

La música en Aristóteles

Music in Aristotle

Héctor Zagal Arreguín
Universidad Panamericana
hzagal@up.edu.mx

Fecha de recepción: 29-11-2018 • Fecha de aceptación: 07-03-2019

Resumen

Primero: según Aristóteles, la música es una parte fundamental de la educación de los ciudadanos. La música provoca o modera las pasiones, e incide en la moral. Formar el carácter a través de la música resulta necesario para la *pólis*, en vista de que la estabilidad política depende de la estabilidad moral de los ciudadanos. Segundo: si, por lo que argumenta en *Poética*, la música es imitación, y la imitación es una forma de conocimiento, entonces por medio de la música alcanzamos ciertos conocimientos. Sin embargo ¿cuál es el objeto de dicha imitación? Aristóteles, en la *Política*, sostiene que la música imita las pasiones en sí mismas porque la música, en tanto que tiene un origen acústico, no requiere de signos que refieran una pasión, sino que la música es la pasión misma que se está expresando. La música no *representa* una pasión, sino que la *reproduce*. La música es una imitación tan directa que, por ende, resulta la más formativa para el carácter (y de ahí su importancia política). Esto, además, abre la puerta para concluir que Aristóteles no tiene un concepto figurativo del arte.

Palabras clave: Aristóteles, ética, mimesis, música, política.

Abstract

Aristotle claims that music is essential for the citizen's education. Music, it seems, causes or moderates passions. Therefore, character's education through music is fundamental to the *pólis*, since political stability depends on the citizen's moral stability. Secondly: if, for what is said in *Poetics*, music is an imitation, then it is through music that we obtain certain knowledge. But what is the object of music's imitation? In *Politics*, Aristotle claims that music imitates passions, because music, for its acoustical origin, does not need any sign to refer passions. However, music is itself a passion. Then music is direct, as an imitation, that it is indeed way more important for the character's education. That is its political relevance. This conclusion, on the other hand, leads us to claim that Aristotle does not hold a figurative concept of art.

Keywords: Aristotle, Ethics, Mimesis, Music, Politics.

Introducción

En este artículo se cotejarán diversas citas del *corpus aristotelicum* sobre la música. El propósito de este artículo es aclarar la relevancia política de la formación musical y su vinculación con la moral, según Aristóteles. Asimismo, se intentará dirimir las dificultades sobre el objeto de imitación de la música. Si la música tiene que imitar por medio de signos (imágenes), o si puede imitar las pasiones sin mediación alguna y de qué manera. Aquí será relevante la distinción entre *representación* y *reproducción*.

El antiguo poder de la música

Virgilio relata en las *Geórgicas* cómo la cítara de Orfeo tranquiliza al temible Cerbero, guardián del infierno. En la mentalidad clásica, la música no es sólo un gozo estético:

Y él, Orfeo, consolando con la cóncava cítara su desgraciado amor, a ti, oh dulce esposa, a ti con él a solas sobre la ribera solitaria, a ti al despuntar el día, a ti, cuando ya se retiraba, te cantaba. [...] Además se quedaron presos de estupor los reinos mismos de la Muerte en la profundidad del Tártaro, y las Euménides de cabellos trenzados con serpientes azuladas, y el Cerbero se quedó con sus tres bocas abiertas y la rueda de Ixión que voltea el viento se paró (Virgilio, *Geórgicas*: 465-485).

Este mito ilustra la incidencia de la música en las pasiones. Según el relato, Orfeo manipula las reacciones de Cerbero, valiéndose de la sintonía que hay entre la melodía y la ferocidad del can.

