y abarca desde el comienzo hasta el fin de los tiempos, poniendo fin a la extensión de las resonancias, al encadenamiento de imágenes y a la «dislocación» —por emplear el término que Kirk (1990: 294) aplica al mito— que la unión con la música provoca en el lenguaje poético.

Los precedentes homéricos de esa circularidad, que la cosmología milesia adopta como explicación racional del mundo, son manifiestos tanto en las imágenes concéntricas grabadas por Hefesto en el escudo de Aquiles —que van desde los giros de las estrellas hasta el coro, comparado con el torno del alfarero—, como en lo que Whitman llama la «construcción en anillo» de la *Iliada*, que recuerda los diseños de la cerámica de su tiempo<sup>9</sup>. Pero la circularidad y la proporción en Homero se extienden al modo de la onda sonora, hasta el límite de su desvanecimiento, para dar paso a un nuevo verso o a un nuevo episodio, en tanto que el Demiurgo platónico separa la armonía celeste de la condición musical, a partir de la cual ha sido concebida, para ajustar las revoluciones del cosmos a la perfección de la forma geométrica. Platón concibe una fantástica composición de esferas que contienen los volúmenes racionales y las formas en que éstos se descomponen, introduce los triángulos en los cuerpos como si fueran el fuego del intelecto. A partir de esa concepción del mundo como estructura regida

<sup>8</sup> La argumentación de Sócrates frente al rapsoda en el *Ion* procede como sigue: el conjunto de los poetas —épicos y líricos— se incluye en el conjunto de las artes útiles para la ciudad; y éstas se orientan al bien de todos sus moradores, unidos bajo el concepto de «hombre común» (*idiótes*). La poesía queda así firmemente sujeta al dictamen de un juicio universal.

<sup>9</sup> V. la éfrasis del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, 483 y ss. Para la comparación entre la estructura de la *Iliada* y las pinturas en los vasos de Dípilon, Cedric H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (1965: 252 y ss). Sobre la geometría circular en la cosmología de Anaximando y en la organización del espacio público, Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de Psychologie historique* (1996: 215).

por una idea del Bien supremo que se traduce en Forma perfecta, la totalidad lógica encubre una sola modalidad de frecuencia: la repetición de lo Mismo, el fracaso recurrente de la pretensión de hacer un uso ético o político de la *epistēmē*. El fracaso recurrente justifica el retorno de la pretensión de totalidad: desdicha del intelecto y facultad fabuladora se enlazan en anillo, como diría Bergson (1992: 127, 137, 217-218).

Sirviéndose del modelo armónico sublimado a partir de la experiencia musical, la cosmología del *Timeo* sienta las bases de las sucesivas concepciones de la filosofía como sistema, que de vez en cuando aluden al paradigma musical originario: la armonía preestablecida de Leibniz; la libertad que armoniza con la razón pura kantiana; la armonía como expresión de la voluntad del ser en Schopenhauer; los procesos de creación y de destrucción de lenguaje que —según los lingüistas de la escuela de Kazán, antecesores de Saussure— permiten concebir el sistema de la lengua como un «todo armónico», parecen a esta luz amplificaciones de la actividad rítmica y melodiosa del verso de tradición oral. Eso no reduce en modo alguno su veracidad relativa, porque la danza y el canto ya eran medios para hacer presentes y manejables las fuerzas del cosmos.

Con ayuda del verso y de la música, sin necesidad de lentes para observar distancias siderales, el pensamiento se forma una noción aproximada del universo; fuera de su relación originaria con ellos, hechizado por la exactitud de las formas geométricas, concibe la armonía universal como metáfora imposible, imagen falsa —*eīdos* invisible, además de inaudible— de la totalidad. Cuando el alfabeto permite aislar por medio de signos visibles los sonidos elementales de la cadena hablada, el círculo de las Musas se quiebra en dos mitades simbólicas. El *lógos* se libra aparentemente de las obligaciones del paso de danza y de la educación musical. Toda la tradición oral se ve reinterpretada desde la escritura, como si siempre hubiera respondido al análisis en unidades mínimas de significación distintas de la materia del sonido, cuando en realidad la *vis sonora* proporciona a las ciencias del lenguaje sus unidades de significación. Ya en los diálogos de Platón, la idealización se torna retrospectiva, la

enseñanza oral de Sócrates se transforma en personaje literario, se mitifica desde el escrito. Cual si mimetizase la figura retórica del *hýsteron próteron* —«lo más reciente en primer lugar», artificio mnemotécnico puesto a prueba en los poemas de Homero— la *epistēmē* comienza por racionalizar su legado inmediato —la enseñanza oral del último sabio al estilo antiguo— y poco a poco intenta remontar hacia la raíz de las lenguas y de los pueblos. La filología decimonónica culminará muchos siglos después ese propósito de racionalizar, de espaldas a la música, no sólo el discurso filosófico que sublimó la armonía como metáfora del cosmos, sino el verso mismo que en su día fue cantado, interpretando el metro como un fenómeno exclusivamente lingüístico.

