
LA PÓLIS EN CLAVE MUSICAL

Manuel Barros
*Universidad Adolfo Ibáñez**

La música tenía un lugar central en la vida cultural de la Grecia Antigua. No era sólo la primera de las artes, como expresa su nombre; por la diversidad de sus formas locales, se convirtió en parte de la identidad de las *póleis* griegas. Por ello, algunos autores políticos la establecen expresamente como herramienta para sustentar el bien común. El presente artículo intenta una aproximación a este modo de entender la música en el contexto político.

Palabras Claves: música, pólis, doctrina del êthos, política.



THE PÓLIS IN MUSICAL KEY

Music had a central place in the cultural life of Ancient Greece. It wasn't just the first of arts, as its name expresses; due to the diversity of its local forms, it became part of the identity of the greek póleis. Hence, some political authors establish it expressly as a tool to sustain the common good. The present article attempts an approach to this way of understanding music in the political context.

Key Words: music, pólis, doctrine of êthos, politics.

* Viña del Mar, Chile. Correo electrónico: manuel.barros2004@uai.cl

Introducción

LA CULTURA DE LA ANTIGÜEDAD GRIEGA SE ENTIENDE a sí misma, antes que todo, como una cultura *musical*. *Mousiké* (μουσική) es, literalmente, «lo de las Musas»; en sentido amplio, designa la totalidad de las artes. No en vano, a menudo se llamaba al hombre culto *hombre músico* (ἄνθρωπος μουσικός), por oposición al hombre sin instrucción (ἄνθρωπος ἄμουσος)¹. Es por esto que cabe preguntarse hasta qué punto realmente podemos entender a esta cultura como ella se entendía a sí misma, si tenemos en cuenta que esa expresión tan propiamente griega que era la música no nos ha llegado más que en su aspecto teórico. De hecho, no se nos han legado de la Antigüedad griega, en el aspecto propiamente musical, más que unos cuantos papiros con indicaciones difíciles de interpretar. Y si consideramos que, hoy en día, para una gran parte de la población un pentagrama es algo ininteligible, no ha de extrañarnos que algo análogo ocurra incluso entre los expertos respecto de una tradición artística que nos precede en más de dos milenios. No es descabellado, quizás, afirmar con Nietzsche que «somos por necesidad injustos con Píndaro, Esquilo y Sófocles, más aun, [...] propiamente no los conocemos»².

Consiguientemente, cabe igualmente interrogarse por el papel que pueda haber tenido esta arte en el decurso vivido por la pólis (πόλις), puesto que evidentemente empapaba todos los aspectos de la vida griega. En efecto, es precisamente en su *Política*, libro octavo, que dice Aristóteles: «en cuanto a la música, podría plantearse una dificultad. Actualmente, en efecto, la mayoría la cultiva por placer, pero los que en un principio la incluyeron en la educación lo hicieron [...] porque la misma naturaleza busca [...] servirse noblemente del ocio»³.

Intentaremos, pues, una aproximación a lo que podría haber sido la música griega del período clásico, para luego revisar qué dicen los autores políticos acerca de su influencia, y finalmente ensayar una apreciación del rol de ésta en la crisis política de los siglos quinto y cuarto antes de Cristo.

¹ LÁNG, P., *La música en la civilización occidental*, traducción de Clemente, José, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963, p. 2. Se usa en este sentido *ámouso*, por ejemplo, en ARISTÓFANES, *Las Avispas*, 1074.

² NIETZSCHE, F., *El drama musical griego*, traducción de Sánchez Pascual, A., disponible en <http://www.nietzscheana.com.ar>

³ ARISTÓTELES, *Política*, 1337b, traducción de García Valdés, M., Ed. Gredos, Madrid, 2000, p. 416.

La música griega

Podemos considerar la música griega, siguiendo a Nietzsche, como tensada entre dos extremos: el culto dionisiaco y el apolíneo; pasión y razón. Ciertamente, presentarlo de este modo casi dialéctico es una simplificación extrema; pero nos sirve a modo de esquema ordenador, en tanto se entienda que este esquema no da cuenta completa de la complejidad del fenómeno griego.