El poder que Virgilio reconoce en la música tiene antecedentes muy antiguos. En Grecia, los políticos consideraban que la música tenía gran

importancia, especialmente en lo que se refería a la educación de los jóvenes. Las leyes lacedemonias, por ejemplo, ordenaban que la música que escuchaban los ciudadanos se apegara al modo dorio.¹ Terpandro, poeta del siglo VIII a. C., desafió estas normas y añadió una cuerda a su lira, para tocar en algún otro modo. Según la leyenda, Terpandro logró sofocar con su música una revuelta de ilotas en Esparta. Pero, a pesar de haber prestado un servicio tan valioso a la ciudad, no se le perdonó haber transgredido la ley y, por lo tanto, se hizo acreedor a una multa por haber violentado la sobriedad del modo dorio (Lesky, 1996: 128-129).

Algo parecido le ocurrió también a Timoteo de Mileto, cuando pretendió competir con una lira de once cuerdas que alteraba el modo dorio (Strazzula, 1903: 62). ¿Cuál era la motivación política de ese castigo? Si, como argumentaremos, la música afecta para bien o para mal las pasiones de los ciudadanos, y la estabilidad de la *pólis*² depende en cierta medida de la estabilidad pasional de sus ciudadanos, entonces la música tiene un evidente interés político.

Aristóteles no fue ajeno a este problema. Es un claro heredero de esta mentalidad sobre la música, a juzgar por el libro VIII de la *Política*. Ahí, Aristóteles expone la relevancia de la educación (incluida la musical) en la vida política, y retoma, obviamente, los problemas discutidos por Platón en *República* (598 b-c) y *Leyes* (700 a - 701 b) sobre los efectos políticos de la excesiva libertad artística (Laks, 2007: 149-150).

En *Política* (1337a, 10ss), se afirma que el legislador debe preocuparse por la educación moral de los ciudadanos; desatender la educación moral de ellos resulta en detrimento de la estructura política y de

1 Hay evidencia de que los antiguos griegos usaron otras escalas, además de la mayor y menor, e incluso intervalos más pequeños que el semitono. La historia de las escalas o modos griegos es un poco oscura. Se sabe que llevaban nombres étnicos tales como modo dorio, lidio, frigio, etc. No hay que confundirlos con los otros "modos griegos", que fueron creados bajo el sistema gregoriano durante la Edad Media. Los antiguos modos griegos eran patrones de notas o estructuras melódicas que quizás hayan servido de inspiración para las escalas modales del sistema gregoriano, pero esto no se sabe con certeza (Landels, 1998: 86).

2 Trasliteramos el griego de manera simplificada. Marcamos las vocales largas duplicando la vocal.

su propia estabilidad.³ A partir de lo anterior, argumentaremos que la música tiene relevancia dentro de las políticas que promueven el orden y estabilidad de la *pólis*, pues tiene importancia para la educación.

Pero el papel educativo de la música plantea otras preguntas: ¿qué hace de la música algo tan efectivo para provocar o moderar pasiones? Si, por lo que se afirma en *Poética* (1447a, 14ss.), las artes son imitaciones (*miméseis*), ¿qué imita la música? Aristóteles cree que la música no imita los signos (como una cara triste o una sonrisa) que tenemos de las pasiones, pero sí cree que la música imita las *pasiones en sí mismas*. Eso ¿qué quiere decir? O bien la música solamente prescinde de los signos corporales, o bien prescinde de la representación de toda la realidad. Si, en efecto, prescinde de la representación de toda la realidad, ¿esto la hace capaz de imitar las *pasiones en sí mismas*?

Mi propósito en este artículo es responder a las siguientes preguntas: 1) ¿por qué la educación musical es relevante para la moral y, por ende, para la vida política?; 2) y suponiendo que la música es relevante, porque imita las pasiones en sí mismas, ¿cómo y por medio de qué las imita?; 3) ¿no implica lo anterior que Aristóteles tiene, en efecto, una teoría no figurativa del arte?