En las antípodas del proyecto filosófico de separación entre el verbo y la música —de disección de las artes sonoras—, sostenido a través de las ciencias alejandrinas y medievales hasta el llamado «giro lingüístico» del pensamiento en nuestro tiempo, se sitúan los estudios recientes acerca de las relaciones entre el signo escrito y la voz. Jesper Svenbro constata que uno de los primeros usos de la escritura alfabética en Grecia fue la inscripción en las estelas funerarias que, tomando la palabra en lugar del individuo desaparecido con intención de glorificar su nombre, hablaban en primera persona, poniendo en juego una función de sujeto impersonal, esencialmente delegable. Su análisis pone de manifiesto la riqueza polisémica del propio término *sēma*, que significa signo, hito que marca una linde, tumba o monumento funerario, y sirve también para designar las figuras de danza, tanto como los grafismos que representan palabras, notas musicales o valores de duración de las sílabas (Svenbro, 1988: 14 y ss., 74 y ss.). Distintos *sēmeia* ocupan una posición determinante en la evolución de las relaciones entre imágenes y sonidos. También algunas cráteras portadoras de signos escritos adoptan esa función de «objetos parlantes» habitual en las inscripciones funerarias. Las traslaciones metafóricas se multiplican y adquieren nueva dimensión a partir de esas inscripciones.

Cuando la lectura en voz alta renueva y extiende la resonancia del nombre del desaparecido o del vencedor en un certamen, la voz impersonal del «objeto parlante»

se funde con su imagen en la conciencia de los que leen y de los que escuchan. El objeto fabricado deviene metáfora del canto, su forma se asocia con el significado de las palabras que porta. La inscripción lleva a cabo el traslado de la forma del objeto fabricado al ámbito de la conciencia. En el verso de tradición oral, «el alma del personaje» que podía ser llamado «divino» era un lugar común capaz de acoger una pluralidad de sujetos. El objeto inscrito, en cambio, porta la voz en primera persona de un sujeto único, pero impersonal, que delega su función en el que lee: «yo soy el *sēma...*», e identifica tal función con la forma de contorno estable. La conmutación enunciativa plural, aprendida en las prácticas corales, pasa a ser patrimonio del sujeto singular, caminante que se detiene a leer la inscripción de una estela. De este modo se prepara materialmente la sinécdoque demiúrgica de Platón y se objetiva la forma del sujeto trascendental.

Resulta notable que Sócrates fuera hijo de cantero –escultor de *agálmata* o figuras divinas, según algunos testimonios– y que cambiase el oficio paterno por el propósito de hacer que las almas de los muchachos nobles de Atenas se pareciesen a la piedra inscrita. La *paideía* de Sócrates sublima, de hecho, los oficios de sus dos progenitores: el tallado de piedras y la mayéutica. La combinación de ambos oficios en la figura del filósofo hace temer el alumbramiento de una especie de androide perfecto, destinado a rectificar el destino de la ciudad democrática. Por fortuna, el organismo así concebido se queda en modelo para la composición del discurso armonioso, debidamente regido por el *lógos*, encargo del que Platón se ocupará personalmente, tras quemar sus tragedias juveniles y renunciar a competir en el teatro de Dioniso. Las reticencias expresas con respecto al arte de la escritura no le impedirán aprovechar admirablemente sus posibilidades para dar forma a la voz interior, para emplazar la función del sujeto impersonal en la nueva escena de la conciencia individual.

