

LAS HARMONÍAS DEL ALMA DEL MUNDO DE PLATÓN

Luis Alberto Fallas López

Universidad de Costa Rica

Siempre que nos encontramos frente a un título, ese puede bien resultarnos un motivo de reacción, positiva o negativa, ante el texto subsiguiente. Este título enunciado debería llamar la atención por dos razones principales, una morfológica: la armonía, una ciencia rigurosa en la música y una comprensión bastante común en nuestro lenguaje, no suele escribirse con hache, aunque esta grafía es permitida por los lexicógrafos, siendo que es correspondiente con su origen griego, ἁρμονία. Decidimos a favor de la hache sólo para distinguir, convencionalmente, la concepción que tienen de ella los pitagóricos, personajes clave en el recorrido que iniciamos. La segunda cuestión quizás curiosa que salta a la vista es el adjetivo "platónico", pues una lógica de interpretación tendería a creer que no puede haber un mundo platónico, que ese debe ser el de las cosas en sí, lo que es siempre según lo mismo; a lo sumo debería ser el alma la platónica, en la medida en que sería la fuente de nuestra correlación con lo eidético. Pero intencionalmente queremos romper con un dualismo innecesario e inconveniente en la lectura del ateniense, a sabiendas de que, más que defenderlo, se preocupa por superarlo (aunque debe reconocerse que históricamente su filosofía llegó, por diversos motivos, a interpretarse de esta manera). El único texto, quizás, que podría llevarnos a pensar que Platón es dualista es precisamente el *Timeo*, nuestro principal objeto de estudio, donde las ideas, o paradigmas fundantes, tienen un lugar claramente ajeno a nuestro mundo inmediato.

Nuestro acercamiento al pensamiento platónico pretende revalorar el discurso de lo dado, a sabiendas de que la verosimilitud (ἐοικὼς λόγος) de este discursar nos permite fiarnos de lo que vemos y entendemos, quehaceres gnoseológicos estos que se fundan sin duda en la sensibilidad, sea por una estética de la materialidad, o una aĩsqsiz de lo superior, que no puede ser más que una teoría, una suerte de visión, aunque sea extática.

De esta manera, el mundo platónico no es el de las ideas, un presupuesto fervorosamente defendido a favor de perspectivas orientalizantes de la interpretación de las obras del "divino" maestro², sino el que llegamos a captar desde nuestra sensibilidad.

El Alma del mundo, no obstante, representa en nuestra imaginación la plenitud de la

1 Este calificativo lleva una carga de sentido religioso que Platón no parece tener ni buscar.

2 El papel hermenéutico de Filón de Alejandria, en ese sentido, queremos olvidarlo.

constitución de lo posible, la más perfecta obra de ingeniería divina en el universo de los mundos posibles. La más bella obra alcanzable. Por eso su indagación parece tomar rasgos míticos, casi nos eleva a la categoría de teólogos. Aunque esto solamente nos aproxima a la mundanidad del mundo, cual representación humana o divina ideal, pero fundadora no de lo imaginable, sino de lo real, del ser en cuanto ente.

El Alma del mundo no es una razón en sí misma, es un resultado y un comienzo; por ello tenemos necesidad de establecer su lugar, primero al interior de la obra platónica, luego en el plano histórico-filosófico. La leemos, entonces, como un momento clave para la intelección del ser, quizás el del filósofo que en su vejez no puede olvidar su responsabilidad para con su realidad, para con lo que es, a sabiendas de que era posible olvidarnos fácilmente de ella.

Los interlocutores que perfeccionan nuestro pensar, acaso más bien los principales autores del discurso del ciudadano de Locres, parecen ser los llamados pitagóricos, un grupo que fuera digno de ser quemado en la conjura de Cilon. Políticos, taumaturgos, matemáticos (lo afirmamos a partir de la figura de Arquitas de Tarento, nada más), amantes del saber, místicos de la armonía. Un grupo cuya cohesión deja mucho que desear, pero cuya influencia sobre Platón produce la gran respuesta final: entre Heráclito y Parménides; volvemos con nuestro ateniense a la excentricidad y debilidad del viejo maestro de Samos, para nosotros intuido y revivido en las figuras de Filolao el crotoniata y Arquitas.

Mas nuestra lectura no pretende extasiarse en las maravillas de los números y la facilidad con que resuelven nuestro mundo. Más bien volvemos nuestros ojos, y más nuestros oídos, a la expectativa de una escala musical, y propendemos hacia una estética de lo sublime que exalta nuestra sensibilidad, irrumpiendo con una nueva racionalidad en ruptura contra la logicidad de las palabras. Aquí volvemos a los parámetros de enfrentamiento dialéctico, creativo y supremo, entre ἔρος y λόγος; la polémica que da sentido y unidad al pensamiento de nuestro Platón.

El problema de la belleza tiene su primera representación en el Hippias Mayor. Su propuesta fundamental está en la consideración de la posibilidad de lo bello superior —τὸ καλὸν—, aquello que supera nuestras comunes opiniones. Estas, a su vez, están ejemplificadas en el texto por un interlocutor un poco débil, pero de pensar común, como Hippias. Lo bello en y por sí no puede ser una bella virgen (παρθένος καλή), ni los materiales preciosos, ni lo que mejor nos convenga. Riqueza, fama y salud nos resultan siempre insuficientes frente a la idea que pretendemos, cuanto más si pensamos en lo placentero. Desde aquí creemos que si lo bello estuviese unido al bien, tal vez sí sería creíble y plausible, pero aún estas intuiciones son sueño y potencialidad. Sabemos que la expectativa de lo supremo guía nuestros pasos, pero falta más, nuestra ilusión nos puede jugar una mala pasada que nos hundiría en arenas movedizas.

Frente a esta inseguridad prometedora, la mano que ofrece el Banquete es salvadora: sí, podemos conjugar bien y belleza (καλοκαγαθία), entre ellos el Ἔρος, ese hijo de Πέγνα

(la pobreza) y de Πόρος (el recurso) es el vínculo fundamental. El Amor, que es una tendencia a la posesión perpetua del bien, nos lleva a su vez a lo bello perfecto, en una manifestación sólo visible ante los ojos de un iniciado que trasciende desde la inmediatez. Trascender no significa otra cosa que postular la plenitud, aquella descrita hermosamente en el mito del cochero en el Fedro, la que se alcanza gracias a las alas que nos elevan en un éxtasis maniático que irrumpe con dolor y fascinación en nuestros singulares arrobamientos eróticos.

Allí, la belleza llega a ser la medida de lo absoluto, mas un metro que irrumpe en toda realidad:

(κάλλος) ὥστ' ἐφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον (250) [(A la belleza) le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más susceptible de despertar el amor]

Así, en nuestra aparentemente mísera realidad, en nuestra inmediatez, fluye el torrente de lo bello, abierto a los ojos del enamorado, aquel que asume la locura de la elevación en busca del bien.

Lo bello, una suerte de calificativo de lo que es, se convierte de esta manera, más que en un ideal por alcanzar, en una realidad por percibir, un singular por gozar.

Los sabedores de cosas bellas, los artistas, tienen un lugar muy particular en la obra platónica, para nuestro cometido ellos son un paso imprescindible en la medida en que abren espacios por medio de nuestra sensibilidad; de ahí su atractivo en una posición inmanentista como la que queremos desarrollar.