Relevancia política de la música

El tratamiento más detallado de Aristóteles sobre la música se encuentra en libro VIII de la *Política*. Esto es sorprendente, pues se

3 La idea, como ya hemos señalado, tiene antecedentes en Platón, a quien le interesaban los ritmos y armonías que fomentaran las virtudes en lugar del vicio: “De armonía yo no sé nada; pero déjanos una con la cual se pueda imitar adecuadamente los tonos y modulaciones de la voz de un varón valiente que, participando de un suceso bélico o de un acto cualquiera de violencia, no tiene fortuna, sea porque sufre heridas o cae muerto o experimente alguna otra clase de desgracia; pero que, en cualquiera de esos casos, afronte el infortunio de forma firme y valiente. También piensa en otra armonía con la cual se pueda imitar a quien, por medio de una acción pacífica y no violenta sino atenta de la voluntad del otro, lo intenta persuadir y le suplica: con una plegaria a un dios, con una enseñanza o una exhortación a un hombre; o a la inversa, que se somete por sí mismo al intento de otro de suplicarle, enseñarle y persuadirle, sin comportarse con soberbia tras haber obtenido lo que deseaba, sino que en todos esos casos actúa con moderación y mesura, y se satisface con los resultados. Las armonías que debes dejarnos, pues, son las que mejor imitarán las voces de los infortunados y de los afortunados, de los moderados y de los valientes” (*República*: 399 a-c).

esperaría que Aristóteles hubiera hablado más a fondo sobre la música en la *Poética*, donde discute las artes, su objeto y características. En cambio, el objeto del libro VIII de la *Política* es la educación con un sentido moral o, valga la redundancia, un sentido político. Esta cuestión le parece de máxima importancia por lo que concierne a la legislación de las ciudades, pues así se empieza a preservar el orden político.

Como hemos advertido, en *Política* señala Aristóteles que la educación es un asunto que concierne al legislador, porque de ello depende la estabilidad de la ciudad:

Nadie pondrá en duda que el legislador debe poner el mayor empeño en la educación de los jóvenes. En las ciudades donde no ocurre así ha resultado en detrimento de la estructura política, porque la educación debe adaptarse a las diversas constituciones, ya que el carácter peculiar de cada una es lo que suele preservarla, del mismo modo que la estableció en su origen: el espíritu democrático, por ejemplo, la democracia, y el oligárquico la oligarquía; y el espíritu mejor, en fin, es causa de la mejor constitución (1337a, 10ss).

La reconstrucción del argumento es la siguiente: (a) si la educación forma el espíritu de los ciudadanos, (b) y un espíritu mejor (*béltion éthos*) produce una mejor ciudad (*béltionos áitíon politeías*), (c) entonces la educación produce una mejor ciudad. Por ejemplo, una ciudad con ciudadanos democráticos produce una constitución democrática. Por otra parte: (c) si la educación produce una mejor constitución, (d) y la ciudad con mejor constitución es la más apta para mantenerse estable, (e) entonces la educación mantiene a una ciudad estable. A partir de lo anterior se deduce que, *en general*, la música es relevante para la estabilidad de la ciudad, porque forma parte del elenco de cualquier educando.

Pero prosigamos con la siguiente pregunta: ¿qué propiedades tiene, *en específico*, la música que la hacen importante para la educación y la estabilidad de la ciudad? Aquí es preciso recurrir de nuevo a la *Política*:

Pero es en los ritmos (*rythmois*) y melodías (*mélesin*) donde encontramos las semejanzas (*homoioómata*) más perfectas, en consonancia con su verdadera naturaleza (*para tas alethinas physeis*), de la ira y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, como también de sus contrarios y de todas las otras expresiones del carácter⁴ (*ethikon*). (¿O no lo demuestra así la experiencia, cuando quiera que sobreviene un cambio en nuestra alma (*psyxén*) después de estas audiciones?) (1340a, 19-23).

