

I T E R

VOL • XVI
ENSAYOS

ISBN 978-956-7062-54-6
ISSN 0718-1329

Sobre el lenguaje, la música y el silencio en la antigua filosofía griega*

LIDIA PALUMBO

I

Nuestro viaje en el silencio del mundo antiguo comienza al inicio de los tiempos, que los griegos de la época arcaica consideraban también el inicio del lenguaje. El inicio del lenguaje, según Walter Friedrich Otto, va comprendido a partir *no* de la idea de una necesidad práctica, comunicacional de los hombres, sino como lugar de una apertura, de una fundación excepcional, musical, fundación que aconteció para que las cosas en si mismas pudiesen abrirse a la expresión, *revelar*, a través del lenguaje, su propio ser, su verdad y su esencia.

En el *Himno a Zeus* de Píndaro —escribe Otto— tenemos el siguiente escenario: Zeus recién ha ordenado el cosmos y los dioses observan con mudo estupor la magnificencia que se presenta frente a sus ojos. Después de un cierto tiempo en que todos guardan silencio, el padre de los dioses pregunta a los demás si les parece que falte algo. Entonces los dioses contestan que en el cosmos solo falta una cosa: una voz capaz de ensalzar la gran obra en palabras y en música. Para que esto acontezca será necesaria una entidad totalmente nueva, y es ahí que los dioses ruegan a Zeus crear a las Musas. Este relato —escribe Otto— dice algo enteramente diferente de lo que declara el salmista:

“Los cielos narran la gloria de Dios y el firmamento proclama la obra de su mano” (XVII).

* Este trabajo fue expuesto en el Seminario homónimo dictado en Santiago entre el 28 de julio y el 07 de agosto en el Centro de Estudios Clásicos en el marco del Convenio, que liga la U. de Napoli con la U.M.C.E. En esa ocasión se tradujo el texto italiano al español, para facilitar a los asistentes su comprensión. Tenemos el agrado, pues, de ofrecer a nuestros lectores también la versión española del texto.

En el *Himno de Zeus* no es el creado el que alaba a su creador; aquello que acontece es que el cosmos, inmerso en el silencio, revela estar incompleto, incompleto porque aún no hay una voz que lo exprese. La Musa será engendrada porque las cosas y su gloria tienen que ser pronunciadas: *ser pronunciadas* será el objetivo de su existencia. Hasta el acto de aquella generación el cosmos entero es prisionero de una muda contemplación, en la cual los dioses piden a Zeus despertar una voz capaz de celebrar el prodigio del mundo. He aquí por qué la Musa y su canto son sentidos desde siempre como divinos; he aquí por qué la primera palabra de la cultura griega, el primer verso de la *Iliada* es una invocación a la Musa: solo con el canto, que procede de la profundidad divina de las cosas, el mundo se muestra en su esencia; sólo pronunciándose el ser se revela. El cosmos no estaba completo, sin un canto que lo revelase. Sin ser dichas, las cosas no existían. He aquí por qué expresión y existencia, en la cultura griega, se co-pertenecen, y por esto esta co-pertenencia se siente como divina: la palabra poética, revelando el mundo, revela su misma esencia, que es gloria divina, canto, expresión fónica de la realidad generada.

De esta suerte de escena primaria, que dibuja la silenciosa contemplación de los Griegos antiquísimos frente a la belleza de la naturaleza, nacerán todas las escenas de contemplación que la literatura griega diseñará a lo largo del tiempo: el sentimiento que ellos advierten con relación a la φύσις se expresará siempre con el silencio. En la *Ifigenia en Aulide* (821) y en *Hípolito* (73) de Eurípides este sentimiento silencioso es αἰδώς, es aquel mudo pudor que el hablante siente ante los escenarios silenciosos de la naturaleza, también humana, percibida como divina.

En esta sede desearía proponer cuatro reflexiones a modo de comentario de aquella escena primaria, de aquella escena originaria que los antiguos colocaban al comienzo de los tiempos; cuatro reflexiones que nos acompañarán a lo largo de nuestro viaje en el silencio del mundo antiguo.

1. La primera reflexión dice relación con una distinción entre dos formas de silencio: hay un silencio que *antecede* y uno que *sigue* al comienzo del lenguaje. Antes de que las cosas se abrieran a la expresión, el silencio era la tensión muda del ser a la palabra, era lo imperfecto, lo incompleto, era necesidad de apertura. Después que las cosas se abrieron a la expresión, en cambio, el silencio, que siguió existiendo, fue de naturaleza diferente, fue la necesidad de recrear, en el tiempo del canto, aquel mudo estupor de los hombres frente a la perfección de la naturaleza, del cual el canto mismo había extraído su origen más antiguo. Después de la generación del lenguaje, de hecho, los hombres sentirán siempre la necesidad de volver a su fuente primaria, al silencio musical que es manantial, esencia, alma del lenguaje. Sin embargo, la vuelta al silencio, cuando es puesta en obra en un mundo que ya conoce el lenguaje, es vuelta a un silencio de naturaleza diferente a aquel que existía -insuperable, obligado, no escogido- antes de la existencia de cada lenguaje: es un silencio sonoro, musical, pleno; no es el vacío de una carencia, sino la plenitud de una correspondencia, de una armonía, entre la naturaleza y su expresión, entre las cosas y su apertura, su posibilidad de hacerse canto, ligereza, ala sonora.

2. La segunda reflexión dice relación con la indistinguibilidad conceptual de lenguaje y silencio. Después de la generación del canto, el silencio se ha inscrito en el cuerpo mismo del lenguaje y vive en sus pausas pensantes, en sus representaciones significantes, en sus imágenes sonoras. Después que Zeus generara las Musas, cada canto humano tuvo en las diosas su origen, y tal origen hizo que el cantor, para situarse en la condición de cantar, tuvo necesidad de ser ante todo un oyente, un receptor del mensaje divino. Para ser un oyente, cada cantor tuvo necesidad antes que nada de callar, de ponerse en la condición de la escucha, y la escucha requiere silencio, concentración, sonoridad inmóvil, tensión de acogida.