Diversos lugares de los diálogos platónicos señalan la preocupación por decir del ente poético, la creación (o recreación artística) más “metafísica” (no por eso se puede olvidar su intrínseca naturaleza pasional y sensible); de ellos vale destacar dos posiciones generales, una expresada en el *Ión*, donde la poesía no es sino una locura producida por las Musas, una revelación del arte divino que supone la pérdida de la individualidad del artista. En ese mismo sentido encontramos en la *Apología* (22c) y el *Fedón* (61b)³ al artista como un ser poseído, un notable que es llevado más allá de sí, que no tiene realmente técnica, pues su saber no concibe lo universal ni una cierta racionalidad. El poeta es un manifestador de mitos, no llega siquiera a poder desarrollar narraciones ni discursos, cuya expresión incluye una superación del momento extático.

La segunda lectura del papel del artista la vemos en la *República* (377d y sig.), donde se le ataca su trabajo como fundadores de una ineficaz conciencia ética y política. Los poetas resultan un grupo peligroso para la racionalidad y justificación de la polis. Mas aquí

³ Cfr. también *Menón* (99c-100^a) y *Banquete* (223d).

Platón sin duda está pensando en aquellos que ha conocido en su tradición poética, la que ha enlazado a la misma cultura helénica, aquella que ha producido un sistema decadente. Con todo, el espacio para el arte en la polis ideal no está cerrado, de hecho con la debida corrección, que significa subordinarlo a otros paradigmas, entra de manera fundamental a ser enseñado al grupo de los elegidos para la función pública. La paideia se completa con un estudio de la poesía y la música, en sus géneros y temperamentos⁴.

Esto nos obliga a determinar la naturaleza del fenómeno artístico. Estamos hablando de una suerte de imitación de las cosas sensibles o de los acontecimientos que en ellas se han suscitado. En ese sentido, no saltamos la barrera de las apariencias, de lo dado; mas, como lo veníamos diciendo atrás, el arte es una manifestación de las cosas que expresan la belleza, que sígnan de un modo extraordinario lo ordinario, de manera tal que su aclamación nos persuade en la búsqueda de lo eidético, fundamento último de lo existente. Así, resulta el arte la feliz proclamación sensible de las formas más puras captables por la vida racional. Es eso lo que explica Aristóteles al decir del pensar estético platónico:

τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ τὸ ὀριομένον, ἃ μέγιστα δεικνύουσιν αἱ μαθηματικαὶ ἐπιστῆμαι. (Metafísica XIII, 3) [las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación que se enseñan sobre todo en las ciencias matemáticas]

En este contexto vale hablar de la música, el arte que nos acompañará en la comprensión de nuestro Platón. La música es una suerte de orden, tanto del movimiento, que se expresa en la rítmica que identifica su naturaleza, como de la voz; esto es, la entonación que se define por las relaciones entre lo grave y lo agudo, la que conforme la armonía, o correlación entre los intervalos. Ambos órdenes son los que se entrelazan en la poesía coral —χορεία⁵—, aquel tipo de canto que congrega a la comunidad y estrecha los lazos que les unen, superando todas las inhibiciones causadas por las diferencias y temores. Platón incluso propone una organización lo más ordenada posible de estas actividades, de modo que todos los ciudadanos estén congregados activamente en el canto; para ello se habrá de distinguir tres clases de coros⁶: el de niños, consagrado a las musas, el cual habrá de proclamar aquello que veníamos buscando desde el Hippias, la equivalencia entre lo bello y lo bueno. El segundo tipo de grupo coral es el de jóvenes, el que se consagrará a Apolo, el dador de fuerza divina, pero sobre todo testigo de la verdad, marco racional indispensable para la conformación de la comunidad social. El tercer grupo de canto es el de adultos, en honor a Dioniso, en este caso el medio esencial de concertación comunal es el vino, elixir que hace superar la inhibición, que descodifica nuestros prejuicios. Aquí se pertrecha nuestro filósofo de una moral fuerte, que debe ser respaldada por los modos musicales. Esta tesis no permite dar un salto que traslada a cotidianidad la expresión de la sublime belleza.

4 Cfr. libro III

5 Cfr. Las Leyes, libro II

6 Cfr. Las Leyes, 664e y sig.

La música es una digna manifestación de lo superior, se subordine o no ante presupuestos políticos, la sensibilidad que amerita no parece tangible, aunque golpee nuestros oídos o sintamos su cálida vibración, ella no se mira —no se teoriza (θεωρεῖν)— ella se vive, y en un trance que nos lleva a algo más allá.

El *Timeo*, un diálogo extraño, dada su presentación como un discurso, muy distinto al propio de la construcción “académica”, fue escrito para una época tardía de la obra de Platón, aproximadamente posterior al año 360 a. C, en el período de su vejez, quizás después de su tercer viaje a Sicilia, evento que termina de marcar su propia filosofía. Si esto es así,⁷ estamos en una época del pensamiento platónico que está reconstruyendo sus paradigmas y posibilidades, frente a la grave crisis de ideales que inicia en la *República* (a partir de la necesidad de plantear un mito justificador [libro X, 613e y sig.], tiene su apogeo en el *Parménides* y culmina en el bosquejo del *Político*, donde empieza a tener sentido de la división y la dialéctica que se habían postulado un poco antes. El *Timeo* resulta una nueva propuesta frente a la radicalidad del eleatismo y el heraclitismo que marcaron las pautas anteriores.

Nuestro diálogo surge, también, como una respuesta frente a las necesidades cognitivas pensadas y cuestionadas en el *Teeteto* y reestructuradas en el *Sofista*, una propuesta que asume la posibilidad de reinstaurar el pitagorismo, cuyos representantes se han hecho notorios en la vida del ateniense. Los pitagóricos que, si nos lo permiten los filósofos hipercríticos, nos han otorgado la gracia de poder ver por escrito las ocultas doctrinas de esa particular comunidad, llegan a ser ciertamente conocidos por Platón: hablamos de Filolao de Crotona, de quien compra en 40 o más minas de plata sus libros, y Arquitas de Tarento, todo un personaje tanto desde el punto de vista de la filosofía (acaso sean más seguros sus textos que los de Filolao⁸), cuanto desde la historia política de su patria, de la que fuera el estratega más conocido e importante. Arquitas parece haber sido quien salvó al ateniense de la bochornosa condición que llega a vivir en Siracusa con su “discípulo” Dioniso II, el candidato histórico a la condición de filósofo gobernante.

Según el diálogo, *Timeo de Locres*, un hombre de altos cargos y grandes dignidades en su patria, es el gran expositor de las verdades sobre la naturaleza, aunque llega a ser

7 Cantidad de especialista han tendido a colocarlo en una época cercana a la *República*, dada la referencia inicial a esta obra (*Timeo* 17b-19a). No obstante, desde nuestra perspectiva sus características filosóficas responden a otras condiciones que parecen tener lugar más bien en la fase final de la vida del ateniense.

La polémica en los años 50a entre G.E.L. Owen y H. Cherniss es una expresión fiel de la disputa a este respecto (se puede mirar una valoración de esto en Robinson, *Sobre la fecha de composición del Timeo* (en *Platón: Los diálogos tardíos*. Academia, 1986).

8 De ambos se recogen en Diels y Kranz (*Die Fragmente des Vorsokratiker*) fragmentos escritos en dialecto dórico.

posiblemente el producto de la exquisita imaginación literaria de Platón, representando más a un pitagórico embebido de la vivencia de la Academia.

¿Por qué un pitagórico? La respuesta no es simple, Platón parece querer dar un salto dialéctico que sugiere la antítesis eleática, quizás mostrar que existen principios que se cumplen para la realidad y la idealidad. El problema de lo Uno, la multiplicidad y nuestro discurrir filosófico necesitan un correlato dinámico, el que tanto tiempo atrás había descrito el viejo pitagorismo, un grupo que aún no quería morir; hablamos, por supuesto, de la armonía.

