

**Percepciones estéticas
y valoraciones éticas
del uso cotidiano de los
instrumentos musicales
en la Grecia antigua**



FÁBIO VERGARA CERQUEIRA

Percepciones estéticas y valoraciones éticas del uso cotidiano de los instrumentos musicales en la Grecia antigua

Propongo un enfoque sobre el tratamiento cultural ético y estético otorgado por los antiguos griegos a sus instrumentos musicales (en este artículo, se tratarán sobretudo el *aulós* y la *lýra*). Diferentes simbolismos (en este caso de carácter ético y estético) se asocian a distintas situaciones sociales, de modo que la significación asociada al *aulós* o a la *lýra* no es siempre la misma: uno es el significado atribuido al *aulós* en el contexto erótico del banquete, otro es su significado al acompañar una actividad atlética o militar; uno es el significado de la *lýra* en la esfera educativa, otro es su significado en el imaginario funerario. Entre la pluralidad de contextos simbólicos, elijo aquí abordar uno de ellos: la dicotomía entre la *lýra* y el *aulós*, en un contexto pedagógico, moral, filosófico y mitológico, que nos remite, a un nivel simbólico profundo, al par de opuestos "cultura" / "naturaleza". Este estudio nos conduce a una gama de interpretaciones posibles sobre identidad, memoria y etnicidad. Por lo tanto, percibiremos la "belleza" como definidora de procesos identitarios, como organizadora de la memoria social y como registro étnico.

Palabras-clave: Antigüedad Clásica – Grecia Antigua – Belleza – Música – Instrumentos musicales

Aesthetic perceptions and ethical valuations concerning to daily use of the musical instruments in the Ancient Greece

*I propose an approach on the ethical and aesthetic cultural treatment given by the ancient Greeks to their musical instruments (in this article, the focus of attention is on the *aulós* and the *lýra*). Diverse symbolisms (of ethical and aesthetic character) associate with distinct social situations, so that the meaning attributed to the *aulós* or to the *lýra* is not always the same: one is the meaning attributed to the *aulós* in the erotic context of the banquet, another one is its meaning in the accompaniment of an athletic or military activity; one is the meaning attributed to the *lýra* in the educational sphere, another one is its meaning in the funeral imaginary. Amongst the plurality of symbolic contexts, I herein choose to approach one of them: the dichotomy between the *lýra* and the *aulós*, in a pedagogical, moral, philosophical and mythological context, which leads us onto a deep symbolic level, which leads us to the opposite pair "culture" / "nature". This study takes us to a number of possible interpretations on identity, memory and ethnicity. Therefore, we shall perceive "beauty" as defining of identity processes, as well as organizer of social memory and ethnic register.*

Keywords: The Ancient Classical World - Ancient Greece - Beauty - Musical instruments



IMAGEN EN PORTADILLA
Figura femenina tocando diaulos.
Relieve atribuido al trono Ludovisi
(460 a C.) Museo Nacional de Roma

**Percepciones estéticas y valoraciones
éticas del uso cotidiano de los
instrumentos musicales en la
Grecia antigua***

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA**
Doctor en Antropología Social
Universidad Federal de Pelotas
Brasil
fabiovergara@uol.com.br

Como estudioso de la música griega antigua, confieso haber tenido cierta dificultad para decidir qué enfoque desarrollar, una vez que la música presentaría incontables posibilidades para digresiones y reflexiones intelectuales sobre el tema.

Propongo presentarles aquí un enfoque sobre el tratamiento cultural inextricablemente ético y estético que los antiguos griegos otorgaban a sus instrumentos musicales.

Anticipo, desde ya, los presupuestos teóricos a partir de los cuales considero la cultura griega antigua: una cultura formada a partir de variadas experiencias cotidianas que componen una pluralidad de significados; es por esto que nunca podemos hablar de un simbolismo que explique el conjunto de la sociedad y cultura griegas, sino de aspectos y niveles diferenciados de lo simbólico. Con eso quiero explicar, resumidamente, que distintos simbolismos (en este caso, de carácter ético y estético) se asocian a distintas situaciones sociales, de modo que el significado asociado al *aulós* o a la *lyra* no siempre coinciden: uno es el significado atribuido al *aulós* en el contexto erótico del banquete, otro es su significado al acompañar una actividad atlética o militar; uno es el significado de la *lyra* en la esfera

** Profesor del Departamento de Historia y Antropología y Arqueología (LEPAARQ/UFPEL). Presidente (2001-2003) y Vicepresidente (2004-2005) de la Sociedad Brasileña de Estudios Clásicos.

* Artículo entregado en marzo y aceptado en mayo 2006.

educativa, otro es su significado en el imaginario funerario; uno es el significado del *bárbitos* en manos de un comensal durante un banquete, otro es el significado del mismo instrumento tocado por la esposa o novia en el gineceo. Sin embargo, significados transversales permean esa diversidad de situaciones sociales.

Entre la pluralidad de contextos simbólicos, elijo aquí abordar uno de ellos: la dicotomía entre la *lyra* y el *aulós*, en un contexto pedagógico, moral, filosófico y mitológico, que nos remite a un nivel simbólico profundo, interpretable conceptualmente, a la luz del estructuralismo de Lévy-Strauss, como una estructura profunda que trata de la elaboración griega del par de opuestos 'cultura' / 'naturaleza'. Lo elijo porque presenta una amplia gama de posibilidades de interpretación sobre cuestiones atinentes a la identidad, memoria y etnicidad. *Lyra / aulós* constituyen, en mi opinión, un fundamental par de opuestos en el proceso de producción de identidad en la Grecia antigua, revelando las formas de organización simbólica de los dominios de la 'cultura' y de la 'naturaleza', de lo 'racional' y de lo 'irracional'.

De este modo, veremos cómo las valoraciones éticas y estéticas de los instrumentos musicales presentan un tratamiento social de la belleza que nos revela procesos culturales cuyos estudios poseen gran relevancia en las Ciencias Sociales de hoy: identidad, memoria y etnicidad. Por lo tanto, la belleza es definidora de procesos identitarios y organizadora de memoria social y de registro étnico.

1. Introducción: el *aulós* y la *lyra* – dos instrumentos musicales equivalentes a dos universos simbólicos opuestos-

La oposición binaria entre 'cultura' y 'naturaleza' es una estructura universal presente en la cultura griega. Aparece con bastante claridad en la organización del universo mental griego en pares de opuestos. El estudio de esas estructuras, según paradigmas de la antropología estructuralista, constituye el *leit motiv* de la 'escuela de París'. La obra *Le chasseur Noir* (1980) de Pierre Vidal-Naquet buscó representar, de forma casi agotadora, el ordenamiento de esos pares de opuestos. Podemos decir que la estructura fundamental, de la que muchas de las demás derivan, es la oposición entre 'civilización' y 'salvajismo' (o, dicho de otra forma, entre 'griego' y 'bárbaro'), la cual está llena de significados atinentes a la codificación lingüística de la 'cultura' y de la 'naturaleza', cuyo fin es el de establecer semióticamente lo que es ser hombre y lo que es ser griego. Así, tales estructuras fundan los procesos griegos (psicológicos e imaginarios) de demarcación de la identidad étnica y ontológica. Una de las principales expresiones metafóricas de esa estructura universal de oposiciones simbólicas se encuentra en la división semiológica del mundo entre lo

‘dionisiaco’ y lo ‘apolíneo’. El mundo de Dioniso condensa la percepción de ‘naturaleza’, de forma coeva con significados pertinentes al mundo extranjero: el de Apolo, sintetiza la noción de ‘cultura’, y, al mismo tiempo, define lo que se ve como nacional, como autóctono.

El pensamiento musical está repleto de esas estructuras de oposición binaria, una vez que forma parte de la institución imaginaria del mundo y participa de la organización de significados para lograr la definición antropológica de la humanidad griega. Hay un sinnúmero de ejemplos de aspectos del pensamiento musical, que ilustran su estructuración bajo la regencia de pares de opuestos tales como ‘cultura’ y ‘naturaleza’ o ‘civilización’ y ‘barbarie’. La teoría musical griega, con sus nociones de modos, géneros y *éthos* musicales, se sostiene sobre un ordenamiento lógico y semántico que se funda, en el plan de lo profundo, sobre esas estructuras universales. Lo mismo ocurre en lo relativo a la conceptualización de los instrumentos musicales. *Grosso modo*, la *lyra* se relaciona con la ‘cultura’, lo apolíneo; el *aulós*, con la naturaleza, lo dionisiaco.