Decíamos, pues, que tenemos principalmente dos grandes vertientes en la expresión musical griega. Por una parte, el culto apolíneo, que se manifiesta en un afán de sistematizar y comprender la realidad en un sentido cósmico, esto es, racionalmente ordenado. Consiguientemente, la música que apoya este culto se vinculará siempre a lo más propiamente helénico y a los instrumentos nacionales por excelencia: la cítara (κύθαρα) y la lira (λύρα). Sobre estos instrumentos se desarrollará toda la sistematización de la teoría musical griega. Por otra parte, está el culto dionisiaco, relacionado con el arrebató místico y la integración en lo Uno primordial. Del mismo modo que el dios Dionisos, que habría llegado a la Hélade desde los pueblos bárbaros del Oriente, el instrumento característico de su culto llega desde el Levante y siempre será considerado por los teóricos griegos como algo un poco extraño a su cultura: se trata del aulo (ἄυλος, ἄυλοι).

Entre estos dos polos, se desarrollará una música siempre ordenada al canto. Las expresiones que designan la ejecución en cítara y en aulo son, respectivamente, citarodia (κιθαρωδία) y aulodia (αυλωδία), y significan, primeramente, cantar acompañado de la cítara o del aulo, según corresponda. Por eso, una de las teorías más verosímiles para explicar el surgimiento de los diversos sistemas musicales en las diferentes regiones de la Grecia Antigua es que dichos sistemas siguen, en alguna medida, la natural musicalidad de los distintos dialectos locales⁴. Por otra parte, la influencia del canto sobre la música griega determinará que esta siempre tenga un carácter melódico, es decir, que se sostiene en las relaciones de notas *sucesivas* y no *simultáneas*, como ocurre en la música que estamos acostumbrados a oír. Resultaba así que las variantes musicales eran mucho más limitadas que en el caso de la música occidental, y exigían, por consiguiente, una habilidad y un arte extraordinarios por parte del ejecutante en orden a destacarse. En este sentido, dice Láng que «*los oyentes de la antigüedad seguían una melodía no polifónica con una intensidad de atención desconocida por nosotros, y sus compositores llevaban la fuerza expresiva de tales melodías a un punto supremo de desarrollo artístico*»⁵.

De este modo, también, la música griega tiende a la utilización de intervalos más pequeños que los tonos y semitonos en los que usualmente pensamos hoy al hablar de música, aproximándose más, así, a lo que sería la música oriental o de los pueblos nómadas que a la nuestra. Ahora bien, la búsqueda de intervalos sonoros cada vez más reducidos se lleva a cabo primero en la teoría musical, por lo cual es plausible creer que en esto se haya llegado a posibilidades de microafinación meramente utópicas. Es así que se definen los esquemas melódicos propios de cada región de Grecia, como antes señalábamos. Éstos serán trans-

⁴ SALAZAR, A., *La música en la cultura griega*, El Colegio de México, Ciudad de México, 1954, p. 35.

⁵ LÁNG, P., *op. cit.*, p. 8.

mitidos a las generaciones siguientes en forma de *nomoi* (νόμοι), pequeñas composiciones ajustadas perfectamente a los esquemas tradicionales. Estos *nomoi* poseían un carácter casi sacro: el origen de algunos de ellos, de hecho, se atribuía a la divinidad. A través de ellos, quedaban establecidas las combinaciones sonoras apropiadas y aceptables para una sociedad, que recibían el nombre de *harmoniai* (ἁρμονία). Existían, por consiguiente, diversas *harmoniai*, cada una característica de un pueblo: por ejemplo, la *doristi*, nativa de Lacedemonia; la *frigisti* y la *lydisti*, desarrolladas por los colonos de Asia Menor.

