



euph ν ía

REVISTA DE FILOSOFÍA

PRESENTACIÓN

Sara García Peláez Cruz / Luis Xavier López Farjeat
Editores invitados

DISCUSIÓN

Resonancias platónicas en la Poética de Aristóteles *José Molina Ayala*

Armonía y ritmo en la Poética de Aristóteles:
una delimitación conceptual *Virginia Aspe Armella*

Ritmo: mimesis y temporalidad en el arte *Cecilia Sabido*

Racionalización de la Harmonía. Reflexiones sobre música
y número en la cosmología pitagórica *José Antonio Cervera / Juan Carlos Sordo*

La mimesis poética de las emociones en *Prometeo encadenado* *Carmen Trueba Atienza*

Temporalidad y ritmo en la Arquitectura *Juan Carlos Mansur*

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la antigua Grecia* *Gabriela Martínez Ortiz*

*euph*Ψία

REVISTA DE FILOSOFÍA

euphyía

REVISTA DE FILOSOFÍA

DIRECTORIO

M. en Admón. Mario Andrade Cervantes
Rector

Dr. Daniel Eudave Muñoz
Decano del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

Lic. Patricia Patiño Bahena
Jefe del Departamento de Filosofía

EDITORES

Mario Gensollen
Jorge Alfonso Chávez Gallo

EDITOR ASOCIADO

Juan José Láriz Durón

EDITORES INVITADOS

Sara García Peláez Cruz
Luis Xavier López Farjeat

ASISTENTES EDITORIALES

Jahaziel Estefanía Cervantes López
Gerónimo de José Rangel Martínez
Carlos Alejandro Flores Eudave
Jesús Ernesto Macías Gil

CONSEJO EDITORIAL

Carlos Pereda, *UNAM-IIIF*
Diego Ribes, *Universitat de València*
Dora Elvira García, *ITESM*
Federico Fernández, *Universidad Nacional de Rosario*
Héctor Zagal, *Universidad Panamericana*
José de Lira Bautista, *Universidad Autónoma de Aguascalientes*
José Mendivil Macías, *Universidad de Guanajuato*
Julia Urabayen, *Universidad de Navarra*
Luis E. de Santiago Guervós, *Universidad de Málaga*
Luis Xavier López Farjeat, *Universidad Panamericana*
María del Carmen Paredes, *Universidad de Salamanca*
Mauricio Beuchot, *UNAM-IIFL*
Rafael Jiménez Cataño, *Pontificia Università della Santa Croce*
Sabine Knabenschuh de Porta, *Universidad del Zulia*
Tobies Grimaltos, *Universitat de València*
Virginia Aspe, *Universidad Panamericana*
Walter Redmond, *University of Texas at Austin*

Euphyía es una revista semestral que aparece en los meses de noviembre y junio. Se distribuye nacional e internacionalmente por medio de intercambio, donación, suscripción y venta de ejemplares individuales. Su precio unitario es de US\$10 y la suscripción anual es de US\$18. No incluye gastos de envío. Para mayor información consulte nuestra página de Internet en: <http://euphyia.blogspot.com/>. Euphyía es una revista especializada de filosofía dirigida a profesionales en la materia de la comunidad científica nacional e internacional. En consecuencia, no tienen cabida en Euphyía artículos de difusión, panorámicos o generales, teológicos, de crítica de arte o literaria, o trabajos interdisciplinarios que no estén elaborados con una metodología y contenido preponderantemente filosóficos. Euphyía publica ensayos, discusiones, traducciones y reseñas bibliográficas de alta calidad, sin excluir ninguna doctrina o punto de vista filosóficos, religiosos, políticos o ideológicos. Las opiniones expresadas en los textos que aquí se publican son responsabilidad exclusiva de los autores.

*euph*Ψία

REVISTA DE FILOSOFÍA

VOLUMEN VII

NÚMERO 12

ENERO-JULIO 2013

Toda correspondencia y solicitud de suscripción debe dirigirse a:
Juan José Láriz Durón
Universidad Autónoma de Aguascalientes
Centro de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Filosofía (edificio 6 Planta Alta)
Av. Universidad #940, Ciudad Universitaria, C.P. 20131
Aguascalientes, Ags. México
e-mail: revista.euphyia@gmail.com

Impreso en México por Servimpresos del Centro S. A. de C. V
Hortelanos #505, Col. San Luis, C.P. 20250, Aguascalientes, Ags.

EUPHYÍA, Año 2013, Vol. 07, enero-junio 2013 es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Filosofía. Avenida Universidad No. 940, Edificio 6, planta alta, Ciudad Universitaria. C.P. 20131, Aguascalientes, Ags., Tel. (449) 9108493, www.uaa.mx, correo-e: revista.euphyia@gmail.com. Editores responsables: Mario Gensollen Mendoza y Jorge Alfonso Chávez Gallo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2008-111410253300-102, ISSN versión electrónica En Trámite. Responsable de la última actualización de este número: Departamento de Comunicación y Relaciones Públicas, Cuitláhuac Vargas Millán, Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria, Edificio 2, Aguascalientes, Ags., C.P. 20131. Fecha de la última modificación 16 de mayo de 2014.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Índice

Presentación <i>Sara García Peláez Cruz / Luis Xavier López Farjeat</i> <i>Editores invitados</i>	9
DISCUSIÓN	
Resonancias platónicas en la <i>Poética</i> de Aristóteles <i>José Molina Ayala</i>	11
Armonía y ritmo en la <i>Poética</i> de Aristóteles: una delimitación conceptual <i>Virginia Aspe Armella</i>	25
Ritmo: mimesis y temporalidad en el arte <i>Cecilia Sabido</i>	45
Racionalización de la Harmonía. Reflexiones sobre música y número en la cosmología pitagórica <i>José Antonio Cervera / Juan Carlos Sordo</i>	65
La mimesis poética de las emociones en <i>Prometeo encadenado</i> <i>Carmen Trueba Atienza</i>	97
Temporalidad y ritmo en la Arquitectura <i>Juan Carlos Mansur</i>	115
RESEÑA BIBLIOGRÁFICA	
Bernard Williams, <i>Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la antigua Grecia</i> <i>Gabriela Martínez Ortiz</i>	133

Presentación

Sara García Peláez Cruz

Luis Xavier López Farjeat

Editores invitados

Los artículos que presentamos en este volumen son el producto de una serie de reuniones que sostuvimos un grupo de académicos interesados en discutir el papel que juegan el ritmo y la armonía en la *Poética* de Aristóteles. Paulatinamente, nuestras conversaciones fueron dando lugar a otro tipo de problemáticas y también a otra clase de enfoques, más allá del aristotélico.

Encontrará el lector dos participaciones centradas en discutir precisamente el sentido que tienen las nociones de ritmo y armonía en la *Poética*, a saber, «Armonía y ritmo en la *Poética* de Aristóteles: una delimitación conceptual», de Virginia Aspe, y «Ritmo: mimesis y temporalidad en el arte», de Cecilia Sabido. Nos interesó también, como puede leerse en el artículo con que abre el volumen, «Resonancias platónicas en la *Poética* de Aristóteles», la proximidad entre Platón y Aristóteles y, por ello, acudimos a un especialista en platonismo, José Molina. Al grupo de artículos que tratan sobre la *Poética* de Aristóteles se suma «La mimesis poética de las emociones en *Prometeo Encadenado*», de Carmen Trueba, en donde se analiza un tema central en la tragedia griega, a saber, la representación de lo terrible y lo atroz.

Aunque originalmente nos habíamos propuesto discutir y conversar alrededor de la *Poética* de Aristóteles, en nuestras reuniones recurrentemente aludíamos a temas relacionados o con la música o con otras artes como la arquitectura. Por ello, incluimos aquí la participación de dos textos que se apartan del enfoque aristotélico y ofrecen otro tipo de aproximación a las nociones de ritmo y armonía: el artículo de José Antonio Cervera y Juan Carlos Sordo explora la noción de «armonía» en la música y la cosmología pitagórica, y el de Juan Carlos Mansur, se centra en el papel que juegan el ritmo y la temporalidad en la arquitectura.

Agradecemos a cada uno de los autores de estos artículos y también a la revista *Euphyía* por darnos la oportunidad de publicar este material que esperamos resulte estimulante para la discusión filosófica y artística.

Resonancias platónicas en la *Poética* de Aristóteles

José Molina Ayala

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

josemolina@correo.unam.mx

El presente escrito se propone revisar la relación entre Platón y Aristóteles tal y como aparece en la *Poética*. Lo que podría parecer una verdad de Perogrullo: «Aristóteles en su *Poética* deja ver la influencia platónica», hace emerger algunos aspectos que a veces se soslayan y que pueden resultar curiosos e interesantes del pensamiento del estagirita.

Ante todo, llama mi atención que Aristóteles, en el primer párrafo de la *Poética*, afirme que hablará ἀρχάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων, esto es, «comenzando naturalmente primero a partir de lo primero». Sin duda, esto resulta un tanto inusitado, si se contrapone la frase, por ejemplo, a los principios metodológicos enunciados en la *Física*:

El método para estudiar las realidades que por naturaleza son más claras y más conocidas, es a partir de lo más conocido y de lo más claro para nosotros; en efecto, estas realidades no las aprendemos clara y simplemente, por lo cual es necesario que este proceso avance a lo más claro y más conocido por naturaleza, a

partir de lo menos claro por naturaleza pero que para nosotros es lo más evidente¹.

James J. Murphy, quien en la edición de la *Poética* traducida al español por Antonio López Eire tiene un «Epílogo», escribe:

El hecho de que el filósofo griego comenzara siempre sus tratados –salvo en el caso que nos ocupa– con una breve mención de los autores que habían abordado previamente la materia en cuestión nos lleva a pensar que tal vez él se considerara pionero en el estudio general de la obra poética (2002; 207).

Así pues, el comienzo de la *Poética* constituye por partida doble una peculiaridad, desde la perspectiva metodológica; primero, por no hacer alusión a las posiciones sostenidas por autores anteriores a él, y después, por estar ausente la diferencia entre lo que es primero por naturaleza y lo que es primero para nosotros.

Respecto a la falta de mención de otros autores, debo señalar que no creo que Aristóteles pudiera sentirse pionero, aunque para nosotros pueda parecerlo por la pérdida de otros testimonios. Murphy pasa por alto, por ejemplo, que ya Aristófanes, en las *Ranas*, había dado muestras de la crítica que solía hacerse sobre el teatro de Esquilo y de Eurípides, que llegaba incluso a las minucias del vocabulario; esa crítica la hacía un público, el ateniense, que era capaz, como queda implicado en las bromas aristofánicas, de percibir si

1 Ver Arist. *Ph.*, 184 a 16-21: πέφυκε δὲ ἐκ τῶν γνωριμωτέρων ἡμῖν ἢ ὁδὸς καὶ σαφέστερων ἐπὶ τὰ σαφέστερα τῆ φύσει καὶ γνωριμώτερα· οὐ γὰρ ταῦτά ἡμῖν τε γνώριμα καὶ ἀπλῶς. Διόπερ ἀνάγκη τὸν τρόπον τοῦτον προάγειν ἐκ τῶν ἀσαφεστέρων μὲν τῆ φύσει ἡμῖν δὲ σαφέστερων ἐπὶ τὰ σαφέστερα τῆ φύσει καὶ γνωριμώτερα.

un poeta había medido bien sus versos, y que premiaba a los mejores.

En todo caso, Aristóteles empieza a dar muestras de que la crítica a las obras dramáticas comenzaba a hacerse sobre el texto escrito y no sobre su representación. Para él, por ejemplo, según lo expresa en el capítulo sexto, «la fuerza de la tragedia se produce incluso sin *agón* y sin actores»². Es decir, se comienza a gestar la naturaleza de lo que más tarde se llamará literatura, proceso consumado en el período alejandrino (ver Dupont, 1999); porque el texto escrito era un mero soporte de una ejecución que tenía lugar en una particular ocasión, y no un texto que estuviera pensado para ser analizado en el escritorio.

La *Poética* tiene, por lo demás, otro rasgo por el cual aparece como el menos aristotélico de los tratados: Aristóteles dice que prescribirá «cómo es preciso componer los mitos» (πὼς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους), «si la *poíesis* va a ser hermosa» (εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς) (Arist., *Po.*, 1447a 9-10). Es decir, lejos de la reflexión filosófica, que no falta, la obra se propone un fin práctico: que la producción, la poesía, sea hermosa, esto es, que esté bien hecha; casi un fin utilitario. Probablemente Aristóteles tendría como destinatarios de su libro a quienes hacían poesía como parte de su formación filosófica, cuestión que pocas veces es abordada con profundidad.

Sin embargo, por interesante que sea este tema, lo que importa ahora es el hecho de que Aristóteles «olvida» mencionar a sus predecesores, y que el gran ausente es Platón. Su ausencia se echa más de menos porque Aristóteles menciona los diálogos socráticos como parte de la poesía, definida

2 Arist., *Po.*, 1450b 19-20: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν.

como imitación, y Platón, todos lo saben y Aristóteles no podía ignorarlo, llevó el género dialógico a niveles tan elevados como inalcanzables.

Con todo, Platón está en la *Poética*. Como bien lo reconoce López Eire:

Aristóteles [...] es esencialmente platónico en su filosofía de la poética, al considerar que hay valores cognitivos y morales en la obra poética, y sólo se aparta al atenuar la platónica rigidez moral y cognitiva del concepto de *mímesis*: el resultado de la imitación o *mímesis* que es la poesía, no es indigna del virtuoso filósofo ni del simple ciudadano virtuoso, porque la poesía es filosófica y es moral, ya que los argumentos de las obras poéticas no son imitación o *mímesis* de las cosas concretas cambiantes y engañosas, sino de las cosas en su realidad, tal como debieran ser en virtud de lo verosímil o lo necesario (2002; 135).

Otro ejemplo al paso: para Aristóteles, la imitación puede hacerse narrando o representando dramáticamente (Arist., *Po.*, 1448 a 19-24), pero esa distinción también ya estaba en Platón (Pl., *R.*, 392 c 6 - 395 b 7). Decir que toda poesía es imitación, y distinguir *ad intra* los géneros poéticos, también es platónico. De hecho, las influencias son más profundas, como López Eire señala:

Todos esos principios fundamentales de la poesía que hace poco mencionábamos y que constituyen el centro de gravedad de la *Poética* aristotélica, como su unidad, su estructura compositiva a base de principio, parte media y fin, su cohesión interna en virtud de los principios de necesidad o probabilidad impuestos en los argumentos, y su organicidad, explicada a través de la analogía observable entre una obra poética unitaria y un ser vivo, todo eso es doctrina platónica de pura cepa bien asimilada por su inteligente discípulo (2002; 142-143).

Suele decirse que las obras aristotélicas son los apuntes con que él daba sus clases; pero estoy tentado a afirmar que, en el caso de la *Poética*, tenemos precisamente los apuntes que él tomaba de Platón; dicho de un modo que no suene muy atrevido, la *Poética* es un lugar privilegiado para saber cómo leyó Aristóteles a Platón, sintetizando, resumiendo, aplicando sus principios, a veces simplificando sus enseñanzas, a veces tergiversándolas o caricaturizándolas, y ocultando sus préstamos o asumiéndolos como originales.

Por ejemplo, en el capítulo cuarto, Aristóteles pontifica: la poesía surge porque la imitación es natural, y mediante ella aprendemos y gozamos (ver Arist., *Po.*, 1448 b 4-24). De estas afirmaciones, así como asevera López Eire en su escrito y como lo he oído directamente a otros, se llega a decir que Aristóteles, a diferencia de Platón, que expulsaba a los filósofos y negaba valor epistemológico a la poesía, revalora la poesía o «atenúa», decía López Eire, la crítica de Platón a la mimesis. En realidad, lo que extraña aquí uno, en el caso de Aristóteles, es el progreso metodológico que había señalado él mismo en la *Física*, porque la distinción entre lo primero para nosotros y lo primero por naturaleza lo habría puesto en sintonía con las distinciones platónicas entre paradigma, icono, modelo e imagen.

Como sabemos, la crítica de Platón a la poesía se había plasmado predominantemente en los libros II, III y X de la *República*: Platón rechazaba la poesía principalmente bajo dos supuestos básicos; el primero es ontológico: la poesía alejaba al público de la verdadera realidad de las formas, pues era una imitación de lo que en sí mismo ya era una copia, el mundo natural; el segundo supuesto es ético: la poesía, actuando sobre la parte más débil del alma, las emociones, proponía modelos éticamente perniciosos, pues retrataba a los dioses como agentes de maldades indignas incluso de seres humanos.

Con respecto a las perniciosas consecuencias morales de la imitación poética, me gustaría hacer notar que Aristóteles sigue sutilmente a Platón. Si éste reprueba que los dioses sean representados haciendo acciones malas, aquél estipula, por ejemplo, que la peripecia en la tragedia no debería retratar el éxito de un hombre de baja estofa, y que sólo es trágica la ruina inmerecida de un hombre noble (Arist., *Po.*, 1452 b28 - 1453 a 23). Este asunto está vinculado además con algo que se considera típicamente aristotélico, la catarsis trágica, la cual, como veremos, puede ser entendida como un desarrollo de doctrinas platónicas.

Me explico. Un diálogo tardío de Platón, el *Sofista*, se refiere a la *paideía*, a la instrucción, como una *kátharsis*, como purificación; de una manera que parece muy actual después de Derrida y de Popper, Platón, muchos siglos antes, consideraba cierta *paideía* como una manera peculiar de eliminar la ignorancia, no como enseñanza de contenidos, sino como deconstrucción de falsas opiniones o impugnación o refutación de supuestos conocimientos (ver *Pl.*, *Sph.*, 226c-231b). Platón mismo resume su exposición dialéctica de esta manera:

Sea parte, entonces, del arte separativa, la purificatoria; de la purificatoria, sepárese la parte que se ocupa del alma; de esta, sea parte la didáctica, y de la didáctica, la educativa; además, de la educativa, a la refutación de la vana presunción de sabiduría, resultante en el argumento que ahora se revela, debemos decir que no es ninguna otra cosa que «la sofística noble por su género»³.

3 *Pl.*, *Sph.*, 231b 3-8: Ἔστω δὴ διακριτικῆς τέχνης καθαρτικῆ, καθαρτικῆς δὲ τὸ περὶ ψυχῆν μέρος ἀφωρίσθω, τούτου δὲ διδασκαλικῆ, διδασκαλικῆς δὲ παιδευτικῆ τῆς δὲ παιδευτικῆς ὁ περὶ τὴν μάταιον δοξασοφίαν γιγνόμενος ἔλεγχος ἐν τῷ νῦν λόγῳ παραφανέντι μηδὲν ἄλλ' ἡμῖν εἶναι λεγέσθω πλὴν ἢ γένει γενναία σοφιστικῆ.

Muy probablemente esta técnica sofisticada noble se refiera a la mayéutica socrática. Ahora bien, lo que me interesaba es que este significado de *kátharsis*, como purificación del falso saber, al margen de los ríos de tinta que han corrido a propósito, puede resultar consistente, para interpretar la tan controvertida definición de tragedia que ofrece Aristóteles:

[...] una imitación de una acción esforzada y perfecta, que tiene extensión, con discurso endulzado, separadamente para cada una de las especies en las partes, de actores y no mediante relato, que realiza mediante compasión y temor la purificación de las pasiones semejantes⁴.

Según la interpretación propuesta, el estagirita entendería «purificación» como recto conocimiento de aquello de lo que uno debe compadecerse o a lo que uno debe temer. Por eso, según él, uno no puede alegrarse de que el hombre bueno sufra una desgracia o de que triunfe el malvado.

En la *Poética*, Aristóteles afirma, en célebre pasaje, que la poesía es más filosófica que la historia, porque no se ocupa de lo individual, sino de lo universal (Arist., *Po.*, 1451b 5-6), valiéndose para ello de lo necesario y verosímil (τὸ εἰκός). También en relación a lo verosímil, τὸ εἰκός, Aristóteles sostiene que se debe preferir «lo imposible creíble a lo increíble, aunque posible»⁵.

¿Dónde lo aprendió? Suponemos que él es tan brillante que su aguda percepción lo descubrió inclinado sobre las

4 Arist., *Po.*, 1449b 24-28: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

5 Arist., *Po.*, 1461b 11-12: πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν.

obras dramáticas; pero la noción de εἰκός también aparece en Platón, en relación con la retórica. En efecto, Platón señala en el *Fedro*:

Porque, en los tribunales, absolutamente en nada, de la verdad de estas cosas se preocupa nadie, sino de **lo creíble; esto es lo verosímil**, a lo cual es preciso que se aplique el que va a hablar con arte. Porque, a veces, ni siquiera es preciso decir los hechos mismos, si no fueron realizados verosímelmente; pero hay que decir los verosímiles, tanto en una acusación como en una defensa, y de todas maneras el que habla, tras haber renunciado a lo verdadero, debe perseguir precisamente lo verosímil, pues, esto, cuando se da a través de todo el discurso, proporciona todo el arte⁶.

Lo que a mí me parece que se desprende de la comparación de los textos es que Aristóteles está aplicando a la mimesis dramática el análisis que con Platón había aprendido sobre la retórica, y como hizo evidente el texto platónico, «lo creíble» es equivalente a «lo verosímil».

Por lo que toca a la universalidad de la poesía, quiero señalar que no todos estaban de acuerdo con Aristóteles: Tucídides (I, 22), por ejemplo, escribe, en la idea de que los hechos que narra:

[...] bastarán para que los juzguen provechosos, todos los que quieran examinar la verdad de lo sucedido y de lo que, semejante o casi

6 Pl., *Phaedr.*, 272d 7-273a 1: τὸ παράπαν γὰρ οὐδὲν ἐν τοῖς δικαστηρίοις τούτων ἀληθείας μέλειν οὐδενί, ἀλλὰ τοῦ πιθανοῦ· τούτο δ' εἶναι τὸ εἰκός, ὃ δεῖν προσέχειν τὸν μέλλοντα τέχνη ἐρεῖν. οὐδὲ γὰρ αὐτὰ <τὰ> πραγθέντα δεῖν λέγειν ἐνίοτε, ἐὰν μὴ εἰκότως ἢ πεπραγμένα, ἀλλὰ τὰ εἰκότα, ἔν τε κατηγορία καὶ ἀπολογία, καὶ πάντως λέγοντα τὸ δὴ εἰκός διωκτέον εἶναι, πολλὰ εἰπόντα χαιρέειν τῷ ἀληθεῖ· τούτο γὰρ διὰ παντὸς τοῦ λόγου γιγνόμενον τὴν ἅπασαν τέχνην πορίζειν.

igual, habrá de suceder alguna vez de nuevo, de acuerdo con lo humano. Están compuestos más como una posesión para siempre que como declamación para escucharla por el momento⁷.

Es decir, Tucídides reclama para su historia la universalidad que Aristóteles le quiere escatimar. Más tarde, Duris de Samos (Zumaya 2006; 181-251) y principalmente Tácito⁸, entre los romanos, enseñarán que puede escribirse una historia de cariz poético, esto es, universal, como queriendo desmentir al estagirita.

Pero regreso a Platón para seguir hablando de τὸ εἰκός, lo verosímil. Otra vez en el *Sofista* (235d - 236c), Platón se ocupa de la técnica de la imitación. Allí precisa que hay de ella dos especies, una a la que llama *eikastiké*, que es capaz de representar una imagen de acuerdo con las proporciones del modelo en dimensiones y en color; a la copia que produce esta especie de imitación, hay que llamarla icono, porque se basa en lo *eikós* del modelo; de esta especie, se distingue la técnica llamada *phantastiké*, que imita sin reproducir las proporciones, sino que engaña al ojo y reproduce la apariencia; a la copia que produce esta especie hay que llamarla *phántasma*.

De manera que, en lo que a mí respecta, las notas aristotélicas, si bien sintetizan lo que ya se halla en Platón, esto es, que la imitación puede ocuparse de lo *eikós*, y en ese sentido ser universal y por ello dar conocimiento, no tienen en cuenta los análisis más variados, profundos y sutiles que Platón

7 Th., I, 22: ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφές σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὐθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκοῦντως ἔξει. κτήμᾳ τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται.

8 Michael von Albrecht llama a Tácito, «el “Shakespeare” de los historiadores romanos», en von Albrecht 1999; 1024.

a lo largo de su obra hace sobre la mimesis (ver Jean-Pierre 2007; 1728-1751).

Volviendo al pasaje del *Sofista*, me interesa también señalar que, así como Platón menciona una sofística de noble género, también Aristóteles en su *Poética* parece rescatar una «poética de noble género». Si se toma en cuenta el pasaje del *Sofista*, y que el Demiurgo, el dios artesano del *Timeo* (Pl., *Ti.*, 29d 7 - 30 c 1), también en su generosidad quiere en lo posible imitar lo eterno en la materia a la que configura ordenada y bellamente, puede fácilmente colegirse que la valoración aristotélica de la imitación también es platónica.

Por otro lado, las críticas a la crítica platónica a la poesía, pienso, deben someterse a examen. Resulta al menos paradójico que Platón, supuesto censor de la poesía, construyera él mismo una extraordinaria poesía con sus diálogos; mientras que, por el contrario, de Aristóteles, que supuestamente revaloró la mimesis, no nos quedan textos imitativos. En revanche, los textos aristotélicos suelen ser tenidos por científicos, lejos de las florituras del lenguaje en que debe adiestrarse el lector de Platón. Pero nos equivocamos si consideramos menos científico a Platón, y en contrapartida, es asignatura pendiente el estudio retórico y poético de la prosa aristotélica: no son pocas ni deleznales las metáforas aristotélicas, y nadie olvida la imagen de la escultura y el escultor para la exposición de su doctrina de las causas, y el mismo motor inmóvil fue explicado mediante la persona que es amada.