Sin embargo, debemos ser cautelosos y evitar el camino del simplismo, puesto que la organización del universo cultural es más compleja y muchos significados escapan al reinado de las estructuras universales fundándose sobre otras fuentes sociales de sentido, a veces demasiado históricas y contingentes. De ese modo, el empleo del instrumental analítico del estructuralismo lévi-strausseano - para descifrar los discursos que presentan una dicotomía entre la *lyra* y el *aulós* - debe hacerse sin perder de vista sus límites, porque la oposición entre ‘civilización’ y ‘cultura’ no es una fórmula mágica que explica todo el pensamiento musical sobre los instrumentos. En las simbologías asociadas a la *lyra* y al *aulós* existen muchos desvíos del patrón estructuralista. En muchos pasajes, identificamos un esfuerzo para valorar el *aulós*¹ como respuesta a las represalias que se le hacían en favor de la *lyra*, y con frecuencia incluso observamos indiferencia respecto a esas preocupaciones filosóficas, en un libre disfrute del arte musical.

Nuestro objetivo, en este artículo, será el de analizar los fundamentos culturales de la oposición entre la *lyra* y el *aulós*, para dejar patente la articulación de esa oposición con principios éticos y estéticos caros a la identidad cultural griega. Buscaré más ver cómo y por qué, de un lado, se le hacía el elogio a la *lyra*, y, del otro, la crítica al *aulós*, en virtud tanto de su timbre como del *éthos* que le es propio.

¹ El *aulós*, especie de flauta doble, al ser un instrumento de doble embocadura, se asemejaba más al moderno oboé: sin embargo a pesar de ello, la tradición convino en tradu-

cirlo como ‘flauta’. A partir de aquí, los términos ‘flauta’ y ‘*aulós*’, y ‘flautista’ y ‘*auletés*’, se emplearán como sinónimos.

El discurso contrario al *aulós* parece tener consenso entre los filósofos y representar una posición defendida por la mayoría de los estudiosos de la pedagogía musical. Lo refuerzan los argumentos de algunos musicólogos, tanto de la escuela pitagórica como de la aristoxénica. Causaba, empero, muchas controversias entre poetas, críticos, instrumentistas e historiadores de la música que, al juzgarlo, divergían cuanto al alcance y veracidad de los efectos maléficos de la *aulética*.

2. Polaridad semiótica entre la *lyra* y el *aulós*

Platón y Aristóteles estaban de acuerdo en condenar el *aulós*. El primero proponía, en su utopía, que los *auletai* fuesen expurgados de su ciudad ideal, porque su instrumento poseía la mayor cantidad de sonidos, y se podían ejecutar en él todas las tonalidades. Afirmaba que se debería preferir a “Apolo y a los instrumentos de Apolo (la *lyra*) y no a Marsias con los suyos (*aulós*)”². Aristóteles, a su vez, alertaba que, para impedir que la educación musical condujese a la vulgaridad - evitando la mezquindad del cuerpo, inutilizándolo para las actividades marciales y cívicas del ciudadano -, no se debería admitir el *aulós*, pues éste “no ejercía función moralizante, sino solo excitante”³.

La preferencia por la *lyra* y la condena del *aulós* se basan en nociones que los filósofos van a buscar en la tradición y en la memoria cultural arcaicas. Tales nociones se arraigan en la combinación de una serie de constructos imaginarios, de prácticas sociales y de elementos del gusto musical.

2.1 El origen y la invención de los instrumentos musicales

Existían dos versiones predominantes sobre el origen del *aulós*: para algunos, provenía de países bárbaros; para otros, de Tebas -que era, al fin, una suerte de mundo bárbaro dentro del propio mundo griego-. De todos modos, su origen imaginario siempre simbolizaba una zona de incultura.

Según expresó Duris en el segundo libro de su *Agatocles y sus tiempos*, “los poetas creen que el *aulós* es oriundo de Libia, porque parece que Seirites fue el primero que descubrió el arte de tocarlo, siendo él un libio de una tribu de Numidia”⁴. Lo más recurrente, sin embargo, es pensar que fuese oriundo de Frigia.

Al responder sobre el origen de los instrumentos, el citaredo Lysias recuerda que los primeros que tocaron el *aulós* fueron Hyagnis, su hijo Marsia, y, más tarde, Olimpo (figura mitad legendaria, mitad histórica, que

² PLATÓN, *República* III, 399d.
ARISTÓTELES, *Política* VIII, VI, 1341b.

⁴ DURIS, *Agatocles y sus tiempos*, ap. Ate-
neo XIV, 618.

habría sido amante del sátiro, de quien habría aprendido el arte del *aulós*).⁵ Ateneo demuestra que los *auletaí* entre los “griegos tienen nombres frigios, adecuados a los esclavos, como, por ejemplo, Sabas, mencionado por Alcman, también Adon y Telus, y en Hipponax, Clion, Codalus y Babys”. Además, había un proverbio sobre los *auletaí* inspirados en el nombre frigio Babys: “cuando se quería decir que alguien cada vez tocaba peor el *aulós*, se decía: ‘Babys está tocando mal’”⁶.

Vemos que una conjunción de valoraciones peyorativas se condensan metafóricamente en el supuesto origen del *aulós*: es extranjero en relación a la civilización, por tener origen bárbaro; es contrario a la cultura y a la humanidad, por ser creación de los silenos; es extraño también a la condición del hombre libre, pues los nombres de conocidos *auletaí* se adecúan a los esclavos.

Como los tebanos se hicieron notables en el arte de la *aulética*, algunos quisieron atribuir a Tebas un importante rol en su origen⁷. Según Glaucos de Italia, Clonas, el creador de la *auloidía*⁸, sería originario, como lo afirmaban muchos, de Tebas.⁹ Entendemos por qué Alcibiades aconsejaba que se “dejase el *aulós* a los hijos de los tebanos, que no saben conversar”.¹⁰ Asociar el *aulós* a Tebas implicaba que se le atribuyese la idea de idiotez con la que se acusaba a sus habitantes. Los atenienses, celosos de su cultura, los consideraban hombres poco versados en la palabra - y esa fama se difundió por la antigüedad griega -. Se hacían incluso chistes sobre las deficiencias intelectuales de los beocios.

⁵ PLUTARCO, *De Música*, III e V.

⁶ ATENEO, XIV, 624.

⁷ Un origen tebano no implica necesariamente una ruptura con el mundo dionisiaco (aparentemente frigio, bárbaro), pues debemos considerar a Dioniso también como un dios beocio, no extranjero, según PLUTARCO (*Moralia* 649d). Jeanmarie defiende también esa hipótesis insistiendo sobretodo especialmente sobre los lazos del dionisismo con un ‘antiguo fondo religioso’ preolímpico, o sea, prehelénico, local e ‘inmemorable’. “Sin embargo, las nuevas certezas no anulan a las antiguas. El origen griego del dionisismo no anulaba la presencia en él de un gran número de elementos que se encuentran en varias regiones mediterráneas. Los griegos que consideran a Dioniso un extranjero ‘incompatible con las costumbres helénicas’ (HERODOTO II, 49), y un ‘dios beocio’, afirman también a veces que él es uno y otro al mismo tiempo (!) En las ‘*Bacantes*’, el dios se declara a

si mismo nativo de Tebas y, además, oriundo de Lidia. (...) El triunfo de la religión olímpica habría, luego de un corte, puesto a Dioniso en la alteridad. Si se diese el caso, el ‘intruso’ no sería el dios extranjero, sino la entrada atípica de los helenos.” (DARAKI, Maria, *Dionysos*, Paris: Arthaud, 1985, 12-3) Me parece, entonces, que algo parecido debe haber ocurrido en lo relativo a la flauta - casi tan antigua, en territorio griego, cuanto la *lyra* heptacorda, si confiamos en el registro arqueológico-. Debe existir, creo, un posible paralelismo simbólico entre esa doble nacionalidad (frigia y tebanas) de la flauta y la de Dioniso.

⁸ Canto acompañado por la flauta, diferentemente de la *aulética*, que designa el solo instrumental.

⁹ PLUTARCO, *ib.*, IV.

¹⁰ PLUTARCO, *Alcibiades 2 (Ídidas Paralelas)*.

La *lyra*¹¹, a su vez, se veía como el instrumento nacional por excelencia, aunque Alexandre Poly-histor haya cedido a los Dáctylos de Ida (cordillera al sur de Frigia) el mérito de haber introducido los instrumentos de cuerda entre los griegos¹². Se la identificaba, sin embargo, como el instrumento que simbolizaba la cultura y la excelencia de los antiguos. Dioses olímpicos y héroes homéricos se dedicaban a ella.

Como afirma Aristóteles, “los poetas (...) nos presentaron al mismo Zeus cantando o tocando la cítara”, lo que se lleva en cuenta “en la concepción que tenemos sobre los dioses”.¹³ El mismo Zeus habría enseñado el arte de la cítara al hijo que le había engendrado la mortal Antiope: la tradición afirma que Anfión, por las lecciones recibidas de su padre, es el inventor de la *citarodia*¹⁴.