La voz interioriza una imagen del medio en que la letra se inscribe. La gravedad de la estela de piedra, la redondez de la cerámica, las superficies lisas de la tablilla o del papiro, dejan huellas en la mente que, separadas

de los objetos, se convierten en esquemas incorporales. Como decía Bergson (1988: 92), «gracias a la cualidad de la cantidad nos formamos la idea de una cantidad sin cualidad». La escritura acelera los intercambios en un sistema cada vez más complejo de sustituciones simbólicas. Su uso por parte de los filósofos que discuten a los sofistas las técnicas de persuasión, de los historiadores que registran los testimonios más fiables del pasado, de los poetas que compiten por el triunfo en los certámenes, difunde la costumbre de leer en silencio. La voz impersonal del «objeto parlante» se multiplica a través de las lecciones escritas para la élite, de los espectáculos teatrales para el *dēmos*, tramando con las imágenes religiosas o suntuarias lo que Svenbro (*id.*: 198-202) denomina «un sistema de representaciones interdependientes». El verdadero aspecto del *lógos* heleno en periodo clásico es polimorfo y está muy lejos de reducirse a la ficción de un *ágalma* inmaterial de proporciones armoniosas –semejante a los magníficos templos, a las estatuas imponentes de los dioses, a los jóvenes más bellos y mejor educados de la nobleza ateniense– que hizo primar el aspecto visual del llamado «milagro griego».

La voz que la lectura interioriza se hace de nuevo visible y toma cuerpo en la máscara de teatro. Al mismo tiempo, la conciencia se transforma en escena para la reaparición del verbo sagrado. El *daímōn* o la voz interior de Sócrates implica una nueva estrategia religiosa adecuada al espacio democrático, donde reina un gusto por el espectáculo que el filósofo pugna por trasladar al ámbito privado de la conciencia, y con ese propósito se apodera de la inspiración divina que antaño contagiaba a los aedos, discute a los sacerdotes su derecho a interpretar los augurios; pero Atenas no estaba dispuesta a democratizar el rumor sagrado de las hojas del roble que proyectan su sombra sobre las fuentes del mito. La muerte valientemente aceptada de Sócrates forma parte de una suerte de conjura entre la religión y la filosofía que exige la desacralización del viejo arte de las Musas, en favor de la nueva idea del alma individual.

Al separar la razón del ámbito de la sonoridad, el propósito de Platón no es otro que legislar en el ámbito de la conciencia como si fuera dominio público, dando

por hecha la utilidad, para ese fin, de las mismas figuras geométricas que han servido para ordenar la ciudad en torno al ágora y para explicar la regularidad del cosmos. Su enfrentamiento con los sofistas podría ser caracterizado como la lucha entre un modelo visual idealizado de la conciencia y un modelo acústico que incorpora a la argumentación discursiva las técnicas del verso cantado. El *agōn* dialéctico entre el sofista y el filósofo nos permite hablar de «música del *lógos*» al menos en dos sentidos: el sofista la concibe en sentido literal, convencido de que la eufonía forma parte intrínseca de la argumentación; el filósofo la vacía de sentido práctico, la convierte en metáfora, armonía sublimada, accesible tan sólo por medio del intelecto.

El proceder platónico no se reduce a la sublimación del modelo armónico, sino que pasa por un uso selectivo de la educación musical, con vistas a la comprensión de las proporciones que constituyen la vía de acceso del alma hacia las formas superiores. El modelo armónico interviene así en los dos extremos que definen el radio de la esfera cósmica del *Timeo*: la psique individual, situada en su centro, y el Alma del Mundo que la envuelve<sup>10</sup>. De hecho, Sócrates y Platón ensalzan la práctica musical más que ninguna otra *tékhne*, como parte fundamental de la *paideía*. Ahora bien, la utilidad del *mélōs* en la educación de los jóvenes depende por completo de la jerarquización de sus componentes: palabra, armonía y ritmo. La palabra debe regir sobre los otros dos, y en tanto que las distintas armonías despiertan el interés del filósofo por su reconocido influjo ético, el ritmo solo merece un recuerdo difuso, por parte de Sócrates, de las enseñanzas que había recibido de Damón al respecto (v. Platón, *República*, III, 400b-c). Este olvido socrático del ritmo —que algunos autores consideran más bien artificio literario de Platón— representa un nuevo hito en el proceso de separación de las artes de las Musas, tras el abandono

<sup>10</sup> El engranaje del Alma envolvente del Mundo con el alma individual y con la materia corporal, más que voces en armonía, recuerda el mecanismo de un reloj, v. *Timeo*, 34b y 36e: «En cuanto al Alma, habiéndola colocado en el centro del cuerpo del Mundo, [Dios o el Demiurgo] la extendió a través del cuerpo entero, e incluso más allá de él, envolviendo el cuerpo. [...] y haciendo coincidir el medio del cuerpo con el medio del Alma, los puso en armonía».

de la lira por parte de los rapsodas. Es consecuencia de una elección de raigambre pitagórica, pues los sencillos números del ritmo no parecen haber interesado a los primeros teóricos de la armonía.