Pero al encuentro con esta propuesta de tanta tradición en Grecia, hay un cierto decreimiento. El discurso de Timeo no puede ser científico, la ἐπιστήμη está demasiado lejos de nuestras posibilidades, aunque es un esfuerzo frente a la pérdida de confianza en la racionalidad, es una instancia desde lo más creíble de nuestro pensar, un εὐκὼς λόγος, un discurso hermosamente válido frente a lo indiscernible. Por supuesto, el estrado epistemológico de lo que hoy llamaríamos *ciencia*, por causa de una suerte de “escepticismo mitigado”, queda subordinado a lo posible, de modo tal que se localizaría en medio de la verdad y la opinión, en medio de las obras de la Razón y el papel de la Necesidad, en un proporcional juego que mezcla inteligencia y materialidad. Y en efecto la estructura de este diálogo corresponde con este esquema.⁹

Más si hacemos una valoración general del discurso nos encontramos con una paradoja que bien vale destacar, hablamos del enfrentamiento entre una teoría de ciclos de generación y corrupción naturales y sociales (que se ha presentado claramente en el Político [269c y sig.] y en el relato de Critias al inicio de nuestro diálogo [21a sig]), y una tesis más bien fijista que supone que la naturaleza y el hombre mismo fueron constituidos con un modelo inmejorable, como resulta de la comprensión pitagórica. Tal vez habríamos de

⁹ Tres partes tiene el relato del Lócria:

I Obras de la Razón (27d-47e)

Creación de los seres vivientes eternos

Mundo: cuerpo, alma y su unión

Cuerpos celestes y dioses

Creación del Hombre: cuerpo y alma

II Papel de la Necesidad (47e-69c)

Los elementos y su estructura (Es un poco extraño que la descripción matemática, propia de una racionalidad fuerte, de los elementos materiales aparezca como algo propio de la χῶρα, esto complica la explicación.)

Las cualidades sensibles

III La Mezcla de Inteligencia y Necesidad (69c-92c)

El hombre:

Las partes mortales del alma

El cuerpo: fisiología, patología y terapéutica

Los restantes animales

buscar un lugar intermedio: la tesis de las edades (oro, plata, bronce y quizás piedra) puede resultar de la historicidad que produce una naturaleza en dinámica, gracias a una armonía que tiene que hacerse realidad en una rítmica. En otras palabras, la dinámica natural que vemos manifestarse es un proceso pensado como tal. Se trataría así del lúdico encuentro entre lo mismo y lo otro, aquello que nos lleva a pensar en el par-impar.

El universo es, más que una esencia en sí, o aquello simplemente determinable como lo otro, la creación artística de un artesano que viene a conjugar, o más a componer (συνεστηκέναι), una hermosa canción. Una melodía que juega entre dos mundos primigeniamente ajenos, con una rítmica y una armonía inigualables.

El dios es ὁ δημιουργὸς que οὐρανὸν ἢ κόσμον συνεστηκεν, que engendra un cielo ordenado, un mundo de singulares condiciones: ὁ κάλλιστος τῶν γεγονότων, la expresión de la mayor belleza poetizable. Para ello, como ya lo podíamos imaginar había de hacer uso de los arquetipos, τὰ παραδείγματα, aquellos con los que habremos de encontrarnos en el reino de lo mismo, el “cielo” de nuestro griego, sueño y mito del viejo Sócrates, los modelos que superan nuestra propia racionalidad sensible, la que si acaso se asoma a la postulación de lo que ve como lo más constante y perfecto para referirlo a tales principios. Mas el trabajo del demiurgo tiene sentido a partir de que se viene de ensuciar con la materialidad, a partir de que con furor se aplica al trabajo de carpintero, αὐτὸν ἐτεκτίνατο,¹⁰ en busca de reelaborar esa madera —ὕλη— que es toda posibilidad, que es suave a la forma, a pesar de que le hayamos mirado como lo otro, la negación de la Verdad, la promotora del desajuste, la instigadora del mal.

El alcance de este trabajo impacta nuestros sentidos, tanto los que miran teorizando —los ojos del alma que νοοῦσιν—, en cuanto los que se dejan encantar con la inmediatez. Pues se trata, como ya lo decíamos, de la más bella expresión perceptible, la que trataremos de concebir dentro de unos momentos en su expresión sonora.

Todavía alguno se preguntará por qué habremos de recurrir a dos mundos en la consideración de nuestra realidad. A decir verdad, se hace necesario hacer un esfuerzo analítico por dividir los problemas —cosa que habíamos aprendido metódicamente en *El sofista* y reafirmado en *El político*—; la explicación a partir de allí se hace posible, de otra manera no pasaríamos de la descripción fenoménica, lo cual no deja de ser una insuficiencia. Es esto mismo lo que nos obliga a distinguir dualmente el mismo universo:

Δεῖ λέγειν τόνδε τὸν κόσμον ζῶον ἔμψυχον ἔννοον... γενέσθαι (Timeo 30b) [es necesario decir que el cosmos llegó a ser un viviente que piensa y tiene alma]

¹⁰ Τεκταίνουμαι se traduce por carpintear, ser ebanista, tramar, constructor, es el trabajo del τέκτων, un artista de la madera, uno al que ulteriormente le solemos achacar otras funciones, como para otorgarle mayor dignidad.

Alma y cuerpo son los elementos que concebimos en este paralelismo que se asume para con nuestro mismo ser. Así vemos trasladado el esquema de comprensión que en el libro IV de la República se postulaba para la ciudad ideal al universo mismo.

El mundo tiene un cuerpo que había de ser visible y tangible, que resulta de una proporción adecuada: la que corresponde a la media geométrica pitagórica, aquella dada entre los cuatro elementos, en donde fuego y tierra se vinculan a la perfección por agua y aire. Se trata de un cuerpo que tiene una forma perfecta, siendo una esfera perfectamente pulida, lisa e idéntica por todos sitios que es indestructible, que no se conecta con nada —pues nada hay más allá de ella—, que es completo en sí, que vive para sí y se autoabastece.¹¹ Características todas que Platón recoge del modelo de ser parmenideo.

La singular belleza de este ser, sin embargo, no adquiere sentido ni plenitud sino bajo la potestad de un principio que le supera en magnificencia, precisamente el elemento que veníamos a tratar de explicar aquí: el alma del mundo.

Para quienes se acercan por primera vez al Timeo constituye una gran sorpresa, que por lo común produce una suerte de frustración, la explicación de este “elemento” cósmico. Las primeras afirmaciones son simples y hasta creíbles: el alma del mundo, como la muestra, es la señora y guía de esta corporeidad que vemos manifestada en el cosmos. Ella fue ligeramente anterior al cuerpo, en la medida en que sería lo primero pensado y constituido por el demiurgo, pero era una creación que no tenía un fin en sí misma, ella estaba dispuesta para conformar un *σύνολον* con el cuerpo completo, una relación perfecta que había de realizarse desde el centro hasta todos los extremos de lo que conocemos como el universo. Ella, que llegaría a cubrir el cuerpo completamente, alcanzaría un pleno conocimiento de todas y cada una de las partes en el mismo, sean sensibles o inteligibles.¹² Mas estas características sólo acreditan para ver la necesidad de intentar asumir la estructura que el demiurgo decidió incorporar en este, el más divino, elemento cósmico.