Además de él, varios dioses olímpicos tocaban ese instrumento de cuerda; debemos destacar a Apolo y a Hermes, considerados sus inventores; no podemos olvidar, sin embargo, las representaciones iconográficas que nos presentan a Atenea¹⁵ y a Afrodita como tañedoras de lira. Salvo Atenea y las Musas, ninguna otra deidad olímpica tenía familiaridad con el *aulós*. Incluso, según una de las versiones sobre la invención de ese instrumento, Hera y Afrodita se burlaron de Atenea cuando ésta, durante un banquete, se puso a soplar el *aulós* que había fabricado con los huesos de un venado. Por tal motivo, Atenea acudió inmediatamente a Frigia para divisar su silueta sobre la superficie de un río, en el acto de tocar el instrumento, lo que le hizo reconocer que las diosas tenían razón debido al aspecto gorgoneano que asumía en su semblante; a causa de ello, se deshizo del *aulós*, amenazando con los más terribles castigos a quien lo tomase¹⁶.

Los griegos reconocían que muchos de sus héroes tocaban la *lyra*. El aprendizaje de la *lyra* junto al centauro Quirón formaba parte del núcleo de la educación de un héroe. La mayoría de los héroes homéricos estudió música con el centauro, pero hay referencias a otros profesores de *lyra*,

¹¹ En este trabajo, para marcar la oposición al *aulós*, se hablará de la *lyra* y de la cítara de forma indiferenciada cuanto al aspecto semiológico. Hay, de todos modos, una compleja red de significaciones que especifican a la segunda, diferenciándola de la *lyra*, estableciendo una especie de puente simbólico entre la civilizada *lyra* y la bárbara flauta. Como miembros de la clase de los instrumentos de cuerda, *lyra* y cítara constituyen una misma categoría, si analizadas en la perspectiva de la larga tradición organológica que remonta a la Mesopotamia, a las *arpas* sumerias de Ur (2250 a.C.).

¹² PLUTARCO, *ib.* III.

¹³ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, IV, 1339b.

¹⁴ HERACLIDES DO PONTO, *Coleção sobre os músicos famosos*, ap. PLUTARCO, *De Música*, III.

¹⁵ Berlim (Oeste), Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz F 2161. Phot. Mus. (J. Tietz-Glagow) Atenea citareda: en el reverso, un citaredo, 500-480 a.C. LIMC Athena 585.

¹⁶ GRIMAL, PIERRE, “Marsyas”, in: *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris: PUF, 1994, 277. Según otra versión, se miró en un espejo para juzgar el aspecto de su rostro mientras tocaba.

como Linos (hermano de Orfeo, responsable de la educación musical de los hermanos Heracles e Íficles). Aquiles, entre todos, adquirió celebridad como el gran tañedor de *lyra*. La *lyra* constituía un importante rasgo del perfil de ese héroe, lo que interesó sobremanera a los artistas romanos, quienes produjeron innumerables representaciones de las escenas de la clase de música con Quirón¹⁷. La representación de Aquiles muerto, en una *hydria* corintia, muestra cuánto valoraban los griegos sus dotes musicales, puesto que aparece sobre su lecho - velado por su madre, Tetis, y por las demás ninfas - sosteniendo la *lyra*, que el pintor figuró precisamente en el centro de la escena¹⁸.

También hubo interés por las habilidades musicales de otros héroes, como Heracles, Anfión y Teseo, por ejemplo, que la iconografía presenta como tocadores de *lyra* o citaredos. Del mismo modo, el canto y la cítara de Orfeo impresionaron a los poetas y fascinaron a los pintores de vasos.

Como podemos ver, la dicotomía semiótica entre la *lyra* y el *aulós* guarda una función antropológica de definición de identidad: remitiendo la flauta al universo de la alteridad, el griego, en efecto, encuentra en la *lyra* su identificación cultural. La ciudadanía olímpica y homérica de la *lyra* le garantiza un rol fundamental en el problema de la etnicidad. De hecho, eso parece estar hace mucho tiempo reprimido en el inconsciente griego, pues ya se encontraron *lyrai* con siete cuerdas en vasos subgeométricos del siglo VII¹⁹.

La *lyra* heptacorda se veía como un símbolo icónico, casi como algo sagrado. En algunas ciudades las leyes y costumbres eran tan rígidas al respecto, que era prohibido agregársele otras cuerdas. Argos y Esparta se destacaron en ese sentido.

En Argos, “se estableció, antaño, una pena contra las infracciones a las leyes de la música y se aplicaron multas a quien (...) se acusase de emplear más de siete cuerdas y de alejarse de la escala mixolidia”.²⁰ Se cuenta que los espartanos, a su vez, reaccionaron a la cítara multicorde de

¹⁷ Pintura de Pompeya, de la *Casa de Cícero*. Tercer estilo. Nápolis. Museo Archeologico Nazionale 9133 Phot. Mus. LIMC Achilleus 52. Pintura de la Basílica de Herculano. Cuarto estilo. Nápolis. Museo Archeologico Nazionale 9109 Phot. DAI Rom. LIMC Achilleus 51.

¹⁸ Hidra corintia. De Caere. 570 a.C. Paris. Louvre E 643. Phot. Mus. LIMC Achilleus 897.

¹⁹ COOK, J.M. “Archeology in Greece. 1949-1950”. JHS. 1951. 245-249. Entre los hallazgos del norte y del este del Egeo, Cook destacó un *dinos* subgeométrico de la pri-

mera mitad del siglo VII, traído a la luz por las excavaciones en la antigua Smyrna. Sobre esa pieza está pintada una *lyra* heptacorda; las *lyras* representando las cuerdas están claramente discernidas y espaciadas. El objeto, por su localización en un templo en el que fue encontrada fina cerámica corintia del periodo corintio inicial, y por su estilo, debe ser de la primera mitad del siglo VII. En Pitane se encontró otro jarro subgeométrico representando la *lyra* de siete cuerdas.

²⁰ PLUTARCO, *ib.* XVIII.

Timoteo de Mileto. Lo acusaron de “intentar corrompir su antigua música. y cuando alguien estaba por arrancar las cuerdas superfluas, él miró hacia una estatua en la que Apolo sostenía una líra con el mismo número de cuerdas que la suya”²¹.

2.2 El *antagonismo* entre dos universos culturales, psicológicos y antropológicos, diametralmente opuestos

Como se puede ver, el aprecio que tenían los griegos por la *lyra* se relaciona con el rol que ella cumplía en su autodefinición como modelo de humanidad, de civilización. Acusan la ejecución del *aulós*, a su vez, porque conlleva significados relativos a la alteridad, a la negación de lo que ellos entienden por cultura. Este se relaciona con lo bárbaro, lo salvaje, lo natural, lo animal, incluso lo monstruoso, con el mundo de la muerte y de los espíritus.

2.2.1. El universo cultural simbolizado por el *aulós*

Se percibía que el *aulós* pertenecía a otro universo, de cierta forma ajeno a la naturaleza de la *polis*, a pesar de su alto grado de integración cotidiana a las actividades poliadas. Varios factores contribuían a ese exilio imaginario.

El motivo principal por el cual Atenea rechazó el instrumento que había inventado fue el hecho de que, al ver su rostro reflejado en el río, se percató de la deformación facial que le causaba. En los versos de Ovidio, podemos oír a la diosa describiendo su reacción:

“El sonido me agradó.
Una onda límpida reflejando mis rasgos,
vi hinchadas mis mejillas virginales.
No tomo el arte por un precio tan alto.
¡Adiós, flauta mía!”²².

Los pintores de vasos de la segunda mitad del siglo V se interesaron por ese episodio del mito que muestra a Atenea en el acto de arrojar el *aulós*. Los modelos tal vez hayan sido influenciados por la escenografía de la época. Melanípides compuso una tragedia —representada en la segunda mitad del siglo V, basada en el mito de Marsia—, en la cual, con el objetivo de ridicularizar el arte de la aulética, recordaba las palabras que Atenea habría pronunciado al deshacerse del instrumento, alejándolo de sus manos sagradas: “Perdida con ustedes, objetos vergonzosos”²³, ultraje a mi cuer-

²¹ ATENEO, XIV, 636.

²² OVIDIO, *Fastos* 698-703.

²³ En plural, pues se trata de la flauta doble.

po. no me someto a tal bajeza".²⁴ Esa reacción tal vez haya sido antecedida por la escena en la que la diosa solicitó a un joven que sostuviese un espejo, para que en él pudiese ver el reflejo de su semblante mientras tocaba la flauta, como si quisiese confirmar la veracidad de los comentarios de Hera y Afrodita, que se habían burlado de ella. Esa fue, probablemente, la escena que inspiró al pintor de la cratera de Boston²⁵. Vemos, entonces, cómo el *aulós* se opone a la belleza y se vincula a la fealdad.