Sin embargo, en la sistematización de la música griega llevada a cabo por los teóricos, las diversas *harmoniai* locales se van a asimilar poco a poco a la *doristi*, considerada la *harmonia* griega por excelencia. En esto jugará un rol clave la cítara, ya que este instrumento, además de ser considerado autóctono, se prestaba mejor que los demás para un ordenamiento y clasificación de los estilos musicales. Se trata de un proceso análogo, en cierta medida, al que vivió la música occidental durante el Barroco: ante la imposibilidad de pasar de una escala a otra sin una lenta reafinación, debido a las disonancias que se producían, Andreas Werckmeister propuso dividir la escala en doce intervalos idénticos, repartiendo las disonancias de manera equitativa entre los diversos intervalos, solución que conocemos como *temperamento igual* y que recibió su validación práctica en el *Clave Bien Temperado (Wohltemperierte Klavier)* de Johann Sebastian Bach⁶. En lugar de esta solución, completamente ajena a sus posibilidades técnicas, los griegos intentaron una asimilación de las distintas *harmoniai* a la *doristi*, abriendo así nuevos horizontes en el campo de la ejecución musical, pero sacrificando en cierta medida el carácter propio de las *harmoniai* locales.

En los siguientes siglos, la deformación del carácter de las *harmoniai* hizo que muchos músicos y especialmente musicólogos griegos se burlaran de los efectos descritos por los antiguos en relación con la ejecución de las viejas estructuras. Era lógico: lo que escuchaban era, en realidad, algo muy distinto de lo que los antiguos habían llamado por los mismos nombres. Se originó entonces la denominación de modos, palabra ya de origen latino, para designar estas estructuras asimiladas a la *doristi*. Es lo que algún autor ha llamado «la tiranía de la *doristi*».

La música en el pensamiento político

Pasando ya a la cuestión propiamente política, resulta significativo que el término *nomos*, al que ya nos hemos referido antes, designe no sólo las composiciones tradicionales que establecían la *harmonía* propia de un pueblo., sino también la ley jurídica transmitida desde tiempo inmemorial. Muchos autores, entre ellos Platón, aludían a esta coincidencia para destacar el valor de la música en la educación de los ciudadanos⁷. Es así que las *harmoniai* pasaron a identificarse con el modo de ser, el *ethos* (ἦθος), propio de sus pueblos de origen. Más aun: se les atribuía una capacidad casi mágica de inducir ese carácter a las personas que las oían. De este modo, los teóricos y filósofos griegos desarrollaron lo que

⁶ *Ibidem*, p. 402.

⁷ PLATÓN, *Las Leyes*, 700 b, traducción de Pabón, José Manuel y Fernández-Galiano, Manuel, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, v. 1, p. 119

hoy llamamos la «doctrina del *êthos*», que es la que particularmente nos interesa en este trabajo, por el lugar que ocupa en los escritos políticos.

Esta visión de la influencia psicológica⁸ de la música no es, en absoluto, algo único ni extraordinario en la Historia de la humanidad. Como señala Gurgel: ya el arpa del joven David había calmado las pasiones del rey Saúl; Shakespeare diría después que la música era capaz de calmar a la fiera bestia⁹; incluso hoy, hay un gran interés en las posibilidades de la musicoterapia¹⁰, y el debate en torno a esto se reabre con cada problema de violencia juvenil en que se ve involucrada, en mayor o menor medida, la escucha de *heavy metal*.

Ahora bien, en el mundo griego, la música no se limitaba simplemente a la audición de sonidos. Ya se ha señalado que casi invariablemente la música no era instrumental, sino que acompañaba al canto. Sin embargo, eso no es todo: lo normal en una ejecución musical era que integrara además mímica y danza. Se puede decir que, en cierto modo, todas las artes confluían al momento de tocar una pieza, con lo cual la música viene a ser antecedente directo de la tragedia y de la comedia griegas¹¹. Lippman, por ejemplo, señala que «*la completa combinación de poesía, melodía y danza (...) era el tipo ideal de música, al igual que el tipo predominante*»¹².