La sorpresa, acaso más bien admiración y extrañeza, que surge ante la descripción de la naturaleza anímica del cosmos estriba en la superación del discurso prosístico verbal y la introducción, o intromisión, de razones numéricas. Esto, quiérase o no, limita nuestra comprensibilidad, aunque en última instancia la facilita, dándonos razones contundentes y exactas, pese a que ello es una verdadera osadía de frente a la oscuridad del objeto de que hablamos. Parte del trabajo de la ciencia estriba en la debida presentación de su versosimilitud. La simplicidad y rigor de los números nos persuaden con la elegancia de un discurso, que sin duda es para iniciados, pero que conmueve y convence por su certeza y dificultad. La gracia que tributamos al tecnicismo persuade más que la verdad que tantos otros aspiran o dicen alcanzar.

11 Cfr. Timeo, 30c-34b

12 Cfr. 34b-c

El dios inició la estructuración del alma del mundo de esta manera:

en medio de lo indiviso (ἀμερ(σ)του), existencia (οὐσία) que se da siempre según las mismas cosas, y de lo que llega a ser divisible por relación a los cuerpos, entremezcló (συνεκεράσατο) una tercera forma (εἶδος) de esencia entre ambos; y respecto a la naturaleza de lo mismo (ταύτου) y la de lo otro (ἑτέρου), las compuso (συνέστησεν) también según las mismas cosas, en medio de lo indivisible de las mismas y lo divisible según los cuerpos. Tomando los tres mismos seres (ὄντα) ligó a una forma (ιδέα) todos, adaptando por la fuerza (βίη) la naturaleza de lo otro, que era inmezclable, a lo mismo. Mezclándolos con la existencia (οὐσία) y haciendo de tres uno, de nuevo con respecto a todo ese distribuyó las partes (μοίρα), cuantas permitía, siendo mezcladas cada una con lo mismo y lo otro y la existencia. (35a 1-b 3)

El ámbito de ser, aquí nombrado como οὐσία,¹³ que podríamos manejar con el eleatismo original, podría exigir, no sin reservas, que sólo lo que tiene plena identidad consigo mismo es precisamente lo que es. Parménides habría determinado la singularidad del ser bajo la consigna del principio, que luego Aristóteles destacará hasta la saciedad, de no-contradicción, rechazando de plano la existencia de lo otro, llámese no ser, nada o quizás, como lo entiende Meliso, vacío. Junto con ello había negado la posible pluralidad de principios, entidades o comprensiones, bajo la consigna de una necesidad justiciera y una veracidad que persuade. Algún tiempo después, los pluralistas, que de un modo u otro habrían pretendido responder desde esta racionalidad, aunque también contra ella, plantean la posibilidad de mirar la unidad en modos o entidades, pero sin llegar a proponer una disyunción radical, un otro que no se enmarcase en esta perspectiva. No sin dejar de parecer un poco temerarios, podríamos suponer que Parménides quizás no habría rechazado estas propuestas, como sí lo había hecho con algunos de sus antecedentes, a quienes nombraría *bicéfalos*. Los candidatos más fuertes a ser sancionados por la Verdad debían ser aquellos personajes que manejaban el doble (o triple) discurso sobre el ser, los pitagóricos.

Estos “filósofos” llegaban a confundir lo mismo con lo otro, suponiendo que se puede hablar de una suerte de movilidad entre los extremos relativos al ser, dado que se concibe el πέλειν¹⁴ como un modo de ser que fracturaría lo de ente que hay en el ente.¹⁵ La confusión procedería, lógicamente, de asumir la existencia de lo no existente, bajo la suposición de parámetros de comprensión desde la diversidad y el devenir.

13 Nos parece apropiada la traducción de Cornford (Timaeus. New York, Liberal Arts Press, 1959) de ousia como existencia, que es censurada por Francisco Lisi, en su versión del diálogo (Gredos, 1992). Lisi dice que tal traducción acerca el texto al Sofista, en donde se aplicaría al ámbito del Mundo de las Ideas. Como no vemos una radical inconsistencia entre el lenguaje de lo mismo y el de lo otro, cosa que muestra la misma consideración de los géneros en ese otro diálogo, no consentimos el reproche. Todavía se podría traducir como esencia, pero se hace menos inteligible el texto dado que usa la misma palabra en varios lugares casi con sentidos diversos, nótese, por ejemplo, que lo mismo y lo otro, que concebíamos como seres, esencias o existencias, se llegan a mezclar con la misma existencia, apareciendo como tres cosas distintas que llegan a ligarse.

14 Este verbo puede traducirse por ‘moverse’, ‘acercarse’, ‘venir’, ‘ser’, ‘encontrarse’, etc.

15 Cfr. Poema de Parménides frag. 6, 8..

Lo que llegamos a conocer del pitagorismo es fundamentalmente posterior al siglo V, pero las noticias nos ayudan a creer que la doctrina original, al menos desde su estructura básica, no se modificaría sustancialmente. El bicefalismo, que multiplica principios y los mezcla, en ellos se cumple sin problema. De lo contrario sería difícil entender alguna coherencia en la variedad de grupos de los llamados pitagóricos que cita Aristóteles en la *Metafísica* (1,5), uno de los textos más confiables sobre el estado de este movimiento filosófico en el siglo IV. Dice el Estagirita que habría al menos tres doctrinas que marcaban diferencias entre ellos mismos, a saber: unos sostenían que los números son los principios del cosmos de un modo formal, como en la escala musical, otros que hay dos elementos de comprensión de la materialidad, lo par (ἄρτιον) y lo impar (περισσόν), finalmente otro grupo establecía unas parejas de principios contrarios: *Límite e infinito, impar y par, uno y multiplicidad, derecha e izquierda, macho y hembra, en reposo y en movimiento, recto y curvado, luz y tiniebla, bueno y malo, cuadrado y oblongo* (986a 23-26). Varios elementos comunes veríamos entre estos, pero ninguno tan marcado como la propuesta de una suerte de dualismo para integrar una intelección de lo que es. Tal vez resulte incómodo a propósito de esto pensar en aquellos que se dirigían especialmente a la utilización de los números, pero para la interpretación de la superación de la unidad absoluta por la vía de la pluralidad numérica se exige, como luego veremos, esta consideración.

Este texto aristotélico da pie para confiar en la fuente pitagórica de los fragmentos de Filolao de Crotona,¹⁶ que resultan fundamentales para acercarnos a la intelección del fragmento del *Tímeo* que intentamos explicar. Según el crotoniata.

ἡ φύσις δ' ἐν τῷ κόσμῳ ἀρμαχθῆ ἐξ ἀπείρων τε καὶ περαινόντων, καὶ ὄλοζ ὁ κρᾶτος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα. (DK 44B1) [La naturaleza en el cosmos está compuesta harmónicamente de cosas ilimitadas y de cosas limitantes, tanto el cosmos en su conjunto como todas las cosas que existen en él.]

El concepto de ilimitación —que un pitagórico de fines del siglo V comprendería bastante bien no sólo a la luz de la potencialidad de los números, sino también de los desarrollos de la filosofía, considerados Zenón de Elea y Anaxágoras de Clazómenas— permite hablar de un estado de indeterminación en lo real que subyace en todo intento de racionalización cósmica. Lo determinante o limitante, acaso la racionalidad misma, es la serie de intelecciones simples que podríamos llamar números (aunque bien podrían ser comprensiones) que vienen a posibilitar una lectura de la misma naturaleza. El número se asumiría como un lenguaje efectivo en medio de una inmensa plurisignificación. La ilimitación signa lo otro inasimilable, los límites son aquello que es siempre lo mismo, lo que conforma el pensar puro. En esta suerte de distinción debe existir una instancia de intermediación, que es la armonía, aquella que nos persuade de la superación del convencionalismo.