3. La tercera reflexión dice relación con el horizonte divino en el que se inscriben, inseparables, lenguaje y silencio. Solamente en el silencio se pronuncia la plegaria, puente verbal entre el hombre y el dios. Sólo envolviéndola en el silencio un mundo que conoce el canto podrá expresar, por contraste, la dimensión de la solemnidad. Las Ninfas representan en la cultura antiquísima los genios femeninos del silencio natural. Al ojo devoto este se revela en toda su belleza, y también el canto y la danza de las Ninfas pertenecen a esta esfera solemne. Las Ninfas danzan cuando Pan toca la flauta, y se trata de un sonido que requiere silencio. Cuando Pan toca la flauta —dicen las fuentes— resuena el silencio, el tácito sonido mudo de los primordios.

“Deben callar la cima del bosque de las Driades y las fuentes que manan de los campos y el múltiple balido de las ovejas, para que Pan mismo module la resonante zampoña y a su alrededor trencen la danza con sus pies deliciosos las Hidriades y las Amadriades, las Ninfas” (*Antología Palatina*, 9, 823).

Las Ninfas danzan sobre las montañas y su avanzar es música, sonoridad carente de sonido, interna al articularse del movimiento. La danza silenciosa de las Ninfas alrededor del dios Pan es símbolo de la armonía de todas las cosas, que en el encanto originario devienen carentes de peso: como el cuerpo se hace leve en la danza, como el viento roza las ramas, así danzan las Ninfas. La atmósfera de esta danza es plegaria, como atestigua Sócrates en la última página del *Fedro* de Platón.

ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῆδε θεοί, δοίητέ μοι
καλῶ γενέσθαι ἄνδρῶν· ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς
ἐντὸς εἶναι μοι φίλια. Πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν·
τὸ δὲ χρυσοῦ πλῆθος εἴη μοι ὅσον μήτε φέρειν
μήτε ἄγειν δύναιτο ἄλλος ἢ ὁ σῶφρων.

4. La cuarta y última reflexión que propongo como comentario de la escena original de la generación de las Musas, descrita en el *Himno a Zeus*, es que el canto, justamente porque tiene origen divino, es revelador de la verdad. He aquí por qué los Griegos no pensaron el origen del lenguaje en los términos de una simple necesidad práctica de comunicación. El canto revela la esencia de las cosas, procede de las Musas que fueron engendradas precisamente para que la esencia pudiese encontrar expresión, para que las cosas pudiesen abrirse y ser completamente sí mismas.

Entretejido de silencio y palabra, de escucha y fonación, de acogida y expresión, el canto es la voz misma de las Musas y por tanto encierra un saber divino sobre la esencia del mundo. Las Musas no cantan para alegrar la existencia sino para revelar la esencia, por lo tanto su horizonte no es el del placer sino el de la verdad. Este es un hecho de enorme importancia, confirmado por toda la literatura poética arcaica, y es válido a lo menos hasta Platón: del canto de las Musas, de la inspiración divina, los hombres, a través de la poesía, aprenden lo verdadero.

Si las Ninfas están ligadas al silencioso sonido de la zampoña de Pan, las Musas definen el reino de los sonidos sonoros y pronunciados. Si infinitas son las Ninfas como las palabras y nueve son las Musas como las artes y los lenguajes, una sola es su gran madre titánica, primordial: *Mnemosynē*, la memoria, el silencioso lugar de donde cada palabra proviene. De todas las divinidades antiguas—escribe Otto—las Musas son las únicas cuyo nombre sobrevive todavía en las lenguas europeas modernas y les es indispensable para definir el poderoso reino de los sonidos. Estamos acostumbrados a pronunciar el término “música” sin reflexionar sobre lo que en él se esconde. Es este el lugar para recordar que *μουσική* es para los Griegos el don de una divinidad; hay más, es su misma sagrada voz. Hay *μουσική* también en aquél silencio de la naturaleza, que no es en modo alguno un callar vacío, precisamente como la quietud que él inspira no es en modo alguno una ausencia de movimiento.

Como de las Ninfas, también de las Musas, los griegos decían que podían arrebatarse a los mortales. Pero si aquellos que eran arrebatados por las Ninfas (*νυμφόληπτοι*), corrían el riesgo de perder la razón, la locura que se creía proviniera de las Musas (*ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία*)¹, en cambio, comportaba la elevación e iluminación de la inteligencia, y es solo en esta elevación que se consideraba posible la magia del canto y de la poesía. Aquel que es arrebatado por las Musas (*μουσόληπτος*) es el verdadero poeta, en contraposición al banal versificador²

El cantor y el poeta dependen por completo de la Musa. “¡Desciende a mi, Musa, de tu refugio celestial!” canta Safo (fr. 154). Sin la presencia de la Musa el poeta nada puede. Sólo por designio divino—dice Platón en el *Ion* (534B)—, puede el poeta transformarse en creador (*ποιητής*), llevando a la luz de la manera más adecuada aquello hacia lo cual la Musa lo empuja. Por esto se llama poeta y por esto se denomina a sí mismo como servidor (*θεράπων*) y secuaz (*πρόπολος*) de las Musas³.

Secuaz y embajador (*θεράποντα καὶ ἄγγελον*) de las Musas se define Teógnides (769); profetas (*προφάτας*) de las Musas se dicen Píndaro (6,6) y Baquilides (8,3).

En *Odys.* 8, 488, Demódoco, el aedo, revela, que la Musa le enseñó (*ἐδίδαξε*) el canto. En el Himno a Apolo (518) se dice que la Musa “puso en el pecho” (*ἐν στήθεσσι ἔθηκε*) del cantor el dulce canto de la melodía. Ciego es considerado por

¹ Plat. *Phaedr.* 245°.

² Plut. *de virt. mor.* 12.

³ *Hom. Hymn.* 32, 20; Hesiod. *Theog.* 10; Bacchyl. 5, 12, 193.

Píndaro (7 b) el consejo de quien intenta ir por “el profundo sendero” con la sola ayuda de la inteligencia y sin las diosas helicóneas.