Es principalmente por esto que la música entra rápidamente en la esfera de la política helena. Es imposible exagerar el lugar que tenía en esta sociedad: en los ritos religiosos se cantaban el peán (παιών), el ditirambo (διθύραμβος) y el prosodio (προσόδιος); en las fiestas matrimoniales, el himeneo (ὕμνησις); en los banquetes, los invitados se divertían alternando cantos en un *skolia*; en las competencias deportivas, los triunfadores eran aclamados con la *epinikia*. Se ve, pues, que la música era, para la cultura griega de la Antigüedad, algo omnipresente a la vez que omnicomprensivo. Puede entenderse, en consecuencia, que fuese algo a lo cual atendían cuidadosamente tanto los legisladores como los tratadistas políticos.

El caso de Licurgo, el creador del modelo de gobierno de Esparta, es muy ilustrativo, según nos lo narra uno de sus biógrafos, Plutarco. Se cuenta que el mítico legislador habría visitado Creta, atraído por la aclamada calidad de las instituciones políticas de la isla, con el fin de determinar qué tipo de legislación daría a sus conciudadanos. Mucho aprendió allí; sin embargo, «*a uno solo de los que allí eran tenidos por sabios y políticos (...) envié a Esparta: a Taletas, que, aparentemente, era poeta de cantos líricos y había cultivado este arte como pretexto, pero que, en realidad, actuaba como los más hábiles legisladores. Discursos eran, en efecto, sus cantos, que invitaban a la obediencia y la concordia, mediante una combinación de melodías y ritmos que contenían una gran dosis de moderación y capacidad de relajamiento*»¹³. Es manifiesto, entonces, que, desde los primeros tiempos,

⁸ Entendiendo «psicológica» en su sentido etimológico, es decir, una estudiada influencia sobre el alma. O bien, podría hablarse, siguiendo a W. Jaeger, de *psicagógica*.

⁹ Afirmación en la que resuenan con claridad los ecos del mito de Orfeo.

¹⁰ GURGEL, A., «Roots and Theories of the Doctrine of *Ethos*»; disponible en http://www.charis.wlc.edu/publications/symposium_spring03/gurgel.pdf; p. 3.

¹¹ NIETZSCHE, F., *El Origen de la Tragedia*, traducción de Ovejero y Maury, Eduardo, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943, *passim*.

¹² LIPPMAN, E., *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York, 1964, citado por GURGEL, A., *loc. cit.*, p. 3.

la política griega entendió, y también aprovechó, el poder psicológico de la música para incitar a sus ciudadanos a la armonía y a la paz.

En fin, por esta razón, la educación griega, la *paideía* (παιδεία), siempre puso en un lugar central la enseñanza de la música. Lo que buscaba la *paideía* era formar a un hombre íntegro, cultor de la virtud humana completa. Así, las mismas ideas generales se encontraban, a menudo, sustentando la teoría de diversas artes y ciencias, ya que la convivencia e intercambio entre sus máximos representantes era cotidiana en los círculos cultos: en torno a Pericles, por ejemplo, encontramos al escultor Fidias y al sofista Anaxágoras. Un ejemplo curioso del carácter transversal de estas teorías, relacionado con nuestro tema, es la doctrina del alma como una cierta armonía de las partes del cuerpo, combatida tanto por Platón¹⁴ como por Aristóteles¹⁵.

Ahora bien, ciertamente, no se pretendía que todos fuesen músicos profesionales, pero sí que conociesen lo básico de este arte, de modo que supiesen apreciarlo y juzgarlo adecuadamente, además de hallar gozo y solaz en él. El saber escuchar música y elegir aquellas melodías que contribuían a hacer al hombre *bello y bueno*, según el ideal griego, era algo fundamental. El error, en este sentido, contribuiría a hacer surgir los vicios y los apetitos más bajos del hombre. A este respecto, pregunta el Desconocido Ateniense en *Las Leyes*: «*el hombre que se goza con ademanes o tonos perversos, ¿experimenta algún daño?*», a lo que contesta su interlocutor cretense: «*es probable*». No contento con tan débil respuesta, el Ateniense reafirma su postura, diciendo: «*Fuerza es que el que así se goza se acomode a aquellos hábitos, (...) aunque se avergüence de celebrarlos*»¹⁶.