Aristóteles afirma que los ritmos y melodías imitan las expresiones del carácter (*ethikon*). Entendemos que el carácter se manifiesta en la virtud con que enfrentamos una cierta pasión. Por ejemplo, si un gobernante no se resiste a robar las arcas de la ciudad manifiesta así su carácter ambicioso y deshonesto. La música, por ende, sería capaz de expresar todas estas relaciones entre la pasión y la virtud. Pensemos en la experiencia común y corriente: hay música que nos hace sentir tristes y hay música que nos hace sentir alegres. Aristóteles cree que ciertos modos musicales griegos producen un determinado cambio anímico; por ejemplo, habla Aristóteles en *Política* del sosiego que produce el modo dorio (1342b, 15ss.). Luego, ciertas piezas musicales propician la melancolía, la euforia o la gravedad de espíritu, y estas pasiones afectan nuestro comportamiento moral⁵. Aristóteles, incluso, añade que los modos musicales más sosegados, como el dorio, son convenientes para educar a los jóvenes, que a esa altura de la vida necesitan algo que los haga más moderados y decorosos respecto a sus pasiones (1342b, 15ss.).

4 Aquí hemos optado por traducir *ethikon* como «expresiones del carácter», y nos desentendemos de la traducción de Gómez Robledo («disposiciones morales»). Creemos que nuestra traducción es más sencilla y no denota que la ira, mansedumbre, fortaleza y templanza sean determinantes para el educando, sino que simplemente manifiestan su formación moral.

5 Aristóteles, de hecho, cita a Sócrates como alguien que probablemente no entendió los beneficios de los modos musicales más sosegados (visto que los despreciaba por ablandar a los hombres) (*Política*: 1342b, 15ss.).

No es difícil concluir que, *en específico*, la música es relevante para la política por lo siguiente: (a) si la política tiene interés en formar debidamente a los ciudadanos [y preservar el orden político], (b) la formación de los ciudadanos exige un desarrollo de su carácter [relación entre virtud y pasión], (c) y la música por medio de los ritmos y melodías imita y afecta el carácter, (d) *entonces* la música es relevante para la política. La música tiene, por lo visto, la virtud de educar y afectar el carácter por medio de ritmos y melodías, pero queda pendiente determinar cómo es que la música es formativa. Argumentaremos que la música es una imitación (*mímesis*), y que la imitación es formativa. Hará falta definir la imitación y aclarar en qué sentido la música es imitación.

Música como imitación

En *Poética* encontramos un pequeño elenco de artes miméticas o imitativas. Todas estas artes están relacionadas en menor o mayor medida con el ritmo y la melodía:

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (*miméseis*) (1447a, 14ss.).

Aristóteles no se ocupa en esta obra de definir la música. En sentido estricto, la música (*mousiké*) es para él todo arte inspirado por las musas, y por lo tanto no está restringida al arte de los sonidos. Aun así, el arte de los sonidos impregna más o menos a cada una de estas artes. En primer lugar, la recitación de poemas épicos está asociada desde tiempos homéricos a lo que hoy entenderíamos por música. Homero no invoca a la Musa para que *narre* la cólera de Aquiles, sino para que la *cante*. Por otra parte, hay un episodio dentro de la *Odisea* (IV, 184-188) en que un rapsoda (quizás una auto-referencia del autor), antes de contar las desventuras del propio Odiseo, tañe las cuerdas del *phorminx* (Landels, 1998: 9-10). En segundo lugar, la

tragedia pone un peso muy importante en el coro, y hay evidencias que sugieren que tanto la tragedia como la comedia tenían pasajes que se acompañaban con el canto y la aulética⁶. Por último, la diti-rámbica se entendía como una composición lírica de tipo ritual frecuentemente asociada también a la música instrumental (Landels, 1998: 4). En torno a la música parecen converger el resto de las artes. Por eso es casi seguro que Aristóteles no haya sentido la necesidad de definir la música como tal, sino que ésta, muy probablemente, haya sido asumida como un aspecto de las demás artes.

Si damos por resuelta la cuestión anterior, la música es imitación (*mimesis*), pues como dice Aristóteles, las artes “vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (*Poética*: 1447a, 1ss.). La imitación es un término fundamental para Aristóteles, y merece una investigación aparte. No sólo porque la imitación es esencial en el arte, sino porque además es esencial para el conocimiento en general:

Parecen haber dado origen a la poética (*ten poietikén*) fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación (*mimeisthai*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación (*Poética*: 1448b, 5ss.).