A un cierto momento de la historia de la historiografía crítica sobre el mundo antiguo todas estas expresiones se consideraron simples modos de decir, fórmulas vacías sin auténtico significado (o con un significado puramente simbólico, extrínseco, alusivo) pero se trataba de la costumbre del hombre moderno de proyectar sobre lo antiguo sus propios esquemas mentales, sus propios modos de mirar las cosas. La música y la poesía son para el hombre moderno artes que no requieren, para ser explicadas, recurso alguno a la divinidad, y he aquí que el recurso divino —que en el mundo arcaico y clásico es estructural, reiterado, fundante, y caracteriza la explicación antigua de la *μουσική* de manera multívoca— fue reducido a una suerte de vacía fórmula retórica.

En los últimos años del siglo pasado, en cambio, en la estela de los estudios de la escuela francesa de Vernant, Vidal-Naquet y Detienne, ha prevaecido una nueva orientación crítica que puede sintetizarse a partir de la fórmula del “mirar a los Griegos con los ojos de los Griegos”, según la feliz expresión de Domenico Musti, uno de los más grandes estudiosos italianos de la historia griega. Esta nueva orientación rehusa proyectar sobre los antiguos las formas modernas de explicar el mundo, y se esfuerza en contextualizar históricamente cada lectura del texto. El texto tiene que ser siempre el punto de partida para comprender el modo antiguo de pensar un fenómeno. El texto es un tejido de signos que permite reconstruir el imaginario de la antigüedad.

Si para Platón la poesía es una “manía divina” y si Píndaro se siente profeta de la Musa, tales expresiones no sólo han de considerarse muy seriamente, sino que son el punto de partida obligado para comprender la manera antigua de pensar la magia del canto poético y su naturaleza divina. El origen y la naturaleza divina de la poesía se configuran como una revelación, una enseñanza que la Musa regala al poeta. Hesíodo, al inicio de la Teogonía, narra de cuando estaba apacentando el grey a los pies de la “divina montaña Helicon”, sobre cuya más alta cima danzaban las Musas y de vez en cuando bajaban para elevar sus coros “con maravillosa voz”. Un día ellas enseñaron a Hesíodo el canto. Esto aconteció “una vez”, mientras el pastor conducía las greyes a pastar. Él no las vió, pero escuchó su voz y esta escucha quedó por toda su vida el recuerdo más importante del poeta. Solamente un prejuicio pedante —escribe Otto— puede cambiar el relato de aquella escucha por una fórmula poética introductiva. Cada relato poético, por el contrario, surge para los antiguos de la experiencia de la presencia de lo divino, a cuya alabanza, por esta razón, son en general dedicados los proemios.

El poeta es *aquel que escucha* la voz divina y es solo sobre la base de esta experiencia de escucha, una experiencia que implica el silencio, que el poeta es “*aquel que habla*”. Las Musas han “inspirado” la voz de Hesíodo, aquella voz divina (fr. 197) a través de la cual él ha llegado a ser capaz de expresar el pasado y el futuro. Es solo porque el canto es, por así decir, el respiro mismo de las Musas que el cantor y su canto son llamados divinos. En *Odisea* 8, 479 se dice:

“Entre todos los hombres, los poetas gozan de la máxima veneración porque la Musa les ha enseñando el canto y tiene en consideración a la estirpe de los poetas”.

Estesícoro, en el famoso canto del fr. 16 Diehl., comienza diciendo:

“¡Ea, Musas de voz cristalina, permitid al canto resonar junto a la amable lira de los niños de Samo!”.

Si en los tiempos remotos estas fórmulas se convirtieron en convencionales, no debemos por esto desconocer su significado originario. Hubo un tiempo en el cual se creía que allí donde se elevara un canto o un poema era en realidad la Musa la que hablaba. Esta reflexión explica por qué –como acontece en *Odisea* 24, 60– al canto mismo se le denominaba “Musa”.

Al comienzo dijimos que Otto no comparte la idea de que el lenguaje tenga un origen práctico. Comentando el Himno pindárico a Zeus, él llama a considerar el carácter originariamente musical que los Griegos atribuían a la lengua-canto, a la lengua que revela *no* un placer o un dolor, sino que un significado; que no se expresa para un objetivo, sino que hace de la expresión misma su objetivo. Este es el modo de existir sonoro del lenguaje y del silencio: la alondra que asciende por los aires hasta grandes alturas, canta sin objetivo alguno, y su cantar expresa todo su mundo. La música que los hombres crean es también ella, en sí misma, carente de objetivo, porque su objetivo es el revelarse mismo del mundo a través de la música de los hombres. La tesis de Otto es que el lenguaje es el lugar en que las cosas pervienen a la expresión, revelan su ser: la lengua no encuentra las cosas ya existentes, no se limita a darles una expresión, como superficialmente se piensa. Donde no hay lengua, no hay cosa alguna, ni algún pensamiento de ella: solo en la lengua, al interior del pensamiento que es lenguaje, las cosas se hacen presentes.

Que las cosas en cuanto tales salgan a la luz la primera vez en la lengua –dice Otto–, se lo entiende por la forma en que aparecen en ella. Aparecen en la palabra como entidades míticas y este carácter mítico, no obstante todas las mutaciones conceptuales, la palabra nunca podrá perderlo. Cada vez que la lengua *no* debe servir a un objetivo, sino que está, en cierto modo, por sí misma, como en el discurso del poeta, las cosas permanecen en su vitalidad originaria, que es divina. La lengua, como el mito, logra ver como figuras vivientes también cosas que nosotros consideramos inanimadas, y logra ver como animadas también las relaciones de las cosas entre sí, las características, las condiciones, los acontecimientos, los estados, los humores. Así es en las lenguas antiguas, y también en lo que de ellas permanece en las lenguas modernas: el amor, la libertad, la voluntad nacen en la lengua como figuras vivientes. Nosotros los consideramos conceptos abstractos y una cierta historiografía, reticente a morir, habla de conceptos abstractos *personificados* en la lengua. Otto rechaza con fuerza la idea de la personificación. “Nadie –escribe– hizo todavía plausible un procedimiento tan carente de sentido como la personificación”.