Además, tampoco es aristotélicamente puro el que la imitación dé conocimiento y placer. De hecho, es un supuesto declarado y presumido por Platón en la elaboración general de los diálogos; en ellos, basta leer, de preferencia en griego, *El Banquete* o *El Fedro*, para hacer la experiencia sublime de aprender y gozar leyéndolos. Pero la imitación tam-

bién aparece de manera específica en los diálogos: sólo por mencionar dos ejemplos de dos diálogos paradigmáticos, me referiré a *La República* y *El Sofista*. En el primero, Sócrates diseña un modelo, valiéndose de una especie de microscopio filosófico, mediante el cual un hombre se mira como una ciudad (Pl., *R.*, 368c 4 - 369a 3). Es decir, Sócrates finge, diseña, elabora cómo debería ser una ciudad con el objetivo de establecer cómo debería ser el individuo; la antropología deviene política. En el segundo, el extranjero, para exponer qué es el sofista lo prefigura como un pescador de caña (Pl., *Sph.*, 218 a-e); es decir, se sirve, tal como lo enunciaba Aristóteles en la *Física*, de un modelo que llevará supuestamente de lo más conocido para el lector, el pescador, a lo menos conocido pero objeto de la investigación: el sofista.

Hace años que leo a Aristóteles, y a lo que se puede ver, no le hacen falta alabanzas. Lo que he querido mostrar en estas breves líneas que una lectura crítica de Aristóteles a contraluz de los textos platónicos es necesaria, y todavía puede sernos a todos de más provecho que la simple constatación de sus virtudes. A la estupefacción creada por la maravilla, debe seguir el conocimiento, y como dice Aristóteles en la *Metafísica*, también nos alegraremos por explicar lo que nos maravillaba, y entonces nos maravilláramos si las cosas no fueran como las aprendimos (Arist., *Met.*, 983a 12-21).

Bibliografía

- Albrecht, M. von (1999). *Historia de la literatura romana. Desde Andrónico hasta Boecio*. Dulce Estefanía & Andrés Pociña (trads.). Madrid: Herder.
- Dupont, F. (1999). *The invention of literature: from Greek intoxication to the Latin book*. Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.
- López, A. (2002). «La filosofía de la Poética de Aristóteles». En Aristóteles. *Poética*. Madrid: Istmo.
- Murphy, J. J. (2002). «La Poética de Aristóteles». En Aristóteles. *Poética*. Antonio López Eire (trad.). Madrid: Ediciones Istmo.
- Vernant, J. P. (2007). «Nuissance d'images». En *Oeuvres II. Religions, rationalités, politique*. París: Éditions du Seuil.
- Zumaya, M. (2006). «Duris de Samos. Testimonios y fragmentos». *Nova Tellus* 1 (24), 181-251.

Resumen

En el presente artículo se revisa la relación entre Platón y Aristóteles tal y como aparece en la *Poética*. Dentro del corpus aristotélico ésta es una obra peculiar (al menos metodológicamente hablando) puesto que en ella no se recogen las posiciones de autores que antecedieron al propio Aristóteles (específicamente la de Platón), y no se encuentra aplicada la diferencia entre lo que es primero por naturaleza y lo que es primero para nosotros, además de que la obra se propone un fin práctico: que la poesía esté bien hecha. El análisis intenta mostrar que varios tópicos de la *Poética* pueden ser vistos como un desarrollo de diversas doctrinas platónicas: el de la catarsis trágica, el de lo verosímil, y el de la universalidad de la poesía; tampoco es aristotélicamente pura la idea de que la imitación da conocimiento y placer.

Palabras clave: Platón, Aristóteles, *Poética*, catarsis trágica, verosimilitud.

Abstract

This article analyses the relation between Plato and Aristotle as it appears in Aristotle's *Poetics*. The *Poetics* can be seen as a peculiar work within the Aristotelian corpus (at least from a methodological point of view) because in it Aristotle does not discuss the stances of his predecessors (specifically Plato's), and also because the difference between what is first by nature and what is first for us, is not found in it. Furthermore, this work has a practical purpose: the achievement of excellent poetry. This analysis tries to show that several topics contained in the *Poetics* (tragic catharsis, verisimilitude, universality of poetry, and the idea that imitation gives

knowledge and pleasure) can be seen as an ulterior development of Platonic theories.

Key words: Plato, Aristotle, Poetics, tragic catharsis, verisimilitude.

Armonía y ritmo en la *Poética* de Aristóteles: una delimitación conceptual

Virginia Aspe Armella
Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales
Universidad Panamericana
virginiaaspe@yahoo.com.mx

1. Planteamiento del problema

En este escrito me propongo establecer la delimitación conceptual que los términos *armonía* y *ritmo* exigen desde la *Poética* de Aristóteles. Para alcanzar mi objetivo, mostraré que en la *Poética* el ritmo y la armonía se entienden de manera distinta a como los entendió Platón y a como los entendía el propio Aristóteles en sus obras naturalistas. Dado que en la *Poética* se consideró que la armonía y el ritmo siempre acompañan a la *mímesis*, comenzaré por explicar qué entendía el estagirita por *mímesis poética*, ya que la delimitación conceptual de los términos armonía y ritmo suponen un mismo ámbito de significación. La *Poética* instaaura un nuevo orden de la realidad distinto del mundo metafísico y del mundo corpóreo y natural. Esta primera premisa debe justificarse antes de entrar en tema, ya que si no se entiende el peculiar estatuto óntico que confiere Aristóteles al ente poético, difícilmente podremos comprender las nociones aquí planteadas.

Comencemos por citar la definición de tragedia que aparece en la *Poética*, a saber: «la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado» (Aristóteles 2000; 24-28). He aquí el primer elemento a tener en cuenta para nuestra investigación. Aristóteles ubica al ritmo como *un medio de imitación* (Aristóteles, *Poética* 1, 1447b 21) y afirma que «el ritmo es un aderezo del lenguaje de la tragedia» (Aristóteles, *Poética* 6, 1449b 29), ubicándolo en el nivel del *lógos* mientras que define al lenguaje sazonado como «aquél que tiene ritmo, armonía y canto» (Aristóteles, *Poética* 6, 1449b 28-29). Para Aristóteles, el ritmo y la armonía se insertan en los versos y en los cantos (Aristóteles, *Poética* 6, 1449b 27-30), ya que «la elocución poética incluye muchas alteraciones del lenguaje» (Aristóteles, *Poética* 2, 1448a 1-8), al considerar que «tales alteraciones, en efecto, las permitimos los poetas» (Aristóteles, *Poética* 25, 1460b 12-13).

Es aquí donde entra el elemento ficticio que Aristóteles tiene en cuenta en la *Poética*. Aunque Aristóteles no utiliza el término «ficción» con la carga moderna y subjetiva, otorga una carga no natural e irreductible al ámbito predicamental en el quehacer del poeta, cuando valida que éste realice alteraciones (Aristóteles, *Poética* 21, 1458a 1-8; 60b 12-13). Uno de los argumentos es que «todos disfrutan de las obras de imitación, lo prueba el hecho de que hay seres cuyo aspecto real nos molesta (por ejemplo, animales repugnantes y cadáveres) pero nos gusta su imagen representada». Otro es que cabe placer no sólo por la imitación, sino por la mera ejecución, el color, o alguna otra causa semejante (Aristóteles, *Poética* 4, 1448b 12).

2. El estatuto lingüístico de «armonía» y «ritmo» en la *Poética* y su delimitación conceptual frente al sentido metafísico de Platón y al naturalista del resto del *corpus* aristotélico

Comencemos, pues, a establecer las delimitaciones conceptuales planteadas en la primera parte de este escrito. En el capítulo cuarto de la *Poética*, Aristóteles introduce las nociones de ritmo y armonía:

[...] siéndonos pues naturales el imitar y la armonía y el ritmo (porque es claro que los metros son partes de los ritmos) y partiendo de tal principio innato, y sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz a la poesía partiendo de improvisaciones (Aristóteles, *Poética* 4, 1448b 24-28).

El pasaje ha sido traducido de múltiples maneras. Incluso, hay quienes sostienen que no hay dos sino tres causas naturales de la poesía: la *mímesis*, el placer natural por la imitación y la armonía y el ritmo que la acompañan; en todo caso y para efectos de esta investigación, es indudable que Aristóteles considera *katá phýsin* (principios innatos) i) a la *mímesis*, ii) a la armonía y al ritmo y iii) a la tendencia al placer que siempre acompaña a las imitaciones.

El filósofo alude, ya sea de manera directa o no, a las nociones de armonía y ritmo en seis capítulos de la *Poética*, a saber, 1, 2, 3, 4, 9 y 25. Asimismo, en su obra nos remite indirectamente a una metodología intertextual de esos términos, por ejemplo la referencia a la *Retórica*¹. Ya que el ritmo y

1 Alfonso Reyes ha sido quien mejor ha abordado la necesidad de una metodología intertextual en la *Poética* en sus comentarios a esta obra en *La crítica literaria en la edad ateniense*. Para este interesante tema sugiero confrontar mi artículo (Reyes 2005; 215-237).

la armonía –con base en la *Poética*– acompañan siempre a la *mímesis*, considero que no podemos hacer una delimitación conceptual de los términos sin antes definir qué entendía Aristóteles por *mímesis*. El de Estagira consideraba *mímesis* a todo arte e imitaciones, a todas las especies poéticas (ver Aristóteles, *Poética* 1, 1447a 20) de las cuales, cada una se distinguió por imitar con medios diversos, objetos diversos, de manera diversa². Para Aristóteles, todo arte poético imita con la voz; sin embargo, dependerá de diversos factores –si ésta se «da sola», con ritmo o con armonía–, para determinar de qué especie poética se trata. Afirma el filósofo en *Perí Hermeneías* lo siguiente: «porque la palabra es el lugar donde pueden aparecerse –sin hacer lo que son– las ideas de todas las cosas» (ver Aristóteles, *De Int.* IV, 17a 5). Con lo dicho, queda de manifiesto que la voz es el medio de imitación más propio del ser humano (ver Aristóteles, *Cat.* III, 1b 10-22). Si las artes poéticas tienen, pues, algo en común, es ser imitaciones mediante la voz; y si sus especies se diferencian con base en los acompañamientos de la voz por la armonía, el ritmo o ambos, observamos que estos dos últimos conceptos forman el lenguaje sazonado que es el medio para la representación de las acciones. Ahora bien, recordemos que el ritmo y la armonía siempre acompañan a la *mímesis*, por esto vemos que el concepto de *lenguaje sazonado* no es mero adorno extrínseco a la representación que el poeta añade o sobrepone, sino que más bien el lenguaje poético es rítmico, melódico o ambos, por el carácter de la *mímesis* poética. Es así que conviene comprender el tipo de *mímesis* de la *Poética* para penetrar en la significación del ritmo y la armonía que la acompañan.

2 Por ejemplo, se imita con la imagen y la figura o con la voz; se imitan acciones humanas y lo anterior puede hacerse de manera grandiosa o cómica.

La carga metafísica de la imitación platónica es el distintivo específico que se opone al de la aristotélica. En el *Timeo*, al ser el Demiurgo un dios hacedor de formas (ver 39d, 48e, 50c)³, se muestra que la clave en la comprensión de la realidad platónica estaba en la *mímesis* como representación de un modelo o paradigma supremo, único modelo que se basaba a sí mismo. Semejante concepción de *mímesis* traía consigo una connotación jerárquica: la realidad estaba siempre en un mundo invisible que sustentaba las imágenes visibles de la realidad natural. Este mimetismo del primer modelo o paradigma hizo que las realidades artísticas tuviesen una triple degradación ontológica: al ser imitaciones de la realidad natural, devenían en una copia de la copia del mundo verdaderamente real. Bien se sabe que ésta fue la causa por la que Platón expulsó a los poetas de la *pólis* (ver Platón, *Rep.* X, 19 c-d y *Leyes*, 713e).

Para Platón, si todo es *mímesis* del modelo ideal⁴, hay una carga ontológica del término en tanto que los objetos representados sólo tienen sentido porque remiten al otro. Sin embargo, en Aristóteles la *mímesis* no remite a algo previo o derivado de realidad óptica alguna⁵. Se ha señalado reiteradamente que Aristóteles lleva el mundo platónico de las sustancias separadas al seno de la realidad natural, pero poco se ha dicho respecto a que la separación entre el discípulo y el maestro tuvo como punto de partida a la *Poética*. En ésta, Aristóteles redefine el concepto platónico de *mímesis* al otorgarle estatuto de ficción poética en el sentido en que he explicitado el término ficción. No quiero con esto separar exce-

3 También ver el texto de (Sorabji, 1983).

4 Por ejemplo, también lo dice en *Critias*, 107d.

5 En mi opinión quien mejor ha visto actualmente este sentido aristotélico de *mímesis* es (Halliwell, 1998; 117) por ejemplo.

sivamente la filosofía aristotélica de la de su maestro. Pese a que al ubicar el mundo de las ideas en la realidad natural, y a que Aristóteles se aparta del concepto metafísico de *mímesis*, existe en el *corpus* cierta comprensión del término como algo que remite a otro; es decir, como un referente de la representación ya no ideal platónica pero sí naturalista.

Este concepto mimético naturalista del arte da cuenta de la frase *el arte imita la naturaleza*, ya que en el *corpus* la *ousía* aparece como la realidad primera. Pero en la *Poética*, la clave está en que la sentencia *el arte imita a la naturaleza* no presupone jerarquización entre uno y otro mundo. Como veremos más adelante, lo que imita el arte de la naturaleza no es su ser, acto o *ousía*, sino la función de las cosas y su estructura. Lo poético versa sobre un mundo caracterizado precisamente por ser intelectual y no natural. Entre la redefinición que el estagirita hace del concepto de *mímesis*, está precisamente su ubicación en lo específico del ser humano, la razón, más que en la vertiente metafísica de la realidad. Es indudable que en Aristóteles el fundamento de la *mímesis* es gnoseológico y no metafísico, por lo que la *Poética* parte de este ámbito para desarrollar sus especies desde la verosimilitud y la ficción.

Notemos la evolución que se ha dado paulatinamente del concepto naturalista hacia el poético de la *mímesis* aristotélica. En *De anima*, III 8, se sostiene que el alma es cierta armonía al explicar el conocimiento entre el intelecto y la cosa. Ahí se propone la metáfora del sello y la cera para ejemplificar la similitud o correspondencia entre lo conocido, la operación que conoce y la facultad que lo hace y se da aun la fuerza de la operación cognoscitiva al remitente o punto de partida del mimetismo, la realidad natural. En cambio, en la *Poética*, pese a hablar de la imitación de la realidad, se valida la separación con lo natural cuando se dice que «nada impi-

de que algunos sucesos sean tales o se ajusten a lo verosímil o a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta» (Arist., *Poética* 1, 451b 30-32). Pero no es el propósito del escrito ahondar en el mimetismo gnoseológico del *De anima* indudablemente *fysikós*, sino en aquello que opera el poeta mediante la voz y la palabra, mimetismo que da lugar a un género literario específico: la tragedia como arte poética. En ella «se imitan acciones esforzadas de hombres en acción, en deleitoso lenguaje, que inspiran compasión y temor, y que dan lugar a la catarsis» (Arist. *Poética* 9, 1450a 20-31).

Si Aristóteles ubica las ideas en la realidad natural, es decir, si sitúa la *mímesis* en la esfera de la naturaleza y no en la de lo ideal, no por ello pasa el naturalismo mimético a la *Poética* sino que, gracias a los medios de la elocución, del canto y de la melopeya, opera un nuevo orden y sentido de *mímesis*, ajeno al de la realidad natural. En la *Poética*, la armonía y el ritmo se conciben como i) algo connatural, ii) algo que siempre acompaña a la *mímesis* poética, iii) algo que tiene que ver específicamente con el lenguaje, y iv) algo cuyo estatuto produce placer.

Aparece así la hipótesis de la investigación: el concepto poético de *mímesis* en Aristóteles se distingue explícitamente del de *mímesis* en sus obras naturalistas. Si ésto es así, los conceptos aristotélicos de armonía y ritmo –que de acuerdo con la *Poética* acompañan siempre a la *mímesis*– tendrán un significado diverso al de la tradición platónica que se deriva del *Timeo* y al del naturalismo del resto de las obras del *Corpus*. Las razones por las que aquí suponemos que la *Poética* permite esta aproximación, se expondrán a continuación.

En primer lugar, esclarezcamos los conceptos de ritmo y armonía según los comprendieron los contemporáneos de Aristóteles y Platón, para contar con elementos de aproxima-

ción a ellos en la *Poética*. En general, los filólogos de la época están de acuerdo al decir que la *armonía* designaba finura, juntura, encaje, cierre, acuerdo, tratado, ley, orden, justa proporción, acorde musical..., y que el *ritmo* significaba alternancia de fenómenos opuestos en el mismo proceso, movimiento regular recurrente, alteridad dentro de algo común⁶.

Notemos cómo cada uno de estos significados puede enfatizarse según se entienda la palabra *mímesis*. Si, como en Platón, imitar es una tarea metafísica, la juntura, el acuerdo, la ley u orden indicarán prioritariamente participación. El significado remitirá, pues, siempre a un primer analogado. Respecto del ritmo, digamos también que puede cambiarse un significado por otro, según si se enfatiza que la alternancia de fenómenos opuestos gradualmente se predica en razón de un primer analogado, o si no hay subordinación alguna a otro. Lo mismo ocurriría si dijésemos que los movimientos regulares o simétricos se dicen en orden a uno primero que mueve. La clave de comprensión siempre estaría dada por un movimiento rítmico inicial o por un moviente primero en el primer caso; en el segundo, no se remite a causa eficiente inicial alguna.

En el caso de Aristóteles, cabe decir que no hay reconocimiento de otro más allá de la representación misma de la acción (que remotamente tiene su origen en la naturaleza al imitarse acciones, pero como veremos, la sola imitación de acciones del individuo no es aún lo que especifica al arte poético). En él, la armonía poética no remite a la armonía natural sino que, como hemos visto por el acompañamiento del ritmo y la armonía, remite a los aspectos melódicos del lenguaje. Ritmo y armonía en la *Poética* son medios para la

6 Sigo el rastreo filológico del especialista Someville (1975; 43-54).

imitación, connaturales al hombre y aderezos del lenguaje de la tragedia. Ciertamente, Aristóteles busca en la *Poética* una generación análoga a la natural, pero distingue la *metabolé* o generación natural del ser vivo, del concepto artístico que genera la imitación de acciones humanas.

Esta especie de generación se conoce como *poietiké*, ya que nace la poética cuando el arte de la palabra encuentra su propia estabilidad y perfección a la manera de un ser vivo. Se trata de la búsqueda consciente de la representación de acciones humanas a la manera de los seres vivos en la que no media modelo alguno en acto y en la que los medios son especies lingüísticas distintas de las que remiten a datos exteriores. Aristóteles claramente dice que las acciones en la tragedia pueden ser representadas como son, o como al poeta le hubiera gustado que fuesen o que hubieran sido, posible o necesariamente. En ningún momento Aristóteles involucra la vertiente ontológica o acto de realidad alguna, sea metafísica o natural. Lo que hay en su tratado son posibilidades y verosimilitudes que no establecen jerarquía con un modelo primigenio. Prueba de lo anterior es el sostener que, en la tragedia, resulta mejor el imposible que convence que el posible que no lo hace. Así pues, y con el carácter de indudable, la *Poética* tiene como criterio último la idea de ficción y no la de realidad. Ya Platón desde *República* III, 398d, había sostenido que el canto constaba de tres elementos λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ρυθμοῦ (logos, ritmo y armonía), pero en la *Poética* este mismo proceso cognitivo ocurre sin mediación óptica ni natural.

Con base en lo anterior, adentrémonos en el verdadero sentido de la *mímesis* y de la *armonía* y *ritmo* en *Poética* IV (1448b 4-28): las causas naturales de la poesía son las reproducciones imitativas y el placer que producen las imitaciones

(algo que tenemos en común con los animales), y éstas van siempre acompañadas de dos elementos naturales, la *armonía* y el *ritmo*. Por eso, todo arte ha de ser imitativo, pero mientras que algunas artes sólo imitan con ritmo como la danza, y otras con armonía como la música, hay algunas que imitan mediante la voz, sea que incluyan al ritmo, la armonía o ambos. Nada queda de natural en la tragedia más que el impulso inicial de hacerla. La poética surgió de las capacidades naturales de algunos hombres hasta que ella misma encontró su estado perfecto. Al llegar a dicho estado, la poética cobró su propia autonomía a la manera de un organismo vivo.

Empero, ella y sus especies pertenecen a un peculiar género existencial que se delimita conceptualmente como verosimilitud. Sumamente representativo de esto es el argumento aristotélico que sugiere que lo poético rebasa el orden categorial y predicamental cuando dice que «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble» (*Poética* 24, 1460a 26-27), y cuando dice que «es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil» (*Poética* 24, 1461b 15), esto cuando había dicho antes que nada impedía que el poeta tratase los sucesos ajustándose a lo verosímil o a lo posible (ver *Poética* 1, 451b 30-32). Al hacerse acompañar siempre la *mímesis* del ritmo y la armonía, cabe también decir que así como la capacidad natural mimética deviene por arte en una especie poética así también ocurre que el ritmo y la armonía en la *Poética* cobran estatuto distinto del natural cuando su formalidad está en la medida del lenguaje y en su estructuración auditiva y fonética. Es así que el tema de la armonía y el ritmo los había tratado Aristóteles en sus obras físicas, por ejemplo en *Física* I-2 194a 21 de un modo diverso, donde se les dio sentido cosmológico, en cambio, en la *Poética* considera los versos o metros poéticos como ritmos y las melodías

musicales como armonías. Hemos citado antes el pasaje de *De An.*, III-8 que dice que el alma es cierta armonía y existen otros pasajes que son claves en la evolución de los términos que nos ocupan, así que ahora interesa esclarecer qué son la armonía y el ritmo en la *Poética*.

3. La evolución de los términos armonía y ritmo en la *Poética*

En una primera lectura, el tratado toma la armonía y el ritmo como elementos naturales que acompañan la capacidad natural humana compartida con el resto de los animales: la *mímesis*. Ritmo y armonía aparecen siempre como conceptos paralelos a la actividad mimética. El punto de partida es, pues, un impulso. Ambos son considerados como *hormé*, pero más adelante y conforme avanza el desarrollo de la *Poética* –que en sus tres capítulos iniciales trataba un sentido estático de la *mímesis* para analizarla después en el cuarto en su dinamismo natural–, concluye que la tragedia encuentra su estado perfecto con un nuevo sentido de *mímesis* poética y, ahí mismo, Aristóteles comienza a concebir un sentido distinto de ritmo y armonía: el que es por arte poético.

Sostiene que los poetas se distinguen por el metro con el que componen –ahora el ritmo es metro– y, en la medida en que el capítulo 4 explica la gestación de la tragedia, reduce la importancia del ritmo natural. Con lo dicho, aparta al coro del papel protagónico que tenía y separa la tragedia de la danza al quitarle fuerza al concepto natural de ritmo. En cambio, dice que la poesía encuentra su metro adecuado en los yambos. Considera a Homero el primer poeta en lograr producir este arte, pues dice que en un sentido Homero es igual que Sófocles en cuanto imitador y también el primero en haber introducido las imitaciones dramáticas (ver *Poética*

4, 1448b 30-32). Allí, Aristóteles le concede también el mérito de saber decir lo falso como verdadero (ver *Poética* 24, 1460a 18-19), tanto como quien entendió que la clave de lo poético estaba en «encubrir lo absurdo sazónándolo con los demás primores» (*Poética* 24, 1460a 35; 1460 b2).

Aristóteles considera que la estabilidad de la tragedia se logró quitando el metro trocaico para estabilizarse en el yámbico, el más flexible de los metros (*Poética* 4, 1448b 5-1449a 30). Este género poético encuentra paulatinamente su plenitud en la medida en que se aproxima más a un lenguaje parecido al coloquial en el sentido que en el diálogo hay más metros *yámbicos* que en los hexámetros, que rara vez usamos (*Poética* 4, 1449a 25-28). En dicha evolución, Aristóteles sustituye el *páthos* que marca el ritmo del coro por la palabra. Lo anterior se opone claramente a la interpretación de Nietzsche, quien pone el origen de la tragedia en el coro cuando precisamente en el capítulo 4 de la *Poética* se sostiene que Esquilo comenzó a aumentar el número de actores y a disminuir la parte del coro.

Para Aristóteles, la tragedia llegó a su perfección cuando disminuyó el tetrametro apto para la poesía satírica y la danza, y se dio importancia al diálogo. A diferencia de Nietzsche, para Aristóteles la tragedia pone la fuerza en el lenguaje y, por ello, insiste: «todo esto lo hace el poeta mediante el lenguaje». Sin embargo, en el capítulo 9 nos explica que «el poeta ha de ser un constructor de fábulas más que un creador de versos». La melodía y la dicción deben de ser parte del todo que es la representación de acciones, tal y como lo había asentado en *Poética* 6, cuando explica las partes de la tragedia: fábula, caracteres, dicción, pensamiento, espectáculo y armonía (1449b 35). En el citado pasaje señala, además, que la melodía es el más elevado de los adornos de la

tragedia (1456a 20-35). Ahora bien, dadas las condiciones de su evolución, y habiendo dicho cuáles fueron sus elementos esenciales, cabe preguntarnos: ¿Cómo es que Aristóteles encontró que era posible ceder el paso de la *mímesis* natural a los hombres –un modo de conocimiento que por naturaleza tienen desde sus primeros conocimientos de la infancia– hasta llegar a una *mímesis* artística cuyo estatuto está en la ficción? ¿Cómo puede explicar Aristóteles que la armonía y el ritmo –naturales al cuerpo humano– pudieron devenir en elementos artísticos plenamente lingüísticos y musicales?