Tras asumir las consecuencias del paso de la tradición oral a un sistema de representaciones condicionado por diversos *sēmeia*, es preciso profundizar en las razones propias de las prácticas musicales, que cumplieron un papel fundamental en las costumbres y en el pensamiento de los griegos. Además de la escisión entre las artes verbales y musicales, favorecida por la generalización del uso de la escritura, en el terreno específicamente musical se produjo un fenómeno comparable de valoración selectiva o jerarquización entre la armonía y el ritmo: los filósofos destacan la importancia de las proporciones armónicas, al tiempo que relegan a un plano secundario y difuso el papel del ritmo, salvo en lo que concierne a la huella que deja en el metro del verso, que es lugar de la palabra memorable. Las relaciones entre la armonía y el ritmo adquieren un doble significado epistemológico: la tradición musical asume, por un lado, el predominio de la armonía, mientras, por otro, el discurso filosófico la sublima como modelo absoluto. En consecuencia, la restauración del vínculo entre el *mélōs* y el *lógos* debe comenzar por cuestionar la evolución de la teoría armónica y seguir por el estudio de las relaciones entre el metro del verso y el ritmo musical. Este último aspecto es el que menos atención ha recibido hasta la fecha y hacia él conduce nuestra investigación, pero antes es preciso hacerse con datos imprescindibles para situarlo en su contexto, reunir los rastros dispersos de las prácticas y de las teorías musicales más antiguas.

No se conserva teoría propiamente musical elaborada antes de las producciones salidas del Liceo de manos de uno de sus discípulos más notables: Aristóxeno de Tarento. La posteridad sólo favoreció la difusión del tratado incompleto llamado *Elementa harmonica*, preservando apenas un fragmento de los *Elementa rhythmica*, el único intento conocido de los griegos por llevar a cabo una reflexión metódica acerca del ritmo. La aportación de Aristóxeno es una rareza en la escuela aristotélica, donde se asentó la constitución del *lógos* filosófico y se funda-

ron los principios de la ciencia de Occidente. Representa un desvío en la tendencia a subsumir la teoría musical en el conjunto de las artes liberales, regidas por las ciencias del lenguaje y por las matemáticas. Aristóteles desconfiaba de la amanerada teoría de la armonía de las esferas por las mismas razones que le hicieron apartarse de los números pitagóricos y de las formas platónicas en favor de la experiencia. Su concepción de la música no es tan original como sus ideas en otros campos del saber, se limita a reproducir nociones establecidas en la educación de los nobles atenienses, aunque mostrase intención de profundizar en la teorías precedentes acerca del influjo ético del sonido musical. Se ocupó extensamente de todos los aspectos de la ciencia de su tiempo, pero no le dedicó a la música más que un libro algo superficial de la *Política* y unas cuantas reflexiones dispersas, la mayor parte de las cuales fueron recogidas por sus discípulos en los *Problemas*. Sus opiniones en este terreno representan el estadio final del proceso de apartamiento de la música respecto del *lógos* filosófico.

Aristóteles hizo encajar entre la causa eficiente, que en el orden cosmológico es el «primer motor inmóvil» –sustituto del potencial inspirador de las Musas que Sócrates llamaba *theía dynamis*–, y el *télos* o causa final de todas las acciones –comparable a la forma del Bien supremo sublimada por Platón– el individuo físico comprendido como compuesto de materia y forma sustancial, según el modelo sensible del objeto fabricado. En la argumentación de Sócrates frente al rapsoda, el arte de las Musas desempeñaba el papel de causa primera; en la cosmovisión platónica, la armonía de la psique y la armonía de las esferas metaforizan la experiencia musical, trasladando las proporciones de la octava hacia la perfección geométrica. En la *Metafísica* de Aristóteles, finalmente, las metáforas de sus antecesores se toman al pie de la letra, adquieren dimensión óptica, se encarnan en el objeto cognoscible. Aristóteles pretende clausurar el ámbito lógico que en Sócrates y en Platón quedaba todavía inaugurado o rematado por el mito. El proceso de sustitución de la experiencia poético-musical por el *lógos* filosófico se completa con la pretensión de hacer pasar por verdad eterna los productos más acabados de

la fábula. La única música que preserva el *lógos* de aquí en adelante puede ser llamada «celestial» en el sentido más vulgar de la expresión.