Como explica Vernant²⁶, con el *aulós*, Atenea - identificada como patrona de las artes y de la cultura - se acerca a lo monstruoso, puesto que el rostro de la divina *auletris* hace recordar a la máscara de Górgona, como si estuviese poseída por el furor, desfigurada por la rabia. Un mito narrado por Píndaro sobre la invención del *aulós* aclara esa relación con el mundo gorgoneano: la diosa había inventado el instrumento para imitar los gritos de dolor emitidos por las gargantas de esos monstruos y de sus serpientes, en ocasión del triunfo de Perseo sobre las Medusas:

"(...) el arte que había inventado antaño Palas Atenea, cuando simuló el siniestro canto fúnebre de las Górgonas salvajes, tal como se lo había oído escapar, en su dolor pungente, de sus bocas virginales y de la horrible garganta de sus serpientes, cuando Perseo emitió un grito de triunfo, trayendo a la isla de Seriphe y a su pueblo, para su infelicidad, una de las tres hermanas. (...) Mas cuando Atenea salvó de esa peligrosa aventura al héroe que le era querido, la diosa fabricó el *aulós*, el instrumento rico en sonidos de toda especie, para imitar con él el llanto sonoro que Euriale profería de sus labios febriles"²⁷.

La vinculación del *aulós* con el mundo de las Górgonas no reposa solamente sobre el aspecto monstruoso del *auletés* durante la ejecución; el sonido emitido guarda algo más en común con los gritos guturales de esos monstruos: es ininteligible. Mientras la *lyra* puede ser combinada con la voz, el *aulós* priva al hombre de la dádiva que los griegos consideraban como la principal diferencia entre el mundo humano y el animal - la palabra. Esa es la principal razón por la cual Alcibiades y Aristóteles rechazaban el empleo del *aulós* en la educación de los jóvenes. Como decía Alcibiades, que lo consideraba despreciable, "el *aulós*, ocupando y obstru-

²⁴ MELANIPPIDES, *Marsias*, ap. ATENEO, XIV.616.

²⁵ Cratera apuliana. final del siglo V. Boston. Museum of Fine Arts 00.348. H. L. Pierce Fund. Phot. Mus. C. 7287-8. LIMC Athena 620. "Atenea, sentada sobre un árbol, tocando la flauta doble, su rostro reflejado en un espejo sostenido por un joven:

presencia de Zeus. Ménade. Sileno (¿el mismo Marsias?). Igual escena aparece representada sobre una moneda imperial (193-211 d.C)" (LIMC Tomo II, vol. I, p. 1014-5)

²⁶ VERNANT, 1986 : 55-65.

²⁷ PÍNDARO, *Píticas*, 12

yendo la boca, roba al ejecutante la palabra y la voz. "Dejemos entonces el aulós (...) a los tebanos, que no saben conversar"²⁸. Aristóteles, a su vez, afirmaba que "contra el aulós, en la educación, existe el hecho de impedir el uso del habla; por ello su uso fue acertadamente prohibido por nuestros antepasados a los jóvenes y a los hombres libres."²⁹.

Al impedir el uso del habla, al contaminar al ejecutante y a los oyentes con su carácter gorgoneano, salvaje y bárbaro, el *aulós* no contribuía a la instrucción, ni al perfeccionamiento de la inteligencia³¹.

El *aulós*, además, se muestra impropio a los hombres libres por destinarse "apenas a proporcionar el placer a quien lo escuchaba tocado por otros"³². Era un instrumento que exigía mucha habilidad manual, algo adecuado a un esclavo, a un extranjero o a un artesano, pero nunca a un hombre verdaderamente libre. Por el carácter excitante que poseía, la tradición legitima su necesidad "en las ocasiones en las que la ejecución tiene por objeto la catarsis y no la instrucción"³³. Vernant sintetiza muy bien el campo de acción del *aulós*:

"Se opone a la necesidad de instrucción impidiendo que se sirva de la palabra. Y, sobretudo, la música del *aulós* no tiene un carácter ético, sino orgiástico. No actúa sobre el modo de la instrucción (*máthēsis*), sino sobre la purificación (*kátharsis*), pues todo lo que pertenece al trance báquico y a todo fenómeno de ese tipo hace sobresalir al *aulós* desde el punto de vista instrumental. El *aulós* es, entonces, por excelencia, el instrumento del trance, de lo orgiaco, del delirio, de los ritos y danzas de posesión"³⁴.

La asociación del *aulós* al trance y al delirio se aprecia fácilmente en la iconografía³⁵, pues es una constante en el modelo de representación de las escenas de frenesí dionisiaco. Una de las constantes de la iconografía es la presencia de ménades bailando, a veces con la cabeza vuelta hacia arriba (convención gráfica más usual para figurar un individuo bajo posesión, bajo inspiración divina o demoníaca - el *enthousiasmós*), aunque también con la cabeza baja o entre los brazos, al son de los *auloí* soplados por silenos, sátiros o bacantes, ritmadas por la pulsación de tímpanos y castañuelas (*krótala*). En la cratera del *Fogg Museum*³⁶, vemos a una Ménade

²⁸ PLUTARCO, *Alcibiades*, 2 (*Vidas Paralelas*).

²⁹ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, VI, 1341b.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ VERNANT, 1986: 58.

³⁵ Se encuentran también sátiros tocando la cítara. Además, hay representaciones de

escenas en las que se puede deducir que el sonido de la *lýra* conduce al trance, al entorpecimiento de la mente.

³⁶ Cratera en cáliz de la antigua colección Hoppin, del Fogg Museum (Harvard), 1925, 30, 11. METZGER, 1951:149, Pr. XX/2. BEAZLEY, JHS 59, 1939, p. 31.

extasiada, bailando el *óklasma* al son de un *aulós* tocado por otra, ambas observadas, en esa escena músico-religiosa, por un sátiro y una tercera Ménade que sostiene el *thyrsos*. De forma análoga, en la cratera de Madrid, un personaje con trajes frigios baila, haciendo vibrar su tímpano, en el interior de un *témenos*, al son de un *aulós* tocado por un sileno, y lo espía Dioniso sosteniendo su *thyrsos*.³⁷ En la cratera de Al-Mina, vemos a un joven, con vestimentas orientales, bailando el *óklasma* en presencia de Dioniso, de una Ménade y de un sátiro que toca el *aulós*.³⁸

En la iconografía, por lo tanto, Dioniso, sátiros, bacantes, *thyrsos*, cántaros, vino, *kórdax* u *óklasma*, *phalloi* erectos, *týmpana*, *krótala* y *auloi* componen un conjunto armónico y semióticamente coherente, presentando variaciones, en las que uno u otro elemento están ausentes, según el tipo de escena dionisiaca, y eventualmente se agregan otros, como las cítaras tocadas por sátiros³⁹ o el *bárbitos* en manos de un sileno⁴⁰ o de Dioniso⁴¹. El *aulós*, de esa forma, constituye un elemento iconográfico muy recurrente del mundo dionisiaco, sea en la representación de festividades relativas a la vendimia⁴², en escenas de embriaguez y orgía báquica⁴³, o como atributo en sí de los sátiros⁴⁴.

³⁷ Cratera del Museo de Madrid. 11800: L 351. Principio del siglo IV. METZGER. ib. 147. Pr. XVI/4. BEAZLEY. JHS 59. 1939. 32.

³⁸ Cratera de Al-Mina. n.60. Pintor de Nicias (BEAZLEY. ARV. p. 848/2: JHS. 59. 1939. p. 25). METZGER. XXI/2.

³⁹ Ánfora ática con cuello. De Vulci. 510 a.C. Würzburg. Wagner-Museum HA 185 (L 209) LIMC Dionysos 292. Dioniso entre dos Silenos. uno tocando la cítara. otro, el *auloi*.

⁴⁰ Lécito ático con fondo blanco. De Atenas. 490/80 a.C. Atenas. Museo Nacional 9690. LIMC Dionysos 153. Sileno tocando la cítara de siete cuerdas (o. por el formato de los brazos. ¿un *bárbitos*? ¿o la llamada '*lyra elegante*'?).

⁴¹ Dioniso y sátiros. El dios. en posición extática. toca su *bárbitos* ('*lyra elegante*'). Siglo V a.C. GIL. LUIS. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico". *Anthropos*. 104 (Luis Gil - Filología helénica e historia crítica del humanismo). 1990. p. 14.

⁴² *Kylix*. 520 a.C. Firmada por Nikosthenes. Paris. Louvre F 124. LIMC Dionysos 495 (Dioniso acude a la vendimia). Parte interna de la pieza: Dioniso sentado sobre silla con un *rhytón* a la derecha. Dos Silenos con el

falo erecto recogen uvas. mientras dos Ménades bailan el *kórdax*. al son de la flauta tocada por un tercer Sileno. El pintor aprovecha la circularidad de la superficie sobre la cual efectúa la pintura para insinuar. por la danza de las Ménades. un movimiento circular *delyrante*. animado por el *aulós*. en el ritmo de esa danza que. sabemos. era bastante rápida.

⁴³ Ánfora nolana. De Nola. 480 a.C. Paris. Louvre G 201. LIMC Dionysos 366 (*Dioniso en el simposio*). En un banquete. Dioniso. con cabellos esparcidos sobre los hombros. *khiton* e *himátion*. acostado. con un gran *skyphos* a mano. A su lado. un Sileno acostado tocando la flauta doble. Se trata propiamente de la atmósfera disoluta y orgástica que Platón y Aristóteles asociaban al *aulós*. al modo frigio y al *éthos malakón*.