No es verdad, entonces, que los antiguos poetas tuvieran la costumbre de “personificar” aquellos que *en realidad* son conceptos abstractos; la verdad, al revés,

es que los poetas antiguos miraban y experienciaban aquellas esencias originarias que nuestra interpretación moderna considera conceptos abstractos. En otras palabras, al observar la lengua antigua en sus articulaciones, en el uso de los artículos, de los sustantivos y de los nombres que expresan movimientos, nos damos cuenta de que aquellos que nosotros consideramos conceptos abstractos *se vivían* por parte de los antiguos como figuras vivientes; y entonces, si queremos “mirar a los Griegos con los ojos de los Griegos”, no tenemos que hablar de “personalización”, sino, por el contrario, tenemos que hablar de nuestra lengua moderna como una “demitización”. La victoria, por ejemplo, era una diosa a los ojos de los antiguos mucho antes de llegar a ser el nombre de un acontecimiento que finaliza una batalla; y si para nosotros, hoy, es un concepto, somos nosotros los que hemos demitizado algo que había nacido como una figura femenina, divina, capaz de avanzar danzando y traer gloria. Las palabras nacen en una dimensión narrativa y crean en quienes las escuchan una imagen mental. Es aquella imagen mental, móvil, llena de gracia o de horror, que es originaria; no su “despersonalización”, que deambula en los pasillos vacíos de la lógica abstracta.

La relación que existe entre el mito y la lógica abstracta se asemeja a aquella que existe entre la danza y la gimnasia destinada a una terapia específica. En la danza el cuerpo es enteramente él mismo, y su postura y sus movimientos no son determinados por ninguna influencia proveniente del exterior, sino solamente por su propio ritmo. El ritmo que envuelve un cuerpo danzante lo desata de las ligazones que lo aprisionan y lo agobian, y lo deja libre, devolviéndolo a sí mismo. En la danza el cuerpo se vuelve ligero y tal ligereza es originaria: en la danza se vuelve a lo que se era en el origen. Completamente diferente es gimnasia terapéutica: esta impone al cuerpo movimientos que le son extraños, que le implican esfuerzo; en la gimnasia el cuerpo es subordinado a un ritmo que deriva de un objetivo extrínseco, que puede ser el de adelgazar o fortalecerse, pero nunca el de expresarse, de revelarse, de llegar a ser su propia y originaria esencia, en móvil armonía con los elementos naturales, como en la danza. Lo mismo ocurre en el mito: el mito expresa, narra, revela; entrega vida y respuesta a preguntas originarias; da nombre a las cosas, y las cosas en el mito viven cerca de sí, en su lugar propio, familiar, imaginífico. Completamente distinto es el escenario de la lógica: esta impone distinciones allí donde el mito veía conexiones: la lógica separa y aísla, no narra historias, no evoca imágenes, no revela. En los pasillos de la lógica los conceptos no tienen figura, no tienen tiempo, no tienen morada: cada uno es una mónada solitaria y cada relación es asépticamente reversible. De la lógica pueden nacer cálculos, pero no puede nacer ninguna revelación.

En 1866, la Sociedad de Lingüística de París, prohibió oficialmente toda investigación sobre el origen del lenguaje. La razón de esta prohibición estaba en el hecho que cualquier investigación sobre el origen del lenguaje era considerada carente de valor científico (¿cómo sería posible documentar, verificar, demostrar algo sobre el argumento?), y ella defendía celosamente el estatuto científico de sus propias investigaciones. El *Himno a Zeus* de Píndaro es la respuesta antigua al problema del origen del lenguaje. Los antiguos no poseían estatutos de carácter

científico que defender y por ende tenían una respuesta mítica a sus preguntas: no existe un origen del lenguaje, porque el lenguaje nació con el mundo, porque antes del lenguaje el mundo todavía no existía, no estaba acabado, y solo cuando tuvo palabra *fue* completamente; y fue al mismo tiempo mundo y lenguaje, cosa y su expresión, existencia y revelación.

II

Volvamos el término *μουσική*. Si hoy este se usa para indicar la ciencia y el arte de la combinación de los sonidos vocales e intrumentales, para los antiguos el término se refería a un ámbito mucho más amplio, porque comprendía todas las actividades que estaban bajo la protección de las Musas: no era solo el arte de producir sonidos por medio de instrumentos y de combinarlos según ciertas reglas; ni solo el canto; sino también la danza, la poesía —sobre todo con referencia al ritmo y al metro—, y hasta la astronomía y la filosofía en general. Quisiera focalizar aquí las razones de esta antigua vastedad semántica del término *μουσική*. Ella descansa, a mi juicio, sobre algunas fundamentales relaciones mensurables que están en la base del lenguaje tal como este se configuraba a los ojos de los antiguos. La primera es la que liga las palabras a las imágenes, los sonidos a las figuras vehiculadas por los sonidos, y que establece una analogía entre el ámbito de lo que se ve y el ámbito de lo que se escucha. Cada melodía genera una imagen en el alma de quien la escucha; esta imagen se destaca sobre un fondo, y del contraste con este fondo cada imagen trae las condiciones de posibilidad de su visibilidad, así como un sonido se distingue del silencio que lo sigue o lo antecede y de tal distinción deriva sus posibilidades de ser entendido. Del mismo modo como existen contrastes, distinciones, articulaciones al interior de una misma melodía, existen claroscuros y signos diversificados al interior de una misma figura: tales contrastes y tales claroscuros constituyen, ellos también, la visibilidad de la figura y la inteligibilidad del sonido.

Si pensamos en la poesía, sobretodo en la del período griego más antiguo en el cual esta era fundamentalmente oral, descubrimos que un canto —o sea un conjunto de sonidos cada uno de los cuales se distingue de otro por un intervalo de silencio, pero contiene silencio, como veremos, también al interior de sí mismo— es una galería de imágenes diseñadas por el poeta en el alma de quien lo escucha; es justamente esta capacidad de generar imágenes que hace “poesía” toda poesía. Aristóteles, en la *Poética*, dice que la poesía es la capacidad de *πρὸ ὀμμάτων τιθέναι*, o sea de “poner bajo los ojos” del que oye una serie de imágenes. El poeta es poeta porque es capaz de lograr esto con su canto sonoro, porque puede involucrar la imaginación de quien escucha a través de aquella sabia gestión de sonidos y silencios que caracteriza sus versos, la sabia gestión de sonidos y silencios que *constituye* el canto.