El estadio intermedio conjuga la expresión de la simplicidad de la forma, que es

16 No es este el lugar para discutir la fiabilidad de estos fragmentos citados por Diels. A nosotros sólo nos interesan como parte del espacio de aprehensión del pitagorismo en general.

definitorio pero en la parcialidad, como el acto en el plano de una potencialidad abierta, con la negación de la significación, la esencia de la apertura anonadada de lo existente. Por ello, ser un intermedio entre absolutos es casi una osadía o una superposición irracional, un juego que irrumpe con un nuevo lenguaje que no pretende forzar un “tercer hombre”, como que cada armonía exija siempre otra. El lúdico entrelazamiento de lo mismo y lo otro, acaso la sustancia que tan gravemente discute Aristóteles,¹⁷ un poco ilusamente lo resuelve el pitagórico con una tercera determinación, una nueva representación. El lenguaje de los números peca de facilitar demasiado estas relaciones. Quizás la armonía resulta una construcción hermosa, tan dialéctica como improbable, aunque es un acercamiento que deja planteada la necesidad de la indagación.

La simplicidad del crotoniata llega a postular en los mismos primeros números el problema de que hablamos.

ὁ γὰρ μὲν ἀριθμὸς ἔχει δύο μὲν ἴδια εἶδη, περισσὸν καὶ ἄρτιον, τρίτον δὲ ἀπ' ἀμφοτέρων μειχθέντων ἄρτιοπέριττον· ἐδατέρω δὲ τῶ εἶδος πολλάί μορφαί, ἅζ ἕκαστον αὐταυτὸ σημαίνει. (DK 44 B5) [El número tiene dos clases particulares: impar y par, y una tercera derivada de ambas clases que se han mezclado, par-impar, y de una y de otra de las clases hay muchas formas, que cada cosa indica por si misma.]

La intencionalidad platónica queda todavía más explícita. El impar representaría la noción de lo mismo, el par la contraparte y el par-impar evidentemente la armonía buscada. Aquí damos un paso filosófico fundamental, pues estos números se vuelven categorías ontológicas primordiales que signan toda realidad, aunque permitiendo una multiplicidad de formas o realizaciones. Ello querría decir que incluso lo mismo estaría vertido de posibilidad, cosa que ya era evidente en lo par y la interrelación.

Aristóteles ha dado una mano para entender que el pitagorismo no pretendía establecer una dualidad trascendencia-inmanencia, como describe Platón a partir de la deificación de lo mismo y la materialización de lo otro,¹⁸ con lo cual la lectura se nos simplifica un poco más: estos números signan “las discreciones” y “los continuos” a que nos vemos enfrentados en la cotidianidad, la armonía es el resultado de la conjugación entre aritmética y la geometría.

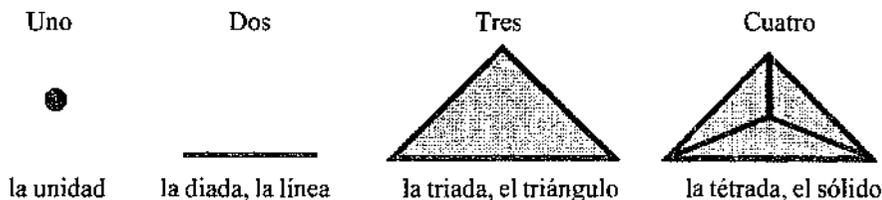
Aquí debemos volver nuestros ojos ante lo que maravillaba a los adeptos al pitagorismo:

τί ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς ματεῖον τετρακτύς· ὅπερ ἐστὶν ἡ ἀρμονία, ἐν ἧν αἱ Σειρήνες (DK 58 C 4 lambl. V. P. 82) [¿Qué es el oráculo de Delfos? La tetractys, que es la armonía en la que participan las Sirenas.]

17 Cfr. Metafísica VII.

18 Cfr. Idem 15

Esta τετρακτύς debería ser sencillamente una intelección universalista de los cuatro primeros números naturales, pero por su carácter oracular exige una suerte de interpretación a manos de los “filósofos”, gentes sabedoras de muchas cosas que abrirían diversos ámbitos de comprensión de la realidad. La primera impresión es desde lo discreto: los números son cual piedrecillas en un ábaco, pero ello luego se debe trasladar al ámbito de lo geométrico o continuo:



Si volvemos a considerar el número par-impar tendríamos que referirlo al tres, en la medida en que es el primer plano, la primera dimensión, aunque hay que tener en cuenta que el problema de las relaciones entre estos elementos es muy compleja.

ἐπεὶ δὲ ταῖ ἀρχαὶ ὑπάρχον οὐχ ὁμοίαι οὐδ' ὁμόφυλοι ἔσσαι, ἤδη ἀδύνατον ἦεν καὶ αὐταῖς κοσμηθῆναι, εἰ μὴ ἁρμονία ἐπεγένετο ὧτινῶν ἅδε τρόπῳ ἐγένετο. τὰ μὲν ὦν ὁμοία καὶ ὁμόφυλα ἁρμονίας οὐδὲν ἐπεδέοντο, τὰ δὲ ἀνόμοια μηδὲ ὁμόφυλα μηδὲ ὁμόφυλα ἰσοταγῆ. (DK 44 B6) [Puesto que los principios no son semejantes ni congéneres, les habría sido imposible ser ordenados cósmicamente, si no hubiese sobrevivido una harmonía, cualquiera fuera la manera en que surgiera. No necesitan de harmonía las cosas semejantes ni las congéneres sino las que son desemejantes, de distinto género y velocidad.] (frag. 6 de Filolao)

Este ordenamiento sería el que cantan las Musas,¹⁹ el que expresan las proporciones musicales, espacios de comprensión asumidos en una escucha pasional pero con rigor racional.

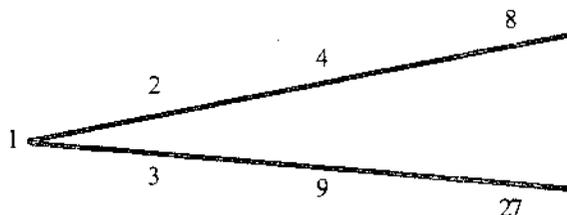
Es muy significativo el hecho de que Filolao no olvide aquí citar la diferenciación dinámica en la realidad, pues la armonía que esperamos alcanzar debe mantener un correlato constante con una rítmica, de manera que sea una suerte de movimiento el que se establezca como parangón real de lo pensado como harmónico.

El texto del Timeo, aclaradas las cuestiones iniciales, prosigue con la descripción de los trazos que ejecuta el demiurgo, primero señalando los elementos discretos:

¹⁹ Las sirenas aparecen en el conocido mito de Er en el libro X de la República de Platón. Su canto corresponde al movimiento de las esferas en el cosmos.

(Las partes las) llegó a dividir así: separó (ἀφείλεν) primero una parte (μοίρα) de todo, y después de esa separaba una que duplicaba esa misma, además una tercera de uno y media (la proporción) de la segunda y tres veces la primera, luego una cuarta que doblaba la segunda, una quinta que era tres veces la tercera, una sexta que era ocho veces la primera y una séptima que era veintisiete veces la primera. (35 b4-c2)

Esto no tiene mayor complicación. Podemos esquematizarlo así:



Como podemos ver, se trata de intervalos dobles y triples que son casi cortados o quitados del todo original, el que estaría conformado por los tres elementos que hemos explicado un poco atrás. Evidentemente no se trata de una elaboración simplemente aplicada sobre la materialidad, como si el demiurgo adaptase sus ideas y actuase cual escultor o compositor. En estos cortes lo mismo, lo otro y el sinolo están siendo todos afectados, aunque ello parezca ser rechazado por nuestro entendimiento.