La música en la ciudad

Para ver la influencia de la música en la vida cívica, hay que considerar que, entre los siglos VI y V, en especial, la cultura griega toma un giro fundamental que la definirá en adelante: el acento de la vida pasa del cosmos al hombre. En la especulación filosófica, se pasa de la *arkhé* milesia, el *tò ón* eléata o el devenir heraclíteo, a las doctrinas sofistas, que reciben su formulación última en aquella famosa sentencia de Protágoras: «*el hombre es la medida de todas las cosas*». El gran problema que quiere enfrentar Sócrates es, precisamente, esa indolencia respecto de lo que debe hacer el individuo *en tanto parte de un orden*. En la tragedia, se ve el rápido transitar desde la obra determinada por la aparición del coro, portador de la tradición, en Esquilo, hacia la obra de protagonistas en Eurípides, en que el coro se reducía a su mínima expresión.

Que este afán era general lo demuestra que las tragedias, en ocasiones, se representaban sin las partes corales (Láng). No sólo esto: era misión del trágico reunir en su obra todas las artes: música, danza, mímica, poesía. Esto, por supuesto, exigía muchísimo de él. Pues bien, Eurípides es el primer trágico que encomienda a otro la música de sus obras; de nuevo, se

¹³ PLUTARCO, *Vida de Licurgo*, traducción de Pérez Jiménez, A., Ed. Gredos, Madrid, 2001, p. 134.

¹⁴ PLATÓN, *Fedón*, 91e y ss., traducción de García Gual, C., Ed. Gredos, Madrid, 2000, pp. 92 y ss. La cuestión se plantea en 85c-86d, pp. 80-21.

¹⁵ ARISTÓTELES, *De Anima*, I, 407b-408a, traducción de Calvo Martínez, T., Ed. Gredos, Madrid, 2000, pp. 60-62.

¹⁶ PLATÓN, *Las Leyes*, 656b, v. 1, p. 49.

sacrifica el empeño hacia lo global en favor de un trabajo más intenso en la humanidad de los personajes. En la política, tenemos la tantas veces narrada decadencia de la democracia, al pretender cada ciudadano obtener ventajas en detrimento del bien común. De modo análogo, Pericles no duda en usar el tesoro común de la liga ático-délica para embellecer la ciudad de Atenas. Y este interés exclusivo en el bien propio alcanza su más alta expresión en la Guerra del Peloponeso, en la que durante casi treinta años las principales ciudades griegas agotarán su energía y recursos. La ejecución musical seguirá un rumbo similar. Al no verse ya limitados a un solo modo, gracias a la mencionada asimilación de las múltiples *harmoniai* antiguas a la *doristi*, los músicos se alejaban cada vez más de los modelos tradicionales y demostraban su virtuosismo en cada ejecución. Dice Láng que «*los críticos de entonces encontraban a las melodías sobre cargadas de adornos, las tonalidades cambiadas con demasiada frecuencia y la ejecución ruidosa y densa*»¹⁷. (evidentemente, como decía el Sabio, «no hay nada nuevo bajo el sol»). De esta manera, hay una reacción conservadora por parte de los teóricos contra las nuevas melodías, no sólo por encontrarlas desagradables, sino también, como ya hemos visto, porque se identificaba la buena música con el cultivo de lo propiamente griego. Innovar en estos ámbitos, por consiguiente, era atacar precisamente aquello que había hecho de Grecia una gran civilización. Es algo similar, en cierto modo, a lo que ocurre en Roma al aparecer el cristianismo: no es otra religión más, sino algo que ataca los fundamentos mismos de la República. No debe extrañarnos, por lo tanto, la importancia que da Platón en su *República* a que se establezcan estrictos códigos en la creación musical y poética: era precisamente la manera en que las cosas siempre se habían hecho en la *pólis* griega.