Cada palabra es una imagen, y viaja desde el cantor hasta el auditor, vestida de sonido. Y lo es, no solo cada palabra, sino también cada verso y así también un entero poema. Se trata siempre de sonidos, de sonidos e imágenes, en varios niveles

de medida. Cada sonido se distingue de otro por un intervalo de silencio y este intervalo es al mismo tiempo el horizonte del sonido y de la imagen transmitida por él; y es por lo tanto un horizonte visual y auditivo, es la articulación semántica della poesía. Esto acontece también en la danza, que se da según un ritmo, que es ritmo de sonido y silencio, aún cuando, como veremos, el sonido puede ser silencioso o sonoro. Todo el mundo de la *μουσική* es presidido por las Musas pues las Musas son –como diríamos nosotros los modernos– la *divinización* de este *ritmo* que gobierna la creación semántica según leyes mensurables, leyes que son análogas en el canto y en la danza, en la poesía y en el lenguaje, en la música instrumental, producida con técnica humana, y también en aquella música divina que gobierna las altas esferas celestes.

Dicho esto, hemos explicitado lo esencial; ahora debemos mostrarlo en sus detalles haciendo referencia a los textos antiguos. Lo que debemos comprender es la conexión entre los ámbitos de la producción poética y los del saber filosófico, conexión que para nosotros los modernos simplemente no existe y en cambio para los antiguos existía y además era sintetizable en la noción de ritmo (ῥυθμός). Para nosotros modernos, la música, la poesía y la danza, la filosofía, la astronomía y el canto son artes absolutamente distintas, pero no era así para los antiguos; y si para ellos todas estas formas del saber eran *μουσική* era porque ellos captaban la ligazón entre el sonido y el significado de una manera totalmente diferente de la nuestra. En una cultura oral la dimensión acústica y la visual están ligadas de modo *inmediato*, porque falta justamente la mediación de la escritura.

Nosotros nos encontramos totalmente dominados por la escritura, en una medida inmensamente superior a la de la cual somos conscientes. Vivimos desde siempre sumergidos en un mundo que *media* con la escritura nuestros conocimientos y nuestras comunicaciones, y nos es difícil imaginar “el modo de existir del hombre sumergido en la oralidad”, según la conocida expresión de Havelock. El hombre antiguo, de cultura oral, aprendía todo lo que aprendía y comunicaba todo lo que comunicaba a través de sonidos. El sonido es portador de imagen de manera más inmediata de como no lo sea la escritura. También nosotros, cuando leemos, vemos pasar delante de los ojos de la mente una serie de imágenes, y si esto no ocurre es porque estamos desde siempre sumergidos en la escritura. Pero nos ocurre a veces “no lograr leer”, o sea no lograr “concentrarnos en la lectura”, ver delante de los ojos solo una serie de letras y no lograr gatillar *esa transformación entre “serie de letras” e imágenes*, que es propiamente la “comprensión”. Esta experiencia, que seguramente nos ha tocado, es preciosa, pues nos permite reflexionar acerca de un fenómeno sobre el cual a menudo no reflexionamos: la mediación que la escritura interpone entre el signo y la imagen mental es más intensa de la que existe entre un sonido y una imagen mental. Escuchar una canción es más inmediato que leer un libro, hablar por teléfono es más inmediato que escribir una carta. “Más inmediato” significa que el sonido se liga a la imagen más rápidamente en la escucha que en la lectura. Nosotros vivimos en una época en que la comprensión del mundo se da a través de la escritura a un elevado nivel de especialización. Pero para las culturas menos especializadas, o para los estratos menos cultivados de la población de los

tiempos pasados, ha sido tradicionalmente necesario ilustrar los libros con imágenes, o hasta crear libros hechos solo de imágenes, a confirmación de cómo sea difícil, y nada inmediato *comprender* un texto, o sea ligar lo que en él está escrito con las correspondientes imágenes mentales.

En todas las culturas antiguas, en cambio, la escucha del sonido ha sido el medio más inmediato de la comprensión, esto es, de la conexión palabra-imagen. Los antiguos del periodo de la oralidad no leían nunca, pero escuchaban muchísimo, y cuando lo que escuchaban era poesía, era canto, en su alma se generaban imágenes con una inmediatez desconocida para nosotros. Las mismas imágenes transmitidas por la poesía, a veces, eran diseñadas por las figuras de la danza, y eran producidas por la lira y por la citara. Cada palabra pronunciada era una imagen, una representación visual expresada por un sonido. Platón en *Cratilo* dice que la palabra es *μίμημα φωνῆ ἑκείνου δ μιμῆται* (423B9-10), “representación, producida con la voz, de cada una de las cosas que vienen representadas” y no será nunca dada a esta expresión toda la importancia que amerita.

También en los cielos, como veremos, los antiguos veían el dibujarse de figuras ligadas al movimiento de los astros, y estas figuras eran para ellos sonoras y expresaban una música divina. En un fragmento de Aristóteles —el fragmento musical del Estagirita, extraído del *De musica* del Pseudo Plutarco—, se habla de una armonía celeste (*ἁρμονία οὐρανία*), y de ella se dice que “tiene la naturaleza de lo divino, de lo bello y de lo genial” (*τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαιμονίαν*). He aquí por qué para los antiguos el mundo de los sonidos y de los significados era, todo él, enteramente, gobernado por las Musas; y he aquí por qué, si nosotros proyectamos las modernas subdivisiones de las formas del saber en nuestra especulación sobre el mundo antiguo, no podemos comprender nada. Hay más. La verdad semántica del término “música” en ese entonces se fundaba no solo en el vínculo que existe entre sonido e imagen, sino también en la precisa mensurabilidad de la relación entre sonido y movimiento.

La época de los primeros pitagóricos, o sea de los pitagóricos de primera generación, el siglo VI a.C., es aquella donde el interés por la música se convierte en una forma de saber riguroso, dispuesto a coger las medidas precisas, numéricas, de las percepciones acústicas. El interés de los pitagóricos por la música no es un interés de artistas, es precisamente búsqueda de la ligazón que une la teoría de los sonidos a otros campos del saber. Es esto lo que se entiende cuando se dice que ellos se acercaron a la *μουσική* no como *τέχνη*, sino como *ἐπιστήμη*. En la música, según los pitagóricos, es perceptible la ley que gobierna todo el universo. Ellos descubrieron las relaciones numéricas simples que existen entre las longitudes de las cuerdas que vibran y que, vibrando, producen los sonidos de la escala natural. Fue el primer descubrimiento de la cultura occidental que permitió acercar el mundo sensible de los fenómenos al mundo ideal de los números: la música, sonido de la matemática, se revelaba capaz de gobernar la naturaleza de las cosas, midiéndolas. Las relaciones entre los sonidos son relaciones numéricas: relaciones entre longitudes

de cuerdas tensadas, relaciones entre espesores de vasijas percutidas, relaciones entre sonidos emitidos por recipientes vacíos. Las relaciones numéricas (μεγέθη) entre intervalos de sonido, o sea las partes de silencio que articulan la φωνή, hacen el sonido mensurable, y por tanto objeto de ciencia.