4. La cuestión psicológica en la armonía y el ritmo poéticos

Autores como Charles H. Kahn (1979) han estudiado el tema de la percepción interior en los tratados naturalistas de Aristóteles tales como *De Memoria y reminiscencia*, *De los sueños*, *De sensu*, y *De anima*, para probar que lo que se plantea como un problema en los primeros tratados naturalistas que mencionamos, se resuelve como aporía en el *De anima*. Khan sostiene que la doctrina de la percepción en el estagirita habla no de un sentido común como después lo interpretó el medioevo, sino de una sensibilidad común –*Koinía aesthetá*–, de acuerdo con *De An.*, II-6. Así, desde el texto *De memoria et reminitentia* se dice que el tiempo se percibe por una facultad común –*próton aisthetikón*–, tal y como después sostienen *De Anima* II 6 y III-1, 425b 4.

Como el tiempo es el número del movimiento, éste se relaciona directamente con el sensible común, pero el sentido del tiempo no es idéntico al sentido del movimiento (la prueba que da Aristóteles, y con él Khan, es que si así fuera sería común a todos los animales), así, distinguen que una cosa es el tiempo y otra es el movimiento. El tiempo es la medida

del movimiento y en consecuencia el ritmo es la armonía del movimiento.

Podría considerarse que esta aclaración es innecesaria, sin embargo, el punto es clave respecto a la diferencia entre la *mímesis* de Platón y la de Aristóteles, pues bajo este supuesto *mímesis* se convierte en un principio que no está atado a la temporalidad y a su opuesto, la eternidad, aquello que en Platón daba estatuto primigenio al mundo de las ideas. En Aristóteles, en cambio, la clave está dada por el movimiento natural de los seres y sólo después cabe hablar de tiempo. De hecho, la idea de infinito cambia en ambos autores griegos.

Mientras que para Platón la infinitud está atada a la eternidad, para Aristóteles la idea de infinito viene por la materia. Estas dos vertientes ónticas hacen que se considere la idea de conocimiento y percepción de modo diverso. El aristotelismo propone una única facultad para todo el conocimiento humano y un único acto reflexivo en la diferenciación del contenido de la percepción. Ya no se trata de recordar o remitir a acto alguno primigenio, pues no hay escisión entre lo real natural y lo ideal, tampoco entre la inteligencia y lo sensible. La conclusión del argumento es que *los objetos de los diferentes sentidos deben de hecho ser percibidos por alguna facultad única*.

Esta facultad es concretamente una, indivisible, separada en su ser. La tesis propone que para Aristóteles, el alma es una función (Fortenbaugh 1979; 133-143), y que el placer es un movimiento del alma y un encuadre intenso y perceptible del estado natural (Aristóteles, *Rh.*, 1369b 33-5). El placer es un tipo de movimiento, y a través de esto se logra conectar con los tipos de armonía musical (ver *Política* VIII-7, 1341b 32-1342a 27). Desde esta adecuada interpretación, la cuestión relevante reside en que la sensación es una actividad común

al cuerpo y al alma, *un movimiento del alma que es producido por el cuerpo*, lo que quiere decir que en Aristóteles no existe el dualismo mente-cuerpo. Asimismo, la percepción es una información concerniente al mundo exterior, una capacidad humana de apropiación de lo sensible que no requiere de una solución puente o medial.

Si esto es así, la *mímesis* es percepción visual y vocal que puede serlo de objetos naturales tanto como de artísticos o ficticios. En este argumento cobra importancia la metáfora, la cumbre del lenguaje poético, pues la metáfora establece la percepción de similitudes no como copia de modelo alguno. Es por lo anterior que Aristóteles afirma que el hacedor de metáforas no hereda de nadie su oficio, ya que esto es noticia de genio más que de aprendizaje.

La terminología lingüística de la *Poética* arranca en el capítulo 19, sosteniendo que en el pensamiento se incluyen todos los efectos que deben ser producidos por medio del lenguaje, para en el capítulo 20 tomar ya formalmente la solución poética en 1457a, y culmina en el capítulo 25, donde reitera la tesis aquí propuesta cuando señala las críticas al lenguaje del poeta. El capítulo 21 explica que la palabra poética precisa primero de sustantivos y no de verbos para mostrar que el poeta no imita sucesos de otros sino que instaaura nuevos seres. En el capítulo 22 descara la propuesta al mostrar cómo el ritmo es parte del léxico ofreciendo la clasificación de las palabras en la poesía.

Al contrastar las preguntas que abrieron este apartado, podríamos concluir que el ritmo y la armonía poéticos son el paso o evolución de una forma de lenguaje que representaba de manera jerarquizada a las cosas mediante usos trocados para ceder paso a una forma de lenguaje dialógica a través de yambos, capaz de establecer diálogos que representen

acciones con lenguaje rítmico y musical. La paulatina evolución de este vuelco lingüístico se opera separando el protagonismo del coro –excesivamente atado al temperamento y afecciones de la representación– para que surja en cambio un lenguaje sazonado apto para la representación racional de acciones. Este vuelco lo produjo Esquilo, aunque quien echó a andar el proceso inicialmente fue Homero.

5. Consideraciones finales

Hay un desencadenamiento radical en los conceptos de *armonía* y *ritmo* en la *Poética*, en la medida en que queda establecido el estatuto lingüístico de la tragedia. Para nuestro autor, la *armonía* es verso en el lenguaje (no música instrumental), pues se vale de la elocución o expresión mediante las palabras y de la composición del canto o melopeya para instaurar un orden que rebasa el nivel categorial. Ésta es la delimitación conceptual que hemos de tener en los conceptos de *ritmo* y *armonía* de la *Poética*. Una dimensión lingüística sazonzada que sigue criterios de verosimilitud y apariencias ajenas tanto al ámbito metafísico de Platón como al veritativo aristotélico, según lo enunciado en *Analíticos posteriores*.

Es así que en la *Poética*, el ritmo es un medio para la imitación entendiendo un sentido de ritmo del que son parte los metros y versos y donde el ritmo es un aderezo del lenguaje. Asimismo, la armonía es medio para la imitación en el sentido en que también es aderezo del lenguaje de la tragedia. El lenguaje sazonado o rítmico y armónico de la *Poética* consiste en el uso formal de metros yámbicos que paulatinamente se desarrollan hasta llegar a los hexámetros –los menos comunes–, y complicar así racionalmente el lenguaje quitándole protagonismo a las pasiones y afecciones cotidianas. Por eso

la elocución poética incluye muchas alteraciones del lenguaje, ya que éstas las permite Aristóteles a los poetas.

En conclusión, el ritmo y la armonía de la *Poética* tienen estatuto lingüístico y no natural. El lenguaje al cual remiten está estructurado poéticamente –con verso, o con música, o con canto, o con ambos–, pero, en todo caso, a una estructuración artificial producida psicológica y racionalmente, ya no referida directamente a existente alguno ni a movimientos naturales del cosmos. Precisamente por esto, basta con que se lea en voz alta una tragedia para tener la representación o *mímesis poética*.

Bibliografía

- Aristóteles (2000). *Poética*. Juan David García Bacca (trad.). México: UNAM.
- Fortenbaugh, W. (1979). Aristotle's rethoric on emotions. Jonathan Barnes, Malcolm Schofield & Richard Sorabji (eds.). *Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. Londres: Duckworth.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago University Press.
- Kahn, C. (1979). Sensation and counciousness in Aristotle. Jonathan Barnes, Malcolm Schofield & Richard Sorabji (eds.). *Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. Londres: Duckworth.
- Reyes, A. (2005). *El concepto aristotélico de tragedia en el ensayo Las tres electras del teatro ateniense de Alfonso Reyes. Perennidad y apertura de Aristóteles: reflexiones poéticas y de incidencia mexicana*. México: Publicaciones Cruz.
- Someville, P. (1975). *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa posterité*. París: Vrin.
- Sorabji, R. (1979). Time, creation and continuum. Jonathan Barnes, Malcolm Schofield & Richard Sorabji (eds.). *Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. Londres: Duckworth.

Resumen

En este escrito me propongo establecer la delimitación conceptual que los términos *armonía* y *ritmo* exigen desde la *Poética* de Aristóteles. Para ello mostraré que en la *Poética* el ritmo y la armonía se entienden de manera distinta a como los entendió Platón y a como los entendía el propio Aristóteles en sus obras naturalistas. La *Poética* instaaura un nuevo orden de la realidad distinto al del mundo metafísico y al del mundo corpóreo y natural. Para Platón hay una carga ontológica de la *mímesis*, en cambio, en Aristóteles, no remite a algo previo o derivado de realidad óptica alguna. En la *Poética* lo que imita el arte de la naturaleza no es su ser, sino la función de las cosas y su estructura. Lo poético versa sobre un mundo caracterizado por ser intelectual y no natural: en Aristóteles el fundamento de la *mímesis* es gnoseológico y no metafísico.

Palabras clave: armonía, ritmo, *mímesis*, Aristóteles.

Abstract

My purpose in this paper is to lay down the conceptual delimitation of the terms *harmony* and *rhythm* within Aristotle's *Poetics*. I will show that Aristotle's understanding of *harmony* and *rhythm* differs from that of Plato and from the stance he holds within his naturalistic works. In the *Poetics* Aristotle refers to a new order of reality, different from that of the metaphysical, the corporeal and the natural worlds. For Plato *mimesis* has an ontological meaning, whereas in the case of Aristotle, *mimesis* does not refer to anything previous or derived from any ontic reality. In the *Poetics*, art does not imitate the being of nature, but the function of things and their structure. The poetical realm is about a world characterized

as intellectual, not as natural: for Aristotle the foundation of mimesis is epistemic, not metaphysical.

Key words: harmony, rhythm, mimesis, Aristotle.

Ritmo: mimesis y temporalidad en el arte

Cecilia Sabido

Departamento de Humanidades

Universidad Panamericana

cecisabido@gmail.com

El propósito de este artículo es reconsiderar el binomio ritmo/armonía como la segunda causa natural de la imitación en Aristóteles y destacar específicamente la función del ritmo en la estructura mimética. A partir de ello, analizaré qué significa ritmo para Aristóteles y su relación con la temporalidad, tanto física como psicológica. La intención es demostrar que el ritmo es no sólo natural, sino necesario para el conocimiento, la imitación, la estructuración y la emoción poética.

Para cumplir con este objetivo, voy a revisar el significado de la palabra *rythmós* en Aristóteles, sus apariciones en la *Poética*, su relación con la métrica y el verso. Después, desarrollaré la importancia de la repetición ordenada respecto a los conceptos de temporalidad, secuencia y unidad temporal en la *Física*. Asimismo, consideraré el ritmo y la repetición en la *Retórica* y la sección XIX de los *Problemas*. También señalaré la importancia de la repetición y la unidad temporal en el conocimiento según el *Tratado del Alma*. Por último, recurriré a la elección de los ritmos «adecuados» que Aristóteles desarro-

lla en *Política* VIII para fortalecer la sugerencia de que el ritmo es una causa natural que contribuye a la mimesis poética.

Dos causas naturales

Contraria a la acostumbrada lectura de *Poética* 1448b 1-20, que considera que las «dos causas naturales» (τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί) que dan lugar a la poética son *el imitar* y el que todos *disfrutan* de las obras de imitación, se observa la posible inclusión de 1448b 20 como la segunda causa: «siéndonos pues natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos)».

Lucas explora ambas tendencias en su comentario a la *Poética* (Aristóteles 1968; 75-76). Reconoce que es un problema de gran relevancia y señala que autores como Baywater apoyan la teoría de que las dos causas son la imitación y el placer, mientras enumera a Else entre quienes sostienen que las causas son, por un lado, la imitación y por otro el binomio armonía y ritmo. Sugiere que, para entenderlo, basta con considerar que 1448b 12-19 pueden tomarse como un paréntesis. Esta lectura no está exenta de conflictos desde el texto mismo: por un lado, Aristóteles no explica la relación armonía/ritmo con la misma profusión con la que explica la imitación y el placer que le acompaña. Por otro lado, anuncia sólo dos causas, cuando armonía y ritmo son elementos diferentes –como queda probado al separar el ritmo de la armonía en la danza (1447a 26-28), y por lo tanto podrían no responder a la enumeración precedente.

Por último, los tres elementos se presentan en Aristóteles como los «medios con los que se realiza la imitación, separadamente o combinados». No es tan obvio que los medios

sean naturales, si pueden ser prescindibles –al menos entre sí–, mientras que la imitación es la acción esencial y el placer su fin concomitante. Además, Aristóteles parece dar por hecho que el doble instinto de armonía y ritmo es evidente y se explica por sí mismo (1448b 21). Queda abierta a la especulación la probabilidad de que este binomio, por ser natural, sea obvio y no necesite mayor explicación. Sería necesario encontrar en otros textos y en otras obras lo que Aristóteles refiere acerca del ritmo y la armonía, su connaturalidad y su condición causal para la mimesis.

Como punto de partida para argumentar a favor de la lectura del binomio ritmo/armonía como causa de la actividad poética, recurriré primero a la observación que hacen tanto Lucas (1968; 63) como García Yebra (Aristóteles 1974; 246, n. 19-21) en sus respectivos comentarios a la presencia de la enumeración «armonía y ritmo» o «armonía, lenguaje y ritmo» referidos al canto y a la danza en dos textos platónicos: *República* y *Leyes*. En efecto, en *República* III 398d Platón afirma: «[...] la melodía se compone de tres elementos, a saber: palabras, armonía y ritmo. [...] es necesario que la armonía y el ritmo se correspondan con las palabras». Más aún, en III 401d el propio Platón reconoce la presencia del ritmo y la armonía en el alma joven y su crucial influencia: «El ritmo y la armonía, al insinuarse **desde muy temprano en el alma**, se apoderan de ella y hacen penetrar en su fondo, en pos de sí, a la gracia y lo hermoso».

Platón también hace mención del ritmo y la armonía en las *Leyes* con respecto al modo en que se encuentran en los jóvenes e influyen en su discernimiento de lo bueno y lo bello frente a lo malo y desagradable (II 655a 5). Primero señala que la armonía y el ritmo **distinguen al hombre** de otros animales:

Pero **ningún animal tiene el sentimiento del orden y del desorden**, de que es susceptible el movimiento y que nosotros llamamos **medida y armonía**, mientras que estas mismas divinidades, que presiden a nuestras fiestas, nos han dado el sentimiento de esta medida y de esta armonía con el del placer. Este sentimiento arregla nuestros movimientos bajo la dirección de estos dioses, y nos enseña a formar unos con otros una especie de cadena *mediante la unión de nuestros cantos y de nuestras danzas* (653e).

Subrayo el hecho de que la medida (es decir, el ritmo) y la armonía sean propias de la naturaleza humana. Luego añade:

Teniendo por objeto la música **la medida y la armonía**, por más que se diga de una figura que está bien acompañada, y de una melodía que es armoniosa, no se puede decir igualmente, que una u otra estén bien coloreadas [...]. Sin embargo, respecto del hombre cobarde y del hombre valeroso, con razón puede decirse, que **la figura y el acento**, que caracterizan a éste, son bellos, y que los propios del primero no lo son. [...] toda figura y toda melodía que expresan las buenas cualidades del alma o del cuerpo, sea en sí mismas, sea en su imagen, son bellas; y son todo lo contrario, si expresan malas cualidades (655 a).

La presencia del binomio en los textos platónicos sirve, por lo pronto, para destacar tres características: *a)* son propias del hombre, *b)* se encuentran presentes en el alma joven, y *c)* son elementos cuyas figuras aluden a la belleza y la bondad, o sus contrarios, es decir, tienen un carácter moral.

Aunque nada de esto basta para probar su condición de causa natural, tenemos algunos elementos para explicar la aparición frecuente del binomio ritmo/armonía en el discurso aristotélico. Además, queda como pista la proximidad

del discurso platónico acerca de la danza, al que Aristóteles expone en 1447a 26-28: «Y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones)». Afirmar que el ritmo por sí solo –sin armonía– es capaz de imitar caracteres, pasiones y acciones otorga a este «medio» una relevancia radical en el análisis de la acción mimética, que vale la pena examinar.

La connaturalidad del ritmo

Armonía alude a la proporcionalidad de las partes. Consiste en un equilibrio entre los elementos. El ritmo alude a las partes en sí mismas, secuenciadas de tal manera que consiguen generar la percepción de movimiento. Armonía y ritmo podrían ser vistos como dos caras de una moneda: orden y unidad, movimiento y composición¹. Falta por determinar si ambas son para Aristóteles causas naturales y, de ser así, en qué consiste propiamente el ritmo como causa natural.

En el libro VIII de la *Política* (VIII-5 1340b 15-20) Aristóteles afirma:

El estudio de la música se adapta a la naturaleza de los jóvenes, pues éstos, por su edad, no soportan de buen grado nada falto de placer, y la música es por naturaleza una de las cosas placenteras. Parece también que hay en nosotros **una cierta afinidad con la armonía y el**

1 Señala Ester Sánchez Millán que el término griego «*harmonía*» significaba originalmente «juntura, conexión, adaptación». En su sentido musical su primer valor fue el de la «afinación de un instrumento» o la disposición de los intervalos en una escala. Sin embargo, adquirió un significado mucho más amplio con el tiempo: desde indicar una serie de elementos musicales hasta las tradiciones de una determinada región (ver Aristóteles 2004; nota 413).

ritmo. Por eso muchos sabios afirman, unos, que el alma es armonía [los pitagóricos, ver *Sobre los animales* I-4 407b 27 ss] y otros, que tiene armonía (Platón, *Fedón* 93).

Esta afinidad con el alma nos aproxima a la connaturalidad que buscamos.

Es el *Problema* 38 de la sección XIX donde encontramos mayor claridad respecto de nuestro planteamiento. Dice el texto:

¿Por qué todo el mundo disfruta con el ritmo, el canto y, en general, con las composiciones musicales? ¿Es porque naturalmente nos agradan los movimientos acordes con la naturaleza? La prueba es que a los niños recién nacidos les gustan. Por la costumbre disfrutamos de los modos de los cantos. Nos agrada el ritmo por tener un **número conocido y fijo**, y porque nos excita de forma mesurada: pues el movimiento ordenado es más familiar por naturaleza que el desordenado, de modo que también es más conforme a la naturaleza [...]. Disfrutamos con la música porque es una mezcla de elementos contrarios que tienen una relación entre ellos. Así pues, la relación es un orden, que es algo agradable por naturaleza. Todo lo que está mezclado es más agradable que lo que no lo está; sobre todo, tratándose de algo perceptible, la relación en la armonía musical tendría la fuerza de ambos extremos por igual.

Este texto me parece crucial para el tema que aquí propongo por dos razones, primero, porque declara explícitamente que **el ritmo es natural al hombre**, y segundo, porque distingue claramente las características del ritmo y la armonía. Así, puede decirse que Aristóteles entiende por **ritmo** un «movimiento acorde con la naturaleza, que tiene un número conocido y fijo, y que excita de forma mesurada». Y por **armonía**

la «mezcla de elementos contrarios que tienen una relación ordenada y perceptible».

De ambos elementos, como señalé en un principio, me interesa analizar aquí, específicamente, el valor del ritmo. Desde la definición que hemos encontrado ya se vislumbran los elementos que necesitan un examen detenido: por un lado a) que es un movimiento acorde con la naturaleza, b) que es un número, c) que es conocido, d) que es fijo y e) que excita de forma mesurada. Esto nos pone sobre la pista del problema de la temporalidad, en cuanto que el ritmo es movimiento y número. También nos pide que revisemos su valor cognoscitivo y su «fijeza» y, finalmente su capacidad para «excitar», que alude a su relación con las afecciones.

Con la intención de dejar más clara la significación del término me parece prudente aquí citar lo que García Yebra entiende por «ritmo» en el contexto de la *Poética* de Aristóteles. En la nota 60 apunta al respecto lo siguiente:

El ritmo no se identifica con un verso ni con un poema entero, sino que es sólo **un elemento** del verso. Los «ritmos» deben ser entendidos aquí de una manera general, como **series** cuyos elementos se repiten. La **repetición** es esencial para el ritmo, pero no una repetición cualquiera, sino **ordenada** de modo que los elementos de la serie reaparezcan a **intervalos regulares**, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea **perceptible**. La serie rítmica puede estar constituida sólo por movimientos, como en la danza, o por sonidos, como en la música; podría darse incluso un ritmo de colores. En el **lenguaje**, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música. Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades. Y «partes» tiene aquí sentido próximo a «especies» (1974, pp. 254-255).

De esta descripción destaco, por un lado, las características del movimiento, el orden, la repetición regular (que corresponde a la mencionada fijeza), la seriación y la visibilidad.

Ritmo y temporalidad

Aunque la relación entre el ritmo y la temporalidad parece cosa obvia, es indispensable entenderla desde la propia teoría aristotélica del tiempo. Partimos de la definición de tiempo que Aristóteles da en *Física* IV-12 221a 1: «El tiempo es medida del movimiento y del moverse». Es importante distinguir entre el movimiento y su medición, de modo que el tiempo no es el movimiento, pero no hay tiempo sin movimiento. Al explicar esta relación, Aristóteles ejemplifica como sigue:

El tiempo no existe, desde luego, sin el cambio; pues cuando nosotros mismos no cambiamos en nuestro pensamiento, o nos pasa inadvertido que cambiamos, no creemos que haya pasado tiempo –lo mismo les sucede, cuando despiertan a aquellos del mito que duermen en Cerdeña junto a los héroes: juntan el ahora de después con el de antes y lo convierten en uno solo eliminando lo intermedio por causa de su carencia de sensación (*Fís.* IV-11, 218b 20-25).

El caso de aquellos que no tienen «conciencia» del tiempo, que despiertan y no pueden distinguir lo que ha sucedido, no pueden discernir un antes y un después y suman todo en un mismo «ahora» pone un acento interesante en la necesidad de que el alma «mida» el tiempo. El cambio sucede, sin duda, pero es en cierto modo necesario que haya un cambio correspondiente en nuestro pensamiento o sensación para que, propiamente, podamos hablar de tiempo.

Aristóteles estudia con detenimiento el problema del «ahora» en el libro IV de la *Física*. Lo analiza en sí mismo y en relación con otros «ahoras» para determinar si existe continuidad, algún tipo de unidad en el tiempo. Un «ahora» solo parece no implicar cambio alguno, puesto que el alma «permanece en un estado único e indivisible». Sólo afirmamos que ha pasado el tiempo «cuando percibimos y distinguimos algún cambio» (*Fís.* IV-11, 218b 30). De modo que para que se pueda hablar de una continuidad temporal es necesaria la «sucesión de horas», movimientos determinados y discernibles donde el «ahora» funciona como límite. Sólo desde esa suerte de unidad (semejante al punto) se puede concebir un antes y un después (ver *Fís.* IV-11 219a 15-20).

Al respecto dice Aristóteles:

También reconocemos al tiempo cuando distinguimos el movimiento definiéndolo con el antes y el después y afirmamos que «ha pasado tiempo» precisamente cuando recibimos la sensación del antes y después en el movimiento. Y los distinguimos por el hecho de que los tomamos por dos cosas diferentes, y por diferente también a lo que hay entre ellos; pues cuando concebimos los extremos como diferentes del centro y el alma afirma que los horas son dos, uno antes y otro después, precisamente entonces decimos que eso es tiempo.

El tiempo, entonces, dice Aristóteles, es un cierto número, que se corresponde a la magnitud del movimiento (*Fís.* IV-11 219b 1-5)². Este número nos permite la doble capacidad de unir y distinguir los sucesos en el tiempo:

2 Algunos traductores como Francisco Larroyo (ver Platón, 1984) utilizan el término número (*arithmós*) para traducir *rhythmós*. También lo sustituye por «medida». Ver *República* III 401d y *Leyes* II 655a.

El ahora es la continuidad del tiempo [...] pues enlaza el pasado y el futuro [...]. Con que como tal es siempre diferente, pero en la medida en que une, siempre es el mismo, como sucede en las líneas matemáticas [...]. Así también el ahora es por un lado, una división en potencia del tiempo, pero por otro es límite y unión de ambos. La división y unificación son lo mismo y con relación a lo mismo, pero su ser no es el mismo (*Fís.* IV-13 222a 10-17).

A diferencia de muchos autores posteriores que reflexionarán acerca del tiempo, Aristóteles no deja de lado la realidad física que causa el tiempo, es decir, no reduce la temporalidad a un mero suceso psicológico, dado que el cambio en efecto sucede. Sin embargo acentúa la necesidad de relacionar el tiempo con el alma y así lo expresa:

También es digno de estudio qué relación tiene el tiempo con el alma y por qué parece estar el tiempo en todo: en la tierra, en el mar y en el cielo [...]. Y si no hay ninguna otra cosa, sino el alma y el entendimiento, que tenga en su naturaleza el numerar, es imposible que no habiendo alma haya tiempo. (*Fís* IV-14 223a 15 y 25-29).