Tenemos entonces que la imitación, según Aristóteles, es un rasgo diferencial del ser humano, porque a través de ella adquiere sus primeros conocimientos. Por ejemplo, el ser humano aprende a hablar copiando a quienes escucha hablar (el padre y la madre). Sin embargo, concede Aristóteles en *Historia de los animales* que algunos animales no racionales también son capaces de la imitación, como el

6 El argumento para sostener esto último es que el *aúlos* tiene un sonido tan penetrante que una mera recitación (aun por parte de un coro de doce o quince personas) hubiera resultado imposible. Por lo menos no se hubiera entendido bien lo que decían. Y puesto que para los fines de escenificación una voz cantante es más potente que una voz recitante, resulta entonces muy probable que el coro haya tenido que intervenir cantando. En cuanto a la comedia, cabe añadir que en *Las aves* de Aristófanes hay incluso una intervención explícita en el texto del instrumentista (Landels, 1998: 15-18).

búho orejón, que imita los movimientos de los cazadores (597b, 23). Añade Aristóteles en el mismo lugar que la vida animal muchas veces *imita* la vida humana, como en la construcción de nidos y madrigueras, lo cual sugiere, además, que los animales tienen una inteligencia muy aguda (612b, 18)⁷. Estas observaciones del propio Aristóteles ponen en entredicho que la imitación sea exclusiva del ser humano, como se había concluido en *Poética*. Una posible solución para esta aparente contradicción es que la diferencia no es esencial, sino de grado. El ser humano sólo sería *más* capaz que los animales de imitar.

Aun así, surgen más dudas sobre lo anterior: ¿el ser humano imita de manera más perfecta?, ¿con mayor facilidad? No somos capaces de resolver estas dudas, ni nos conciernen estrictamente. De lo que no cabe duda es que, por medio de la imitación, el ser humano adquiere conocimientos, y puesto que la música es imitación, entonces la música está vinculada a la adquisición de conocimientos.⁸

¿En qué sentido estaría ligada la música al conocimiento en tanto que imitación? Aristóteles relaciona la imitación con el uso de imágenes (*Poética*: 1448b, 1ss.) y, según parece, las imágenes son el medio por el cual aprendemos:

De ello depende nuestra capacidad para conocer, pues a través de las imágenes (*eikón*), tanto los filósofos como la gente común y corriente «aprenden y deducen (*manthánein kai syllogízesthai*) qué es cada cosa» (*Poética*: 1448b 15ss).⁹

7 Para profundizar en el uso de la analogía y la metáfora en las obras de Aristóteles, remito a Marcos (1996: 60-85)

8 De hecho, aunque Aristóteles no lo desarrolle, también es un hecho de experiencia que, entre los niños pequeños, la música juega una función clave en el desarrollo del lenguaje. Basta pensar, por ejemplo, en las canciones infantiles. Durante la infancia, se pone un especial énfasis pedagógico en aprender canciones, y esto tiene enormes beneficios para el aprendizaje léxico, mnemotécnico, kinético, etcétera (Bicknell, 2015: 118).

9 Sarah Broadie comenta que, desde el punto de vista aristotélico, no es absurdo afirmar que la imitación, en una especie como la humana, es una forma muy natural de comunicar el comportamiento modelo de los mayores a los menores. Si aprendemos a vivir de nuestros congéneres, entonces la naturaleza tuvo que habernos hecho buenos comunicadores, para que nuestra capacidad de aprender no sea en vano (1993: 116-117).

Es significativo que Aristóteles afirme que la mayoría de los hombres (incluso los más sabios) utilizan imágenes para razonar. Aquí nos enfrentamos a dos problemas importantes: 1) ¿qué se entiende por imágenes?; 2) y si el conocimiento se adquiere a través de imágenes, ¿de qué imágenes puede valerse la música para producir conocimiento?