⁴⁴ *Oinochéia* ática. De Atenas. 530 a.C. Cambridge. Fitz. Museum 126.1864 (G 163). LIMC Briakkhos 1. Sátiro desnudo y barbudo del *thiasos* dionisiaco. identificado por la inscripción BRIACOS. Toca una flauta doble. mientras de su mano cuelga la capa del instrumento. Atención a la exagerada deformidad de los dedos. delgados. aunque torcidos.

Vemos que hay varias referencias escritas que comprueban la relación del fenómeno de posesión con la flauta, muy bien exploradas en la clásica obra de H. Jeanmarie, *Dionysos*. Se decía que

“algunos extáticos oían flautas, címbalos, tamborines, escuchaban una aria cualquiera, y de tal modo entraban en entousiasmos, como aquellos que inducen el estado de trance de las Coribantes, los poseídos de Sabazios⁴⁵, los siervos de Madre”.

Afirmaban, además, que “los *auloi* provocan o curan las pasiones del desvarío”.⁴⁶ Sócrates mencionó que “los iniciados en los misterios de las Coribantes creen oír *auloi*”⁴⁷.

Teniendo en cuenta el timbre gorgoneano del *aulós*, y considerando su íntima relación con el estado de trance, el *éthos* inherente a la *auletiké* se confunde con aquel que es propio del comportamiento de individuos poseídos por deidades orgiásticas, potencias demoníacas y otras entidades extranjeras al mundo olímpico. Xenofonte describe cómo actúan: “bajo la posesión (de esas) deidades asumen miradas terribles, una voz aterradorante y gestos violentos”⁴⁸.

Alejado del universo intelectual, del desarrollo de la inteligencia - apartado de la cultura -, resta al *aulós* su relación con el mundo animal, con la naturaleza y con el mundo de los muertos. Su proximidad con la naturaleza lo vincula con la fuerza física, camino por el cual se reencontrará con la cultura, en el idealizado equilibrio entre cuerpo y espíritu.

En la poesía de Píndaro, el poeta destaca la relación entre el carácter sonoro del *aulós* y las fuerzas de la naturaleza:

“Es la poderosa voz de las Sirenas lo que quiero,
al son de los *auloi* de Lotos, imitar en mi canto (...).
Ese canto que hace callar el soplo impetuoso del Zéfiro,
ese canto que hace callar a Bóreas, cuando, tembloroso,
se lanza en una violenta tempestad, y que con su soplo
subleva la Madre a las rápidas olas”⁴⁹.

La relación del *aulós* con el mundo ctónico se refleja en su empleo tradicional como instrumento para acompañar los cantos fúnebres (*threnoi*). Aristóxeos afirmaba que Olimpos, creador de la *auloidía*, fue el primero en tocar con la flauta un aria en modo lidio sobre la muerte de Pitón. La

⁴⁵ Dios frigio, asociado a Dioniso, visto a veces como un Dioniso viejo, hijo de Zeus y Perséfone. Su culto era orgástico. No pertenecía al panteón helénico (GRIMAL, “Sabazios”, 1994 : 413).

⁴⁶ JÁMBLICO. *Los misterios de Egipto*, III, 9 (Sobre los efectos de la música).

⁴⁷ PLATÓN. *Critón*, 54d.

⁴⁸ XENOFONTE. *Banquete*, 39-40.

⁴⁹ PÍNDARO. *Fragmentos*, 2, II e III.

aulôidia fúnebre se utilizaba normalmente en el modo lidio, portador del *ethos threnodes* (*malakón*).

El carácter dionisiaco de la tragedia⁵⁰ conduce a la elección del *aulós* como el único instrumento empleado en el teatro. El *aulós* reforzaba el tono catártico de la tragedia, con su timbre estridente y tembloroso, contribuyendo a instaurar una atmósfera de conmoción colectiva. Además, el *aulós* era apropiado al acompañamiento del coro trágico, cuyo ritmo era reforzado por el *krótalon*, y cuya atmósfera se adensaba por los pulsantes y sincrónicos golpes de los pies en el suelo.

La tradición supo encontrar un aspecto positivo del *aulós* en relación a las actividades del cuerpo. Esa idea ya se expresaba en los versos de Píndaro que aludían a los motivos de su invención por Atenea: deseando imitar los gritos de dolor de las Medusas derrotadas por Perseo, su sonido simbolizaba la capacidad del héroe (de la civilización) para vencer los obstáculos 'antihumanos' del mundo; significaba también la bravura en la guerra, habiendo, en ese caso, un lazo entre el *aulós* y el coraje. Así:

“(Atenea) habiendo inventado (el *aulós*), lo convirtió en un regalo a los mortales (...), a esa aria gloriosa que evoca las luchas por las cuales se mueven los pueblos”⁵¹.

2.2.2 El simbolismo de la *lyra*

La preferencia por la *lyra*, como ya hemos visto, resultó incluso en la construcción imaginaria de que fuese un instrumento nacional; y, de hecho, la mitología, a través de la simbología poética e iconográfica, la trató como tal. Es notable que la sabiduría antigua de los griegos haya sido identificada con dioses citaredos y tocadores de *lyra*. Los dioses más sabios eran los dioses musicales:

“Por esa razón veían a Apolo, entre los dioses, y a Orfeo, entre los semidioses, como los más musicales y más sabios. [Además], llamaban sofistas a todos los que se dedicaban a esa arte, como lo hizo Esquilo: “Entonces el sofista tocó su *lyra* de caparazón de tortuga (...)”⁵².

⁵⁰ Ese carácter dionisiaco se debía no tanto al contenido de los dramas trágicos, sino, principalmente, al hecho de que los concursos de tragedias habían sido instituidos por Pisistrato durante la realización de las fiestas Dionisiacas, cuyo premio originalmente

era un macho cabrío (*tragos*), de donde derivaría el término 'tragedia' (GRIMAL, PIERRE. *O teatro antigo*. Lisboa : Edições 70, 1984).

⁵¹ PINDARO. *Piticas*. 12. III.

⁵² ATENEO. XIV, 632.

Ese lazo entre la *lyra* y la sabiduría se mantiene en los siglos V y IV a.C., y es basada en dos argumentos fundamentales: la posibilidad de uso del habla y su relación íntima con la armonía cósmica.

a) *La posibilidad de uso del habla*

Alcibiades, al defender la enseñanza de la *lyra*, decía que “el manejo del plectro y de la *lyra*, en su opinión, no comprometía en nada la figura. (...) Cuando se toca la *lyra*, es posible hablar y cantar al mismo tiempo”.⁵³ De esa forma, diferentemente de lo que ocurre con el *aulós*, hay una compatibilidad entre la *lyra* y la inteligencia, expresada en los argumentos de Aristóteles favorables al empleo de la misma en la formación de los jóvenes⁵⁴.

A Orfeo y a Apolo, se los ve sin duda como el semidiós y el diós más intelectuales. Orfeo era, incluso, según una versión, hijo de Apolo y de la Musa Clío; de acuerdo con otra era hijo de Eagro y de la Musa Calíope. Su filiación a las Musas es responsable simbólicamente de su condición de “fundador de la cultura general, de la *enkyklios máthesis*, del saber enciclopédico que se define en el siglo IV con Platón e Isócrates”⁵⁵. Un mito jamás podría colocar como fundador de la cultura a un dios *auletés*, puesto que la palabra era considerada el fundamento de la civilización y de la humanidad.

b) *La relación con la armonía cósmica: la melodía de las esferas*

A la *lyra*, sin embargo, no se la prefiere solamente por dejar espacio a la palabra; el motivo principal, es que, al mismo tiempo que permite fluir el verbo, ejerce un efecto moralizante. Ese efecto se funda en la asociación simbólica entre la armonía cósmica y la armonía musical, precepto establecido por los pitagóricos, fundamentándose en la equivalencia entre los intervalos musicales calculados en la relación entre las cuerdas de la *lyra* y los intervalos cósmicos evidenciados en la relación entre el movimiento de los distintos astros. De este modo, el desarrollo paralelo entre la acústica y la astronomía, en los pitagóricos, estableció que gracias a la música se puede aprehender un principio divino de orden. La aprehensión de ese principio se hace necesaria para la sociedad humana, pues exige armonía, puesto que se compone de lo que “no es igual, ni emparentado”, siendo “desigualmente ordenada, necesitando ser unida por una armonía tal que

⁵³ PLUTARCO. *Alcibiades 2 (Vidas Paralelas)*

⁵⁵ DETIENNE, MARCEL. *A escrita de Orfeu.*

⁵⁴ ARISTOTELES. *Política*. VIII, VI.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1991. p. 86.

pueda estar contenida en un cosmos”, lo cual sólo puede alcanzarse a través de la música⁵⁶.