La sensibilidad musical de los hombres no es universal, sino relativa a los pueblos y a las épocas. Una combinación de sonidos que para nuestro oído resulta armoniosa, podía no serlo para un oído antiguo. Los antiguos pitagóricos que, como atestigua Giamblico, descubrieron los intervalos de quinta (διὰ πέντε: 3:2), de cuarta (διὰ τεσσάρων: 4:3) y de octava (διὰ πασῶν: 2:1), no reconocieron nunca como consonancia (συμφωνίαι, sonidos simultáneos) –según nos informa Aristosseno– los intervalos de tercera y de sexta. En un importante fragmento de Filolao, conservado por Nicómaco en el *Manuale di Armonia (Musici Scriptores Greci, ed. Jan 252,4)* y por Estobeo en las *Éclogas* (1, 21, 7d), -el fragmento DK 44B6-, el intervalo de cuarta (4:3) es llamado συλλαβά, esto es, con el nombre que indica la sílaba de la palabra en el lenguaje verbal. Es interesante notar que también en el lenguaje verbal la sílaba es la sección consonante más pequeña de una palabra; grupos no silábicos de letras, o letras aisladas, de hecho, no son con-sonantes. La συλλαβά es para Aristosseno la más pequeña amplitud de los intervalos consonantes, y esto es determinado por la naturaleza de la melodía; en efecto –dice él– “nosotros ejecutamos muchos intervalos más pequeños que la cuarta, pero todos son disonantes”. El carácter típico de la disonancia parece consistir, para los antiguos, en la posibilidad de discernir en ella cada uno de los sonidos que la componen, que en cambio, en la consonancia, se fusionan en un solo sonido. Precioso, en este sentido, es el testimonio de Porfirio:

“Decían Archita y sus discípulos que en las consonancias se percibe con el oído un solo sonido” (Porph. *Commento all’Armonica di Tolomeo* (=DK47 A18).

Aristosseno establece una relación precisa entre lenguaje verbal y melodía:

“La naturaleza de la continuidad en la melodía, parece corresponder con la del habla en relación a la combinación de las letras. Ya que también en el hablar la voz, por ley natural, pone en cada sílaba primero una letra, luego una segunda, una tercera una cuarta y así siguiendo; no una letra después de otra cualquiera, sino según una determinada progresión natural en la combinación. Del mismo modo, al hacer entender una melodía, parece que la voz ordene los intervalos y las notas según la continuidad, observando una ley general de combinación, no en forma casual, un intervalo después de otro, ni igual, ni desigual” (*Elementa Harmonica* I 27, 15 ss.).

La articulación de la práctica y la teoría de la música antigua en elementos constitutivos clasificados y ordenados es la sede de toda inteligibilidad acústica, exactamente como la articulación de los elementos visivos es la sede de toda inteligibilidad óptica. Es posible reflexionar sobre tal analogía repensando la relación

dialéctica que, en el caso de la melodía, se establece entre sonido y silencio, y, en el caso de la visión, entre luz y sombra. Así como una melodía, en cuanto objeto sonoro, es tal, y es reconocible e interpretable, no solo en cuanto diferenciada y estructurada en su *interior*, sino también en cuanto distinguible del mundo *externo* que la rodea, del mismo modo la reconocibilidad de una figura en cuanto objeto luminoso reside no solo en su variedad estructural interna, sino también en su alteridad respecto de un fondo oscuro del cual se destaca. En ambos casos la inteligibilidad reside en la dúplice relación que el objeto establece con la alteridad: la que lo distingue de los demás fenómenos y la que distingue la articulación de sus partes.

En el caso específico de una melodía, las dos formas de alteridad que constituyen la figura luminosa y la hacen visible están en una relación mensurable con la sombra: aquella que, envolviendo la figura, le consiente tener unos confines, y aquella que, mezclándose con la luz, le permite tener claroscuros, articulaciones internas, zonas de tiniebla. El silencio es al sonido lo que la sombra es a la luz: es el lado dialéctico de la percepción fónica, su alter-ego semántico. Por estas razones, como hemos visto, es posible decir que el silencio está instalado en el corazón mismo del sonido, como su intervalo, como condición ineludible de su percepción; exactamente como la sombra, que hace perceptible la luz, está situada en el corazón mismo de la luz, y hace la luz *no* encandilamiento engeguecedor, *sino* causa luminosa de toda percepción visual.

Se trata con estas reflexiones, de atisbar a las nociones teóricas ligadas al descubrimiento de la relación analógica que existe entre percepción visiva y percepción auditiva; entre sonido, luz y número; entre percepción sensible y cálculo matemático, entre mundo y ley. Pero existe toda una serie de estudios que pueden adscribirse al campo más específico de la fisicidad del sonido. Los términos griegos para sonido son *φωνή* y *φθόγγος*. Ellos indican “lo que se deriva de un choque”. El término para “choque” es *πληγή*, y para los pitagóricos no hay sonido sin choque.

Platón en el *Timeo* había escrito:

“Sintetizando, establecemos entonces, que el sonido es aquel choque que viene transmitido a través de los oídos, mediando el aire y el cerebro y la sangre, hasta el alma, y que el movimiento producido por este chocar, que comienza desde la cabeza y termina donde el hígado tiene su sede, es el oído: si el movimiento es uniforme el sonido es homogéneo y dulce, si es todo lo contrario el sonido es áspero; si el movimiento es grande el sonido es fuerte, en caso contrario es débil” (Plat. *Tim.* 67a-c).