En toda la compleja argumentación del libro IV de la *Física*, Aristóteles insiste en que el tiempo es número, una medida, una suerte de abstracción relativa al movimiento. Se trata de un tema largamente debatido el de la existencia del tiempo físico, más allá de la percepción; sin embargo, en este punto nos interesa específicamente el tiempo en cuanto percibido, porque tal es la característica del ritmo: sucesión temporal percibida.

Si la causa del tiempo es el movimiento, y el ritmo sucede en el tiempo, el movimiento rítmico parece ser, ante todo, una **secuencia** regular de sucesos percibidos. Esto es, inde-

pendientemente de su causa física, el ritmo existe en tanto que es recibido en el alma. Si bien debemos distinguir lo que mueve –este golpe–, y lo movido –este sonido–, es un hecho que el ritmo implica estímulos sensoriales o intelectuales: este acento que se repite, esta figura que ya escuché antes, esta frase que preveo cómo terminará. El ritmo, por lo tanto, no puede estar conformado por un solo momento, esto es, un solo «ahora». No habría en ello una relación de antes y después, ni un cambio en el alma. Debe existir una relación de «ahoras», **series secuenciadas** en un tipo de continuidad, con elementos determinados per se, pero unidos en una totalidad «medida».

¿Cómo se determinan estos elementos? Aristóteles advierte que «*todo cambio se da entre opuestos*». Estas oposiciones (que podrían ir desde las cosas contrarias hasta la contradicción) al integrarse **por contacto** generan las unidades rítmicas. Y éste es precisamente el ejemplo que utiliza en *Física* V-3 226a 28-31:

Se mueve continuamente aquello que no interrumpe nada, o el mínimo posible de la cosa —no del tiempo (pues nada impide hacer una interrupción y, por el contrario, que la nota más aguda sea emitida inmediatamente después de la más grave), sino de la cosa en que se mueve.

Así pues:

Lo continuo se da en aquellas cosas en cuya naturaleza está el convertirse en una sola por contacto. Y cualquiera que sea la forma en que lo continuo se convierte en uno, de esta misma forma será también uno el todo, como por ejemplo, por obra de un clavo, del pegamento, del contacto o de la fusión orgánica (*Fís.* V-3 227a 12-16).

De este modo, las figuras rítmicas deben formarse al poner en relación elementos contrarios como sonidos graves y agudos, sílabas cortas o largas, incluso elementos contradictorios, como silencios o pausas. Estas primeras unidades simples pueden, a su vez, integrarse en otras más complejas como palabras en un discurso o frases musicales, secuencias de color, gestos, etcétera (ver *Ret.* III-9, 1409b 13ss). Sin embargo falta señalar un elemento importantísimo en la consecución temporal del ritmo, a saber: el hecho mismo de la secuenciación. Es decir que las figuras, desde las más simples hasta las más complejas, sólo adquieren su calidad rítmica cuando el cambio se repite.

A esto alude la *Retórica* III-9 1409a 35-b 10 cuando prefiere el estilo periódico al seguido en el discurso. Aristóteles desaconseja el «estilo seguido» por ser infinito. «Carece de agrado por ser infinito, porque todos quieren ver el fin». En cambio:

Llamo periodo a un trozo que tiene principio y fin en sí y por sí mismo, y una extensión abarcable a la mirada. Tal trozo es agradable y fácil de comprender [...] porque el oyente cree que alcanza algo, y algo para él definido; puesto que es penoso no prever ni rematar nada; y es fácil de comprender porque se recuerda bien. Por eso todos se acuerdan mejor de los versos que de la prosa, ya que tienen un número con el que se miden.

Así pues, los periodos, repeticiones de las figuras rítmicas, resultan agradables, comprensibles y memorables. Esto nos invita a vincular la temporalidad rítmica con la temporalidad en el alma y su función en el conocimiento.

Ritmo: conocimiento y memoria

He mencionado antes que el ritmo se caracteriza por el movimiento ordenado, la repetición regular y la visibilidad. La repetición regular tiene la cualidad, según lo que hemos dicho, de establecer una referencia temporal para el alma. Deja una impronta en la memoria, aquella parte del alma que, según Aristóteles en *De Mem.* I, 449b 30 «percibe el tiempo». La última característica, la de ser algo «perceptible» se puede analizar con base en el libro *Del alma*, específicamente en III-6 430b donde Aristóteles examina cómo se piensan los objetos compuestos e indivisibles y reflexiona sobre el tiempo. «En cuanto a los acontecimientos pasados o futuros, el tiempo forma parte también de la intelección y la composición». El ritmo, como hemos visto, corresponde a una medida compuesta, una unidad continua que da lugar a una figura, por más que esté integrada por elementos potencialmente divisibles. Así, puede corresponder al caso que refiere Aristóteles más adelante, cuando dice:

El acto que se entiende y el tiempo en que se entiende son, a su vez, divisibles accidentalmente; pero no porque los continuos espacial y temporal (entendidos en ellos) se dividan, sino en la medida en que tales continuos permanecen indivisos; y es que en éstos hay algo indivisible –por más que no exista separado– que hace que el tiempo y la extensión constituyan una unidad, algo que está presente por igual en todo continuo, sea temporal o espacial (430b 15-20).

Aristóteles se refiere en este texto al conocimiento de los objetos compuestos, entre los cuales puede considerarse cualquier modo o figura rítmica. Así considerada en su cualidad unitaria, y reforzada por la repetición, la figura rítmica es re-

cibida por la sensación como una imagen (de cualquier tipo, auditiva, visual, compuesta) y adquiere en el alma una cualidad de permanencia que la convertirá en referencia de otras experiencias (ver *De An.* III-3, 429a 5). «Es preciso considerar la imagen que hay en nosotros como tal imagen por sí misma, al tiempo que como imagen de otra cosa [...] como copia o recordatorio» (*De Mem.* 450b 25-27). No debe olvidarse que el alma discursiva utiliza imágenes y que jamás entiende sin el concurso de una imagen (*De An.* III-7, 431b 15). El recurso rítmico integra en la vida psíquica una referencia concretamente temporal que será útil para la reflexión del intelecto sobre lo concreto:

También se pone en movimiento cuando, al margen de la sensación se vuelve a las imágenes [...]. Otras veces calcula y delibera comparando el futuro con el presente, como si estuviera viéndolo con ayuda de las imágenes o conceptos que están en el alma. Y cuando declara que allí está lo placentero o lo doloroso, al punto lo busca o huye de ello: siempre es así tratándose de la acción (*De An.* III- 7, 431b 5-10).

De esta manera, si entendemos el ritmo como una secuencia matemática, series estructuradas de repeticiones y entendemos las repeticiones como incidencias de seres complejos en el tiempo, podemos entender que una persona reconoce algo que ya ha visto, una estructura que ya ha conocido, escucha algo que ya ha escuchado, siente algo que ha sentido, máxime si se trata de una estructura compleja que da además experiencia de unidad. Si el ritmo genera ciertas referencias a la conciencia, da dos datos distintos: uno, me permite reconocer un sonido que *ya* he escuchado y, dos, me permite reconocer que *yo* ya he escuchado ese sonido. La regularidad

de las series incide necesariamente en la sensación de estabilidad y sus alteraciones participan igual en la sensación de movimiento, transformación y variación en el tiempo. Las series rítmicas (igual que las variaciones armónicas) me dan la idea de que ha cambiado la frase en la música, o la escena en el teatro.

La música, el ritmo y la armonía están, de este modo, profundamente asociados con la memoria, la imaginación y la reflexión racional sobre las acciones. Moldean el bagaje de experiencias del hombre desde su niñez y forman en él un cierto criterio ético/estético. Un ejemplo de esto aparece en *Política* VII-17 1336b 13-14.

Tal vez, Teodoro, el actor trágico, no estaba equivocado al decir algo de este tipo: que nunca había permitido a nadie salir a escena antes que él, ni a actores medianos, en la idea de que los espectadores se familiarizaban con lo primero que oían. Y sucede esto mismo también en nuestras relaciones con los hombres y con las cosas: siempre nos encariñamos más con lo primero.

Aristóteles reflexiona también en el problema 5 de la sección XIX (918a 4) sobre la influencia de las experiencias en el agrado de la gente ante la música:

¿Por qué se escucha con más gusto a la gente cuando canta melodías que se conocen de antemano que cuando no se conocen? ¿Acaso porque, cuando se conoce la canción, es más evidente que el cantante alcanza una especie de meta y eso es agradable de observar? ¿O porque da gusto aprender? La causa de esto es que **una cosa es adquirir el conocimiento, y otra usarlo y reconocerlo**. Además, lo usual es también más agradable que lo inusual.

En otra formulación al mismo problema añade:

Cuando se conoce algo es agradable contemplarlo. ¿O es porque el oyente comparte los mismos sentimientos que el que canta un tema conocido? Pues canta con él. Todo el que no lo haga por alguna necesidad, se divierte cantando. (*Retórica* I-11).

Ritmo y *éthos*

Hemos hablado acerca del ritmo como instinto natural y su influencia en la percepción del tiempo y la memoria. Nos queda por considerar, en esta breve aproximación, la capacidad que Aristóteles concede al ritmo de representar *caracteres, pasiones y acciones*, y por lo tanto, de «excitar» mesuradamente al espectador.

Regresando a la connaturalidad del ritmo, Aristóteles nos ofrece en la *Política* VIII-6 1340b 30 un ejemplo interesante:

Y se considera que fue buen invento el sonajero de Arquitas, que se da a los niños pequeños para que lo manejen y no rompan nada de la casa, pues el niño no puede estar quieto. El sonajero es, pues, adecuado para los niños pequeños, y la educación es un sonajero para los muchachos mayores.

Independientemente de que el contexto de esta frase se refiera específicamente a la conveniencia que tiene la ejecución en la educación musical, llamo la atención al hecho de que el sonajero funciona como un instrumento de ritmo y su ejercicio consiste, básicamente, en la repetición de movimientos. A diferencia de un instrumento más complejo, el niño juega con las repeticiones y crea ritmos, referencias sonoras que, en última instancia, estimulan su sentido en un modo básico.

Aristóteles está convencido, como se ha visto, de que la música en general y los ritmos en concreto influyen en el ánimo. «La música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma» afirma en *Política* VIII-5, 1340b 11 y un poco antes dice: «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» 1340b 9. De tal modo que se debe conducir al hombre libre hacia los ritmos que mejoran su carácter y se puede permitir al asalariado cultivar los ritmos vulgares cuando sirven para su mera recreación (ver *Política* VIII-7, 1342a 20-22).

Finalmente, Aristóteles destaca nuevamente la connaturalidad del ritmo y la armonía al valorar las imitaciones de las pasiones, acciones y caracteres que otros medios imitativos no son capaces de evocar, sino como signos vagos:

En los ritmos y en las melodías se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y la mansedumbre, y también de la fortaleza y la templanza y de sus contrarios, y de las demás disposiciones morales (y es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes), y la costumbre de experimentar dolor y gozo en semejantes imitaciones está próxima a nuestra manera de sentir en presencia de la verdad de esos sentimientos (*Política* VIII-5, 1340a 19-24).

Conclusión

Queda mucho por decir y estudiar sobre el ritmo y su relación con la mimesis. En específico la influencia que el ritmo tiene directamente en la estructuración de la obra, no sólo como un elemento de la elocución, sino de la composición misma.

El objetivo pendiente será descubrir aquellos aspectos que corresponden a la influencia del ritmo en la actividad poética, tanto en la producción de la estructura de la obra como en la incidencia de ésta en el espectador en el sentido psicológico. La influencia en la estructuración tendría que estar asociada a los elementos interreferenciales que causan la unidad de la obra. La incidencia psicológica estaría asociada directamente con la percepción de lo conveniente y lo inconveniente y, por tanto, con el placer y el dolor. El ritmo sería, entonces, también, parte de la *psicagogía* y causa de que la Poética alcance su fin en la moción de las afecciones.

Bibliografía

- Aristotle (1968). *Aristotle: Poetics*. Lucas D. W. (trad.). Reino Unido: Oxford University Press.
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2004). *Problemas*. Ester Sánchez Millán (trad.). Madrid: Gredos.
- Platón (1984). *Diálogos*. Francisco Larroyo (trad.). México: Porrúa.

Resumen

El propósito de este artículo es reconsiderar el binomio ritmo/armonía como la segunda causa natural de la imitación en Aristóteles y destacar específicamente la función del ritmo en la estructura mimética, con la intención de demostrar que el ritmo es no sólo natural, sino necesario para el conocimiento, la imitación, la estructuración y la emoción poética.

Palabras clave: ritmo, armonía, mimesis, temporalidad, arte, Aristóteles.

Abstract

The aim of this paper is to reconsider the rhythm/harmony binomial as the second natural cause of imitation for Aristotle, while emphasizing the role of rhythm in the mimetic structure. This reconsideration seeks to demonstrate that rhythm is not only natural but necessary for knowledge, imitation, structure giving, and poetic emotion.

Key words: rhythm, harmony, mimesis, temporality, art, Aristotle.

Racionalización de la Harmonía. Reflexiones sobre música y número en la cosmología pitagórica

José Antonio Cervera

El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África

jacervera@colmex.mx

Juan Carlos Sordo

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, departamento de Estu-

dios Humanísticos, DHCS

jc.sordo.phd.mty@itesm.mx

1. Introducción

*A la postre, las matemáticas hunden sus raíces
en los mismos magmas simbólicos en que se alimentan
los mitos que aspiraban a desplazar.*

(Lizcano, 1993)

Indagar en el origen de la Racionalidad que se supone universal, incontrovertible, matemáticamente demostrable, y que sigue caracterizando buena parte del pensamiento científico occidental, puede parecer ya una tarea infructuosa. La reflexión filosófica en torno a la ciencia, desde mediados del siglo XX, ha hecho tambalear una noción tal y ha mostrado que grandes dosis de «irracionalidad» han contribuido en su construcción. A pesar de ello, el conocimiento matemático sigue considerándose en gran medida ajeno a dichos cues-

tionamientos y, por tanto, el garante de la neutralidad y la objetividad científicas.

Los pasajes históricos decisivos en el desarrollo de esta noción de Racionalidad, incluso los referidos a la evolución del pensamiento matemático, suelen implicar conflictos entre hombres concretos y sus formas de comprender el mundo. Estudiarlos, atendiendo a diversas dimensiones de lo que en ellos se encontraba en liza, puede desplegar interesantes cuestiones implicadas en la forma en que se dio su resolución. Puede mostrar de ahí su valor, qué fue aquello que quedó excluido de la Razón tras su nueva formulación.

Consideraremos uno de esos pasajes específicos: la postulación pitagórica de una armonía¹ universal. Su relevancia en la historia de la Racionalidad occidental y particularmente en el establecimiento de sus fundamentos matemáticos es manifiesta. Sostener que es posible establecer, tras la apariencia de los fenómenos, relaciones entre números enteros que supondrían su verdad más esencial, supuso una verdadera revolución epistemológica y ontológica. Además, se derivó de ello un doble sentido de la palabra «irracional»: por una parte, se refiere a la imposibilidad de establecer dicha «razón» o relación numérica y, por la otra, representa un atentado contra la idea de un universo ordenado y la posibilidad de conocer las leyes que lo rigen.

Es bien conocida la anécdota de que los pitagóricos, al descubrir la irracionalidad matemática entre las longitudes de la diagonal y el lado de un cuadrado, decidieron guardarla celosamente en secreto. Si bien la superación de su fetichismo

1 Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua (edición 22^a), se puede escribir indistintamente «armonía» y «harmonía». Hemos preferido la segunda forma, para enfatizar la antigua acepción, que se fue perdiendo en Occidente desde la época de los pitagóricos.

hacia los números enteros volvería inofensivo dicho descubrimiento, el otro costado de la irracionalidad, es decir, el no ajustarse a una concepción unitaria de la realidad con fundamentos inteligibles, permanecería como parte esencial de la Racionalidad hasta nuestros días. Pero esta irracionalidad numerológica sería encontrada (y ocultada) por los pitagóricos también en otro sitio: en el tono completo del intervalo musical (Levin 2009; 7)². Con ello, no sólo su concepción del número, sino también la relación que establecieron entre éste y la música, fundamental para su cosmología y para los alcances de su pensamiento, era seriamente cuestionada. Es a esta relación, a la forma de comprenderla y a las conclusiones de ella extraídas, a lo que se refieren particularmente las reflexiones del presente artículo.

2. Música y número

Al estudiar la vida y el pensamiento de Pitágoras, la historia, el mito y la leyenda se entretajan. La falta de registros escritos directos, por el principio de secrecía que reinaba en el interior de su secta, y la distancia temporal que separa los hechos de los autores posteriores que los registran, hacen que sus referencias sean vagas e inconsistentes en muchos aspectos³.

2 La diferencia entre la quinta y la cuarta corresponde a la relación 9:8, que al dividirse no arroja dos números enteros sino $3:2\sqrt{2}$.

3 La búsqueda que realizan Kirk, Raven y Schofield sobre testimonios antiguos en torno a Pitágoras y sus seguidores son contradictorias en la imagen del maestro de Samos, llegándose a dudar de su reputación de sabio y dejando entrever fuertes tensiones y animadversión en torno al grupo que formara, relacionadas con la creciente actividad política de sus miembros. Más allá de esas controversias, en lo referente a las aportaciones matemáticas que se le atribuyen existe abundante información en libros de historia de las matemáticas, tales como Boyer 1991, 47-57 y 70-71; Kline 1992, 53-61 (edición en inglés: 1972); Collette 1998, 72-89 (edición en francés: 1973); Struik 2002, 57-61 (edición en inglés: 1948).

Aun así, parece fuera de controversia que alrededor del paso del siglo VI al V a.n.e. los pitagóricos sostenían ya la idea de que las relaciones entre números enteros –especialmente entre los que formaban la «tetractys»⁴ (1, 2, 3 y 4)– resultaban armoniosas; que, por lo tanto, constituían la vía de acceso al conocimiento de todas las cosas, y con ello también a cierta pureza o elevación del alma.

Dios es la unidad, el mundo, la pluralidad que contiene los elementos contrarios. La armonía restaura la unidad con las partes y las moldea en el cosmos. La armonía es divina, consiste en relaciones numéricas. El que llega a comprender la armonía en términos de números se vuelve divino e inmortal (Collette 1998; 73).

Parece también fuera de toda controversia que los pitagóricos fundaban (o pretendían fundar) la validez de dicha concepción en experimentos acústicos. La anécdota se encuentra ampliamente difundida. Supuestamente habría sido el mismo Pitágoras quien, experimentando con cuerdas iguales e igualmente tensadas, encontró que la altura del sonido que emiten al ser pulsadas se relaciona directamente con su longitud⁵. Descubriría a partir de ello que las combinaciones sonoras armoniosas respondían con la posibilidad de comparar las longitudes como relaciones entre números enteros. Su asombro le llevó «a concluir que las razones de los números enteros explican, rigen, más aún, *producen* los fenómenos de la naturaleza» (Sestier 1989; 27) y que es en esas relaciones numéricas armoniosas en las que

4 Figura triangular a la que se le otorgaba significado místico, formada por 10 puntos distribuidos en cuatro hileras, con uno, dos, tres y cuatro respectivamente.

5 En relación al sonido de una cuerda de longitud x , $x/2$ y $2x/3$ corresponderán respectivamente a la octava y la quinta.

se fundamenta el orden del universo, es decir, la realidad como «cosmos», más allá de las apariencias caóticas que generalmente se nos presentan.

Dichas nociones implican las particulares concepciones numéricas de los pitagóricos, quienes dotaban a los números enteros de existencia material conformadora de los objetos, de donde derivaba la gravedad del conflicto que significaba la «irracionalidad» (o «inconmensurabilidad»). Esta forma de entender los números como realmente presentes en la naturaleza, los llevó a desarrollar una serie de consideraciones de carácter místico o religioso con respecto a ellos, a partir de doctrinas de origen oriental. En éstas era fundamental el estudio de las configuraciones geométricas que se podían trazar al disponer las unidades de que se conforma un número como puntos discontinuos.

El carácter intuitivo y figurativo de su trato de los números ha llevado a denunciar que no se halla netamente presente en ellos una mentalidad matemática en el sentido moderno, sino más bien una suerte de «aritmología» o «aritmomancia» (Eggers y Juliá 2000; 228-229). En todo caso, los méritos de los pitagóricos en este ámbito son indudables. Se considera que introdujeron la necesidad de las demostraciones rigurosas en matemáticas (Rey Pastor y Babini 1951; 23), –aunque paradójicamente se considere como su mayor logro el descubrimiento de la irracionalidad–; asimismo, su pensamiento cosmológico representa uno de los más tempranos y fuertes impulsos dados a la idea de que la verdad de la naturaleza es inteligible y puede ser alcanzada a través del descubrimiento de las relaciones matemáticas que la rigen.

Sin embargo, si desde una perspectiva actual los excesos en su tratamiento de los números se consideran excusables por las limitaciones de su conocimiento matemático, el juicio

que se hace de la reverencia mantenida hacia la música en la cosmología pitagórica es, sin embargo, mucho más severo. Su concepción musical ha pasado a ser tomada como un residuo de misticismo en la racionalidad científico-matemática incipiente que obstaculizó su pleno desarrollo; y su formulación más difundida, la referencia a una imperceptible música de las esferas celestes, tiende a ser reducida a una vergonzosa desviación del andar decididamente progresivo del pensamiento occidental. Bell lo expresa de la siguiente manera:

La ley pitagórica fue la responsable de la *retención* de la ‘música’ en la enseñanza medieval. De hecho, del descubrimiento de que el sonido musical y los números podían relacionarse se extrajo cualquier consecuencia que pueda concebirse, excepto una que resulte sensata desde un punto de vista moderno [...] el experimento que pudo haber sido el inicio de una era científica [...] contribuyó efectivamente a retardarla por 2000 años (Bell 1945; 50).

¿No valdría acaso la pena llevar a cabo una consideración más sosegada de un asunto que resultó fundamental para el desarrollo del pensamiento racional matemático, que significó siglos en que música y matemáticas se hicieron compañía en la enseñanza formal del *quadrivium*⁶ y que jugó un papel inequívoco en las elaboraciones de científicos de la talla de Johannes Kepler? Realicemos un esfuerzo por abandonar nuestra perspectiva actual para aproximarnos al mundo en que dichas ideas se desarrollaron; tratemos de colocarnos

6 «Los *cuántos*, es decir la cantidad discreta, podía a su vez estudiarse en sí (aritmética) o bien en relación con otra (música), mientras que, por su parte, el *cuánto*, es decir, la cantidad continua, podía estudiarse fija (geometría) o móvil (astronomía), llegándose a la clasificación del saber en el clásico *quadrivium* latino que se mantuvo en la enseñanza durante dos milenios» (Rey Pastori y Babini 1951; 22).

en los zapatos, o mejor, en los oídos, en la sensibilidad de aquellos hombres. ¿Qué pudo significar para ellos el descubrimiento del vínculo entre la música y los números? La atención detallada a ciertos elementos históricos y culturales puede revelar una realidad muy distinta a la que se toma por dada. Sobre todo, podría contribuir al esclarecimiento de por qué fue necesaria la música en el pensamiento pitagórico, cuál fue el papel que en él jugó, y por qué sus figuraciones numéricas no se bastaban a sí mismas para ser aceptadas por filósofos y científicos posteriores como develadoras de los secretos del universo.

3. Organización prepitagórica de la experiencia

Comencemos por aproximarnos al pensamiento prepitagórico, para poder así sopesar con mayor exactitud la verdadera revolución intelectual que significó la formulación de la noción de la armonía universal. Algunas ideas del filósofo de la ciencia Paul Feyerabend pueden resultar, para tal efecto, una guía adecuada. Partiendo de su planteamiento, que considera posibles distintas formas coherentes y estables de organizar la experiencia y la realidad, presenta en un capítulo de su *Tratado contra el método* un estudio de la manera particular en que esta organización era llevada a cabo en la Grecia homérica. A través de un análisis de tipo gramatical-sintáctico de la forma en que se representaban las figuras –particularmente la figura humana– en la pintura de la cerámica de la época, así como en algunos fragmentos de poemas homéricos, encuentra constantes estructurales que ofrecen claves sobre un «estilo cognitivo» particular y consistente.

Según Feyerabend, en las pinturas las partes del cuerpo se agregan unas a otras para conformar la representación de

un hombre. La posición se suma, sin modificar la disposición de las partes del cuerpo. Tampoco se recurre a la perspectiva. En los poemas homéricos, las circunstancias, títulos personales, explicaciones, etc., todo ello se suma al conjunto total para conformar la representación humana. No existen oraciones subordinadas, se coloca simplemente una tras otra. Nos encontramos, por lo tanto, ante una cosmovisión-organización de la realidad que se da de forma paratáctica, es decir, a modo de elementos que sólo se adicionan unos a otros. «El conocimiento completo de un objeto es la completa enumeración de sus partes y sus peculiaridades [...]. Pero aunque el hombre no puede tener conocimiento completo, sí puede tener una cierta magnitud de éste» (Feyerabend 1975; 261). Ante este estado de cosas, las distintas ideas sobre la naturaleza y la realidad, aunque diferentes, podían convivir unas con otras sin que fuera necesario buscar una verdad unificada y sin que el «caos» que de ello resultara, impidiera el desarrollo de la vida práctica. Las diferentes opiniones de los sabios y los pensadores antiguos consignadas por Platón en muchos de sus diálogos dan una clara muestra de ello.

Ahora bien, a esta concepción, los pitagóricos opondrían la ley de la armonía universal. Según su visión, el «orden» sería la esencia de todas las cosas existentes y la naturaleza de ese orden sería única y divina.