Heráclito, cuando busca una metáfora para el concepto de armonía como acuerdo de lo que difiere⁵⁷, menciona a la *lyra*: “No comprendes cómo concuerda lo que difiere: armonía de movimientos contrarios, como el del arco y el de la *lyra*”⁵⁸. La *lyra* condensa simbólicamente la misión cultural de la música, contenida en su relación con la armonía celeste. El rol de la *lyra* en la educación del joven es el de hacerlo partícipe de esa armonía musical divina:

“El curso del universo, el movimiento de los astros, si hemos de creer en Pitágoras, Arquitas, Platón y otros antiguos filósofos, no se completa y no se desarrolla sin la música: pues todo, dicen, lo organizó Dios según la armonía. (...) La virtud suprema y musical por excelencia es la de llevar la justa medida a todo”⁵⁹.

Efectivamente, los griegos creían que el sonido de la *lyra* aportaba una calma necesaria a la vida social. Vemos que, desde la crisis de la *basileía*, la vida en el mundo aristocrático estuvo marcada por la tensión entre el conflicto y la unión. La percepción del rol social del *agón* - ‘disputa’ que es la metáfora de la discordia y de la diferencia, y cuyos maleficios sacudieron a Grecia a lo largo de los siglos VIII, VII y VI a.C., provocando la llamada *stasis* - condujo, también, como contrapartida, a una valorización de los lazos de la amistad. Esa dualidad estaba simbolizada en las entidades divinas *Eris* y *Philia*, opuestas y complementarias, que personificaban, respectivamente, el poder del conflicto y el poder de la unión⁶⁰. En-

⁵⁶ Esto es lo que desprendemos de algunos fragmentos pitagóricos, como el fr. 6 de FILOLAO: “Las relaciones entre la naturaleza y la armonía son las siguientes: la esencia de las cosas, que es eterna, y la misma naturaleza, ellas admiten no ya el conocimiento humano sino el divino. Y nuestro conocimiento de las cosas sería totalmente imposible, si no existiesen sus esencias, de las cuales se formó el cosmos. Como, a pesar de eso, esos (dos) principios no son iguales ni emparentados, había sido imposible formar con ellos un cosmos, sin la ocurrencia de la armonía. Lo igual y lo emparentado no exigen armonía, pero lo que no es igual ni emparentado, y desigualmente ordenado, necesita estar unido por tal armonía que pueda contenerse en el cosmos. La grandeza de la armonía (octava 1:2) comprende la cuarta (3:4), la quinta (2:3). La quinta es más gran-

de que la cuarta por un tono (8:9). Pues de la *hypate* (mí) hasta la *mese* (lá) hay una cuarta; de la *mese* hasta la *nete* (mí), una quinta. Entre *trite* (sí) y *mese* (lá) hay un tono. La cuarta, sin embargo, está en la relación de 3:4, la quinta de 2:3, la octava de 1:2. Por lo tanto, la octava se compone de cinco tonos y dos semitonos, la quinta de tres tonos y un semitono, la cuarta de dos tonos y un semitono”. También: PITAGORAS, fr. 1 e 2. ÁRQUITAS DE TARENTO, fr. 1 e 2.

⁵⁷ Filolao piensa del mismo modo: “Armonía es la unidad de lo mezclado y el acuerdo de las discordancias.” (FILOLAO DE CROTÓN, fr. 10)

⁵⁸ HERACLITO, fr. 51.

⁵⁹ PLUTARCO, *De Musica*, XIX.

⁶⁰ VERNANT, JEAN PIERRE. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 31.

tendían que el sonido de la *lyra* contribuía a la obtención de la *philia* en las relaciones humanas, pues introducía en el espíritu humano el sentido de armonía que rige el cosmos. La *lyra* podía ejercer esa función en varias dimensiones de lo cotidiano - en los negocios, en la diplomacia e incluso en el amor -.

Los griegos consideran este uso de la música como una práctica general, conocida incluso entre los bárbaros. Según Teopompos, “los Getae conducen sus negociaciones llevando cítaras en sus manos y tocándolas”⁶¹. De acuerdo con Teomphilos, la “música madura el carácter, domestica el temperamento caliente y aquellos cuyas opiniones se rivalizan.”⁶² Ateneo cita el ejemplo del pitagórico Cleinias, “cuya conducta y carácter eran ejemplares”, el cual “siempre tomaría su *lyra*, y la tocaría, cuando le ocurriese estar exasperado a punto de enfurecerse. Y cuando alguien le preguntase por qué motivo lo hacía, diría: ‘Me estoy calmando’⁶³.

Aquiles también usaba la *lyra* para calmar su espíritu, como nos relató Homero:

“Queriendo mostrar que la música es con frecuencia útil, representa a Aquiles recurriendo a ella, la cual había aprendido del muy sábio Quirón, para calmar su cólera contra Agamenón:

‘Lo encontraron encantando su alma al son de la armoniosa *phorminx*, bella, artísticamente trabajada, atravesada por un yugo de plata: él la había escogido entre los destrozos de la ciudad de Eétion, por él destruida; con ella encantaba su corazón, y cantaba las glorias de los héroes’⁶⁴.

Según Ateneo, el *aulós* también compartía los efectos positivos de la música. Su actuación, sin embargo, abarcaba distintos aspectos. Mientras la *lyra* actuaba sobre el carácter, el *aulós* tenía el don de curar enfermedades, como revela Teofrasto, en su obra *Sobre la Inspiración*, afirmando que “una persona que sufriese de dolor ciático estaría siempre curada de sus ataques, si alguien tocase el *aulós*, al modo frigio, sobre la parte afectada”⁶⁵. El poder de la *lyra* era el de calmar los ánimos; los mismos dioses olímpicos la utilizaban con ese fin: “Luego de la querrela sobre Aquiles, ellos pasaban su tiempo continuamente escuchando ‘la bella *lyra* tocada por Apolo, y a las Musas que cantaban, respondiendo con bellas voces’⁶⁶.

⁶¹ TEOPOMPUS. *Historias*. Livro 46. ap. ATENE. XIV. 627. Ateneo, sin embargo, admite que muchos bárbaros, cuando conducían sus negociaciones, para ablandar los corazones de sus oponentes, hacían uso también de la flauta.

⁶² TEOMPHILUS. apud ATENE. XIV. 624.

⁶³ CHAMAELEON DE PONTO. apud ATENE. ib. También: ATENE. XIV. 624.

⁶⁴ PLUTARCO. *De Musica*. XIX.

⁶⁵ TEOFRASTO. *Sobre a Inspiração*. apud ATENE. ib.

⁶⁶ HOMERO. *Iliada*. apud ATENE. XIV. 628.

En las fiestas, la música de la *lyra* servía como un contrapunto a los excesos resultantes del vino, según el testimonio de Ateneo, que comenta un pasaje de Homero:

“Satisfacemos nuestras almas banqueteadando y con la *lyra*, que los dioses hicieron compañera de la fiesta”, evidentemente, porque el arte es benéfica también para aquéllos que festejan. Y ésa era la costumbre aceptada, con el objetivo, primero, de que todos los que se sintiesen impulsados a beber y a llenarse de comida pudiesen tener la música para curar la violencia y la intemperancia, y, segundo, porque la música calma los sobresaltos”.⁶⁷

Otros excesos también encuentran en la *lyra* un factor de control, pues esta los reduce a la justa medida - es el caso del amor -. Para evitar que el hombre se entregue a impulsos arrebatadores, a deseos serviles y a caprichos condenables, las cuerdas de la *lyra* deben sonar, acompañando voces *mélicas*, garantizando, de esa forma, un amor controlado. El amor puede traer inúmeros beneficios a los hombres, muchos de ellos ensalzados por los diversos participantes del *Simposio* de Platón; sin embargo, pasiones descontroladas pueden afeminar a un hombre y tornar vulgar a una mujer. Ése es el sentido de las palabras de Safo, cuando decía: “Eras para ella como una Diosa, *tu canto apaciguaba sus caprichos*.”⁶⁸ En la mitología, la *lyra* puede tener también la función de calmar los caprichos de los amantes, ya que está presente, con mucha frecuencia, en las escenas amorosas entre los héroes y sus amadas. En la iconografía, podemos decir que la *lyra* es una constante en las escenas amorosas - no de amores viles, sino ejemplares-. Tal es el caso de las escenas de amor entre Aquiles y Deidameia, durante su refugio en la isla de Skyros, tan retratada por artistas romanos sobre varios tipos de soportes; es el caso asimismo de las escenas amorosas entre Teseo y Ariadna y entre Afrodita y Adonis.

Merece nuestros comentarios la pintura del fondo de la copa de Oltos, de Londres. Según Jennifer Neils⁶⁹, se trata de la representación ática más antigua del héroe Teseo en vasos con figuras rojas. Presenta, en relación con la iconografía tradicional del héroe - y aun en relación con los otros ejemplares de Oltos representando a Teseo -, una profunda transformación. Los pintores atenienses de vasos de figuras negras se dedicaban a la apología de la imagen guerrera, violenta, de los héroes que debían ser admirados por su bravura, coraje y fuerza física. Vemos que la copa de Oltos de Londres permite notar cambios, no sólo en lo referente a la temática, sino también a la mentalidad, como el mismo repertorio de ese pintor nos lo indica. La copa de Londres presenta a Teseo con su amada, su

⁶⁷ ATENEO. XIV. 627.