Porfirio, en su comentario a los *Elementa Harmonica* de Tolomeo habla de Arquita, y dice que, según este, los estudiosos de ciencias matemáticas de la antigüedad observaron que no puede haber ruido sin que este se produzca por un chocar de cosas entre ellas. El choque ocurre cuando cosas en movimiento, al encontrarse, se golpean una contra otra:

“Muchos ruidos no pueden ser percibidos por nuestra naturaleza, algunos por la debilidad del choque, otros por la gran distancia de nosotros; otros por el exceso mismo de su intensidad; porque no penetran en nuestro oído ruidos demasiado grandes, como en un cuello estrecho de un vaso, cuando se le vierte algo en forma masiva, nada entra. De los sonidos que percibimos, los producidos por choques rápidos y fuertes se sienten agudos; los producidos por choques lentos y débiles, se sienten graves. Así si uno agita una varilla con un movimiento lento y débil, producirá con el choque un sonido grave, si con un movimiento veloz y con fuerza, un sonido agudo. No solo con esta prueba podemos darnos cuenta de ello, sino también por el hecho que cuando queremos emitir, hablando o cantando, un sonido fuerte y agudo, expelemos el aliento con fuerza [...] y lo mismo ocurre para las voces: la emitida con aliento fuerte se presenta intensa y aguda; la emitida con aliento débil, enclenque y grave. Así resulta evidente que el movimiento rápido hace el sonido agudo y el movimiento lento lo hace grave”.

Desde los tiempos de Hipaso, o sea, desde la primera generación de los Pitagóricos, se ha establecido una fundamental asociación entre sonido ($\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$) y movimiento ($\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$). Esta llega hasta Aristóteles, pasando por Arquita que la transmitió a Platón. En el *De anima* Aristóteles afirma (8, 420a): “El sonido es el movimiento de lo que tiene la posibilidad de experimentar un movimiento”. Alejandro de Afrodisia, el primer gran comentarista de Aristóteles, escribe que para los pitagóricos los planetas “producen al moverse un sonido, grave los más lentos, agudo los más veloces”.

Euclides, al final del siglo IV a.C. así reflexiona:

“Donde haya quietud e inmovilidad hay silencio; y si hay silencio nada se mueve, nada se oye; entonces para que algo se pueda oír, se requiere ante todo que haya percusión ($\pi\lambda\eta\eta\eta$) y movimiento ($\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$). Por tanto para que los sonidos ocurran a continuación de una percusión, y no hay percusión sin un movimiento precedente –y de los movimientos algunos son más frecuentes ($\pi\alpha\kappa\nu\acute{o}\tau\epsilon\rho\alpha\iota$), y otros más infrecuentes ($\acute{\alpha}\rho\alpha\iota\acute{o}\tau\epsilon\rho\alpha\iota$), y los más frecuentes producen sonidos más agudos ($\delta\acute{\epsilon}\zeta\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\alpha\iota$), y los más infrecuentes sonidos más graves ($\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\tau\epsilon\rho\alpha\iota$)–, necesariamente algunos sonidos son más agudos por el hecho que son compuestos por movimientos más frecuentes y numerosos, otros son más graves porque compuestos por movimientos más esporádicos y escasos”.

Podemos considerar este texto de Euclides el punto de llegada de la especulación sobre la música y el sonido de la edad presocrática y platónica. En él se reconoce la distinción-conjunción de sonido y silencio, de sonido y movimiento, de sonido y choque. Se distinguen los movimientos y paralelamente los sonidos que determinan tales movimientos. Se reconoce el movimiento vibratorio como movimiento determinante para la altura del sonido. Sobretudo para nuestra argumentación es importante que en él se reconozca el elemento silencioso del sonido, y el sonoro del

silencio. Esto permite distinguir un sonido de otro, y por tanto de hablar de *sonidos* en plural, incluso en el contexto de una teoría que unifica el sonido como concepto unitario, distinto del silencio, que el sonido contiene en su interior.

Pero es otro texto el que quisiera enfatizar. Antes de presentar este texto debemos hablar del cielo estrellado, cuya observación ha sido objeto privilegiado de reflexión para los griegos antiguos de todas las generaciones: el estupor frente al espectáculo nocturno del cielo estrellado llevó a los griegos a identificar los astros con las divinidades, y tal estupor está a la base de los primeros sistemas astronómicos de la cultura occidental. Los antiguos no conocieron el desencanto con que nosotros miramos las estrellas; por el contrario, su encanto se liga estrechamente al asombro del cual nace la filosofía, según el conocidísimo texto de Aristóteles en *Metafísica Alfa*.

En un párrafo del *Teeteto* de Platón (174A), que vendrá a volver a leer, Tales, el primero de todos los filósofos, es representado mientras está volcado en la contemplación de las estrellas, totalmente abstraído de las cosas terrenales. Tales viene mofado por una sirvientita de Tracia porque, abstraído por las maravillas celestes, caminaba sin cuidar donde ponía los pies y por tanto cayó dentro de un pozo (cfr. 11A9DK). Mirando el cielo estrellado los pitagóricos elaboraron la teoría de la armonía celeste: Los astros se mueven en movimientos consonantes y tales movimientos generan divinas *symphōniai*, dulcísimas armonías difícilmente captables por el oído humano. Solo unos pocos entre los hombres logran escuchar la música de las estrellas, y Pitágoras fue uno de ellos.

Aristóteles, en el *De caelo*, critica la teoría pitagórica de la armonía celeste, y el texto en que construye su crítica es justamente el que quiero presentarles:

“De esto parece evidente que la afirmación de que del movimiento de los astros se genere armonía, en cuanto los ruidos por ellos producidos serían entre ellos consonantes, es una idea bonita y original, pero no corresponde a la verdad. En efecto, algunos entre los pitagóricos creen que el movimiento de cuerpos tan grandes deba necesariamente producir ruido, ya que lo producen también los cuerpos aquí entre nosotros, aunque no tengan ese tamaño ni se muevan con esa velocidad. Ahora, girando el sol y la luna, y además tantos astros, y tan grandes, es imposible que no se produzca un fragor extraordinariamente grande. Admitido esto, y admitido además que las velocidades determinadas por las distancias se relacionan entre ellas según las correspondencias de las consonancias, esos filósofos afirman que la rotación de los astros genera un sonido armonioso. Pero puesto que sería extraño que nosotros no escuchásemos este sonido, dicen que la causa de esto es que existe desde el momento en que nacemos, ya que no se hace perceptible por el contraste con el silencio; en efecto las percepciones del sonido y del silencio son correlativas. Y como los herreros, a causa de la costumbre, parecen no advertir más el ruido que producen, del mismo modo acaecería, según los pitagóricos, a nosotros y a todos los hombres, que habiendo escuchado estos sonidos desde siempre no los perciban más (Aristot. *de caelo* B9, 290b 12-291a29, cfr. DK 58B35).