En las lecciones de Aristóxeno, el orden de la melodía armonizada obliga en cambio a pensar la vecindad natural entre la inteligencia y los sentidos. En vez de tomar la armonía por modelo cósmico, político o psíquico, el tarentino escuchó atentamente las condiciones particulares que la naturaleza de las consonancias sugiere a la razón y, en consecuencia, su teoría vino a dar en una concepción muy distinta de la que jerarquiza la oposición entre materia y forma o entre potencia y acto. Desde su perspectiva, el significado de los conceptos heredados de la Academia y del Liceo varía considerablemente: la *dynamis* de las notas se convierte en valor funcional variable en el seno de un intervalo; el *eídos* es la configuración resultante de esas funciones relativas. Forma y función responden a las proporciones naturales de la octava, cuya adecuada comprensión exige la cooperación del oído, de la memoria y del intelecto.

El tratado de armonía de Aristóxeno es el primer ensayo de definición de la forma sonora, fenómeno esencialmente relacional, referido a entidades en movimiento que comportan un modo particular de permanencia, a través de la reiteración de un acto efímero. Las notas y los intervalos no adquieren sentido sino en reciprocidad; el sistema de consonancias de la octava es independiente de la condición material de los instrumentos, de la habilidad del músico y de la recepción del oyente, pero no existe fuera del acto que lo reproduce o de la memoria que retiene sus efectos. La teoría musical hace un uso del razonamiento que reduce la distancia entre esencia y apariencia, entre percepción y representación. La proporción sonora se revela en un proceso de aproximación, a condición de que salgamos en su busca. En cierto sentido, el uso de la música, ya sea por medio de los *órgana* o del intelecto, es siempre productivo en el plano de las ideas.

Esta concepción genera tensiones con respecto a los conceptos que provienen del campo de la visión, como *theoría*, *eídos*, *skhēma*, *sēma*, etc. Apunta hacia una reciprocidad «alógica» entre música y lenguaje, basada en las razones propias de la práctica musical, que estable-

ce la conexión entre la gestualidad rítmica, la percepción inmediata, la memoria próxima (el «recordar lo que ha sucedido» en el curso de la ejecución) y la tradición preservada por las palabras y por las técnicas instrumentales. Para Aristóxeno la dimensión gnoseológica del fenómeno musical es más importante que su valor ético. De la adecuada comprensión de la naturaleza de la armonía se deduce que no hay correspondencia exacta entre las razones numéricas –o las proposiciones invariables de la lógica– y las formas musicales que se actualizan en devenir; pero el lenguaje en que se traduce nuestra experiencia del mundo comparte con la percepción musical la certeza de un orden reproducible, cuyas formas alcanzan una exactitud relativa, en el campo sonoro en que todas las cosas se hallan inmersas. Los *Elementa harmonica* incitan a interpretar el *lógos* heleno sin reducirlo a la fábula sublimada en que culmina la filosofía ateniense del periodo clásico.

El metro del verso expresa la certeza latente que el lenguaje comparte con la gestualidad musical. Los *mélea* del cuerpo cooperan con la voz y con el oído en la reproducción de los fenómenos acústicos relevantes, que concitan el asentimiento colectivo. La actividad rítmica compartida es fundamento de la razón; pero, encubierta por el valor regio de la palabra que se convierte en *nómos*, pasa a ser la cara oculta, el inconsciente del discurso. De este modo la palabra olvida, justamente, el procedimiento por el que se torna memorable. Bowra (1962: 61 y ss.) lleva a cabo un análisis riguroso e imaginativo de la manera en que el canto primitivo se ajusta a los requerimientos de la danza. En ella se crea el marco en que evoluciona el verso, que a su vez sirve de molde para la extensión del relato mítico. Su exposición puede ser tomada como hipótesis plausible para formase una idea de la prehistoria de la música griega. En los coros cretenses, jonios o espartanos de los siglos VIII y VII a. C., las formas del canto se encuentran en un estadio mucho más evolucionado que sus equivalentes en los pueblos que hasta poco preservaron formas de vida primitivas. Su metros habían alcanzado estabilidad integrando aportaciones de distintas naciones, patrones rítmicos diversos, fábulas que formaban un repertorio común de leyendas, un panteón unitario. Los intercam-

bios comerciales en el Egeo, la fundación de colonias y el contacto directo con otras civilizaciones debieron de estimular la capacidad de apreciar valores contrastados. La mentalidad selectiva, representacional y lógica de los griegos fue acrisolada en los coros de muchas ciudades, en las costas orientales y occidentales, en los festivales panhelénicos. Pero del sentido de la proporción desarrollado en esas prácticas musicales milenarias apenas queda otra huella que el metro del verso: un testimonio textual, imagen algo alterada del sello del que procede.