El problema, en este sentido, era que el pueblo advertía, en algún grado, la consonancia existente entre los afanes virtuosistas de los músicos y su propia búsqueda del bien privado. Por eso se lamenta el Ateniense de que, en los concursos musicales, los jueces, «*abdicando en la multitud de los espectadores y eligiendo al vencedor por votación de manos en alto, ha(n) corrompido a los mismo poetas: éstos, en efecto, componen sus obras conforme al gusto de esos jueces, que es perverso*»¹⁸. Es preciso recordar que los filósofos políticos griegos siempre temieron, no sin razón, a la muchedumbre en tanto muchedumbre. En este caso en particular, Platón temía que la influencia de los malos modos musicales contribuyese a corromper al pueblo.

¹⁷ LÁNG, P., *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ PLATÓN, *Las Leyes*, 659b-c, v. 1, p. 54.

Conclusiones

¿Podemos decir, entonces, que fue la música griega y su progresivo alejamiento de esas *harmoniai* tradicionales la que llevó a la *pólis* a su decadencia? No parece mera coincidencia que las críticas de los teóricos de la música, particularmente Platón y Aristoxeno, discípulo de Aristóteles, se produzcan al mismo tiempo que la vida política vive sus horas más oscuras. ¿Es posible que, como temía Platón, por la imitación de supuestos malos hábitos contenidos en las melodías inapropiadas se haya corrompido aquello de lo que con justicia se enorgullecían los griegos? Tal conclusión, claramente, parece precipitada. Sin embargo, no debemos olvidar que, como señalábamos al comienzo, conocemos realmente muy poco sobre la música griega, y ciertamente no somos capaces de dar cuenta de cómo ella influía en los hombres de la Hélade. Antes bien, atendiendo a lo que sí sabemos, podríamos proponer una tesis menos aventurada.

Ya se ha señalado, al hablar de la educación, la facilidad con que en Grecia se transmitían las ideas de una disciplina a otra. Ahora bien, puesto que la sofística ya había ganado un lugar de importancia en la vida cotidiana griega, y especialmente en la vida política, no es inverosímil pensar que fue ésta la que le dio el nuevo giro a la ejecución musical, incentivando el despliegue del virtuosismo personal antes bien que la humilde reinterpretación de las estructuras tradicionales. La música griega, como ya se ha visto, siempre tendió a relacionarse con los aspectos más conservadores y tradicionalistas de su mundo, en especial con la religión y la ley. Debido a ello, cualquier cambio en sus formas ha de haber impresionado grandemente a las masas: así, incluso si estos cambios, en sí mismos, no fuesen algo malo, significaban una importante ruptura con el modo de relacionarse con la herencia del pasado. El cambio de ritmo que la sofística imprimió a la cultura griega marcaría, así, el compás de los nuevos tiempos*.

* Artículo recibido: 3 de julio de 2007. Aceptado: 31 de julio de 2007.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *De Anima*, trad. de Calvo Martínez, T., Ed. Gredos, Madrid, 2000.

ARISTÓTELES, *Política*, trad. de García Valdés, M., Ed. Gredos, Madrid, 2000.

GURGEL, A., «Roots and Theories of the Doctrine of *Ethos*»; disponible en http://www.charis.wlc.edu/publications/symposium_spring03/gurgel.pdf

LÁNG, P., *La música en la civilización occidental*, trad. de Clemente, José, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963.

NIETZSCHE, F., *El drama musical griego*, trad. de Sánchez Pascual, A., disponible en <http://www.nietzscheana.com.ar> (Octubre, 2006)

NIETZSCHE, F., *El Origen de la Tragedia*, trad. de Ovejero y Maury, Eduardo, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943.

PLATÓN, *Fedón*, trad. de García Gual, Carlos, Ed. Gredos, Madrid, 2000.

PLATÓN, *Las Leyes*, trad. de Pabón, José Manuel y Fernández-Galiano, Manuel, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960.

PLUTARCO, *Vida de Licurgo*, trad. de Pérez Jiménez, A., Ed. Gredos, Madrid, 2001.

SALAZAR, A., *La música en la cultura griega*, Ed. El Colegio de México, Ciudad de México, 1954.