No encontraremos para nuestro tema, un texto más importante que éste, fuente para la reconstrucción de aquella concepción antigua del sonido, profesada por los pitagóricos, que hemos intentado ver, fragmentada, en los testimonios discutidos con anterioridad. En base a esta concepción, en efecto, no solo el sonido y el silencio no son separables, sino que el primero es el alma dialéctica del segundo: están conectados en forma recíproca, y son el uno causa de la distinta percepción del otro. Estamos a un nivel de refinamiento dialéctico que será igualado sólo por Platón: Aristóteles, como su misma crítica demuestra en este párrafo, no logrará jamás esta cúspide. Hablamos de cúspide, porque únicamente en la cima del vértigo dialéctico se descubre la identidad de los contrarios. A esta altura llegaron seguramente Heráclito y Empédocles, seguramente Platón, pero jamás Aristóteles.

Los pitagóricos, nos dice Aristóteles, creían que los astros, corriendo en el cielo a velocidades siderales, no pudieran no producir sonidos. Y creían también que estos *sonidos, celestes y divinos*, no pudieran no ser consonantes, armoniosos y de inmensa potencia y altura. Aquí abajo, en el mundo sublunar, todo cuerpo que se mueve produce sonido, ¿cómo podrían ser silenciosos los movimientos de cuerpos cuyo tamaño y cuya velocidad no es comparable en medidas, con la terrestre? La objeción que los hombres oponen a la tesis pitagórica de las *armonías celestes* —una objeción pequeñísima, basada sobre el sentido común de la experiencia cotidiana de la percepción acústica, y fundamentalmente compartida por Aristóteles— es que nosotros *este sonido fantástico no lo hemos escuchado jamás*; y siendo el sonido una cosa en la cual parecen coincidir existencia y percepción (un sonido que no se escucha no existe), se puede concluir que tal tesis de la armonía celeste es infundada. Pero los pitagóricos —agrega Aristóteles— tienen lista una contra-objeción: el hecho que nosotros no hayamos escuchado jamás la música de las esferas celestes —y este es el corazón dialéctico de la argumentación— no significa que esta no exista, significa más bien que esta ha existido *siempre*.

Nosotros los seres humanos percibimos las cosas solo por contraste, solo diferenciando la una de la otra, porque es solamente a través del contraste y la diferenciación que se constituye la base humana de la comprensión: sin la existencia del mal no sabríamos reconocer el bien, sin el hambre la saciedad, sin la razón la locura. Mas las cosas se distinguen de sus contrarios únicamente en su dimensión perceptiva, solo como objeto del conocimiento humano, pero en sí, en su alma, en su estructura profunda, los contrarios son inseparables los unos de los otros, porque constituyen más bien *tautón*, la misma cosa.

La identidad de los contrarios es captable solo por una mirada divina. El sonido de las estrellas: altísimo eterno y perfecto, no lo escuchamos porque lo hemos siempre escuchado: éste, instalado en la dimensión eterna de la divinidad, existe desde siempre; y nosotros que nacemos ya en él, morimos, sin poder escucharlo. No interrumpiéndose jamás, música continua, música sin intervalos, ese sonido es inaudible para nosotros: vivimos inmersos en el sonido y lo llamamos silencio. Esta afirmación, más que ser conclusiva, abre un espacio para una ulterior reflexión.

Sobre el lenguaje, la música y el silencio en la antigua filosofía griega

LIDIA PALUMBO

Resumen

La autora parte de la aparición de las Musas en el gran escenario del universo, y con ellas de la palabra que lo canta a partir de la silenciosa contemplación de sus maravillas. Descubre un silencio que antecede y uno que sigue el comienzo del lenguaje, y percibe la indistinguibilidad radical del lenguaje del silencio, en cuanto el silencio se ha inscrito en el cuerpo mismo del lenguaje, y se ha hecho canto, en el trasfondo de un horizonte divino revelador de la verdad de todo lo que es. Luego destaca la vastedad semántica del término *mousiké*, que identificaba en su conjunto todas las actividades que estaban bajo la protección de las Musas, señalando el lazo que une la palabra a la imagen, el sonido al silencio. Una mirada a la doctrina pitagórica le permite percibir en la música la ley que gobierna el universo, y descubrir que las partes de silencio que articulan la voz, al presentarse como relaciones numéricas, hacen el sonido mensurable y por tanto objeto de ciencia. Finalmente analiza un texto sobre la armonía de las esferas y concluye enfatizando la identidad de los contrarios, enraizada en la estructura profunda del ser de las cosas.

Palabras clave: Musas, lenguaje, silencio, doctrina pitagórica, identidad de los contrarios.

About language, music and silence in ancient greek philosophy

Abstract

The author starts with the Muses' irruption into the extensive stage of the universe, and with them, the word that sings the universe by silently contemplating its wonders. She discovers one silence that precedes, and one that follows, the beginning of language, and perceives the impossibility of radically distinguishing the language of silence, since it has entered the very body of language and has become song in the background of a divine horizon which reveals the truth of everything there is. Then, she highlights the semantic enormity of the term 'mousiké', which used to identify the set of activities under the Muses' protection, pointing out the link between word and image, sound and silence. An approach to the Pythagoric doctrine allows her to perceive in music a law that governs the universe, and to unveil that the parts of silence that articulate the voice, when represented as numeric ratio, make sound measurable and therefore an object for science. Finally, she analyzes a text about sphere harmony, and concludes emphasizing the identity of opposites, rooted in the deep structure of the being of things.

Key words: *Muses, language, silence, Pythagoric doctrine, identity of opposites.*



Imagen en portadilla: Las Musas.