⁶⁹ NEILS. 1981: 177.

⁶⁸ SAFO. *Para além di mar*. vs. 3-4.

práctica amorosa es endulzada por el sonido de la *lyra*. En el siglo V, los pintores tenderán a suavizar el perfil guerrero del héroe, convirtiendo su carácter en algo más adecuado a la ideología que se desarrolló en Atenas luego de las reformas de Clístenes (509) y sobretodo a partir de la victoria definitiva sobre los persas (480).

De este modo, la *lyra*, en manos de héroes tradicionalmente admirados por su fuerza - por su *lyssa*, su lanza y su escudo -, es ahora un testimonio de esta nueva visión: ella los humaniza, contiene su *hybris*, impone una medida, adecuándolos a la ideología poliáde. Charles Dugas y Jan Bazant analizan el sentido del Heracles *mousikós*⁷⁰ como una progresiva tendencia a la intelectualización del héroe. Para Dugas⁷¹, refleja la creciente influencia pitagórica sobre la mentalidad de los artistas atenienses, que pasan a compartir la visión mística de la música, según la cual la *lyra* poseería una potencia purificadora del alma.

Tenemos aquí una serie de nociones correlatas acerca de la *lyra*: intelectualiza a héroes violentos y bravos, dejándolos más comedidos, temperantes; controla las pasiones arrebatadoras y los temperamentos irascibles; calma la cólera y calla las querellas. Vemos que el sustrato sobre el que se sostienen todas esas proposiciones es el concepto, constitutivo de la *Weltanschauung* griega, de que la música civiliza. Domestica la naturaleza y acultura el salvajismo – en particular la música de la *lyra*.

El canto del citaredo Orfeo, a ese respecto, es paradigmático. Se decía que tocaba con tanta perfección, que árboles y rocas dejaban sus lugares, los ríos suspendían sus corrientes y las fieras acudían en tropel a su alrededor para escucharlo. Con los acordes de su *lyra*, conmovió a Hades convenciéndolo a devolverle a su mujer Eurídice⁷². Se decía, también, que su dulce voz y su tierna *lyra* encantaban a los soldados tracios, conteniendo la violencia de su barbarie.

En fin, la *lyra* guarda una relación profunda con el sentido de civilización y humanidad, al paso que la flauta se acerca al mundo de la naturaleza y condensa la radical alteridad de lo que está fuera de las fronteras de la cultura, de la humanidad, de la vida.

2.3. La percepción estética de la sonoridad del aulós y de la lyra

Las percepciones éticas, étnicas, pedagógicas y filosóficas de los instrumentos musicales repercuten sobre su apreciación estética, sobre la sensibilidad del gusto musical.

⁷⁰ Ánfora. 520-510. Antiguamente en la Basileia (hoy en el comercio) Phot. D. Widmer 5992. LIMC Athena 617. Escena musical: Heracles citaredo con Atena auleuta.

⁷¹ DUGAS, 1960 : 121.

⁷² CHOMPRE. *Dicionário abreviado da fã-bula* (traducción portuguesa). Paris : Pillet Ainé, 1839.

Mientras al sonido de la *lyra* se lo predica como algo dulce, cándido, digno del acompañamiento de la voz humana, a la sonoridad del *aulós* se la considera impura, se insinúa muchas veces que se acerca más a un ruido que a un sonido, debido a su incompatibilidad con la palabra articulada. A su sonido se lo compara con ruidos desagradables, que lastiman los oídos sensibles y bien educados. Parménides, en una figura de lenguaje, al describir un sueño, para caracterizar el sonido perturbador del eje del carro en movimiento, dice que emitía “sonidos estridentes de *aulós*”⁷³.

Aristófanes alimentaba un profundo desprecio por el timbre del *aulós*. En su comedia *Caballeros*⁷⁴, caracteriza su timbre quejumbroso y pobre cuando compara una *synaulia*⁷⁵ a los lamentos de dos generales ridículos, que registra así: “*my, my, my, my ...*” La descalificación del arte del *aulós* seguramente no era solo prejuicio de hombres conservadores, nostálgicos de un pasado idealizado, y molestos frente a las innovaciones técnicas y estéticas de la ‘música moderna’ oriunda de Jonia. Tampoco era solo un mecanismo de afirmación estética de las elites, para marcar sus diferencias de los gustos del vulgo.

Hay evidencias de que los prejuicios hacia el *aulós* hayan llegado, en cierto grado, al inconsciente social, pues dejaron marcas en el lenguaje relativo a la *aulética*. Algunos términos se referían al sonido del *aulós* comparándolo a ruidos animales que llegaban a lo ridículo.

El vocabulario empleado para referirse al *aulós* era escarnecedor, e incluso sarcástico. Como burla, se decía que los *auletai* ‘cacareaban’. A los alumnos del gran *auletés* Timoteo de Tebas⁷⁶, los acusaban de ‘imitar a los patos’⁷⁷. Otro de los verbos usados era *karkinoûn*, ‘imitar al cangrejo’. Según Annie Bélis, se aludía a la posición de los dedos encorbados sobre los orificios del instrumento⁷⁸.

Podemos concluir que las reprimendas morales a la *aulética* sugieren un profundo desdén estético por ese género musical.

Los paralelos entre la sonoridad y el mundo animal no constituían, sin embargo, necesariamente, algo peyorativo. Las comparaciones con cigarras, delfines y cisnes fueron siempre verdaderos encomios al arte musical. De incomparable belleza literaria es el fragmento en el que Sócrates discurre sobre el canto del cisne, cuando éste presiente su muerte. Diferentemente a lo que pensaban muchos, el filósofo no ve en él una manifestación de dolor, sino de felicidad: el cisne reconoce los bienes que

⁷³ PARMENIDES. fr. 1.

⁷⁴ ARISTÓFANES. *Caballeros*. vs. 10.

⁷⁵ Dúo de *auloi*.

⁷⁶ El flautista tebano Timoteo (final del siglo V) no se debe confundir con el compositor y citaredo Timoteo de Mileto. Una tradición, que remonta a Luciano, afirma, por

la coincidencia de la homonimia, que Timoteo, el tebano, había alcanzado su primera victoria ejecutando *La furia de Ajax*, de Timoteo, el milesio.

⁷⁷ DIPHILLOS. *Sinôris*. apud ATENEJO. XIV 657e.

⁷⁸ BELIS. 1992 : 500.

encontrará en el Hades: como ave de Apolo, su canto es para Sócrates símbolo de desprendimiento de las cosas materiales⁷⁹.

3. Conclusión

Identificamos, en la cultura griega, la presencia de una estructura de oposición binaria en la antagonista atribución de valor y sentido a dos instrumentos musicales: la *lyra* y el *aulós*; la primera significando la cultura, la segunda, la naturaleza. Vimos que no se puede tener una visión simplista, pues no todo lo que se pensaba sobre esos instrumentos se rige por los principios de esa estructura universal de significación de la oposición entre cultura y naturaleza. Muchos, contrariamente a las opiniones de fondo ético, tenían una óptica estrictamente musical, regida con frecuencia por valores estéticos que no siempre coinciden con las moralizaciones filosóficas y pedagógicas.

Nuestro interés se centralizó en analizar la corriente de pensamiento marcada por el antagonismo simbólico entre la *lyra* y el *aulós*, buscando evidenciar las bases de su semiosis. Identificamos varias estrategias discursivas que enaltecen las cualidades de la *lyra* y desprecian el *aulós*, entre las que destacamos la elaboración cultural de explicaciones acerca del origen de los instrumentos. Al asociar la *lyra* a un origen nacional, a dioses olímpicos y a héroes homéricos, se le otorga un estatuto de positividad étnica, estética y cultural - como si fuese compositiva del fundamento de la humanidad y de la civilización-. Por otro lado, al atribuir la invención del *aulós* a entidades relacionadas con el mundo de la naturaleza y con el mundo bárbaro (como Frigia y Libia), se lo acerca al estado salvaje y se lo coloca en una condición de alteridad absoluta en relación a la cultura.

Vimos cómo la *lyra* y el *aulós* se insertan en dos universos de la vida absolutamente inversos, simbolizados en la cultura griega por la oposición entre lo "apolíneo" y lo "dionisiaco". El lazo que la *lyra* mantiene con lo apolíneo le garantiza un rol civilizador de la humanidad; por otro lado, la estrecha relación del *aulós* con lo dionisiaco otorga a este un carácter de desorden potencial, de una arrebatadora *hybris*, capaz de estremecer el orden humano. Además, la *lyra* cataliza el poder místico purificador del alma, que los pitagóricos veían en la música, al identificar su armonía con la que reina sobre el cosmos. Es la música de la *lyra*, entonces, acompañando voces suaves, la que mejor imita la melodía celestial de las esferas.

Hubo un debate pedagógico intenso, resultante de los preceptos antes expuestos, que culminó con la condena filosófica a la enseñanza de la *lyra* a los jóvenes, como podemos verificar en Platón y Aristóteles.