Después de esos completó los intervalos (διαστήματα) dobles y triples, aún dividiendo (ἀποτέμνων) y colocando (τίθει) partes en el medio de esos, de modo que en cada intervalo había dos medias (μεσότητος) (proporcionales): la que sobrepasa (ὑπερέχουσαν) y es sobrepasada en la misma parte de los extremos (ἄκρων) y la que sobrepasa en lo mismo (ἴσῳ) según el número (κατ' ἀριθμόν) y es sobrepasada en lo mismo. (35 c- 2-36 a 5)

Si ya la división primera suponía una suerte de entrelazamiento armónico de lo diverso, aquí empieza a definirse con mayor especificidad la cuestión musical. Estas medias proporcionales son las que corresponden a algunos intervalos en la escala que todavía hoy sigue reinando en la música occidental. Aunque esto todavía exige alguna explicación.

Arquitas de Tarento, un maestro histórico ideal del pitagorismo por sus significativos aportes a la matemática,²⁰ a la ciencia empírica²¹ y su participación en la política,²² tiene un fragmento que explicita con un poco más de palabras estas mediaciones:

20 Es famosa su comprobación teórica de la duplicación del cubo (Cfr. DK 47 A14), así como sus trabajos en música (Cfr. DK 47 A 16 y 17)

21 Se pueden valorar sus particulares observaciones sobre acústica en el fragmento primero que le atribuye Diels.

22 Fue un estratega fundamental para su ciudad (Cfr. Fallas, La analogía pitagórica. Publicada en el n.º. 73, vol. XXX. 1992).

Las medias (μέσαι) en música son tres: la primera, la aritmética (ἀριθμητικῆ); la segunda, la geométrica (γεωμετρικῆ) y la tercera, la subcontraria (ὑπεναντία), que llaman harmónica (ἁρμονικῆν). Se presenta la aritmética, por una parte, cuando los términos (ὄροι) sean tres proporcionalmente (ἀνὰ λόγον) en un intervalo (ὑπεροχάεν) tal que en lo que el primero supera (ὑπερέχει) al segundo, el segundo supera al tercero. En esa analogía (ἀναλογία) se encuentra que el intervalo de los términos mayores (μεζόνων) es menor (μείον) y el que de los menores es mayor. Por otra parte, se da la geometría cuando sean iguales (οἷος) (el intervalo) del primer término al segundo y el del segundo al tercero, de esos los más grandes y los más pequeños adoptan el intervalo de forma idéntica (ἴσον). Finalmente, se da la subcontraria, que llamamos harmónica, cuando sea tal que en la parte (μέρη) del mismo en que el primer término supera al segundo, en esa misma parte del tercero, el medio supera al tercero. Llega a ser mayor en esa misma analogía el intervalo de términos mayores, y, por su parte, menor el de términos menores (DK 47 B2)

Tal vez sobran muchas palabras para comprender lo que se está afirmando, especialmente cuando recurrimos a la sencillez de los números para explicitar estas relaciones:

-Tenemos una media aritmética en la relación entre números como 6:9::9:12. Se podrá observar que las distancias entre los extremos y el número medio son equivalentes por lo que respecta a la cuenta de números discretos.²³ Proporcionalmente es mayor el intervalo de números menores si lo miramos desde el problema de lo continuo.

-La media geométrica, que no cita el texto de Platón pero que viene a explicar los intervalos de duplicación que vimos en la primera división, es aquella que se puede mirar en esta relación 3:6::6:12. Aquí importa la equivalencia perfecta en la proporción, una especie de justicia que corresponde a una distribución según las condiciones que se tengan.²⁴

-Por último, la harmónica es una proporción que exige considerar los términos contrarios y desde ellos concebir partes, de modo que la media les resulte proporcional a ellos y no se establezca desde consideraciones externas. Se puede mirar en esta relación numérica: 6:8::8:12; aquí 6 es superado por 8 en un tercio de sí y 12 supera a 8 en un tercio de sí también.

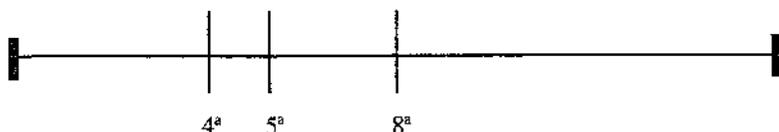
Estas medias se explican de manera especialmente clara en los intervalos que se pueden concebir entre los números primigenios.²⁵ Hemos antes considerado la excelencia

23 Cfr. Aristóteles, Ética Nicomaquea V, 3.

24 Cfr. Idem V, 3.

25 Como bien aclara Sexto Empírico: "El universo es gobernado harmónicamente y la armonía es un sistema de tres concordancias (sumfwniän), la cuarta (di tessVrwn), la quinta (di pXnte), y la octava (di pasän) y las proporciones de estas tres concordancias se encuentran e los cuatro números mencionados, en el uno, dos, tres y cuatro." (Adv. math. VII 95. Traducción tomada de Kirk y otros, Los filósofos presocráticos. Madrid, 1987, p. 338).

del uno y la perplejidad que significa el dos, ahora no necesitamos volver nuestros ojos sobre números mayores, sino sobre los resultantes intermedios de la armonía. Así, podemos hablar de distancias entre esos dos extremos que resultan de las medias aritmética y la armónica. Entre 1 y 2 la aritmética es $3/2$ y la armónica $4/3$, evidentemente el número dos ha surgido de la duplicación de la unidad que e concibe desde la media geométrica, $2/1$. Si esto lo aplicamos a un instrumento musical (incluso puede ser a otras realidades materiales, pero la gracia del sonido es superior en belleza), como el caso de uno tan simple como una cuerda tensada, veremos los intervalos consonánticos por excelencia:



Aquí se debe tañir la cuerda en la sección derecha de la misma para escuchar el intervalo resultante.

Estas proporciones se pueden considerar desde sonidos graves hacia agudos o viceversa, aunque en el ejemplo de la cuerda el sonido que resulta del cálculo será más agudo.

Aplicadas matemáticamente estas proporciones en los números que nos ha dado Platón, quedan los siguientes intervalos:

1 $4/3$ $3/2$ 2 $8/3$ 3 4 $16/3$ 6 8

En tanto que si lo aplicamos a los triples resultarían los siguientes números:

1 $3/2$ 2 3 $9/2$ 6 9 $27/2$ 18 27

La línea de intervalos por duplicación no produce ningún problema, pues se trata de tres octavas olvidadas con cuartas justas y quintas:

Al concebir los intervallos triples no podemos usar una escala distinta y por ende debemos localizar las notas resultantes desde proporciones en correspondencia, lo cual daría este resultado:



Reunidas en una sola línea sería así:



Se podría hacer la distribución intervállica de agudo a grave, de modo que se cumplan algunas correspondencias semánticas en el discurso que hacemos:



En el griego agudo (ὀξύς) es sinónimo de sutil, elevado, brillante, etc., en tanto que grave (βαρύς) lo es de pesado, penoso, violento, etc. Aunque la relación con la velocidad es un poco complicada, pues entre más agudo la velocidad debería ser mayor,²⁶ lo cual haría que lo mismo tenga el movimiento mayor. Esto no parece corresponder a la idea de la existencia de estrellas fijas, en contraposición del devenir que constituye la naturaleza terráquea, a menos que se estime que los dos extremos en el cosmos están quietos, en tanto que los intermedios son los llamados a moverse. Todavía se podría estimar que no existen

26 Cfr. Fragmento 1 de Arquitas

en todo este orden lo mismo y lo otro, como realidades puras. Lo cierto es que por lo común, la agudeza de las notas se relaciona con la altura de las mismas. Los datos al respecto en Platón son insuficientes.