La sustitución del ritmo por su expresión en el metro del verso es otra manifestación del movimiento de traslación del centro de gravedad del pensamiento desde el antiguo arte de las Musas –un conjunto de técnicas de producción y de registro de la tradición por medio del gesto y del sonido– hasta el lenguaje considerado como imagen de una realidad invariable, fijada por escrito. El metro del verso es una metáfora que expresa la acción del ritmo. Su predominio responde a la tendencia general de los griegos a realzar lo prioritario, a tomar el verbo por representación exclusiva de la actividad poética. Tiene en su favor la fuerza de los hechos, pues sin los textos conoceríamos poco de la Antigüedad. Cabe, sin embargo, contemplar esa tendencia como una especie de subtexto, cuestionar el proceso por el cual la parte rechazada en la evolución del *lógos* –la música en general, primero, en relación con el lenguaje; y luego el ritmo en relación con la armonía– estructura de manera encubierta el discurso y reaparece como síntoma agrandado, fantasma de cosmovisión totalizadora, obsesión por la medida que el legado grecolatino, la patrística, la escolástica medieval y la filología romántica convertirán en culto retrospectivo a una imagen idealizada de Grecia. Esta interpretación «psicoanalítica» del paso de la tradición oral al dominio de la escritura no agota la complejidad de las relaciones entre las diversas formas de regularidad que se observan en las revoluciones del cielo, en el orden inestable de la ciudad y de la psique, ni la conexión de esos tres órdenes de realidad con el verso, trama de la que emerge la pregunta filosófica. El discurso que pretende expresar los fundamentos del ser reproduce a su vez cierta modalidad de armonía y de ritmo que, aunque

no puedan ser interpretados en sentido estrictamente musical, responden al influjo de la música como en eco.

Por ser materia común del lenguaje y de la música, el sonido restablece la continuidad entre la realidad sensible y la representación ideal. El metro del verso transmite la energía de la actividad rítmica hacia el plano de la significación, pone en juego el potencial de variaciones de la voz y sostiene a lo largo del tiempo la posibilidad de formar estructuras discursivas de periodicidad más amplia. Un cierto nivel de organización sonora es, por tanto, primero con respecto a la *dýnamis* propia de la significación, a la representación de las formas. Acto y potencia se suceden y alternan en sus funciones, no están regidos por una finalidad unidireccional, por el dominio de la forma sobre los sentidos. La actividad rítmica es *enérgeia* o acto en un plano que permite a la *phōnē* alzarse a la posibilidad dinámica de asociarse con la huella de lo visible. Gracias a ello, los conceptos reproducen el influjo de la configuración musical, pero transformado, no como mera imagen analógica de la armonía o del ritmo. Las ideas tienen ritmo en sentido literal, aunque más parecido a un ritmo aditivo expresable como *rubato* que a un ritmo divisivo sujeto a tiempo primario. Responden a una suerte de armonía callada o acuerdo entre muchas voces que se actualiza al pensar. Pensar es escuchar el acorde silencioso de un coro ancestral que termina por expresarse en palabras. En cierto sentido, la voz jamás trasciende los requerimientos de la danza.

En el marco del verso, la fórmula que se vacía de significado al someterse al ritmo funciona como el hueco de una celosía, a través del cual la onda sonora se expande hacia las alturas del *lógos* y la luz del sentido desciende hacia los miembros del cuerpo. La sílaba es un enclave del intercambio entre sonidos y huellas de lo visible, nudo espacio-temporal de la representación. Enlaza la acción del cuerpo y el golpe de voz con la representación interior de cada partícipe en el coro, donde se trama la alternancia de plenitud y vacío de la significación. La sílaba y el metro del verso cumplen una especie de función cuántica: la energía del núcleo asociativo que forman el paso de danza, la voz y el signo pasa a la dimensión pública del coro, de la ciudad, del ámbito pan-

heleno y de la historia. La construcción del poema épico es una extensión del metro —es decir, del enlace entre el paso de danza y el verbo— que compromete a la poesía con el conjunto de las artes y con el gobierno de la ciudad. El salto de la dimensión de la acción a la dimensión de la representación obedece a un sinfín de aproximaciones a la regularidad rítmica en muy diversos planos, al complejo de fuerzas que, al compensar sus acciones y reacciones, sostiene durante un tiempo la relación de cada individuo físico, biológico, psíquico y social con el resto del cosmos<sup>11</sup>.