4. Música y musicalidad en la antigua Grecia

Hemos descrito la era prepitagórica u homérica como una en la que primaba la organización paratáctica de los elementos de la experiencia o de la realidad. Sin embargo, en la breve descripción que presentamos, hemos omitido referirnos al lugar que ocupaba la música en ese mundo antiguo. La

música, sin embargo, era entonces revestida de características particulares. Se le atribuían poderes mágicos de encantamiento, la capacidad de subvertir las leyes naturales o de unificar principios opuestos. Su capacidad de afectar el alma humana, tanto de edificarla como de corromperla, llevaría a Platón a considerar fundamental su vigilancia por parte del Estado y a Aristóteles a elaborar en términos psicologizantes dicho potencial. Según Benedito, «desde los comienzos del desarrollo de su cultura los griegos consideraron que la música era un poderoso medio de acción que intervenía decisivamente en el orden religioso, moral, político y social» (2007; 408).

Flora Levin refiere, además de la existencia de un acompañamiento musical de prácticamente todas las actividades sociales, un carácter de la musicalidad del mundo griego pocas veces aludido. Se trata del acento tonal de su lengua antigua en que el significado de las palabras depende también del tono en el que son vocalizadas las sílabas, haciendo de la lengua común una «expresión melodiosa» (2009; 12) y condicionando el oído de sus hablantes a una gran capacidad de discernimiento de sutiles diferencias acústicas⁷.

Es en ese marco en el que debemos aproximarnos al papel de la armonía musical en su capacidad de ordenamiento del mundo, teniendo en cuenta un dominio de percepciones auditivas difícilmente imaginable desde nuestra perspectiva. Esto implica, por una parte, su capacidad de afectar el alma de quien la escucha, rasgo fundamental en la concepción desarrollada por los pitagóricos, pero también ofrece la posibilidad de dotar a los elementos de la experiencia, de

7 Algo similar a lo que sigue ocurriendo en algunas lenguas tonales orientales, como el chino.

otra forma aislados o solamente agregados unos a otros, de una organización estética y perceptiva superior alcanzada entonces sólo a través del oído y la sonoridad.

La armonía musical se hallaría así revestida de cualidades de las que hasta entonces gozaba exclusivamente y que le otorgaban, a quien la experimentaba, una sensación de orden y coordinación de distintos elementos, difícilmente experimentados por otras vías. Habría por lo tanto, en la concepción griega de la música, además de los elementos míticos, místicos y mágicos de la tradición más antigua, las condiciones que llevaron a los griegos, según las palabras de Levin, a ser:

Los primeros en intuir la esencia de la música, y los primeros en descubrir las leyes que gobiernan su estructura. Ellos fueron los primeros en percibir los elementos de la música no como entidades aisladas desarticuladas unas de otras sino como partes integrales de un todo orgánico del que cada parte deriva su sentido y posición (Levin 2009; 16)⁸.

5. Visualizando el sonido o aprehendiendo la armonía

Hemos intentado mostrar que, fuera del ámbito musical, prácticamente no existía en el mundo griego antiguo la noción de armonía. El descubrimiento pitagórico que lograba ligarla con los números enteros, y a través de ellos, con el resto de los objetos del cosmos, supondría una ampliación de sus alcances hacia realidades no musicales y hacia fenómenos no auditivos, lo que puede considerarse una verda-

8 La misma Levin, sin embargo, aclara a lo largo de su trabajo que no sería la interpretación pitagórica la que mejor encarnaría estos logros.

dera revolución cognitiva. Consideremos ahora lo que ello implicó.

La atención al *quadriivium* da cuenta de la función del entrenamiento musical dentro de la formación que se originó en la enseñanza pitagórica. En ella, la música, o más precisamente la armonía, era considerada una parte de la matemática, aquella en la que se estudia la relación entre cantidades discretas (o entre números enteros). Así, la armonía de la relación entre los números no era algo que pudiera ser percibido directamente sino que debía aprenderse, para lo cual se utilizaba el instrumento más simple posible: el monocordio. Dicho entrenamiento constituía la primera posibilidad de acceder a una representación visual del sonido y, con ello, a una nueva forma de manipulación y comprensión de las cualidades acústicas y musicales (Moy 2000; 14)⁹.

Sin embargo, de las cuatro categorías en que los pitagóricos dividían las matemáticas (aritmética, armonía, geometría y astronomía), desarrollaron particularmente la aritmética y la geometría, es decir, la ciencia de los «cuántos» y el «cuánto» considerado de forma estática y no dinámica (Rey Pastor y Babini 1951; 22). El concepto de «armonía», fundamental en la doctrina pitagórica y en su pensamiento matemático-científico, fue cada vez más interpretado en términos de relaciones estáticas entre longitudes observables, alejándose de su origen sensorial acústico.

Como ya se señalaba, también en este ámbito los pitagóricos habrían de encontrarse con el problema de la incommensurabilidad. Intervalos musicales que resultaban

9 Según Moy, esto constituye el inicio del establecimiento de códigos visuales-matemáticos o sistemas de notación musical que determinan lo que es música y lo que es ruido.

harmónicos al oído no correspondían exactamente a su expresión en términos de la relación entre dos números enteros. La actitud ante dicha dificultad fue, al igual que en el caso de la inconmensurabilidad entre la diagonal del cuadrado y su lado, ignorarla y conservar las consecuencias extraídas de la supuesta correspondencia exacta. De esta forma, se introdujo *ad hoc* lo que se denominó la «*comma* pitagórica», un pequeño valor que debía agregarse para salvar la distancia entre lo calculado y lo percibido. Así, mientras se extendía el principio de la armonía universal a todos los ámbitos de la naturaleza, las elaboraciones matemáticas eran consideradas como más reales que las experiencias de escucha en las que pretendían sostenerse. En Platón, esta tendencia llegaría a cristalizar uno de los más importantes difusores del pitagorismo, en una concepción de la música como aspecto fundamental en el cultivo del alma y en el acceso al conocimiento pero completamente desdeñosa de la escucha. Fubini sintetiza dicha concepción de la siguiente manera:

Hay por consiguiente, una música que se oye y otra que no se oye; únicamente esta segunda música –la que no se oye– es digna de la atención del filósofo. Más aún: la meditación sobre esta música *abstracta de la sonoridad* es un filosofar y, tal vez, el más alto grado de filosofar (1999; 66).

Ahora bien, para la noción de armonía musical, el elemento temporal era fundamental. La forma de lograrla descansaba en la disposición sucesiva de los sonidos, lo que generalmente se realizaba a modo de improvisaciones a partir de ciertos convencionalismos provenientes de las tradiciones musicales no escritas ni teorizadas. Como señala Benedito:

La ordenación «harmoniosa» de los sonidos es lo que entendían los griegos por «harmonía» [...]. El concepto de armonía como audición de varios sonidos simultáneos que producen un acorde es mucho más moderno [que] ese sentido griego de ordenación sucesiva de sonidos (2007; 412-313).

¿Cómo es entonces que sus concepciones matemáticas sobre la música pudieron dar lugar a una concepción no dinámica de la armonía? ¿Cómo dejó ésta de considerarse un asunto localizado en el transcurrir del tiempo, una forma de la sucesión? ¿Cómo es que la teoría musical pitagórica llegó a divorciarse del oído?

6. Acusmáticos y matemáticos. Controvertidas designaciones

La respuesta a las cuestiones recién planteadas quizás no pueda encontrarse en un nivel epistemológico neutral. Ha de ser necesario considerar los intereses, las pugnas políticas, la descalificación. Las limitaciones ya señaladas de las fuentes escritas impiden una reconstrucción definitiva satisfactoria; sin embargo, ofrecen suficientes elementos para mostrar algunas particularidades de este pasaje histórico que han sido escasamente consideradas.

Algo es indudable: en la secta pitagórica existía la división. La distinción más difundida es la de pitagóricos «matemáticos» y «acusmáticos», y las referencias a dicha distinción consignan siempre entre ambos grupos cierto grado de confrontación. Las primeras complicaciones para comprender esta división derivan de la utilización actual de los términos, en la que la designación «acusmáticos» ha caído práctica-

mente en desuso¹⁰ y el sentido dado al concepto «matemáticos» difiere ampliamente del que poseía entonces. A éstas va a unirse una serie de inconsistencias e interpretaciones que consideramos incorrectas, lo cual se busca mostrar con este trabajo. Habría que partir de la advertencia que Eggers y Juliá presentan en una nota:

La división entre pitagóricos «acusmáticos» y «matemáticos» no debe datar del tiempo de Pitágoras, aunque de entonces puede haber derivado una diferenciación natural entre los más antiguos –y, por ende, que más habían aprendido– y los novatos, o bien entre los dedicados a la praxis y los consagrados a la teoría. Sólo hacia fines del siglo V a. C. la división podría haberse convertido en dos tendencias enfrentadas. Pero las denominaciones no son anteriores al siglo IV, y en ningún caso la de «matemáticos» alude a las Matemáticas (2000; 225).

En las diferentes referencias antiguas la división respondería a la antigüedad del discípulo o, como veremos más adelante, al estadio en el que se encontraba en su formación. Sin embargo, algunos autores, y con mayor claridad conforme más distanciados temporalmente se encontraban, iban definiendo la separación entre las dos clases en términos de una mayor o menor capacidad intelectual, ya como distintos grados en la profundidad de su conocimiento e incluso como una separación entre seguidores acríticos puramente religiosos y los herederos de un supuesto espíritu científico.

La mayoría de las fuentes coincidirán en que los «acusmáticos» eran, en el mejor de los casos, los principiantes, o

10 A excepción de la llamada música «acusmática», aquella en cuya difusión se elimina cualquier referencia visual a la fuente del sonido.

en la interpretación menos favorable, aquellos no interesados o incapaces de comprender las profundas verdades descubiertas, por lo que deberían confiar en la veracidad de lo que les era revelado. La designación de «acusmáticos», sin embargo, no hace referencia necesariamente a la constitución de un grupo específico de pitagóricos, sino que deriva de *acusmata*, es decir, «cosas oídas», nombre dado a las máximas transmitidas oralmente que se considera formaban parte de la doctrina pitagórica y que pueden dividirse en reglas de abstinencia, prohibiciones de otros tipos y las específicamente referidas al número y la armonía (Kirk *et al.*, 2008; 307-311). La irracionalidad –en sentido moderno– que se atribuye a los «acusmáticos» consistiría en que supuestamente seguían acríticamente las reglas de abstinencia y prohibiciones, muchas de las cuales se consideran simples supersticiones sin sentido ni fundamento, mientras que «matemáticos» serían aquellos que accedían a dichas demostraciones y a su comprensión.

Sin embargo, aunque las caracterizaciones de cada uno de estos grupos se han ido generalizando en el sentido recién expuesto, lo cierto es que existen fuertes dificultades para aceptar sin cuestionamientos esa distinción simple. La confusión comienza muy pronto. Jámblico, una de las principales referencias de la distinción «acusmáticos-matemáticos», es inconsistente y contradictorio en sus afirmaciones. La exactitud de la información presentada por Jámblico es cuestionada por Kirk *et al.*, que consideran su trabajo sobre los pitagóricos como producto de un «picoteo» realizado en diversas fuentes históricas, de algunas de las cuales incluso se ha cuestionado su autenticidad (Hernández 2011; 121-135). Lamentablemente, él se convierte a su vez en la fuente de muchas de las referencias posteriores.

De esas inconsistencias en la obra de Jámblico nos resultan especialmente relevantes las que se dan en torno a un personaje controvertido: Hipaso de Metaponto (ca. 530-¿450?). No solamente lo coloca alternativamente en uno y otro grupo, sino que además lo considera el descubridor de la inconmensurabilidad. Los mismos Kirk *et al.* ponen en seria duda esta atribución a Hipaso. Sin embargo, el implicarlo en dicho descubrimiento o al menos en su difusión, lo que la secta pitagórica celosamente había evitado, lo coloca como una figura central en este asunto. También se le vincula con experimentos acústicos, lo que señalaría al menos su interés en la materia, y lo que, aventuramos, guardaría relación con su postura incómoda dentro del grupo, pues por más que las dudas respecto a su persona no puedan ser totalmente despejadas, resulta evidente que fue considerado como uno de los personajes centrales en el conflicto intergrupual de los pitagóricos y en torno a cuál era el verdadero pitagorismo. Vale la pena recordar, como ya se mencionaba, que el mismo problema de la inconmensurabilidad de la diagonal del cuadrado se presentaba en la ciencia acústica respecto al tono completo.

El asunto se complica aún más si consideramos que Hipaso pudo haber muerto poco después de la polémica del descubrimiento o divulgación de la inconmensurabilidad. Aunque aquí también las versiones son diversas: unos atribuyen su muerte a un castigo divino, otros señalan que simplemente los pitagóricos lo expulsaron y le levantaron una tumba, simbolizando que para ellos había muerto; pero se ha llegado a conjeturar que podría haber sido realmente asesinado. Altieri, a partir de Jámblico, también refiere que Hipaso fue «uno de los que iniciaron la rebelión contra los pitagóricos» y agrega que los rebeldes «sostenían que debía

concederse a todos el derecho de participar en las asambleas y de ser elegidos a los cargos públicos» (1986; 55), vinculándolo de esta manera también a la problemática política en la que se vieron involucrados por la gran injerencia alcanzada por los pitagóricos en la administración de diversas ciudades y la forma excluyente en que se conducían como secta.

De aquí surge la hipótesis que ha generado la investigación que aquí se presenta: el sentido que va tomando esta distinción entre dos clases de pitagóricos ha sido influido por el desenlace de un conflicto intergrupar con una muy relevante dimensión política. Seguramente existían también divergencias entre las formas en que se concebía el acceso al conocimiento y la manera en que el filósofo debe procurarlo. Por lo ya referido, en este sentido, un punto fundamental consistiría en determinar la naturaleza y el origen de la armonía y, al mismo tiempo, si las relaciones numéricas y la racionalidad que de ellas se desprende son realmente harmónicas. Consideramos pues que este último asunto no fue resuelto sino ignorado por el pensamiento pitagórico que prevaleció.

7. Matemáticos: desaprendiendo a escuchar

Desarrollemos ahora una concepción alternativa sobre el origen de la distinción entre «acusmáticos» y «matemáticos», considerando no una distinción entre capacidad o incapacidad para conocer, sino entre preferencias por la forma de acceder al conocimiento. Aun cuando la caracterización que de cada uno de ellos hace puede estar influenciada por una perspectiva contemporánea, Horky reconoce que lo que los distingue fundamentalmente es su respectiva *pragmateia*, es decir «tanto el objeto de la investigación filosófica como el tratamiento de ese objeto» (2010; 3), y además lleva a cabo un

análisis sobre la relación entre cuestiones políticas y filosóficas implicadas en la división entre grupos pitagóricos que coincide parcialmente con la que aquí presentamos.

En su origen, la distinción entre grupos podría provenir de la ya citada antigüedad en su formación. Eggers y Juliá, basados en el *Timeo*, informan de un largo noviciado dentro de la enseñanza pitagórica del que, con mucha probabilidad, formaba parte el aprendizaje de los *acusmata* (2000; 226-227). Pierce –quien también critica fuertemente la veracidad de la obra de Jámblico–, al referirse a una forma particular de enseñanza «acusmática» a partir de la *Vida de Pitágoras* de Porfirio, subraya un rasgo fundamental para comprender lo que pudo haber constituido originariamente un pitagorismo de corte acusmático. Señala que los acusmáticos «de ordinario no veían el rostro de Pitágoras. Éste les hablaba desde detrás de un velo [...] una práctica tomada en préstamo de algunos misterios; se la continúa utilizando en la Iglesia Griega hoy en día» (Pierce, 2007). La enseñanza en aquel periodo podría buscar entonces no necesariamente transmitir conocimientos sin mostrar cuáles eran sus fundamentos, sino focalizarse en el oído, desarrollarlo, enseñar a escuchar atentamente.

La presentación que Maynadé hace de la formación en el instituto pitagórico, más allá de su visión excesivamente utópica, rescata detalles concretos de las actividades y las etapas de la enseñanza a partir de las referencias de Porfirio, Jámblico, Plutarco, Platón, Aristóteles, Herodoto y Laercio. En ella destaca el lugar central que poseían canto, música y danza; pero, de forma aún más relevante, muestra cómo en la primera etapa, que ella designa precisamente como la de los «acusmáticos», lo fundamental no era la exclusión de los discípulos de la enseñanza avanzada, que tras un tiempo podían presenciar, sino su largo y riguroso entrenamiento en

el silencio. Lo que les estaba vedado no serían por tanto las demostraciones matemáticas o las razones del conocimiento, sino el poder participar con su palabra en las discusiones. Maynadé interpreta así el sentido de esta práctica:

A través del hábito del silencio, aprende el pitagórico a escuchar. Primero las palabras, luego las vibraciones. [...] Todo habla al que es capaz de escuchar y comprender. [...] Todo consiste en saber hallar esta armonía. [Tras ello] emplearéis el lenguaje como un afinado instrumento armonioso. Sólo así penetrarán vuestras palabras en el alma de los que os escuchen. Así crearéis con ellas música de pensamiento (1969; 149-150).

Consideremos así un escenario que resulta plausible con lo hasta ahora expuesto. Al mismo tiempo que el poder político que la secta pitagórica detentaba en la administración de diversas ciudades era cada vez mayor, al haber crecido el número de sus miembros, la probabilidad de ejercer dicho poder para un miembro específico era cada vez más reducida. Surgirían así conflictos internos y distintas facciones. Los posteriormente denominados «matemáticos» lograrían hacerse del poder y se presentarían a sí mismos como los verdaderos seguidores del camino iniciado por Pitágoras. Como resultado, impondrían su interpretación del pitagorismo como el genuino sentido del pensamiento de su maestro, considerando al resto como discípulos de segunda categoría. Uno de los asuntos que se encontraría en liza en la oposición de las facciones sería esa concepción de la armonía y particularmente su forma de acceder a ella.

Recurrir al origen etimológico de la palabra *matemáticas* puede resultar ahora esclarecedor. «Matemáticas», en griego μαθηματικά, «las cosas que se aprenden», proviene de

la raíz μάθημα (*máthema*), que significa «campo de estudio o instrucción». Curiosamente, su sentido es contrapuesto a μουσική (*musiké*, del que proviene la palabra «música») que significa «lo que se puede entender sin haber sido instruido».

Los «matemáticos», más que distinguirse por otorgar una primacía a las matemáticas en sentido moderno, privilegiarían el conocimiento al que se accede por instrucción y por el conocimiento de sus causas, reduciéndose el papel de la escucha. La armonía matemática, y con ella la verdad de las cosas, habría de ser descubierta activamente, pues no se presentaba ya dada a quien solamente sería capaz de escucharla. Por el contrario, había que investigar, había que instruirse, había que recurrir a la demostración, aquello que pone en juego antes la representación visual y las construcciones geométricas que la inmaterialidad de lo sonoro. El conocimiento verdadero, el acceso a la armonía del cosmos, quedaría así vedado para las mayorías y sería privilegio sólo de un grupo selecto.

Por su parte, los «acusmáticos», o los posteriormente así llamados, serían quienes daban primacía a la experiencia musical en el acceso a la armonía y que cuestionaban la posibilidad de aprenderla por medios no acústicos, al menos sin una preparación previa del oído y la sensibilidad. Considerarían entonces la etapa de silencio y el entrenamiento de la capacidad de escucha como la cuestión fundamental de la enseñanza pitagórica y de la posibilidad de hacer acceder a la experiencia harmónica, lo que de otra forma sólo constituiría una serie de elementos agregados. Para ellos, sólo el oído podría descubrir la armonía, y los números entendidos como elementos materiales o, más exactamente, las figuras con ellas formados, sólo serían una representación de aquélla.

8. Aristóxeno: una denuncia teórica

Aristóxeno (ca. 375- ca. 300 a.n.e.) es un personaje extrañamente poco conocido. Fue discípulo de Aristóteles, pero mantuvo antes contacto de primera mano con los pitagóricos de la última generación, teniendo por maestro a Xenófilo. Escribió cuatro trabajos sobre el pitagorismo, y aunque ninguno se conserva intacto (Huffman 2010), la cercanía le confiere mayor autoridad que a autores más tardíos influidos por la interpretación platónica. Resulta así relevante que atribuya no a Pitágoras sino a Hipaso la demostración física de que las relaciones musicales podían representarse mediante razones numéricas. Kirk *et al.*, quienes presentan esta referencia, añaden que «es probable que el conflicto testimonial en este punto tenga relación con una *antigua división de opiniones entre los pitagóricos respecto al origen del elemento científico o teórico de su tradición*» (2008; 312-313)¹¹, para posteriormente introducir la distinción entre ‘matemáticos’ y ‘acusmáticos’, la cual no se encuentra en los escritos de Aristóxeno.

Aristóxeno resulta relevante en las cuestiones discutidas en este trabajo por haberse dedicado principalmente a la teoría musical. Mientras su retrato del pitagorismo es benévolo en otros aspectos, al tratarse de concepciones musicales su postura es abiertamente opuesta a éste. Aunque como referente histórico del pensamiento musical en la Grecia clásica su figura es eclipsada por la de Pitágoras, Levin señala que en su época fue reconocido ampliamente, y solía acompañarse su nombre por el calificativo de «El Músico» (2009; 62). Contribuyó a su olvido que Euclides y Ptolomeo favorecie-

11 Las cursivas son nuestras.

ran la teoría musical pitagórica en detrimento de la de Aristóxeno, a la que consideraban equivocada.

Apoyados en la presentación que hace Levin, mostraremos brevemente algunos puntos de discrepancia entre la teoría de Aristóxeno y la de los pitagóricos, que subrayan el progresivo distanciamiento entre esta última y la experiencia de la escucha. Una diferencia fundamental entre la postura pitagórica predominante respecto a la teoría musical y las concepciones de Aristóxeno radica en que para este último, las cuestiones deben ser juzgadas por el oído y el intelecto sin la mediación de la representación geométrica figurativa, pues es el oído el que decide la musicalidad de un sonido aun cuando no coincida con las indicaciones matemáticas que emergen de las teorías. Siguiendo a Aristóteles, se atuvo a la experiencia directa de sus sentidos como punto de partida para el desarrollo de sus ideas, lo que le mostró que la teoría pitagórica no lograba dar cuenta a través de sus recursos matemáticos, de las propiedades percibidas en la música.

Si bien su teoría musical no era extrapolable a otros fenómenos, como la teoría de la armonía universal, sus fundamentos coinciden más estrechamente con la teoría musical contemporánea y le permitió resolver, en el ámbito exclusivamente musical, las dificultades de la irracionalidad que los pitagóricos prefirieron callar o ignorar. Elaboró para ello una concepción de las dimensiones espacial y temporal de la música, no compartidas con el resto del mundo físico, en las que la noción de continuidad, retomada de Aristóteles, resultaba primordial. Ello le permitió abordar el problema de la inconmensurabilidad a partir de la posibilidad de divisiones infinitas del continuo musical, lo cual no respondía al modelo pitagórico que consideraba los números en su carácter discreto, lo que según Levin anticipa la forma de apro-

ximación al problema que se emplearía siglos después en la Acústica (2009; 201).

Aristóxeno sostuvo que el rasgo característico de la música era la melodía, de la cual la armonía representaba solamente uno de sus componentes. Así, su concepción musical era esencialmente dinámica y en ella «los intervalos entre las notas de la melodía son tan vitales como las notas mismas [pues es] entre las notas de la melodía que el movimiento de la melodía tiene lugar» (Levin 2009; 109). Para Aristóxeno, la nota percibida no es generada por la frecuencia de la vibración de las cuerdas considerada como un movimiento uniforme determinado solamente por su longitud y que en última instancia permitiría la observación visual de un aspecto del fenómeno auditivo, sino que aplica su concepto de movimiento, no a la vibración mecánica de los objetos materiales que producen el sonido, sino a los cambios que se perciben dentro del sonido musical mismo. Esto lo llevó a sostener que la frecuencia de tono de una nota sólo emerge tras la terminación del movimiento, esto es, que la voz –humana o de un instrumento musical– se «*mueve* mientras genera un intervalo, pero se *detiene* al generar una nota musical» (Levin 2009; 52).

A partir de su método, Aristóxeno llegó a conclusiones distintas a las establecidas por la aritmética pitagórica sobre las relaciones de magnitud entre los componentes de la melodía. Euclides y Ptolomeo lo consideraron acientífico por la confianza depositada en los datos extraídos de la percepción sensorial sin tener en cuenta la racionalidad matemática, por la subjetividad implicada en la valoración «de oído» que propone y que no permite establecer con certeza criterios neutrales de observación. Aristóxeno reconocía que su aproximación suponía necesariamente un oído entrena-

do para discernir sutiles variaciones en las cualidades de los estímulos acústicos, sin preocuparse por que su teoría no encontrara aplicación fuera del ámbito específico de la música; por el contrario, ello respondería al carácter particular de la experiencia espacio-temporal de su escucha. Pero más allá de las implicaciones netamente musicales de la controversia entre Aristóxeno y los herederos del pitagorismo, ésta tiene alcances epistemológicos. En ella se revela una creciente desconfianza en la percepción auditiva que corre paralela a la identificación entre rigor en el estudio de los fenómenos, objetividad y demostración matemática.