En cuanto a la primera pregunta, el término *eikón* es, como en castellano, plurisemántico. Luego, su significado en griego puede ser representación, parecido, semblanza, etcétera, y no necesariamente está vinculado a lo visual. Un *eikón* es el retrato que tenemos de Pericles; igualmente, un hijo es el *eikón* de su padre, puesto que entre ambos guardan un enorme parecido. Pero este término tiene connotaciones menos visuales, si lo leemos junto con un pasaje de los *Tópicos*, donde se discute el uso correcto de *eikón* y se le define como “aquello que viene a ser por medio de una imitación” (140a, 15ss.). Aristóteles en este pasaje discutía si era apropiado decir, por ejemplo, que la ley es la *imagen* de lo justo en la naturaleza. Decide que es inapropiado, porque no hay parecido entre los dos, y ni siquiera valdría como metáfora, porque éstas por lo menos aportan un conocimiento novedoso. Cree que el uso del término *eikón* en esa afirmación es oscuro, porque no remite a un parecido real entre la ley y la justicia natural; es decir que no se explicita la relación de *semejanza* entre ambas. En vista de lo anterior, consideramos que Aristóteles quiere decir en *Poética* (1448b, 15ss.) que el conocimiento se da por relaciones de semejanza, o sea, imágenes.

En cuanto a la segunda pregunta, añadimos: ¿a través de qué relaciones de semejanza (imágenes) produce la música conocimiento? Aquí nos encontramos con el núcleo del problema: el concepto de *mímesis* en Aristóteles. ¿Qué hay que entender por *mímesis*? La dificultad es patente, como advierte Carmen Trueba en *Ética y tragedia en Aristóteles*, siguiendo a D. W. Lucas:

D. W. Lucas comenta que la “palabra *mímesis* tiene una extraordinaria amplitud de significado, lo cual dificulta descubrir lo que los griegos tenían en mente cuando usaban la palabra para describir lo que el poeta y el artista hacen”. Al respecto, la mayoría

de los comentaristas coincide en que el significado primario del verbo *mimeisthai* no es «copiar» o «imitar», de ahí que prefieran traducirla como «representar»; lo cierto es que los términos «imitar» y «representar» plantean dificultades análogas a las que suscita la palabra griega. Ninguna traducción es completamente satisfactoria (Trueba, 2004: 13-14).

El verdadero sentido de la palabra *mímesis* es incierto, y provoca muchos problemas. La mayor parte de las traducciones son insatisfactorias, porque nos limitan a lo estrictamente visual. Ya hemos señalado que las imágenes por medio de las cuales se expresa una semejanza, y por lo tanto hacen *mímesis*, explicitan una relación que también puede ser conceptual. Tal parece que la *mímesis* tiene que ver, por lo tanto, con un acto de la imaginación, que encuentra relaciones de semejanza:

La *mímesis* es entonces una manera de conocer. Las imitaciones son aproximaciones a la realidad, y no como pensaba Platón, a la ilusión. [...] Ahora bien, aunque todo arte es imitativo, no toda imitación es poética. De ahí que pueda distinguirse entre la actividad de la *physis* y la actividad poética. La primera es natural y, en cambio, *poietéos* siempre indica algo artificial. Por ello, el poeta es artífice o reproductor de realidades. En este sentido, la función de las artes no es exactamente imitar la naturaleza, más que en un sentido análogo. Ésta aparece solamente como un escenario para las acciones humanas. La finalidad del artista es establecer semejanzas entre las acciones reales y las representadas. Para lograr esto, hace falta la mediación de la imaginación (López-Farjeat, 2002: 404-405).

López Farjeat quiere decir que la imitación es un acto de la imaginación según el cual se expresan relaciones de semejanza. Con base en su imaginación, el artista reproduce en la obra de arte estas relaciones de semejanza. Por lo anterior, nosotros optamos por entender *mímesis* como el acto de establecer relaciones de semejanza entre dos o más referentes. Para efectos de esta investigación, resta

por discutir la segunda pregunta: ¿de qué relaciones de semejanza se vale la música para producir conocimiento? A ésta le dedicaremos el siguiente apartado.