La idea no conoce el tiempo primario o divisivo —es decir, el número—, sino por medio de los miembros del cuerpo en interacción con el entorno inmediato. La revelación de este hecho, relegada por la emergencia del discurso regio al plano de lo servil, tardó siglos en abrirse paso. Los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno de Tarento, aunque bien conocidos en época alejandrina y capaces de proyectar su influjo sobre la tradición musical árabe-persa, no fueron favorecidos por el interés habitual de los eruditos hasta hace poco más de un siglo, y aún entonces provocaron en los filólogos —sobre todo en los metricistas— una inquietud que no ha terminado de extinguirse por completo. La restauración del pasado musical de los griegos, si no nos limitamos a contemplarlo a través de la lente retrospectiva del *lógos* gramaticalizado, induce a pensar el ritmo como un modelo de abstracción previo al modelo armónico que sobre él se sostiene. Aunque responda a condiciones físicas independientes, la percepción de las consonancias de la octava implica la conciencia interiorizada de la experiencia rítmica, de igual manera que la expresión por medio de *lógoi* de las proporciones de la octava implica la noción de la unidad y de la sucesión de los números naturales.

El *prōtos khrónos* o tiempo primario entra en funciones mucho antes de que un alumno disidente del Liceo

<sup>11</sup> Gilbert Simondon (1995: 146 y ss.) explica la «condición cuántica» de los procesos de individuación como relación entre diversos «órdenes de tamaño», macrofísico y microfísico. En las pp. 37 y ss. lleva a cabo la crítica del hilemorfismo aristotélico: los conceptos de forma y de materia derivan de una operación técnica y sólo pueden ser aplicados a la naturaleza por analogía o reducción de las diferencias.

lo definiese formalmente. Es un producto de las relaciones entre el gesto reiterado y sus efectos físicos. Requiere ser referido a un plano de organización sobre el cual proyectar su impronta y hacerla perceptible. Aunque expresable por medio de signos —el batir del pie o de la mano, los *sēmeia* gráficos— carece de existencia separada. Representa las interrelaciones entre las tres sustancias que admiten ordenamiento rítmico, los *rhythmidzōmena* de Aristóxeno: el movimiento corporal, la melodía y la palabra. Su unión genera la poesía y da lugar a las condiciones en que se desarrolla el discurso persuasivo.

Si el ideal de la forma trascendente resulta de la sublimación de la armonía, la reflexión acerca del ritmo obliga, en cambio, a pensar en el terreno de la inmanencia, por más que nos elevemos al plano cósmico a través de la conexión del canto con las revoluciones de los astros, con las celebraciones estacionales y con los enlaces matrimoniales que son el germen de la ciudad. Toda representación se comprende, desde el punto de vista rítmico, como participación activa. Gracias a la experiencia latente del tiempo primario, el verso arcaico contiene la noción de un enlace que implica intercambio entre diversos ritmos. Los *lógoi* de la armonía están hecho de frecuencias o ritmos tan rápidos que son percibidos como fenómenos estables. La humilde actividad rítmica pone a nuestro alcance las razones secretas del mundo.

Aunque el ritmo musical apenas fuera tomado en consideración por los pensadores griegos antes de Aristóxeno, los patrones binarios y ternarios que se combinaron en los *mētra* prototípicos, para formar *kōla* o miembros del verso que admiten subdivisiones o interpretaciones rítmicas variables —según el procedimiento conocido como *epiplotkē*—, de los cuales es ejemplo privilegiado el *kōlon* de doce tiempos que ocupa la mitad de un hexámetro, conducen al convencimiento de que la experiencia rítmica proporcionó a los griegos, antes incluso que el análisis de la octava y de las proporciones geométricas, un modelo de abstracción. Los prototipos métricos helenos son compatibles con los patrones polirrítmicos que, a partir de la expansión del influjo musical africano, se han convertido en dominio público internacional. Sería vano pretender establecer linajes en el

terreno del ritmo, los metricistas más prudentes —como Gentili o West— insinúan evitar cualquier concepción monogenética. Todo indica más bien que las relaciones del ritmo con la gestualidad funcionan a modo de lo que las etnomatemáticas y algunos estudiosos del verso convienen en llamar «universales cognitivos».