Independientemente de la validez de las propuestas de Aristóxeno, su obra denuncia el privilegio que la concepción pitagórica de la misma fue dando a la dimensión visual en su intento por demostrar racionalmente la universalidad de la armonía conforme fue distanciándose de los elementos religiosos y éticos de sus orígenes. Asimismo, muestra cómo en el proceso de ampliación de los alcances de la noción de armonía como fundamento de la existencia de una ley matemática subyacente a todos los fenómenos, el pitagorismo resueltamente ignoró no solamente la actividad misma de la que esta noción se desprendía, sino también la dimensión perceptiva o estética, la única en que podía tener algún sentido hablar de ella. Benedito llega a afirmar por ello que «la teoría [llegó a estar] totalmente divorciada de la realidad de la música práctica» (2007; 422).

De esta manera, aunque Aristóxeno no aluda a la distinción entre grupos de pitagóricos, presentó elementos que apoyan la idea de que en su teoría musical, tal como era conocida hacia el siglo IV a.n.e., existía ya una subordinación de los datos provenientes de la experiencia auditiva a las demostraciones matemáticas y que éstas respondían más

exactamente a la posibilidad de representación visual. Así, la racionalidad numérica que había sido investida de alcances universales gracias a su estrecha vinculación con la armonía musical, daba ya la espalda a la escucha: esa armonía ya no se escuchaba más, sólo se imaginaba.

9. Conclusiones

El recorrido realizado por el pensamiento de la Grecia antigua y clásica en torno a la relación entre la racionalidad matemática y la música muestra implicaciones heterogéneas. Ha permitido problematizar –sin llegar a resolverlas– algunas cuestiones epistemológicas, políticas e históricas que la determinaron, y contribuye a dar cuenta de manera más completa de la forma en que tuvo lugar esa temeraria apuesta por comprender la realidad que supuso tomarla por un todo ordenado por un código numérico harmónico. A partir de ello, la superstición y el fetichismo numerológico pitagóricos pueden ser considerados, no como residuos de formas de pensamiento superadas, sino como uno de los principales impulsos para emprender esa labor intelectual que se ha extendido por milenios y que denominamos ‘matemáticas’. También el ocultamiento o la ceguera ante problemas de gran magnitud se han revelado, bajo ciertas circunstancias, favorables para el desarrollo del pensamiento matemático.

La distinción simplificadora entre «acusmáticos» y «matemáticos» no sólo ha sido puesta en entredicho. Articulada con una visión crítica del papel de la armonía musical para el surgimiento y la aceptación de las concepciones pitagóricas en la Grecia clásica y en los siguientes siglos, permite atisbar la relevancia que la escucha pudo tener en los orígenes del pitagorismo, en su desarrollo temprano y, con

cierto fundamento, considerar a los «acusmáticos» como los partidarios de su lugar primordial en la doctrina y la formación. Así mismo, se ha mostrado que en la caracterización que cada grupo fue adquiriendo con el paso del tiempo, los factores políticos debieron tener alguna participación.

Esta misma injerencia política puede, al menos parcialmente, considerarse implicada en una progresiva devaluación del sentido del oído en su consideración como fuente digna de conocimiento y, por consiguiente, en su segregación de la empresa de la racionalidad. Ello implica una seria limitación del espectro de las percepciones y las experiencias que contribuyen a la construcción de la realidad cuyos alcances se extienden ampliamente en el tiempo. El empobrecimiento que ello ha podido implicar para el pensamiento científico racional no puede ser determinado con certeza, sin embargo, la distancia aparentemente insalvable entre algunas de las consideraciones antiguas que hemos señalado sobre la música y su caracterización actual desde la perspectiva científica dominante, puede insinuar su magnitud.

En última instancia, es preciso consignar que la formulación matemático-racional de la armonía propuesta por los pitagóricos significó la pérdida de sus cualidades originarias, las cuales eran eminentemente estéticas y ligadas a la sensibilidad auditiva. Permitted, por otra parte, legitimar y dar soporte a una interpretación del mundo que con el paso del tiempo ha confirmado un potencial sorprendente para explicar, ordenar y predecir la experiencia, pero cuya validez no podría haberse sostenido inicialmente por sí misma. Implicó pues una operación de dimensiones epistemológicas, pero también políticas y religiosas, consistente en pretender dotar a un procedimiento demostrativo de los alcances anímicos de una experiencia mística sensitiva. Para que el pensamien-

to racional matemático fuera aceptado como fundamento del conocimiento más profundo de las cosas fue necesario el «rapto» de la armonía, antes un regalo de las musas, en favor del elitismo y el sectarismo intelectual.

Bibliografía

- Altieri, A. (1986). *Los presocráticos*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Bell, E. (1945). *The Development of Mathematics*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Benedito, R. (2007). Los ecos de la melodía universal y la música en la polis. J.L. González Recio. (ed.), *Átomos, almas y estrellas. Estudios sobre la ciencia griega*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Boyer, C. (1991). *A History of Mathematics*, Nueva York: John Wiley & Sons.
- Collette, J. P. (1998). *Historia de las matemáticas, vol. I*, Pilar González (trad.). México: Siglo XXI.
- Collette, J. P. (1973). *Histoire des mathématiques 1*. Montréal: Éditions du renouveau pédagogique.
- Eggers, C. y Juliá V. (2000). *Los filósofos presocráticos, vol. 1*. Madrid: Gredos.
- Feyerabend, P. (1975). *Against Method*. Londres: Verso.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Carlos Guillermo Pérez de Aranda (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (1976). *L'estetica musicale dell'antichità al Settecento*. Torino: Einaudi.
- Fubini, E. (1964). *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi.
- Hernández, D. (2011). Pitágoras en el espejo falsario: Cuestiones de falsificación literaria en torno a la Carta de Lisis (Jambílico, Vit. Pyth. 17.75 y Diógenes Laercio, Vit. Phil. 8.42). J Martínez. (ed.), *Falsificadores y falsarios en la Literatura Clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas.

- Horky, P. (2010). Aristotle's description of Mathematical Pythagoreanism in the 4th Century BCE, *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*, p. 3.
- Huffman, C. (2010). Pythagoreanism. En Edward N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea].
- Kirk, G., Raven, J. & Schofield, M. (1957). *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G., Raven, J. & Schofield, M. (2008). *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Jesús García Fernández (trad.). Madrid: Gredos.
- Kline, M. (1972). *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, Nueva York: Oxford University Press.
- Kline, M. (1992). *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días, vol. 1*, Mariano Martínez, Juan Tarrés & Alfonso Casal (trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Levin, F. (2009). *Greek reflections on the nature of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lizcano, E. (1993). *Imaginario colectivo y creación matemática. La construcción social del número, el espacio y lo imposible en China y Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- Maynadé, J. (1969). *La vida serena de Pitágoras*. México: Orión.
- Moy, R. (2000). *An Analysis of the Position and Status of Sound Ratio in Contemporary Society*. Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- Rey, Pastor J. y Babini J. (1951). *Historia de la matemática*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Pierce, C. (2007). Pitágoras-La crítica histórica alemana (sexta conferencia de las *Lowell Lectures* sobre *History of Sciences*), R. Narváez (trad.). *Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra* [en línea].
- Sestier, A. (1989). *Historia de las matemáticas*. México: Limusa.

Struik, D. (1948). *A Concise History of Mathematics*, Nueva York: Dover Publications.

Struik, D. (2002). *Historia concisa de las matemáticas*, Pedro Lezama (trad.). México: IPN.

Resumen

Este artículo representa un esfuerzo por comprender algunas de las implicaciones epistémicas introducidas en la racionalidad occidental por la formulación pitagórica de la armonía en términos de razones numéricas. Se discute el papel que la música tuvo en el surgimiento de esa racionalidad, y el origen de la distinción entre pitagóricos *acusmáticos* y *matemáticos* es rastreado discutiendo su concepción más difundida. Finalmente son presentados algunos elementos de la teoría musical de Aristóxeno que se oponen directamente a la sostenida por los pitagóricos.

Palabras clave: Grecia, irracionalidad, pitagorismo, acusmáticos, matemáticos, Aristóxeno.

Abstract

This article represents an attempt to understand some of the epistemic implications introduced on Western rationality by the Pythagorean formulation of harmony in terms of numeric ratios. A discussion is conducted on the role that music played in the emergence of that rationality, and the origin of the distinction between *acousmatic* and *mathematical* Pythagoreans is traced debating its commonly accepted explanation. Finally, some elements of Aristoxenus musical theory, in direct opposition to that supported by the Pythagoreans, are presented.

Keywords: Greece, irrationality, Pythagorism, acousmatics, mathematical, Aristoxenus.

La mimesis poética de las emociones en *Prometeo encadenado*

Carmen Trueba Atienza
Departamento de Filosofía UAM-I
true@xanum.uam.mx

*El sufrimiento en su curso errante unas veces
alcanza a uno y luego a otro.
(Prometeo, 277-278)*

El propósito de este trabajo es analizar el modo en que Esquilo presenta lo terrible y lo atroz en *Prometeo encadenado*. Resulta oportuno contrastar su estilo poético con la manera en que lo terrible y lo atroz tienden a ser representados en el contexto actual, tanto por la violencia desmesurada y brutal que nos aqueja, como por el alcance de sus efectos patéticos. La denuncia legal y pública de las víctimas de la violencia y la crueldad carece a menudo de la fuerza expresiva del arte y rara vez nos conmueve de forma tan aguda como la poesía trágica. Así, la mimesis poética de la tortura y la crueldad extremas, en *Prometeo*, nos conmueve tanto o más todavía que la cruda exhibición cotidiana de sus efectos en prácticamente todos los sitios, desde los más remotos hasta los más cercanos a nuestro entorno. Muchos de los testimonios y de las denuncias públicas de tormentos y horrores cometidos cotidianamente contra víctimas indefensas, nos conmueven

pocas veces de manera equiparable a una denuncia pública como la del poeta Javier Sicilia, capaz de conjuntar una multitud de voces dentro y fuera de nuestro país, por su elocuencia y vigor poético. Este efecto patético merece por sí mismo atención, tanto por su naturaleza psicológico-moral, como por sus alcances éticos y estético-políticos, sobre todo en un momento en que la violencia y el temor se han enseñoreado de nuestra cultura.

El teatro de Esquilo, a diferencia del de Eurípides, no parece tener a las pasiones como objeto directo de la mimesis poética¹. Ocurre en él una suerte de *mimesis* indirecta de la pasión que, sin embargo, tiende a suscitar en el espectador o lector un poderoso efecto patético-trágico, comparable en intensidad al que nos producen dramas como *Medea*, en los cuales la *mimesis* de las pasiones ocupa un lugar preponderante.

La representación mimética de los caracteres, las acciones, las pasiones y las situaciones, característica del teatro de Esquilo, suscita las emociones trágicas de compasión (éleos) y temor (*phóbos*) de un modo que contrasta notablemente con la que nos suele producir el teatro de Sófocles. En este último caso, el estilo resulta más próximo al paradigma patético de la simetría y mutua correspondencia entre la compasión y el temor trágicos, el cual suele entenderse como una característica esencial de lo patético-trágico y por lo general se tiene como un canon de lo trágico, a pesar de que algunas de las mejores tragedias áticas no se ajustan a él –como he observa-

1 *Déjà la peinture des passions en tant que telle était une nouveauté. Eschyle s'y intéressait peu: les problèmes de la fuite et du châtement passaient chez lui avant la psychologie. Sophocle s'y intéressait déjà plus; mais les personnages assument chez lui des vertus si entières qu'ils se définissent plutôt par un idéal que par une vie intérieure complexe. Euripide est le premier à avoir représenté l'homme en proie à ses passions, à avoir cherché à décrire leurs effets* (Romilly 1970; 125).

do en trabajos previos (Trueba 1992; Trueba 2002 y Trueba 2004). Dramas como la *Orestíada* o *Medea*, por ejemplo, en los que la acción destructiva no se da en ignorancia y cuya trama no se ajusta al modelo de la *hamartía* o el error, y en los cuales las emociones de compasión y de temor que nos suscitan no confluyen hacia la misma persona dramática, como prescribiría el supuesto «canon trágico» –en opinión, *no de Aristóteles*², sino de prestigiosos especialistas y críticos, como G. F. Else, Alexander Nehamas, Martha C. Nussbaum, B. S. Halliwell y B. Vickers, por mencionar algunos de los más reconocidos–. Pero no quisiera desviarme de la cuestión que me interesa tratar aquí, y que constituye un aspecto relevante de la mimesis trágica que atañe a la representación poética de lo temible y sus efectos patéticos específicos. Para los fines de este trabajo he seleccionado la tragedia *Prometeo encadenado* por su excelencia poética y porque tiene como centro una de las formas extremas de violencia y de crueldad (la tortura), y también por la manera peculiar y artística en que el poeta realiza la mimesis de las pasiones o emociones, que nos permitirá apreciar algunas variantes de compasión y temor trágicos y aproximarnos a la cuestión de la catarsis por vía de la poesía trágica misma y no a partir solamente de *Poética*.

Prometeo encadenado es una de las más antiguas críticas a la tiranía. Me atrevería a decir que la mejor, por su elocuencia, su fuerza poética y su densidad filosófica. El poeta retoma un antiguo tema mítico y pone a discusión el asunto de la violencia y su relación con el poder, en particular, el poder tiránico. La escena inicial enfrenta de manera directa

2 Como he argumentado en otros sitios, la recomendación aristotélica de que la acción trágica se realice en ignorancia no implica que el autor de la *Poética* desconozca otros tipos de composición de la acción trágica o pretendiera negarles su naturaleza trágica, sino que responde a sus propias preferencias poéticas (Trueba 2002; Trueba 2004).

a los espectadores a una de las formas más crueles, no reglamentadas y extremas del uso arbitrario de la fuerza y de la violencia, a saber, la tortura.

Esta extraordinaria obra trágica nos conmueve en virtud de la palabra poética, el ritmo y la sobriedad misma de la composición dramática. La soledad, la indefensión y la vulnerabilidad extremas ocupan toda la escena trágica. El drama se inicia con la entrada de Poder (*Krátos*) y Violencia (*Bía*) que conducen preso a Prometeo, seguidos por Hefesto, el ejecutor del castigo ordenado por Zeus. Prometeo es llevado al rincón más apartado, donde permanecerá encadenado a un desolado peñasco. La composición de la escena inicial, pese a su aparente simplicidad, alcanza un patetismo muy grande. La escena primera constituye por sí sola una muestra poética de la más lograda elocuencia, de la máxima simplicidad artística y de armonía —en el sentido en que aparece definida en la *Poética* de Aristóteles (1447a 22), como medio de la mimesis, junto con el lenguaje y el ritmo.

La personificación del Poder (*Krátos*) y la Violencia (*Bía*) introduce cierta distinción y separación entre ambos: el primero, el Poder, pronuncia las órdenes de Zeus, que habrán de ser ejecutadas por Hefesto, en tanto que la segunda, la Violencia, aparece en escena como un mero instrumento mudo, una fuerza ajena y externa al orden del *lógos*, la palabra y la razón. El mutismo de la Violencia tiene como su correlato el silencio de la víctima, el Titán Prometeo, en la escena primera del drama trágico.

El poeta, además de colocarnos ante una representación extremadamente simple y elocuente de la situación trágica, desarrolla ante nuestra mirada el tema del silenciamiento de la víctima, el cual aparece representado también en otros dramas suyos, como el *Agamenón*, en el canto coral que describe

el momento en que el rey amordaza a su amada hija Ifigenia antes de sacrificarla para impedir que profiera súplicas y maldiciones, y en la escena terrible en que Clitemnestra enreda a su esposo Agamenón con una red para pescar, antes de asesinarlo en la tina. La simetría y oposición entre las figuras de la cabritilla-Ifigenia y el toro-Agamenón, en la *Orestíada*, guardan cierto paralelo con las de Prometeo y la Violencia en el *Prometeo encadenado*, donde el mutismo de Bía pone de relieve su naturaleza instrumental e irracional. Esquilo ubica a la violencia fuera del ámbito del *lógos* y de la razón discursiva, en el terreno de la fuerza desnuda y puramente instrumental, y el mutismo de Prometeo a lo largo de toda la escena inicial, es el signo más claro de su condición de víctima de la violencia tiránica y de su pérdida total de derechos.

Esquilo nos ofrece la imagen musical más extraordinaria: el diálogo entre Prometeo y las Oceánides, en el confín más remoto y apartado de la tierra, en virtud de la melopeya, la métrica y el ritmo. El Titán férreamente encadenado a la roca más inaccesible y el golpeteo constante del mar (representado por las doncellas Oceánides, las olas hijas de Océano, única compañía de Prometeo que acude hacia él y se acerca a preguntarle la razón de su estado), es una imagen grandiosa y conmovedora de la crueldad más terrible y extrema, la tortura.

En los versos siguientes encontramos expuesto el tema de la violencia infamante:

PROMETEO. —¡Si, al menos, bajo tierra y al fondo del Hades albergador de los muertos, al Tártaro infinito me hubiera arrojado oprimiéndome salvajemente con cadenas irrompibles, para que ningún dios ni nadie se regocijara con este espectáculo!

Pero ahora, espantapájaros del éter, en mi desdicha sufro la irrisión de mis enemigos (*Prom.* 152-158).

El tema de la irrisión de la víctima, su vergüenza y deshonor, es tratado magistralmente en el drama, en conexión con el tema de la integridad corporal y física, en el caso de Ío, en las líneas siguientes:

ÍO. —[Accediendo a contar sus padecimientos] [...] Por más que sólo de contarlo me avergüenzo ante la dolencia enviada por los dioses y la destrucción de mi figura. ¡Y por lo que me vino, desdichada de mí! (*Prom.* 641-644).

Prometeo da expresión a la vergüenza de la víctima por su propio sufrimiento, al mismo tiempo que muestra su admirable grandeza de ánimo, porque es capaz de sentir en sus circunstancias una profunda compasión por los sufrimientos de otro ser sufriente, Ío. El contraste poético entre ambas figuras resulta sumamente plástico: la figura femenina y mortal, Ío, perseguida y en continua huida, víctima del acoso incesante de los celos de Hera, el cruel y monstruoso tábano, durante su largo exilio; frente a la figura del Titán Prometeo, masculina e inmortal, sujeta con indestructibles cadenas, fija por entero a una roca inmóvil y abrasada día tras día por los ardientes rayos del sol, en castigo de su acción filantrópica:

Yo, con mi audacia, libré a los humanos [*brotóís*, mortales] de caer aplastados, en el Hades (*Prom.* 237-238).

Lo extraordinario de la escena trágica y su singularidad no le restan patetismo a la situación dramática, pese a que la obra nos presenta dos ejemplos míticos y remotos de violencia y de injusticia, «tormentos dolorosos de sufrir y penosos de ver» (*Prom.* 239-240), en las palabras de la doliente Ío, y la exhibición de la tortura de Prometeo: «espectáculo infa-

mante para Zeus» (*Prom.* 243). Prometeo e Ío, dos personajes míticos, en nada próximos a nosotros, cuyas situaciones y experiencias resultan absolutamente ficticias para nosotros, sin embargo, son dos figuras arquetípicas de la tortura en su ciclo interminable. Ambos padecen males extremos —en un caso la persecución, el acoso y el exilio, en el otro, el encadenamiento y el continuo abrasamiento de la piel—; sufriendo que llevan a quien los padece a desear morir:

ÍO. —[...] mejor morir de una sola vez que padecer cruelmente todos los días (*Prom.* 752).

PROMETEO. —¡Con qué abatimiento ibas a soportar mis pesares, si, como a mí, te estuviera negado el morir. Pues esa podría ser una liberación de los males. Ahora, en cambio, para mí no hay ningún límite prefijado a mis tormentos, hasta que Zeus caiga de su poder! (*Prom.* 753-757).

La belleza de la dición y de las imágenes poéticas, la armonía de la métrica y la melopeya, no atenúan lo atroz ni disminuyen la crueldad; tampoco la transforman en un mero objeto de goce estético, porque la escena trágica no ofrece el espectáculo descarnado de la crueldad extrema, la tortura y el horror a la fascinación *voyeurística*, para entretenimiento o deleite de lectores o espectadores, ni se limita tampoco a ser una estetización de la violencia o un mero cuadro de lo atroz.

Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás*, comenta lo siguiente:

Ciertas fotografías emblemáticas del sufrimiento pueden ser utilizadas como *memento mori*, objetos de contemplación que nos permiten profundizar el sentido de la realidad; o si se prefiere, como íconos laicos. Pero, agrega la autora, *ese uso parece requerir el equivalente de*

un espacio sagrado, o de un espacio de meditación, en cuyo interior el ícono pueda ser contemplado. El espacio otorgado a la gravedad se ha vuelto una cosa rara en la sociedad moderna, donde el principal modelo de espacio público es el centro comercial (o también un aeropuerto o un museo) (Sontang, 2002: 127).

Los griegos dispusieron del teatro y la tragedia, y Prometeo continúa siendo una poderosa imagen iconográfica de la rebeldía y el padecimiento heroico, y una fuente de inspiración de artistas, poetas y filósofos.

Prometeo suele ser tenido como un ícono humanístico del saber y el progreso científico, la principal fuente de esperanza para los seres humanos, símbolo del saber y las artes como fuerzas filantrópicas y civilizadoras, abiertas de manera trabajosa y ardua. Pero he preferido enfocarme en esta ocasión en otro aspecto de su figura trágica, que ocupa el centro de la obra de Esquilo, y que ha sido retomado por Goethe en su *Prometeo*³ de una manera tan lúcida y a la vez tan poética: la rebeldía de Prometeo y su defensa heroica de la libertad, el principal de sus dones, y que constituye su principal enseñanza trágica. Un tema sorprendentemente dejado de lado por la mayoría de los comentaristas, pese a su manifiesta centralidad, debido en parte a las variaciones de gusto, las obsesiones o preocupaciones propias de distintas épocas y circunstancias de la recepción estética.

El tema de la libertad se vincula en el drama con el de la inteligencia y el saber, tanto técnico como práctico, si ponemos atención a la obra en su conjunto y si consideramos el momento de su recepción original, aunque la recepción

3 Véase la versión española de Carlos García Gual: «Tres breves visiones del mito prometeico: textos de Goethe, Nietzsche y Kafka», en García 1979.

estética sea un fenómeno complejo tan variable y una misma obra pueda suscitarnos respuestas muy diversas, ya que reconocer lo anterior no representa un obstáculo para admitir que cada drama, en virtud del estilo y de su composición, tiende a producir cierta respuesta patética. *Prometeo encadenado*, por su misma composición, tiende a suscitarnos hoy a sus lectores y espectadores un efecto patético consonante al del coro de Océanides al final de la obra. Esta respuesta emocional y al mismo tiempo intelectual se produce en virtud de la palabra poética, el diálogo, la armonía, el ritmo, la belleza y la composición de la trama trágicos, los cuales propician una suerte de «participación», según el decir de Gadamer, por la fuerza o *dínamis* poética de la mimesis, la cual desencadena una especie de iniciación musical que lleva a los lectores o espectadores del drama a experimentar una intensa compasión trágica por el héroe trágico, capaz de sobrepasar al temor mismo, al punto de llevarnos a los espectadores o lectores a comprender, al unísono que las Océanides, el valor supremo de la libertad, la lealtad y la dignidad.

Este efecto patético-heroico rompe por completo con el esquema típico de la catarsis que suele tenerse como «aristotélico», que presupone la confluencia de las emociones trágicas de compasión y temor como una *condición necesaria* de la catarsis o purificación de las emociones. La mimesis poética de la acción, de los caracteres y situaciones trágicos, ofrece una gama de variantes, en *Prometeo encadenado*, que no se ajustan en su conjunto ni del todo al modelo de la mutua correspondencia y simetría de la compasión y el temor.

La mimesis de las pasiones en *Prometeo encadenado* da expresión a una diversidad de matices y modalidades de compasión y de temor que a veces se alternan o se combinan, en ocasiones se apartan y se separan, pero en cualquier caso nos

conmueven de manera vigorosa y trágica, contrariamente a la pretensión de que las emociones trágicas de compasión y temor se dan o han de darse siempre amalgamadas en los dramas trágicos. Lo anterior mina las bases del supuesto de que la catarsis trágica, o su cumplimiento, exige que dichas emociones se experimenten de manera conjunta por la misma situación y persona dramáticas.

Convendría distinguir la pintura y el cuadro de las emociones representadas o «imitadas» poéticamente en el seno del drama, su mimesis trágica, de su efecto patético, esto es, las emociones que nos despierta.

Hefesto experimenta y expresa al inicio del drama una fuerte compasión por Prometeo y al mismo tiempo un temor muy grande hacia el poder tiránico de Zeus:

HEFESTO. —[...] A mi pesar y al tuyo voy a clavarte en este desolado promontorio, donde ni la voz ni la figura de ninguno de los humanos te percibirá, y enhiesto y abrasado por la fulgurante llama del sol, Febe [la luna] mudará la flor de tu piel. Para tu gozo la noche de manto esmaltado [de estrellas] vendrá a ocultar su luz, y el sol derretirá de nuevo la escarcha de la aurora. Y siempre el pesar de tu presente desdicha te atormentará... (*Prom.* 19-26).

No es evidente que nos encontremos ante un claro caso de «compasión por el inocente y temor por el semejante», y la acción de Prometeo tampoco parece ajustarse al *dictum* aristotélico, como he argumentado en otros lugares (Trueba, 2002 y 2004). Las palabras de Hefesto tienden, sin embargo, a producir un efecto patético similar o afín en el espectador o lector, una especie de reflejo emocional en espejo, consonante con la representación mimética de la acción, los caracteres trágicos, la situación y las emociones miméticas, esto es,

la pintura poética de las emociones. Algo semejante ocurre en el caso de las Oceánides, quienes se muestran profundamente conmovidas por los padecimientos de Prometeo, y se mantienen al principio del drama como testigos de su dolor. Me parece que debería hablarse en este contexto de compasión por quien padece tormentos tan desmesurados y terribles, en vez de «compasión por el inocente», y de un gran temor prospectivo por el semejante, Prometeo, en el caso hipotético de concederle cierta razón a su alegato contra Zeus. La observación anterior vale en el caso de Hefesto y por momentos en el de las Océanides y Océano mismo, cuyas prudentes palabras se dirigen tanto al personaje Prometeo como a nosotros, espectadores o lectores, y se proponen hacernos recapacitar y calcular, al unísono, los enormes riesgos que entraña para cada quien oponerse a un gobernante tan prepotente, poderoso y temible.