Para evaluar la amplitud social de ese discurso que desprecia el arte de la *aulética*, resaltamos la resonancia intelectual que debe haber tenido el

⁷⁹ PLATÓN, *Fédon*, 85.

debate público sobre el carácter de los instrumentos, a partir de la puesta en escena, a mitad del siglo V, de las obras *Marsias* de Melanípides y *Argos* de Telestes, bajo la influencia de las cuales ocurrió una difusión del interés por los mitos referentes a la invención del *aulós* por Atenea y a la disputa musical entre Apolo y el sátiro frigio. Los resultados se dejaron sentir en la creciente representación de esos relatos míticos sobre monumentos figurativos a partir de la mitad del siglo V, tendencia inaugurada probablemente por el grupo *Atenea-Marsias* de Mirón, que en la Acrópolis de Atenas se destaca entre otras estatuas en tamaño natural. El análisis global de la iconografía referente a esos mitos, en la segunda mitad del siglo V y en el siglo IV, nos revela que entre los artistas se estableció una tradición de ‘codificación’ de ese ‘complejo mítico’, incluyendo en un único relato lineal y secuenciado, los hechos que van desde la invención del *aulós* por Atenea hasta el escalpe de Marsias por Apolo. El hecho más importante aportado por el análisis de la cerámica es la evidencia de una enorme popularidad, al final de los siglos V y IV a.C., de la leyenda sobre el concurso musical entre el citaredo olímpico, Apolo, y el *auletés* frigio, Marsias. La misma es atestiguada tanto en el arte ático, como en el italiota y en lo etrusco.

¿Por qué tanto interés por el conflicto entre Apolo y Marsias por parte de los pintores de vasos, en el paso del siglo V al IV? La respuesta parece ser sencilla. Los artistas, sensibilizados por la discusión sobre el valor y el carácter de la *lyra* y del *aulós*, resuelven tomar partido. Registran, simbólicamente, su desprecio hacia el *aulós* y su admiración por la *lyra*. Varios factores pueden haber convergido en esa posición favorable hacia la *lyra*: el orgullo ático, el desprecio hacia los tebanos, la influencia del pitagorismo, la afirmación étnica en relación a la barbarie, o incluso una estructura antropológica profunda, inconsciente, que demarca las fronteras de la “cultura” y de la “naturaleza”, el dominio de lo humano sobre lo animal o monstruoso, del mundo de los vivos sobre el de los espíritus.

Llegamos a la conclusión, como Pierre Demargne, de que la oposición entre la *lyra* y el *aulós* establece simbólicamente los límites entre lo racional y lo irracional:

“La reserva de la diosa y su desdén frente a la ingenuidad del sátiro glorifican a la protectora del arte y de la cultura. La ejecución de la cítara, común a Atenea y a Apolo, parece traducir una función de cultura: hay una oposición clara entre Dioniso y su séquito -al que pertenece Marsias-, y Apolo: es, podemos decir, la oposición entre lo irracional y lo racional en el pensamiento griego.”⁸⁰

⁸⁰ DEMARGNE, PIERRE. LIMC Tomo II, vol. I. “Athena”. Commentaire b4, p. 1039.

Bibliografía

- BAZANT, JAN. "Heracles and Athenian Hoplites" in: *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*. Praga: Nakadatelstvi Ceskolovensk Akademie Ved. 1981. 23-38.
- BELIS, ANNIE. "L'aulète et le jeu de l'oie". *Bulletin de Correspondance Héliénique*. CXVI. 1992. 497-500.
- CHAILLEY, JACQUES. *La musique grecque antique*. Paris: Belles-Lettres. 1979.
- COMBARIEU, J. *Histoire de la Musique - des origines au début du XX^e siècle*. Tome I. Paris: Armand Colin. 1920.
- COOK, J.M. "Archeology in Greece. 1949-50". *Journal of Hellenic Studies*, 1951, 245-9.
- DARAKI, MARIA. *Dionysos*. Paris: Arthaud, 1985.
- DETIENNE, MARCEL. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DUGAS, CH. "Héraclès Mousicos", in: *Recueil Charles Dugas*. Paris: Boccard, 1960, 115-121.
- MARROU, H. I. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil. 1958.
- METZGER, H. "Le cycle d'Apollon", in: *Les représentations dans la céramique attique du II^e siècle*. Paris: Boccard. 1951. 158-168.
- METZLER, D. "Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jhts. v. Chr.", in: BERARD, CLAUDE et alii. *Cahiers d'Archéologie Romande* 36 (Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse). Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne. 73-8.
- MOUTSOPOULOS, EVANGHELOS. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France. 1989 (1959)
- NEILS, JENNIFER. "The loves of Theseus: an early cup by Otlos". *American Journal of Archeology* 85 - 2. 1981. 177-9, pr. 41.
- PICARD, CH. *Manuel d'Archéologie Grecque, La Sculpture. II. Période Classique. I^{er} siècle*. Paris: Ed. Auguste Picard, 1939. 237-41.
- QUEYREL, ANNE. "Scènes apoliniennes et scènes dionysiaques du peintre de Pothos". in: *Bulletin de Correspondances Héliéniques*, Paris. CVIII. 1984. 123-159.
- REINACH, THEODOR. "Lyra". in: DAREMBERG & SAGLIO. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette, 1919. 1437-51.
- RIEMANN, H. *Historia de la Música*. Barcelona/Buenos Aires: Labor. 1934 (1901).
- SACHS, C. *La musica en la antigüedad*. Barcelona/Buenos Aires: Labor. 1934 (1924).
- SNODGRASS, ANTHONY. "La naissance du récit grecque", in: BÉRARD, CLAUDE et alii. *Cahiers d'Archéologie romande*. 36 (Images et Société en Grèce Ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse). Lausanne: Université de Lausanne. 1987, 11-8.
- VERNANT, JEAN-PIERRE. "La flûte et la masque. La danse d'Hades", in: *La mort dans les yeux*. Paris: Hachette. 1986, 55-65.
- _____. *As origens do pensamento grego*. 6a edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1989.

OBRAS DE REFERENCIA

- CHOMPRÉ. *Dicionário abreviado da Fábula* (traducción portuguesa), Paris: Pilet Ainé. 1839.
- COMMELIN, P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Itatiaia : Belo Horizonte. 1983.
- GRAVES, ROBERT. *Os Mitos Gregos*. vol. 1 y 2. Dom Quixote. Lisboa. 1990.
- GRIMAL, PIERRE. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Presses Universitaires de France. 1994.
- HARVEY, PAUL. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1987.

FUENTES PRIMARIAS

- ATHENAEUS. *The Deipnosophists*. (Trad. Charles Burton Gulick). Londres: William Heinemann/Harvard University Press, 1959.
- ARISTOTELES. *Política* (Trad. Mário da Gama Kury) Brasília. UnB. 1988.
- LASSERRE, FRANCISQUE. *Plutarque. de la Musique*. Olten y Lausanne: Urs-Graf-Verlag. 1954.
- PLATON. *Oeuvres complètes de Platon*. (Trad. y notas por Léon Robin) Paris: Gallimard, 1959.
- PLUTARCO. *Ídidas Paralelas*. (Trad. Gilson César Cardoso) São Paulo: Paumape, 1991, 4 vols.
- PLUTARQUE. *De la Musique*. (Trad. Weil y Reinach). ed. crít. y explic., Paris: Ernest Leroux, 1900.

FUENTES PARA LA ICONOGRAFÍA

- BAZANT, JAN. *Studies on the Use and Decorations of Athenian Vases*. Praga: Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1981.
- BÉLIS, ANNIE. "L'aulète et le jeu de l'oïe", *Bulletin de Correspondance Héliénique*. CXVI, 1992, 497-500.
- COOK, J.M. "Archeology in Greece, 1949-50", *Journal of Hellenic Studies*, 1951, 245-9.
- GEISS, HEINZ. *Reise in das alte Knossos*. Leipzig: Prisma Verlag, 1981.

GIL, LUIS. "Luis Gil. Filología Helénica e historia crítica del humanismo". in *Anthropos*. 104, 1990.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE. Zurique: Artemis-Verlag, a partir de 1981 (8 vols.)

METZGER, HENRI. *Les représentations dans la céramique attique du II^e siècle*. Paris: Boccard, 1951.

NEILS, JENNIFER. "The loves of Theseus: an early cup by Oltos", *American Journal of Archeology* 85 - 2, 1981, 177-9, pr. 41.

PICARD, CHARLES. *Manuel d'Archéologie grecque. La Sculpture. II. Période Classique, I^e siècle*. Paris: Auguste Picard, 1939, 232-241.

ABREVIATURAS

- ABV - *Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters*
- AJA - *American Journal of Archeology*
- ARV - *Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters*
- BCH - *Bulletin de Correspondance Héliénique*
- EVP - *Beazley, Etruscan Vase-Painters*
- JHS - *Journal of Hellenic Studies*
- LIMC - *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*
- PUF - *Presses Universitaires de France*