Del modelo armónico sublimado como Alma del Mundo, trasladado al plano de la totalidad por medio de la técnica de la escritura, derivó la idea de un alma individual objetivada como sujeto universal, producto híbrido de la antigua religión védica —de la que procedía la creencia en la reencarnación— y de la paideía en la pólis griega, que interiorizó la inscripción de la voz en las «tablillas de la memoria que hay en la mente», según expresión de Esquilo<sup>12</sup>. La abstracción latente en la experiencia rítmica conlleva la posibilidad de entender de otro modo «el alma del personaje». No es tarea fácil hacer compatible el concepto del sujeto heroico de la antigua aristocracia guerrera con el sujeto anónimo inmerso en la sociedad de masas contemporánea, ni describir con precisión cómo se actualiza el mito en las tecnologías propias de la era electrónica. Pero quizá dependa de esa tarea —devolver al sujeto de la ciudadanía su participación en lo «divino» o en las fuerzas de la naturaleza— el desvelamiento de la «armonía profunda» a la que se refería Heráclito<sup>13</sup>. Su idea del *lógos* comparado con el fuego, ciertamente, no responde a la música más fácil, que busca contentar o persuadir. En la medida en que lo comunitario, por voluntad de representación llevada al extremo, se ha vuelto desposesión, la percepción siquiera esporádica del fuego del *lógos* —la iluminación acerca de la conexión entre todas las cosas— exige mantenerse en guerra con el mundo.

<sup>12</sup> Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 432-434.

<sup>13</sup> V. Heráclito, Diels-Kranz, 22B54: «La armonía oculta es más fuerte que la aparente». Al final del seminario sobre Heráclito dirigido en colaboración con Fink, en la Universidad de Friburgo, durante el invierno de 1996-1997, Heidegger concluía el debate sobre la relación del hombre con la luz y con el fuego diciendo que éstos «sólo pueden encontrar su lugar en la iluminación», y que hay que entender la iluminación «a partir de lo griego». Por un momento casi se aparta de la metáfora visual, cuando añade que la iluminación o desvelamiento del ser «es el imperioso latido de lo impensado en lo pensado». V. Martin Heidegger y Eugen Fink (1986: 208).

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (1991), *Poética*, ed. bilingüe Aníbal González, Madrid: Taurus.
- (1994), *Acerca del alma*, ed. Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- (1998), *Metafísica*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- (2005), *Política*, ed. Julián Marías & María Araújo, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- ARISTÓXENO (2009), *Harmónica. Rítmica*, trad. Francisco Javier Pérez Cartagena, Madrid: Gredos.
- BERGSON, Henri (1985), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: P.U.F.
- (1988), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: P.U.F.
- (1992), *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris: P.U.F.
- BOWRA, Cecil Maurice (1962), *Primitive Song*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- (2013), *Homero*, Madrid: Gredos.
- CALAME, Claude (2001), «Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mimésis dramatique et “performance” musicale», *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes: P.U.R.
- CORNFORD, Francis M. (1987), *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid: Visor.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie, II. Mille Plateaux*, Paris: Minuit.
- FRÄNKEL, Hermann (1993), *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Madrid: Visor.
- GENTILI, Bruno (1996), *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona: Sirmio/Quaderns Crema.
- GUATTARI, Félix (1979), *L'inconscient machinique*, Paris: Recherches.
- HEIDEGGER, Martin & FINK, Eugen (1986), *Heráclito*, ed. Jacobo Muñoz & Salvador Mas, Barcelona: Ariel.
- HERÁCLITO (2004-2005), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Herman Diels & Walther Kranz, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- HOMERO (1982), *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos.
- (1988), *Himnos homéricos*, ed. Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos.
- (1991), *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, Roman (1963-1973), *Essais de linguistique générale, 1 y 2*, Paris: Minuit.
- KIRK, G. S. (1985), *Los poemas de Homero*, Buenos Aires: Paidós.
- MARROU, Henri-Irénée (1964), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris: Seuil.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973), *El nacimiento de la tragedia*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- PARRY, Milman (1987), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry, Oxford: Oxford University Press.
- PLATÓN (1990), *Obras completas*, ed. José Antonio Miguez, Madrid: Aguilar.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003), *El mundo como voluntad y representación*, ed. Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid: Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores.
- SIMONDON, Gilbert (1995), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris: Jérôme Millon.
- SVENBRO, Jesper (1988), *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris: La Découverte.
- VERNANT, Jean-Pierre (1996), *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, Paris: La Découverte.
- WEST, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford: Oxford University Press.
- WHITMAN, Cedric H. (1965), *Homer and the Heroic Tradition*, New York: Norton.