PROMETEO. —Mira el espectáculo: aquí tienes al amigo (*phílon*) de Zeus, el que le ayudó a establecer su tiranía; ya ves en qué tormentos estoy doblegado por él.

OCÉANO. —Lo veo, Prometeo, y aconsejarte quiero lo más conveniente a ti, por más que astuto eres. Conócete a ti mismo, y adáptate a los nuevos usos. Porque nuevo es el tirano entre los dioses.

Si lanzas palabras tan altivas y cortantes, probable es que, aunque está sentado muy lejos en lo más alto, te oiga Zeus, de modo que la turba de tormentos que ahora te abrumba podía parecerle un juego de niños. Así que, desdichado, deja los furores que tienes y busca treguas a estos tormentos (*Prom.* 305-317).

Pero volvamos al caso de Hefesto, quien obedece y cumple las órdenes de Zeus, pese al parentesco y la amistad profunda y sincera que le unen a Prometeo. En su caso, el temor

hacia Zeus sobrepasa los sentimientos de compasión y de amistad hacia Prometeo. Cede por temor a Zeus, se doblega al orden tiránico y actúa en conformidad con este, contrariando sus deseos más íntimos, por cobardía, no por causa de un frío cálculo egoísta del propio provecho.

Océano, por su parte, acude y se muestra compasivo, solidario y deseoso de interceder ante Zeus a favor de Prometeo, aunque termina por abandonar la idea y deja a este último solo, luego de dirigirle consejos prudentes, entre ellos, refrenar su lengua y no pretender oponerse a «un monarca soberbio, no sujeto a rendición de cuentas» (*Prom.* 324-329). Serán las Océánides, sus hijas, al final de la obra, quienes se mostrarán profundamente compasivas y capaces de arrostrar el peligro tan grande e inminente de permanecer al lado de Prometeo, pese a las advertencias de Hermes y el cumplimiento de las terribles amenazas de Zeus, de convertirse ellas mismas en víctimas de Ate. ¿Acaso no es este final terrible, apoteósico, una invitación elocuente a la resistencia heroica de los ciudadanos contra el poder y la fuerza tiránicos, lo mismo que las lúcidas palabras de Prometeo citadas como epígrafe de este trabajo?

PROMETEO. —[...] Pero no lamentéis sólo mis pesares presentes, sino que echad pie a tierra y escuchad los acaecimientos que se acercan, para que lo aprendáis todo hasta el final. Obedecedme, obedecedme, condoleos del que ahora padece. Pues el sufrimiento en su curso errante unas veces alcanza a uno y luego a otro (*Prom.* 272-277).

Las palabras de Prometeo alertan a quienes estemos libres de males en el presente a no olvidar que todos somos igualmente vulnerables. Sus males deberían hacernos pensar a todos que cualquiera de nosotros podría ser objeto de las arbitra-

riedades del tirano, sobre todo a quienes piensan que una dictadura sería lo que más convendría en este país.

La palabra «poética» tiene la fuerza de producir imágenes e impresiones a menudo más terroríficas incluso que el espectáculo más descarnado de un hecho violento y brutal, y la poesía trágica ática –en contraste con múltiples expresiones estéticas actuales del horror, en las cuales el uso artístico de efectos terribles asume un sentido casi autónomo, como expresiones de una «estética del horror»–, no suscita ni responde a un gusto ni a una predilección de esta índole, tampoco resulta afín a expresiones estéticas modernas, como el barroco napolitano y otras más recientes, que historiadores y críticos de arte, como Harald Hendrix (F. Egmon y Zwijnenberg 2003) y Susan Sontang (2002) encuentran próximas entre sí, por lo tocante a la predilección y delectación en lo atroz.

La *mímesis* poética de la tortura de Prometeo e Ío tiende a provocar una respuesta empática en el espectador o lector, en contraste, por ejemplo, con el video sobre las torturas infringidas por soldados norteamericanos a prisioneros iraquíes, que sirvió de denuncia y motivó el escándalo y la censura mundial, porque banaliza la tortura y la exhibe como un juego y un pasatiempo jocoso, escarnio infamante del prisionero, y esto podría sin duda suscitar simpatía e incluso admiración por los torturadores, en un sector amplio de espectadores. La tragedia de Esquilo, en cambio, presenta la tortura de Prometeo de una manera que lleva al espectador a comprender los terribles padecimientos, el dolor físico, el sufrimiento y la vergüenza que aquejan a la víctima y a experimentar una profunda compasión y una catarsis específicamente trágicas.

Las tragedias áticas en general, y *Prometeo encadenado* en particular, tienden a suscitarnos una *oikeía hedoné* específi-

camente trágica, un placer peculiar, no la clase de respuesta que tienden a producir las imágenes crudas diariamente publicadas en las noticias, la televisión, los videos o filmes, que convierten la violencia y la crueldad en objetos de consumo, entretenimiento y espectáculo.

La creciente proliferación de imágenes y representaciones crudas de la violencia han dejado de conmover a un público cada día más habituado a las imágenes más violentas y terroríficas, en la llamada «civilización del espectáculo» (en buena parte porque la violencia y la incivilidad se han convertido en pasatiempo y en objetos de consumo), mientras que el drama trágico nos conmueve de manera empática y nos produce un placer peculiar (*oikeía hedoné*) que nos induce a reflexionar. El mensaje prometeico resulta esperanzador. Denuncia a un mismo tiempo la injusticia y la vulnerabilidad intrínseca de un poder político y de una autoridad fincados en la violencia y el uso arbitrario de la fuerza. Nos invita, tanto a los espectadores como a los lectores, a recapacitar acerca de cuán absurdo es un cálculo «maximizador» de una seguridad tan aparente como precaria y opresiva para los ciudadanos. Prometeo invita al espectador inteligente a preguntarse qué clase de seguridad y de provecho podría emanar de una autoridad que no rinde cuentas y que no reconoce ningún otro límite que el de su propia voluntad.

Bibliografía

- Aeschylus (1952). *Prometheus*. Herbert Weir Smyth (trad.). Londres: William Heinemann, Ltd., The Loeb Classical Library.
- Esquilo (2008). *Tragedias*. Bernardo Perea Morales (trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Egmond, F. y Zwijnenberg, R. (eds.). (2003). *Bodily extremities. Preoccupations with the human body in early modern european culture*. Gran Bretaña: Ashgate, Bodmin, Cornwall.
- Else, G. F. (1957). *Aristotle's poetics: the argument*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Else, G. F. (1986). *Plato and Aristotle on Poetry*. Peter Burian (ed.). Estados Unidos: University of Carolina Press.
- García Gual, C. (1979). *Prometeo: Mito y tragedia*. Madrid: Libros Hiperión, Ediciones Peralta.
- Nehamas, A. (1994). Pity and fear in the Rhetoric and Poetics. En David J. Furley y A. Nehamas (eds.). *Aristotle's rhetoric. Philosophical essays. Proceedings of the twelfth symposium aristotelicum*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Nussbaum, M. (2003). *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Miguel Candel (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Romilly, J. (1970). *La tragédie grecque*. París: PUF.
- Sontang, S. (2010). *Devant la douleur des autres*. Fabienne Durand-Bogaert (trad.). París: Christian Bourgeois éditeur.
- Trueba, C. (1992). *La tragedia de Clitemnestra*. México: PIEM-COLMEX.
- _____ (2002a). A interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica [da la interpretação da Leon Gol-

- den]. En Duarte (ed.). *Kátharsis. Reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C / Arte Editora.
- _____ (2002b). «Las emociones trágicas, en la *Poética*. Una discusión de la interpretación de G. F. Else». En Zagal, H. y A. Fonseca (eds.). *Aristóteles y aristotélicos*. México: UP / Ediciones Cruz.
- _____ (2003). «The concept of Tragedy in Aristotle's *Poetics*». Ponencia presentada en el XXI Congreso Mundial de Filosofía. Estambul.
- _____ (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos / UAM-I.
- _____ (2009). «La teoría aristotélica de las emociones». En *Signos Filosóficos*. México: UAM.
- _____ (2010a). «La teoría aristotélica de las emociones y la ética». *Revista Fromm, Humanismo y Psicoanálisis* 1, (3), 90-100.
- _____ (2010b). «Las emociones trágicas». En Labastida, Jaime y Violeta Aréchiga (eds.). *Identidad y diferencia*, vol. 2. El pasado y el presente. México: AFM / Siglo XXI Editores.

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar la manera en que Esquilo presenta lo terrible en *Prometeo encadenado* y la mimesis poética de las emociones en el mismo drama, para examinar lo patético-trágico a partir de la mimesis trágica de las emociones. La exploración de los efectos patéticos que esta tragedia tiende a suscitar en los espectadores y lectores, permitirá advertir ciertos aspectos de la *máthesis* o enseñanza trágica y apreciar la relevancia de la mimesis poética de las emociones y su influjo psicológico-moral, así como sus alcances éticos y estético-políticos, sobre todo en un momento en que la violencia y el temor se han enseñoreado de nuestra cultura.

Palabras clave: mimesis, tragedia, emociones, compasión (éleos), temor (*phóbos*), catarsis (*kátharsis*), placer trágico (*oikeía hedoné*), *Poética*, Aristóteles, Esquilo.

Abstract

The aim of this work is to analyze the way in which Aeschylus presents the terrible in *Prometheus Bound* and the poetic mimesis of emotions, while examining the pathetic-tragic domain through the tragic mimesis of the emotions. The exploration of the pathetic effects that this tragedy arouses in the audience and readers, allows to note some aspects of *mathesis*, or tragic teaching, and appreciate the relevance of the poetic mimesis of the emotions, its psychological-moral influence, and also its ethical and aesthetical-political significance, particularly in current times where violence and fear dominate our culture.

Keywords: *mimesis*, tragedy, emotions, compassion (*eleos*), fear (*phobos*), catharsis (*katharsis*), tragic pleasure (*oikeia hedone*), *Poetics*, Aristotle, Aeschylus.

Temporalidad y ritmo en la Arquitectura

Juan Carlos Mansur

Instituto Tecnológico Autónomo de México

jcmansur@itam.mx

La arquitectura se ha definido tradicionalmente como un arte del espacio. Pocos son los que la han definido como un arte del tiempo, de ahí que el análisis del ritmo en la arquitectura se enfoque la mayoría de las veces al análisis de las fachadas y los muros. Y sin embargo, la arquitectura encuentra en el ritmo uno de los elementos centrales de su actividad. Hay espacios arquitectónicos que nos invitan a la vitalidad y otros nos incitan a la pausa y la contemplación: pasillos con grandes muros nos resultan fatigosos y agobiante recorrerlos, mientras que los que en su lugar tienen vitrinas o vegetación nos provocan una sensación de mayor vitalidad al caminarlos. Lo mismo sucede al ascender por escalinatas que por no tener descansos o que carecen de un peralte uniforme que marque un ritmo en el andar, nos resultan fatigosas y molesto subir por ellas. La forma en que se disponen los espacios marca el modo de vivir los ritmos, pero ¿qué es el ritmo y cómo se vive en la arquitectura?

Tradicionalmente se habla del ritmo como orden «acompañado en la sucesión o acaecimiento de las cosas»¹, y se aso-

1 Diccionario de la Real Academia Española.

cia a una ruptura o fracción periódica de una continuidad. Y aunque ritmo tenga sus raíces en el verbo ῥεῖν (*rheín*), fluir (lo cual nos habla de movimiento, cambio, ruptura), este fluir sólo es ritmo si se mantiene como continuidad: unidad en el devenir, eso es parte de la esencia del ritmo, pues éste lleva implícita la diversidad y la unidad. Cada ruptura que se genera, cada variación que se muestra cuando hay ritmos, está siempre en referencia al todo, no se trata de rupturas que quiebran la continuidad. El ritmo es un juego en el que las variaciones, sucesiones y rupturas manifiestan la vida y la unidad de un ser, porque la vida se expresa en sus ciclos, variaciones y repeticiones. Los ritmos animados nos muestran sucesiones. Un objeto, un sonido por ejemplo o una línea que sólo muestra una continuidad sin ninguna variación o alteración aburre, causa muerte y des-anima. La continuidad se vivifica cuando hay ruptura, variación, movimiento, fractura, pero todo ello con la condición de no perder la unidad. El ritmo es ruptura en la sucesión, es a la par que continuidad en la discontinuidad, discontinuidad en la continuidad, «variaciones sutiles dentro de la estricta regularidad» (Rasmussen 2007; 107), o si se prefiere, es una secuencia que va interrumpida.

El ritmo mantiene la vida y la actividad, es a la vez que sucesión, devenir y permanencia. De aquí la importancia y lo esencial del ritmo para la vida, pues sin un orden rítmico de los componentes de un organismo, no hay vida. Así como la variación infinita y caótica aturden, también las revoluciones cíclicas y monótonas aburren, ambas aniquilan: la primera porque las sucesiones rítmicas no dan unidad, la segunda por ser unidad pétrea, monolítica, sin variación y sin vida, por eso quizás lo que muestra ritmo nos «anima», porque la vida se expresa mediante ritmos.

Los seres humanos vivimos compenetrados en el ritmo, vivimos bajo el cobijo de los ritmos de la naturaleza, la sucesión del día y la noche, las estaciones, la lluvia y la sequedad, el hambre y la satisfacción, el ritmo del sueño y vigilia, descanso y actividad, tristeza y alegría. Todo en la vida del hombre está puesto en ciclos y tiene un ritmo: nosotros mismos somos ritmo, las palpitations del corazón nos marcan lo mismo que la respiración nos acompaña un ritmo, nuestras actividades diarias se suceden en eso que nombramos el «ritmo de la vida». Nuestra existencia se despliega en una línea del tiempo fraccionada y dividida en tiempos más pequeños, distintos entre sí pues no tienen el mismo valor, los jerarquizamos y los ordenamos de acuerdo a nuestros intereses y ritmos.

Así como en la música las notas largas, las breves y los silencios marcan un ritmo, así en la vida hacemos pausas, nos retardamos para dar una cadencia a la vida, y mediante pausas y prisas que marcan un ritmo, valoramos y jerarquizamos nuestra existencia. La vida se hace más plena y llena de sentido cuando encontramos los ritmos que nos animan, el ritmo del trabajo con sus pausas, el ritmo en la forma de comer, de conversar, hasta en el arte de beber un café o un té se muestra quién goza y comunica esa «espiritual armonía» que conllevan los ritmos y que es lo que los griegos llamaban también *eunomía* (Tatarkiewicz 1978). El saber comprender y organizar estos ritmos del diario vivir, nos libera de la rutina y nos conecta a la vida, su apreciación y deleite nos convoca a una libertad de la imaginación, al juego y la libertad, pues el ritmo tiene la capacidad de ser esa «alternancia regular para aligerar el esfuerzo» (Rasmussen 2007; 112), lo cual nos hace comprender que el perder nuestro propio ritmo atenta contra nuestro sentido de vida, y así, nos quejamos de lle-

var un «acelerado ritmo de vida», de no tener tiempo para nada, o de vivir aletargados en espacios y entornos donde «no pasa nada», por esto no sería descabellado que parte del arte del buen vivir esté asociado al arte de saber encontrar cada quien nuestro propio ritmo de vida.

El ritmo en las artes ejerce un poderoso influjo en nosotros, de una manera aún más fuerte que el ritmo que está en la naturaleza, pues el arte encarna el ritmo creado por el propio ser humano, el cual apreciamos, escuchamos, sentimos y nos comunica, nos invita a estar en comunión con él. Contemplar el arte es estar dispuestos a entrar en el juego y dejarnos atrapar por él para que con sus ritmos y sus imágenes nos envuelva y nos transforme, es –en este contexto–, dejarse seducir por el juego rítmico y hacerse uno con él; el canto que escuchamos, que nos pone a cantar o bailar interna o externamente, lo mismo las proyecciones de cine o las novelas que leemos, nos adentran en sus ritmos y sus secuencias. Al apreciar el arte nos dejamos atrapar y envolver por sus ritmos de una manera más intensa que frente a los ritmos de la naturaleza: «Un hombre que se mueve rítmicamente empieza el movimiento por sí mismo y siente que lo controla. Pero en seguida es el ritmo el que lo controla a él y lo posee y lo arrastra» (Rasmussen 2007; 107). Todas las artes nos mueven en cuerpo y alma, nos animan porque nos mimetizamos al arte y sus ritmos, de aquí una de las razones del poder del arte, pues sus ritmos nos estimulan, nos alteran el ánimo, nos pueden animar o desanimar, ya que evocan y generan sentimientos, suscitan actitudes. No en vano el propio Aristóteles asociaba el ritmo y la melodía con la conformación del carácter en la *Política* (1340a). Y es que el ritmo nos aquieta, motivando el descanso, pero también nos incita a movimientos violentos o, en otras ocasiones, alegres. El ritmo de la vida y

del arte se condensa de forma particular en la arquitectura: casa del ritmo.

La arquitectura no es únicamente para ser contemplada y valorada desde la pura abstracción formal y artística de sus fachadas, de la secuencia de las ventanas o pilares, sino que la arquitectura nos muestra su esencia al ser habitada, y habitar conlleva el arte de vivir el ritmo, el cual se descubre en la arquitectura en el diario recorrer y vivir sus espacios, que generan secuencias y producen alternativas rítmicas de recorridos: «El hombre transita sus espacios y se demora en ellos, escucha sus resonancias y percibe sus olores, mira y toca sus materiales, entra y sale de sus ámbitos, aprecia sus ritmos, reconoce sus pausas y detecta sus límites» (Mijares 2002; 17). Vivimos en los recorridos de los corredores, en las «estancias», espacios donde somos y estamos, donde volcamos el sentido diario de nuestra existencia. Por esta razón organizamos los espacios, para organizar nuestro trayecto de vida en el tiempo, así, los ritmos que nos muestran las obras arquitectónicas con sus fachadas, su sucesión de ventanas y columnas, nos seducen a entrar, recorrer y vivir la arquitectura, entrar en el juego de sus ritmos.

¡Cómo se echa de menos un libro de arquitectura que hable de la Arquitectura no desde sus frías formalidades arquitectónicas de estilos y materiales, sino desde las actitudes ante la vida que devienen espacios! Ciertamente son interesantes y es importante comprender estilos arquitectónicos, sin embargo, expresados aisladamente no nos develan la esencia de este arte, la historia de la arquitectura se manifiesta desde la vivencia del habitar del hombre en el tiempo y de la comprensión de las culturas, pues las convicciones de vida, el sentido existencial que se vuelca en religión, metafísica, política, economía, estética, arte y se despliegan en

espacio y se materializan en Arquitectura. No son muchos los historiadores de la Arquitectura que nos enseñen cómo los cambios de vida originan cambios en la vivencia espacial y los ritmos de la arquitectura y, sin embargo, son nuestras rutinas, nuestros ritmos, nuestras actividades cotidianas las que forman hábitos, las que muestran nuestra forma de habitar el mundo y construir nuestro habitar, ¿qué otra cosa son en esencia nuestras habitaciones sino los espacios diseñados de acuerdo a nuestros hábitos y rutinas?: «Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear simples objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados» (Pallasmaa 2010; 11), habitar es traer al mundo de sentido lo que nos rodea, no sólo los vivos, sino los muertos con quienes *con-vivimos*².

Las razones expuestas líneas más arriba invitan a pensar que la Arquitectura más que ser un arte del espacio es un arte del tiempo, en el que se construye conforme se vive la temporalidad y nuestra duración en la existencia. La historia de la Arquitectura es la historia del hombre en el tiempo, más aún, la historia de la temporalidad del ser: «Mucho más que una estática experiencia visual que observa las formas, la arquitectura es una vivencia dinámica y corporal, una compleja y fascinante expresión del movimiento. La obra arquitectónica propone que el hombre se mueva en ella y la recorra» (Mijares 2002; 17). En este sentido, nuestra corporeidad no ocupa espacios, los funda, algo que apuntó Heidegger en su

2 Es notable observar cómo los griegos hicieron del culto a los muertos el sentido de sus habitaciones y de la organización espacial de sus casas y de la ciudad, lo que nos muestra que la relación de los griegos con sus antepasados marcó un culto que generó festividades, la organización de la vida y sus ritmos, así como de sus espacios. Para ampliar este tema se puede ver la obra de Fustell de Coulange, *La Ciudad Antigua*.

célebre conferencia *Construir, habitar, pensar*, al afirmar que los espacios con que labora el arquitecto no son los espacios «materiales» e inertes de la Física, sino los espacios que son creados por los objetos. De la misma manera no se trabaja con un espacio al que haya que añadirle cosas, se hace espacio de acuerdo al tiempo que planeamos permanecer en un lugar y cómo transitar a otro, así como lo que pensamos hacer y cómo pensamos vivir en él. Es interesante observar cómo la idea heideggeriana encuentra un símil en la cultura japonesa: mediante la expresión *Ma* se da a entender en ella el habitar y ordenar los espacios de una casa, pero *Ma* es tanto el espacio entre uno y otro objeto como el espacio que se da entre un evento y otro, así como la pausa que existe entre dos notas para crear un ritmo.

Por lo anterior podemos ver que los ritmos que nos revelan la esencia de la Arquitectura no deben ser percibidos únicamente por la vista, sino por el cuerpo entero. El ritmo en la Arquitectura se capta con todos los sentidos involucrados, habitamos la Arquitectura como la Arquitectura nos habita, es un arte a flor de piel³, porque ella nos habla del paso del tiempo en sus temperaturas, texturas, colores y distancias:

Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los

3 En este sentido es muy atractiva la postura que toma Juhani Pallasmaa cuando dice, en su obra *Los ojos de la piel*, que todos «los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente» (2010; 10).

entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirado de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás (Pallasmaa 2010; 41)⁴.

Es la corporeidad la que vive y habita y hace ritmo: «Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro» (2010; 41-42), afirma Pallasmaa, y da a entender con ello la forma indisoluble en que se vive inmerso en la ciudad y la Arquitectura, ambos se implican a un punto de hacerse indisolubles: «habito en la ciudad y la ciudad habita en mí» (2010; 42).

En el habitar se muestra ya un ritmo diario del vivir, los arquitectos buscan a través de su arte dar vida a estos hábitos y ritmos, sea para acentuarlos, evitarlos, o inducirlos. Existen lenguajes formales de la arquitectura que marcan acciones y ritmos: el dar cuerpo a actividades que llevan sus ritmos (como el pasar, salir, pasear, subir, bajar, estar, meditar, trabajar, celebrar, reunirse, dispersarse), todos esos lenguajes buscan acentuar formas de vida y actitudes ante ella, en gran medida mediante los ritmos, pues los ritmos de la vida son los que marcan la pauta al arquitecto para diseñar sus espacios. Por esto el arquitecto debe estar continuo a los ritmos de la vida de cada quien, a los ritmos de la vida misma. En este sentido los ritmos que marca la arquitectura son los ritmos de la vida, de nuestra visión del mundo; mediante el ritmo damos mucho a entender de nuestra cosmovisión,

4 Es el cuerpo, pero no un cuerpo receptivo y pasivo, sino un cuerpo que posee intencionalidad, una inteligencia que queda proyectada en los sentidos, por esto Pallasmaa es atinado al recordar a Merlau Ponty: «Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentro y con él forma un sistema» (2010; 42).

porque el ritmo es gestualidad, el ritmo hace jerarquías que distinguen lo importante frente a lo cual lo demás se subordina, lugares donde debemos detenernos, ir más de prisa, donde podemos descansar y donde debemos estar más atentos. Así construimos y mostramos ritmo en la Arquitectura, de acuerdo a los ritmos con que vivimos: piénsese a nivel urbano cómo una parada de un puesto de comida, un semáforo, un tope, marcan ritmo, rompen continuidad, nos hacen ganar pausas, dan sentido, orientan.

¿Es posible pensar que el ritmo en la Arquitectura lleva ya implícita una ética? Entendida como una actitud ante la vida, ya que en el transitar y demorar en nuestros espacios decidimos cómo habitar, cómo morar un espacio, estableciendo dónde podemos demorarnos, asentarnos, fundar una moral que se vuelva morada, costumbre de vida. Heidegger afirmaba que el habitar es «haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo *frye*, lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)» (1994; 131), lo cual no está muy alejado de la idea de que la «arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos» (Pallasmaa 2010; 72).