Centremos nuestra atención sobre algunos detalles de esta particular escala (¿acaso arpeggio o acorde?): las dos primeras octavas son equivalentes, sean las correspondientes de la que inicia en las notas graves o la que lo hace desde una nota aguda. los únicos intervalos presentes son los más consonánticos: octava, cuarta y quinta, aquellos que de forma más adecuada presentan las relaciones más perfectas. Podríamos considerar que allí está la plenitud de lo mismo.²⁷ En el inicio de la tercera octava, a pesar de que esta mantiene el mismo esquema, aparece una nota que modifica la consonancia: en nuestra notación, el re o el si bemol, que es un tono por encima (o debajo) de la tónica básica en que hemos iniciado. Esta nota perturba al oído, pues aunque ya teníamos tal intervalo entre las notas logradas como cuarta y quinta, aquí no corresponde sino como quinta (re o sib) de la quinta inicial (sol o fá). Esta ruptura parece quebrar la unidad básica que veníamos alcanzando. Sin duda es la irrupción más fuerte de *lo otro* en el plano demiúrgico. En la tercer octava se mantienen los intervalos que veníamos escuchando, mas en la cuarta desaparece del todo y vuelve a presentarse el re o sib, la nota que introdujo el “desorden”, ahora convertido en una nueva tónica que se acompaña de su quinta correspondiente, la o mib. Todavía estas notas vuelven a aparecer en la última octava. Los intervalos siguen siendo los mismos; como decíamos, la quinta es clave, pero asimismo la cuarta, distancia entre la y re o mib y sib. De modo que, aunque hemos llegado a la naturaleza de lo otro, este muestra una suerte de orden fundante, como si hubiese asimilado la fuerza paradigmática de lo mismo. Evidentemente hay una unidad plena en el constructo, y quizás ello señale la preferencia por lo mismo de parte de Platón, a pesar del respeto por la diferencia.²⁸ Lo otro se hace inteligible. La deidad ha logrado un singular plagado de una hermosa armonía.²⁹ Lo mejor y más bello que pudo haber hecho creador alguno.³⁰

La estructura del alma del mundo se completa así:

Llegando a ser intervalos de un entero y medio (ἡμιολίων) (3/2), de una proporción de cuatro a tres (ἐπίτριτα) (4/3) y de una unidad más un octavo (ἐπογδόων) (9/8) en esas

27 Aunque lo mismo, para poder relacionarse con lo otro, ha tenido que desdoblarse. El demiurgo ha dividido su unidad.

28 Cfr. en paralelo la preferencia por lo inteligible, por sobre lo relativo a lo placentero y deveniente, en el Filebo (66a y siguiente), obra de la última época del ateniense.

29 Si constituye toda una experiencia estética el sólo escuchar estas mismas notas musicales en la interpretación de un piano, mucho mayor habría de ser en la captación de la armonía cósmica: lo que tantos han dicho en llamar “armonía de las esferas”.

30 Conociendo esta cosmovisión, cualquiera diría que la belleza y la gracia más que en la lejanía de un mundo de las ideas, que tanto parece haber alabado el mismo Platón, está precisamente aquí, en la manifestación de formas particularizadas materialmente, en la musicalidad de la inaprehensible singularidad.

ligaduras (δεσμῶν) de los intervalos de atrás, llenó plenamente (συνεπληροῦτο) con el intervalo de una unidad más un octavo todos los de proporción de cuatro a tres, habiendo dejado (λείπων) de los mismos una parte de cada uno, permaneciendo (λειψείσης) el intervalo de la parte del mismo en un número sobre otro, quedando los términos en doscientos cincuenta y seis sobre doscientos cuarenta y tres. Y efectivamente se da lo mezclado (τὸ μίχθέν), por el que se desmenuzan (κατέταιμνεν) esas partes; así se consume (κατανηλώκει) ya todo. (35a1-36b6)

Del intervalo de una unidad más un octavo (9/8) se había hablado un poco atrás, se trata de un tono, la distancia entre la quinta y la cuarta, un divisor fundamental en los distintos intervalos. Para la división de las octavas Platón propone utilizar cuartas. Así, dos cuartas (por ejemplo, do3-fa3 y so13-do4) más un tono (fa3-so13) completan una octava. Las cuartas se dividirán diatónicamente en dos partes quedando un sobrante de medio tono, el que se nomina con 256/243 (una cuarta como la de do3-fa3 tendría dos tonos, do33-re3 y re3-mi3, y un semitono mi3-fa3).³¹ La escala, que hoy llamaríamos mayor, en la octava básica, quedaría numerada de esta manera:

1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2
---	-----	-------	-----	-----	-------	---------	---

Todavía, si utilizamos la nominación que Guido d' Arezzo tomó de un himno a San Juan,³² creo que ninguno de nosotros se sentirá extraño frente al texto platónico:

1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2
do	re	mi	fa	sol	la	si	do

31 Tenemos en el fragmento 6 de Filolao una explicación muy clara de esto. La extensión de la escala musical está formada por los intervalos de una cuarta y una quinta. La quinta es mayor que la cuarta en un todo entero... La cuarta es expresada por la relación de 3 a 4, la quinta por la relación de 2 a 3, la octava por la del doble. Así la escala musical abarca 5 tonos enteros y 2 semitonos menores, la quinta 3 tonos enteros y un semitono menor, la cuarta 2 tonos enteros y un semitono menor. (Traducción de Poratti y otros, Los filósofos presocráticos III. Madrid, 1986).

32 El himno atribuido a Paulo Diácono, monje de Montecasio de la época carolingia, dice:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve Polluti
Labii reatum,
Sancte Iohannes

(tomado de Herrero Llorente, Diccionario de expresiones y frase latinas. Gredos, 1985, p. 390.) El uso de ut como primera nota de la escala todavía se puede ver en textos franceses.

Como resulta evidente, cuando consideramos el resultado de toda la estructuración, nos encontramos con una escala diatónica mayor³³ que consta de cuatro octavas y una sexta.

Estructurada el alma del mundo, el demiurgo concluye su labor ordenando las partes y determinando su movimiento:

Contando (σχισας) en dos toda esta disposición (συστασιν) según su longitud y llevando cada media contra la otra, unas para con las otras como una X (χει), las plegó (κατέκαμψεν) en uno, haciendo un círculo al anular a las mismas y a las unas para con las otras en lo que está enfrente (καταντικρύ) de su intersección. Además, por y en derredor del movimiento llevado según las mismas cosas y en lo mismo consiguió y construyó (ἐποίητο) el de los círculos, no sólo el que está fuera, sino también el que está dentro. Así, augurando (ἐπέφημισεν), proclamó que el movimiento de fuera es de la naturaleza de lo mismo y el de dentro lo es de la de lo otro. Condujo la naturaleza de lo mismo con relación al costado hacia los (lados) derechos, y la de lo otro según el diámetro hacia los izquierdos, y dio fuerza (κράτος) al movimiento circular (περιφορᾶ) de lo mismo y de lo semejante. Dejó indiviso (ἄσχιστον) a ese primer movimiento, mas dividiendo seis veces el de dentro permitió siete círculos desiguales (ἀνίσους) según cada intervalo doble y triple, que eran tres cada uno, y ordenó (προσέταξεν) que se movieran (ίέναι) estos círculos entre sí según lo contrario, conduciéndose tres en su velocidad en forma igual (ομοίως) y cuatro en forma diversa (ἄνομοίως) entre sí y respecto de los otros tres, moviéndose (φερομένους) (todos) en proporción (ἐν λόγῳ). (36b5-d7)

Lo mismo y lo otro, que estaban determinados en su velocidad gracias a la naturaleza de su tonalidad, toman el lugar que les corresponde de forma adecuada en el cosmos, posibilitando las condiciones armónicas que se necesitaban para la belleza a que se aspiraba. El anudamiento en círculos, que tenían una significativa tradición presocrática, si pensamos los anillos parmenídeos o los círculos cósmicos de Anaximandro, resulta la conformación más adecuada a la materia, la que preanuncia la previsión de lo otro que ya contiene esta alma del mundo. Lo mismo y lo otro empiezan a tener sentido en el universo. El mundo eidético y el devenir se empiezan a hacer realidad.

El arte del demiurgo, prototipo de la τέχνη humana, no es sino el de un músico - matemático cuyo saber está en la facilitación del paradójico encuentro entre absolutos que más parece imposible, que más es un juego, una extraordinaria y encantadora presencia estética que está llamada a ser disfrutada en la escucha. Una presencia para ser relatada, con un mito verosímil, paralelo al juego de los tonos y sus velocidades, quizás para ser programada, como quien juega a crear universos virtuales, aunque más para ser contemplada desde la filosofía, pero no cualquiera sino una que esté ansiosa por adorar la belleza.

33 Para hacerla menor, simplemente modificamos el orden de los tonos en cada octava, primero uno (do4-re4), luego medio (re4-mib4), un tono (mid4-fa4), otro tono (fa4-sol4), tono y medio (lab4-si4), y finalmente medio tono (si4-do5).

El gran ser vivo, el cosmos —cuya vitalidad parece seguir abriendo sus posibilidades entitativas, en la medida en que el movimiento armónico perennemente asume la riqueza, o pobreza, de la materialidad y su cambio—, es la expresión de la perfección, pero también de la infinidad, aquella irracional Necesidad que engendra nuestra inseguridad. La entidad del gran organismo universal es la manifestación de una singularidad pura e irrepetible, aquella que se mira en su composición sólo para ser concebida intelectivamente, pues realmente sigue siendo simple. Mas el pensar del ser, que quizá intenta encontrar esa unidad, al no ser más que una suerte de percepción, se pierde en la magia del sonido, el secreto a voces de la naturaleza, una expresión que graciosamente juega entre una movilidad incesante y una mismidad acabada.

Ahora veremos enlazadas las diferencias entre los supuestos extremos de la filosofía. Parménides reaparece con una fuerza extraordinaria, lo mismo que Heráclito, pero ninguno de manera tan categórica como Pitágoras, el bicéfalo menospreciado, un farsante que deja la impresión de saber muchas cosas sin entender, aunque esto último parezca más una extraordinaria ilusión.

Nota Bibliográfica

Existe la obligación académica de presentar nuestras fuentes bibliográficas, nosotros sólo quisiéramos hacer alguna recomendación a este propósito, por supuesto a sabiendas de que dichosamente los ríos de tinta sobre Platón han corrido muchísimo. Los textos clásicos sobre el *Timeo*, que creo son lo mínimo que se debería estudiar a estos propósitos, serían los siguientes:

Alfred E. Taylor. *A commentary on Plato's Timaeus*. Oxford, 1928.

Francis M. Cornford. *Plato's cosmology*. London, 1937.

Gregory Vlastos. *Plato's Universe*. Oxford, 1975.

Luc Brisson. *Le meme et l'autre dans la structure ontologique du *Timeo* de Platon*. Sankt Augustin, 1994.

En el último, el lector podrá encontrar una bibliografía bastante completa y actualizada sobre este diálogo del excepcional discípulo de Sócrates.

Las armonías* del alma del mundo platónico

The harmonies of the soul of the platonic world

Resumen. *Se parte de la idea de que el mundo platónico no es el de las ideas sino el que se capta desde la sensibilidad. En el plano histórico-filosófico se recurre a los pitagóricos, aunque el autor no acoje en su totalidad la idea de que sólo los números resuelven la cuestión del mundo. A cambio, apela a una escala musical, propendiendo hacia una estética de lo sublime que exalta la sensibilidad, la cual irrumpe con una nueva racionalidad en conflicto con la logicidad de las palabras. Por esta razón, los artistas son un paso imprescindible, y con ellos la determinación de la naturaleza del fenómeno artístico. Así se introduce la música para acompañar la comprensión de Platón, y se afirma que el arte del demiurgo no es otro que el de un músico matemático.*

Summary *It is maintained that the Platonic world is not the world of ideas, but the world of sensibility. To prove it, the author comes back, historically and philosophically, to the Pitagoreans, though he does not share totally their believing that only numbers can solve the questions about the world. By his part, searching for an aesthetics of sublime where sensibility is highly praised, he proposes a musical scale. This sensibility would affirm a new rationalism against the logical qualities of discourse. As a consequence of all this, artists are jolly important, as important as it is to define the nature of artistic phenomenon. So, music is invoked to foster understanding Plato, and the art of the Daemon is but that of a mathematician-musician.*

Palabras clave: *Mundo platónico, escuela pitagórica, arte - música.*

Key Words: *Platonic World, Pitagoric School, Art, Music.*

* El autor utiliza la palabra armonía con "h" para hacer una diferenciación de sentido y se explica claramente en el texto. (N.E)

AGORA

-Papeles de Filosofía-
Vol. 17, No. 1, 1998
ISSN 0211-6642

1. BALANCE FIN DE SIGLO	
JUAN JOSÉ ACERO, MARÍA J. FRÁPOLI Y ESTHER ROMERO: <i>El significado y las actiues proposicionales: II. Mundos posibles, proposiciones y estados psicológicos</i>	5-30
2. ESTUDIOS	
ANTONIO GARCÍA NINET: <i>El determinismo de la acción en Aristóteles</i>	33-53
JOSÉ MANUEL DE CÓZAR: <i>La práctica científica revisada con talante wittgensteniano. (Una tentativa polémica)</i>	55-67
PABLO REDONDO SÁNCHEZ: <i>La filosofía <situacional> de Martin Heidegger</i>	69-88
LUIS GARCÍA SOTO: <i>Barthes em espanhol: a recepçom e a traduçom</i>	89-113
INMACULADA LÓPEZ SILVA: <i>Fantasia no real e verosimilitude ficional en Álvaro Cunqueiro. Cunqueiro, nome propio da cultura popular galega</i>	115-133
3. NOTAS	
M ^a LUISA PFEIFFER: <i>El cuerpo enfermo</i>	137-149
URSULA WOLF: <i>La relación entre la filosofía y la pregunta por la vida buena en los diálogos tempranos de Platón</i>	151-158
SALVATORE GUCCIONE, GUGLIELMO TAMBURRINI, SETTIMO TERMINI: <i>On physical laws and computability</i>	159-166
CRISTINA LÓPEZ: <i>Aproximación a la cuestión del sí mismo en el pensamiento foucaultiano</i>	167-179
4. RECENSIONES	183-209
	213

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN:

Concepción Martínez, Ramón Mariño. Facultade de Filosofía e CC. da Educación. Universidade de Santiago de Compostela. 15706 Santiago de Compostela (España). Teléfono: (981) 563100, Ext.: 13769. E-Mail: lfpcmav@usemail.usc.es.

DIRECCIÓN:

José Luis González (Univ. de Santiago), Juan Vásquez (Univ. de Santiago)

SECRETARÍA:

Maria Luz Pintos (Univ. de Santiago), Luís G. Soto (Univ. de Santiago)

EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIOS:

Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago de Compostela.