¿Qué imita la música?

La música tiene como origen sensitivo la audición. Las demás sensaciones no tienen sino accidentalmente una relación de semejanza con las expresiones del carácter (*éthos*), pues solamente indican una pasión. La *Política* es clara al respecto:

En las demás sensaciones (*aistheton*) no se da semejanza (*homoióma*) alguna de los estados morales (*éthesin*), por ejemplo en las del tacto y el gusto, y débilmente en las de la vista. Hay figuras (*sémata*), es cierto, representativas del carácter, pero en grado reducido, y no todos perciben sensiblemente dicha representación. Además, no son propiamente semejanzas (*homoiómata*) de estados morales (*ethon*), sino que más bien son apenas signos (*semeia*) de ellas las figuras y los colores, y estas indicaciones aparecen en el cuerpo en las pasiones [...] (1340a, 28ss).

Aristóteles quiere decir que las demás sensaciones (o sea, las que no son auditivas) no explicitan una relación de semejanza con las expresiones del carácter, sino que simplemente las señalan: “[...] no son propiamente imitaciones de estados morales (*homoiómata ton ethon*), sino que más bien son apenas signos de ellas (*semeia*)” (*Política*: 1340a, 30ss). Por ejemplo, el *Estudio de una mujer llorando*, de Rembrandt van Rijn, no imita propiamente la tristeza, sino que sólo indica un estado anímico por medio de lágrimas que recorren la mejilla de la mujer; aquí las lágrimas son un signo de la tristeza. De acuerdo con *Analíticos Primeros* (70a, ss.), un signo es una proposición demostrativa, necesaria o plausible de que si hay A, entonces hay B. En un sentido más amplio, según el Estagirita, los signos (*semeion*) revelan las afecciones del alma o pasiones (*páthos*) (*Sobre la interpretación*: 16a, 5ss.). Por ejemplo, si alguien llora, probablemente esté muy triste.

Si la música, entendida como un fenómeno estrictamente auditivo (y que no está mediado por el signo), no revela las afecciones del alma, ¿qué hace? Aristóteles no lo explica y nos vemos obligados a interpretar. Proponemos que la música *reproduce* las afecciones del alma. De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, «reproducción» refiere un volver a hacer presentes las cosas. Valga la redundancia, significa producir de nuevo. Pensemos en un ejemplo: la *Suite No. 5 en Do menor* BWV 1011 de J. S. Bach es una composición llena de tristeza, furia y arrebato. Esta obra no cuenta más que con el sonido para expresar un estado de ánimo de profunda melancolía. Las composiciones musicales no *representan* un estado de ánimo, porque no tienen nada que copiar (carecen de algún referente físico). En cambio, las composiciones musicales sí tienen pasiones que *reproducir*: la música siempre vuelve a hacer presente un determinado estado de ánimo.

Conclusiones

Lo que afirma Aristóteles sobre los efectos de los antiguos modos musicales griegos en el ánimo del oyente basta para concluir que este filósofo conserva la mentalidad según la cual la música incide en las pasiones. La música, dependiendo del ritmo, la melodía y la armonía, produce cambios anímicos tales como la ira y la mansedumbre, la felicidad y la tristeza, etc. A nivel moral estos cambios anímicos son deseables o no, pues inciden en nuestras decisiones, y si un cambio anímico es o no deseable a nivel moral, entonces también lo es a nivel político. Recordemos que la *episteme politiké* no distingue entre lo público y lo privado. La moral contempla estos dos ámbitos, y por lo tanto la música tiene una clara incidencia en la política.

¿En qué ámbito político incide la música? Incide en la educación de sus ciudadanos, y esto es un ámbito de la política que ningún legislador debería descuidar, porque de ello depende la estabilidad de la *pólis*. ¿Por qué la música puede educar? La música está vinculada al aprendizaje y al conocimiento, porque es capaz de imitar. Aunque difiere de las demás artes por su objeto de imitación. Las artes tienen

respectivamente distintos objetos de imitación, según su correspondiente sensación, y no todas las sensaciones son *propiamente* aptas para la imitación. Algunas de estas artes, según su correspondiente sensación, requieren de «signos» que indiquen o *representen* estados anímicos o morales.

La música no tiene estos signos, y por lo tanto no *representa* estados anímicos. Luego, la imitación de la cual es capaz la música es distinta respecto a las demás artes. La música, según hemos propuesto, vuelve a hacer presente un determinado estado de ánimo. Por lo tanto, la música *reproduce* las pasiones y otras tantas expresiones del carácter. Esta propuesta coincide con lo que hemos entendido por *mímesis*. Pues una imitación es el acto de establecer relaciones de semejanza entre dos o más referentes, con base en la imaginación. Por lo tanto, la música es un arte que *reproduce* las relaciones de semejanza entre los ritmos, melodías y armonías y un determinado estado de ánimo. Probablemente el hecho de no estar mediada por ningún signo hace de la música un medio más determinante para incidir en los estados de ánimo y, si la música es tan efectiva para incidir en los estados de ánimos, entonces es capaz de afectar o formar el comportamiento de los ciudadanos. La educación musical del ciudadano es fundamental para la estabilidad de la *pólis*.

Referencias

- Aristóteles. (1966). *Posterior Analytics*. Trad. Hugh Tredennick, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (1974). *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- (1981). *Poetics*. Trad. D. W. Lucas. Introducción, comentario y apéndices. Oxford: Clarendon Press.
- (1982). *Tópicos*, en *Tratados de lógica I*. Trad. Miguel Candel San Martín. Madrid: Gredos.
- (1985). *Retórica*. Trad. Antonio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

- (1988). *Analíticos primeros*, en *Tratados de lógica II*. Trad. Miguel Candel San Martín. Madrid: Gredos.
- (1988). *Sobre la interpretación*, en *Tratados de lógica II*. Trad. Miguel Candel San Martín. Madrid: Gredos.
- (1991). *History of animals*. Trad. D. M. Balme. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (1992). *Historia de los animales*. Trad. Julio Pallí-Bonet. Madrid: Gredos.
- (2000). *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México: UNAM.
- (2000). *Política*. Trad. Antonio Gómez Robledo. México: UNAM.
- Aspe, V. (1993). *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bicknell, J. (2015). *Philosophy of Song and Singing*. Nueva York: Routledge.
- Broadie, S. (1993). *Ethics with Aristotle*. Oxford University Press.
- Laks, A. (2007). *La filosofía política de Platón a la luz de las Leyes*. Trad. Nicole Ooms. Mérida: UNAM.
- Lesky, A. (1996). *A History of Greek Literature*. Londres: Duckworth.
- Landels, J. (1998). *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres: Routledge.
- López-Farjeat, L. (2002). *Teorías aristotélicas del discurso*. Pamplona: EUNSA.
- Marcos, A. (1996). *Aristóteles y otros animales. Una lectura filosófica de la biología aristotélica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Platón. (1988). *República*, en *Diálogos IV*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- (1999). *Leyes*, en *Diálogos VIII*. Trad. Francisco Lisi. Madrid: Gredos.
- Strazzulla, V. Et. Al. (1903). *Revue des études grecques*. París, Vol. XVI, fascículo 62-63.
- Timoteo de Mileto (2002). *The Persians*. Trad. J. H. Hordem. Oxford: Oxford University Press.
- Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Virgilio. (1867). *Geórgicas*. Trad. Juan de Arona. Lima: El Comercio.
- Woodruff, P. (1992). "Aristotle on Mimesis" en A. Rorty. *Essays on Aristotle's Poetics*. (pp. 73-95) Princeton: Princeton University Press.
- Zagal, H. (2014). *Amistad y felicidad en Aristóteles*. México: Ariel.
- (2015). "Mimesis, música y tragedia en Aristóteles", en A. Llano. *El arte más allá de sí mismo* (pp. 243-253). Madrid: Biblioteca Nueva.