La jerarquía de la Arquitectura que se revela mediante ritmos está también asociada a la festividad: organización de los días por su importancia, señalamiento de los espacios de acuerdo a sus ritmos y rupturas frente a lo cotidiano. La arquitectura y las ciudades erigen espacios marcados según nuestro tránsito y vivir cotidiano, así como nuestra ruptura de la temporalidad con la aparición de la sacralidad de la fiesta: la Arquitectura erige el Templo a partir del tiempo. La Arquitectura que comprende al hombre en su temporalidad

dad sabe marcar los ritmos temporales de la vida del trabajo como los del descanso, y crea jardines, plazas, espacios lúdicos que rompen la labor diaria de la ciudad funcional, así como de lo profano y lo sacro. Estos ritmos se ven en las etapas que se siguen al adentrarse en una iglesia, la secuencia para recorrer el atrio, caminar a lo largo de la bóveda hasta llegar de frente al altar; éstos marcan una secuencia y el preparativo para acercarse al entorno sacro. Lo mismo sucede en las procesiones, como en el caso de la antigua China, en el que el trazado monumental de Pekín, realizado en torno a una avenida procesional, conducía directamente del gran salón del trono del palacio imperial hasta el Templo del Cielo. Esa avenida ancha mostraba las procesiones que se hacían lenta y solemnemente a pie, y esta línea tenía su propio ritmo gracias también a esculturas y columnas que lo bordeaban, y que disponen el espacio de acuerdo al tiempo sacro y la forma de vivirlo:

Muchos edificios sagrados de otras culturas han surgido alrededor de festividades y ritos en los que se observa una estricta simetría. En una catedral, el eje oeste-este, desde la entrada principal hasta el altar, es la columna vertebral de todo el edificio: indica la dirección de las grandes procesiones religiosas y de los fieles; y de pilar a pilar, de arco a arco, de bóveda a bóveda, el ojo sigue el gran ritmo solemne a lo largo de la iglesia (Rasmussen 2007; 116).

Los arquitectos piensan en el hombre y su temporalidad, su forma de transcurrir, de aquí que los caminos no sean simples puntos de unión, espacios que conecten dos realidades, el camino, el puente, el trayecto, debe tener sus ritmos, sus pausas, así como una escalera tiene sus ascensos, descansos y giros:

La arquitectura es esencialmente una extensión de la naturaleza en el reino artificial que facilita el terreno para la percepción y el horizonte de la experiencia y comprensión del mundo. No se trata de un artefacto aislado y autosuficiente; dirige nuestra atención y experiencia existencial a horizontes más amplios. La arquitectura también proporciona una estructura conceptual y material a las instituciones sociales, así como a las condiciones de la vida cotidiana. Concreta el ciclo del año, el curso del sol y el paso de las horas del día (Pallasmaa 2010; 43).

Éste es parte del sentido que da Heidegger a la idea del habitar como un salvar la cuaternidad, convocar lo sagrado, cuidar del ser para la muerte, cuidar de la tierra y del cielo (ver 1994; 131).

Así, los arquitectos toman el mundo entero como su materia y devuelven la misma materia al mundo, transformado por su espiritualidad y su comprensión, ¿cómo se simboliza el ritmo? La arquitectura se ayuda de una serie de elementos para generar este habitar. Las plataformas, los muros, las cubiertas, las columnas «hacen resonar el espacio y establecen sus tonos» (Mijares 2002; 31). Esto estructura ritmos, acentúa compases. Así, el arquitecto echa mano del mundo para volverlo un mundo interpretado, uno que refleje nuestra vivencia a través de todos los elementos que el arquitecto encuentre a la mano –de la luz, pues la sucesión de la luz, el paso del día, marca ritmos importantes en la arquitectura: «La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz» (1998; 16), afirmaba Le Corbusier–; pero no sólo eso, los ritmos también los insinúa el arquitecto a través de los colores, los cambios de suelo (como lo mostró Burle Marx en los recorridos de sus jardines, pasajes y plazas),

así como a través de colores (como mostró Barragán en sus casas, o el propio Le Corbusier). Todos éstos son materiales importantes para definir la arquitectura. La naturaleza entera tiene sus ritmos volcados en espacialidad, temporalidad, tamaños, volúmenes, coloridos. Los ritmos que nos muestra el arte prehispánico, en sus grecas, sus taludes y tableros, se extienden a una serie de símbolos para comprender el ritmo: los ascensos y descensos de las escalinatas de la Calzada de los Muertos, que esconden, ocultan y muestran las pirámides, lo mismo que los giros y recorridos en complejos como Contona, hablan con sus ritmos de formas de vida y su manera de entender lo cerrado, lo abierto, lo íntimo y lo público, lo sagrado y lo común, dentro de este pueblo prehispánico.

Decíamos que el ritmo es integrar la diferencia en una unidad armónica. Cuando hay ritmo, cada elemento muestra su unidad, pero es una unidad en correlación con el todo: las columnas de los arcos muestran su independencia, a la vez que se enlazan con el todo de una estructura, lo mismo que en una pieza musical cada nota tiene su tiempo y su valor, pero sólo hay música cuando cada nota se entrelaza con las anteriores y las subsiguientes, así el ritmo marca diferencia y mantiene unidad. Quizás eso es lo que muchas veces desconcierta en las viviendas de escasos recursos que son pagadas por el Estado, nos muestran una regularidad monótona y desconcertante, que privan la vida de la persona y exaltan la figura de individuos, seres atómicos almacenados en espacios uniformes. Por el contrario, hay arquitectos como Alvar Aalto, quien supo liberarse de la estéril arquitectura que iguala los espacios y sus habitantes, pues pensó sus edificios considerando la vida que se iba a desarrollar dentro, es decir, pensó en la gente que los habitaría. Tal fue el caso también del *Baker House* en el MIT; al respecto se dice:

Para esos jóvenes, Aalto creó un edificio que evita por completo las habitaciones estereotipadas y esa atmósfera de hormiguero típica de los colegios mayores a la antigua; y a los estudiantes les encanta. Aalto intentó darle a cada uno la oportunidad de existir como individuo además de participar en la vida colectiva. En el *Baker House*, los estudiantes se pueden reunir en grandes grupos en los salones del piso principal, y en grupos más pequeños en las salas comunes de sus propios pisos. Pueden retirarse a la intimidad de sus propias habitaciones que, como todo el edificio, son muy naturales porque su diseño se inspiró en la vida que iba a desarrollarse dentro (Rasmussen 2007; 130).

Los puntos anteriores permiten comprender por qué la Arquitectura no puede ser una arquitectura pensada desde un papel, desde las alturas, ni desde sistemas de paquetería de computadora, porque tiene que involucrar la vida, la tridimensionalidad, pero también el andar, ver, escuchar, percibir: «La presencia real de la arquitectura es una permanente invitación al movimiento, una variada oferta de recorridos, una espléndida y dinámica propuesta de consecuencias que muestran un juego múltiple de relaciones» (Mijares 2002; 87). Por esto las costumbres fundan arquitectura y ciudades, y tanto las ciudades como la arquitectura cobijan y nos indican cómo vivir:

Cada persona puede aprender de diversas maneras, a diferente ritmo, a partir de distintos estímulos y fundada en facultades y talentos variados. Como contribución al aprendizaje de la arquitectura, el orden y los principios aquí expuestos, esbozan algunas posibilidades que intentan orientar en una ruta que es, sin duda, bastante intrincada (Mijares 2002; 87).

Así, la sucesión de columnas que hay en los templos griegos, los arcos de los acueductos, de Sevilla, Roma o los

del Padre Tembleque en México, nos muestran un vínculo del hombre con el mundo ordenado, armónico, propio de la visión de mundo del hombre de la era clásica y del Renacimiento. Sabemos que el Renacimiento tiene un ritmo pausado apoyado en los principios matemáticos y metafísicos de la regla rítmica y de proporción, y esto se traduce en espacios arquitectónicos como lo puede mostrar la escalinata de la plaza de España en Roma, proyectada por Piranesi como una polonesa, que avanza de cuatro en cuatro, en línea recta y con los giros, subidas, pausas. La escalinata está en sintonía con ese baile, el cual es desafiado por el Barroco, que nos muestra un ritmo más agitado.

Durante el Barroco, en «lugar de unidad y armonía, los arquitectos se esforzaban en crear secuencias espaciales: cavidades que se abrían a otras cavidades...». Así, encontramos en las ciudades una sucesión de plazas que llevan al movimiento y que están proyectadas con esa forma de moverse, como se puede observar en la plaza Navona. Hoy día, la arquitectura de Ghery nos muestra otra forma de vivir el ritmo, propia de una época en la que nuestra visión de mundo está marcada por la idea de infinito, velocidad, variedad y dinamismo, «la arquitectura de periodos distintos debe contemplarse como la expresión de ritmos cambiantes» (Rasmussen 2007; 113). Éste es un gran desafío para la época contemporánea, en la que las grandes urbes nos muestran la rítmica acompasada con la velocidad y el movimiento para vehículos, no para peatones. Por esto, los grandes bloques de las urbes resultan fatigosos si los camina uno, pero rítmicos cuando se circula en coche, tren o autobús.

Así, el ritmo en la arquitectura implica el saber vivir y habitar los espacios, recorrerlos y caminarlos. Esto vale como una invitación a salir a las calles y recorrerlas a pie,

no en auto; ello permite develar de una manera más clara los ritmos pensados por sus arquitectos y sus habitantes. De no verlas en la vida, caminarlas, recorrerlas con el cuerpo, se convierten en imágenes aisladas, congeladas: «Sin la experiencia del movimiento la obra arquitectónica se desmiembra, pierde sus ritmos, oculta sus armonías, diluye sus culminaciones y cancela sus sorpresas» (Mijares 2002; 87).

Bibliografía

- Corbusier, Le (1998). *Hacia una arquitectura*. Josefina Martínez Alinari (trad.). Barcelona: Apóstrofe.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar, en Conferencias y artículos*. Eustaquio Barjau (trad.). Barcelona: Serbal.
- Mijares, C. (2002). *Tránsitos y demoras*. México: Instituto Superior de Arquitectura y Diseño.
- Pallasmaa, J. (2010). *Los ojos de la piel*. Moisés Puente Rodríguez (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Rasmussen, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura*. Carolina Ruíz (trad.). Barcelona: Editorial Reverté, Estudios Universitarios de Arquitectura.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la Estética*. Danuta Kurzyka (trad.). Tomo 1. Akal.

Resumen

En este artículo se estudia la relación entre ritmo y temporalidad en la Arquitectura, considerada como un arte temporal. Se intenta mostrar que en ella el ritmo se manifiesta a través de nuestra forma de vivir y de nuestros hábitos, traducidos en pausas y recorridos. Los ritmos de la Arquitectura se aprecian desde la vivencia corporal, por lo que es necesario pensar y vivir la arquitectura más allá de los planos y conocerla mediante el recorrido de las obras arquitectónicas.

Palabras clave: temporalidad, ritmo, Arquitectura.

Abstract

This article analyzes the relation between rhythm and temporality in Architecture, considering it as an art linked to time. The aim of this work is to show that rhythm in Architecture is expressed through our way of living and our habits, which are translated into a series of pauses and wanderings. The rhythms in Architecture can only be appraised by means of our bodily experience: we must think and live Architecture beyond mere blueprints, knowing it by our wandering among the architectural works.

Key words: temporality, rhythm, Architecture.

Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad. Recuperación de algunos conceptos morales de la antigua Grecia*, Madrid: La balsa de la Medusa 2011, 286 pp.

El pasado griego es el pasado de la modernidad.
Bernard Williams (22)

Re-conocerse en los griegos

La historia tradicional de la filosofía occidental sitúa el comienzo de su recorrido en la antigua Grecia. Éste continúa en una línea progresiva que conduce hasta la construcción del sujeto de la modernidad como un ente racional cuya conciencia moral, hoy, se encuentra desarrollada. El sujeto moderno deja tras de sí al pensamiento griego arcaico y lo recuerda sólo como el reflejo de un hombre cuya madurez moral no iba más allá de la de un infante. Lo anterior funda en Bernard Williams la duda sobre la distancia real existente entre el hombre moderno y el griego arcaico, al cuestionar por qué la dificultad e imprecisión que genera responder, en la vida cotidiana, la pregunta sobre qué es la conciencia moral. Mucho se ha dicho sobre la influencia griega en «nuestra cultura», pero poco sobre el reconocimiento de la similitud que tenemos con el griego de la época arcaica y nuestro actuar ante los dilemas éticos de la actualidad. Cabe aclarar que cuando el autor habla de «nosotros» nos explica que:

[...] ese omnipresente [nosotros, se] refiere a las personas que comparten una cierta situación cultural. [...] obviamente, no puede sig-

nificar todos los habitantes del planeta, ni todos los habitantes de Occidente. [...] esa primera persona del plural [...] opera mediante una [...] invitación. [...] lo que hago es pedirle que considere hasta qué punto tanto usted como yo pensamos ciertas cosas y quizá deberíamos pensar otras (23).

En este sentido, Williams retoma la tarea, en apariencia obvia, de repensar nuestras acciones cotidianas –no sólo nuestra cultura– en una relación directa con el pensamiento griego, y de invitarnos a hacerlo también. A través de las obras épicas de Homero y, sobre todo, de las tragedias de Sófocles y Eurípides, el autor hace una revisión meticulosa, así como una crítica puntual y aguda, de la concepción moderna de los griegos.

Vergüenza y necesidad tiene como objetivo principal acercarnos a la experiencia ética griega y a la concepción de la libertad, la culpa y la vergüenza, del azar y de la necesidad. En un ejercicio histórico y filosófico de reconocimiento, Williams acerca ambos contextos temporales a situaciones concretas reales que generan acciones prácticas basadas en estratos de pensamiento similares. Diagnostica que en ella (lejos del imperativo categórico kantiano), ante la necesidad de tomar una decisión dentro de lo azaroso que es tanto el designio de los dioses como la experiencia social de lo psicológico, político y económico, se sostiene firme y claro el deseo de mantener la libertad (el poder sobre mí) y evitar la vergüenza (estar vulnerable al ejercicio de poder de los otros sobre mí).

El texto completo de Bernard Williams se encuentra dividido en seis capítulos y dos apéndices. Los primeros desdoblán el argumento del libro de acuerdo con las precisiones y los antecedentes necesarios para comprender el eje principal

del texto: la relación entre vergüenza y necesidad. Dichos capítulos han sido ampliamente enriquecidos con ejemplos de las obras griegas que permiten entender la hipótesis de Williams. Este permite siempre, al más puro estilo socrático, que todo aquel que comparta su duda, produzca en un diálogo imaginario con él, una reflexión propia acerca de su libertad dentro del contexto del estado moderno y liberal. Dicha duda sobre la libertad en nuestro contexto contemporáneo regresa a esas primeras preguntas éticas dadas en el pensamiento griego sobre el conocimiento de sí mismo y el actuar en un mundo en el que los sucesos son casi siempre contingentes.

En el primer apéndice, Williams retoma la reflexión sobre la vergüenza ampliando su propuesta y recentrando la reflexión del lector en el eje principal propuesto, ya que «la mirada del observador no atrae la atención del sujeto hacia dicho observador, sino hacia sí mismo» (262). El segundo apéndice gira en torno a la vergüenza social, pero desde un análisis de los versos 380-387 del *Hipólito* de Eurípides, en él la discusión se enfoca en la interpretación correcta de algunas de las expresiones que aparecen en el texto, como ὄλλῃν τίν' [‘otro placer’] y αἰδώς [‘pudor’] (265). El significado de ambas es ambivalente, por lo que se confunde comúnmente en las traducciones, lo cual conlleva –y esto es lo que interesa a Williams– no entender de manera precisa lo que motivaba a los griegos a actuar ante la indeterminación de la decisión recta y la ignorancia de las consecuencias sociales de la decisión que se tome.

¿Cuál es la relación precisa que tenemos nosotros con los griegos arcaicos? Williams comienza el desarrollo de su argumento repensando el pasado griego y a los hombres que lo habitaron. El autor determina que no se puede admitir a

los antiguos griegos como una otredad exótica distanciada de nuestra actualidad, pero tampoco como los hombres modernos en los que los estudios privados de historicidad los quieren convertir, bajo la supuesta reflexión de un ser humano trascendental:

Si estas similitudes entre nuestras formas de pensar y la de los antiguos griegos no resultan obvias en algunos casos, ello no se debe a que surjan de una estructura oculta en el subconsciente, sino a que, por razones culturales e históricas, no se las ha reconocido. [...] están [los antiguos griegos] en nuestros ancestros culturales, y nuestra visión de ellos se encuentra íntimamente ligada a nuestra visión de nosotros mismos (21).

Bernard Williams afirma lo anterior debido a que la visión que tenemos de nosotros mismos está ligada íntimamente con la visión que los griegos tenían de sí, por lo que debemos remontarnos al estudio de la cultura griega, desde sus estructuras de pensamiento y de experiencia, hasta exhumar las concepciones que tenían del mundo y de su situación en él, para así ampliar el conocimiento que tenemos de nosotros mismos.

Para nuestro autor las tragedias griegas redoblan su importancia frente al pensamiento filosófico debido a que en éstas se representa gran parte de la concepción de la acción humana y su relación con el orden divino. Nos dice Williams que «no es característica exclusiva [...] de este tipo de investigación encaminada a la comprensión histórica, que la filosofía se interese por la literatura» (35). Los personajes literarios nos concentran en un mundo físico, real y alejado de las abstracciones ideales del actuar. Las obras literarias colocan a sus personajes en una serie de enmarañadas posibilidades

en la que la mejor opción –o quizá la menos mala– no es fácilmente distinguible.

En las tragedias y en las historias épicas que nos relata Homero, podemos observar el comportamiento de sus personajes ante una situación determinada que les fuerza a tomar una decisión. Ahí los personajes proyectan al hombre griego de la época antigua actuando no sólo para salvar el destino de su ciudad, sino para guiar su comportamiento en la cotidianidad, al igual que hacemos nosotros. Lo que Williams recalca es que la acción realizada por los personajes se da con base en el despliegue de un razonamiento propio que considera la suma de los motivos personales, los mandatos de los dioses y las posibles consecuencias de su decisión, antes de consumir un acto: «La tragedia está formada en torno a ideas que no se argumentan, y entender su historia consiste en parte en entender esas ideas y su lugar en la sociedad que las produjo» (38). Williams intenta demostrarnos que el estudio de los griegos siempre estará inacabado. ¿Qué más podemos preguntar a los griegos? Con extremo cuidado, el autor busca aquellos versos que ejemplifiquen cabalmente sus argumentos, inspecciona cuidadosamente las tragedias y sus interpretaciones para motivar en el lector el surgimiento de esta duda.

Williams dirige el despliegue de su argumentación hacia la crítica de la visión moderna de los griegos que los coloca como antecedente superado de la modernidad en la continuidad de una línea progresiva. Las críticas que se le atribuyen al pensamiento moderno señalan que los héroes que presenta Homero son hombres carentes de conciencia moral, al igual que un niño o un adolescente, puesto que no cuentan con palabras específicas que signifiquen acciones como «tener la intención de» o simplemente «decidir». Lo anterior

lleva a Williams a una disertación sobre la necesidad de la existencia de conceptos específicos y delimitados para el ejercicio de una acción: «A mí, al menos, me parece que en este mundo homérico sin duda existen en grado suficiente para la vida humana las concepciones básicas para la acción: las capacidades para deliberar, concluir, actuar, esforzarse, obligarse a hacer cosas, aguantar. ¿Quién podría pedir más?» (74).

Cabe subrayar que a lo largo del texto el autor establece, de manera tanto directa como indirecta, un juicio crítico hacia el estado moderno y la promulgación de sus valores (como la individualidad y la libertad absoluta o, incluso, la voluntad), pues tales valores implican en el hombre, a partir de la modernidad, un supuesto autoconocimiento: «Pero si nos interrogamos a nosotros mismos con sinceridad, creo que nos daremos cuenta de que no tenemos una idea clara de la sustancia de éstas concepciones y, por tanto, tampoco de qué es eso que, de acuerdo con la versiones progresistas, los griegos no tenían» (25). Bernard Williams no pierde de vista la comunión que existía entre los griegos antiguos y su mundo, por lo que la falta de un reconocimiento concreto del yo no limita las nociones éticas que sus personajes tenían al actuar. Ver a *Áyax*, a *Edipo* y a *Héctor* meramente como personajes, y no como hombres, o pensar en *Afrodita* o en *Zeus* como meros personajes, y no como dioses, nos acerca a los hombres que contaban o escribían estas historias, hombres poseedores de una interioridad ética que si bien no era designada por palabra alguna, no por ello se encontraba ausente en el momento de describir las acciones en otros.

La discusión sobre la interioridad resaltarán principalmente la preeminencia que tienen la «intención» y la «responsabilidad» en el establecimiento de la autonomía del

ser humano en la toma de decisiones y, por consecuencia, la presencia de una conciencia moral en un ser que pueda llamarse ético. Williams es cuidadoso al no forzar los textos de Homero a la interpretación de una situación que nosotros percibiríamos como muestra de una disociación explícita entre la acción y el yo del personaje, pero, tras el examen detallado de los escenarios en los cuales los personajes se encuentran, concluye que éstos deliberan sobre las acciones que van a realizar, situándolos, desde un lenguaje moderno, como agentes causantes de un suceso en el cual recae la responsabilidad de las consecuencias.

Con base en el punto anterior nos preguntamos: ¿qué acción es más ética que la toma de responsabilidad de nuestros actos?, es decir, el concepto de responsabilidad, según Williams, aún coincide con el que tenían los griegos, pero los conceptos de justicia y de respuesta ante ésta se han ido transformando. Así, a propósito o no, el autor compara los dos contextos analizados a lo largo de su libro y reitera la existencia de una base ética reflexiva en las acciones de los griegos arcaicos. Del mismo modo, inclina la balanza hacia la irrelevancia del juicio sobre si una acción se considera ética o no, ante la insuficiencia de conceptos éticos que guíen la acción responsable. Dicha irrelevancia se debe también, en parte, a que, al estar disociado de su mundo, el hombre moderno pierde la responsabilidad de su acción para pasar «en cierto sentido, a una responsabilidad sin causalidad. [...] Si el sistema se corrompe es necesario fingir [...] que la respuesta se aplique a aquella persona cuya acción fue la causa del daño» (100), adscribiéndole así una responsabilidad forzada a alguien.

Por ello el imperativo categórico kantiano no prevalecería en el actuar común de los individuos modernos, pues

al igual que los griegos, más allá de actuar con base en el deber, que nuestras acciones tomen una dirección específica está determinado por la intención de evitar la vergüenza. Ésta se ocasiona ante la exigencia de la sociedad de recibir una explicación de nuestro actuar con respecto a lo que ella esperaba de nosotros, pues «el significado de la vida de una persona y sus relaciones con la sociedad pueden ser tales que esa persona necesite reconocer y expresar su responsabilidad sobre ciertas acciones cuando nadie tendría derecho a presentar una reclamación por daños ni estaría en posición de hacerlo» (125).

El actuar libre del sujeto moderno se respalda en el supuesto según el cual las sociedades actuales han abandonado la idea de que los roles sociales están arraigados en la naturaleza de las identidades, es decir, en la antigüedad ser mujer era una identidad necesaria que no podía cambiarse ante la naturaleza y el mundo social. Bernard Williams introduce la noción de «necesidad» (más precisamente, que lo necesario no es justo ni injusto) como parte de la fundamentación del puente ético entre los griegos antiguos y nosotros, o el hombre moderno.

En este sentido, «el mundo contenía diversas fuerzas que podían hacer necesarios ciertos resultados para un individuo: necesarios, sencillamente, por inevitables» (168), esto es, no había nada de arbitrario en el hecho de que alguien haya nacido mujer, pero sí en el de que alguien pasara a ser esclavo o dejara de serlo. La esclavitud era una condición coercitiva ante la cual cualquier ser racional podía quejarse, pero era necesaria.

El autor nos explica que ante la falta de argumentos que fundamentaran esta condición no natural de los esclavos, los griegos de la antigüedad argüían que el sostenimiento de su

sociedad necesitaba de la existencia de esclavos a pesar de que esto significara el sufrimiento de otros. Lejos de la esclavitud, las luchas ganadas en su contra posicionan al Estado como el justiciero del individuo que intenta aminorar los efectos del azar y de la necesidad, esto es, el estado liberal cuidará de la libertad del individuo para que en sus escenarios reales impere la justicia. Empero, la reflexión guiada por Williams insinúa que pese a toda nuestra conciencia moral desarrollada, convivimos con prácticas que reconocemos como arbitrarias o que nuestra libertad no regresa de su estado metafísico.

El libro termina desdoblado la noción de «necesidad» en la noción de «necesidad sobrenatural». El último capítulo quizá sea el de mayor importancia en el argumento de Williams, no porque en él se pueda resumir la obra, sino porque contiene la reflexión final, que es profundamente crítica sobre la autonomía del sujeto moderno. La modernidad concibe a los griegos antiguos como heterónomos y carentes de intención, mientras que en el sujeto moderno impera la razón en la intención de sus acciones. Sin ser Bernard Williams nada cercano al pensamiento posmoderno o psicoanalítico reconoce que en el individuo, moderno o arcaico, no impera la razón, sino la necesidad de responder por sus acciones ante el mundo. Lo anterior, debido a su afán de evitar la vergüenza que causa la posibilidad de perder su poder sobre sí mismo y, por tanto, volverse vulnerable ante los demás.

¿Qué tenemos que ver con los griegos antiguos? Si bien Bernard Williams logra establecer una relación de similitud clara y convincente entre nuestra situación ética y la de ellos, su libro no se limita a eso, sino que es también una invitación a re-conocerlos, y sobre todo a conocernos a nosotros mismos como productos de la modernidad y el estado liberal.

En el último párrafo el autor nos dice que «haber planteado el problema es un logro definitivamente moderno. No obstante, no sabemos lo grande que es nuestra distancia real del mundo antiguo hasta que nos encontremos en posición de afirmar no sólo que existe esta tarea, sino que también abrigamos alguna esperanza de llevarla a cabo» (203).

Gabriela Martínez Ortiz

euphYía

REVISTA DE FILOSOFÍA

Versión electrónica

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento
Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes