

El hechizo de un sueño. Platón, *Fedon*, 60e-61a

María del Carmen Cabrero

Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, Argentina

Lacónico
El dolor de la muerte me abrasó tanto que mi brillo
volvió al sol.
Él me envía ahora a la perfecta conjunción de la piedra
y al cielo.
Además, SOY el que estaba buscando.
La vida paga el óbolo de la hoja de olivo
y, de noche, entre insensatos, confirma
otra vez mediante un pequeño grillo la legitimidad de lo
Inesperado.

Odysseus Elytis
Seis y Un Remordimiento
por el cielo (1960)

Sumario

Marco teórico Bibliografía
Análisis textual

Marco teórico

La actitud filosófica comienza cuando el ser humano se da cuenta de que todo acontecimiento y todo ente no pueden ser explicados por sí mismos. Su presencia, sin embargo, le asombra, le lleva al *thaumázein*, a la interrogación, en un intento por captar sus destellos y devolverlos en interpretación o apretarlos en la malla de su filosofar.

Este preguntar, que la filosofía hace extensivo a todo lo existente, en el exterior o en el interior del ser humano, adquiere especial dramaticidad cuando lo preguntado es el *eû práttein* —la relación entre el *conocer* y el *obrar*, la *ciencia* y la *virtud*—, del cual tenemos una de las experiencias más íntimas y a la vez más trascendentes.

Estas consideraciones nacen de la interpretación de un mensaje particular: el relato de Sócrates, en el *Fedón* de Platón, 60e-61b.

Cuando Sócrates explica su decisión de poner en música el *Himno a Apolo* y las *Fábulas* de Esopo, justifica su *poiesis* a través de un argumento cuya formulación original no es lingüística sino onírica. Esto nos plantea el análisis de un tipo de lenguaje cuya validez es privada y no debe ser confundida con la tensión del discurso objetivo, donde sí puede y debe darse la relación de reciprocidad hermenéutica.

Nos interesa hacer una exploración del sentido de este mensaje onírico que no se reduzca a la mera descripción del contenido filosófico que trasmite, sino que, incluyéndolo, pueda dar cuenta también de un proceso mucho más totalizador, que es el de la significación.

Desde este punto de vista y para llegar a él, es necesario precisar el nivel de análisis donde entendemos situarnos. Por eso, diremos que buscamos en nuestro corpus una respuesta en un nivel del discurso filosófico que nos lleva al de las representaciones oníricas de la psique y al del compromiso lingüístico-pragmático.

Uno de los aportes fundamentales del psicoanálisis fue demostrar que la actividad psíquica inconsciente otorga un sentido al sueño y que el inconsciente se revela en el sueño solamente después de haber sido objeto de una transformación. «Esta transformación se debe a la naturaleza débilmente estructurada y autística de las formaciones oníricas», afirma Freud (1976; IV: 142) y añade: «todo sueño se revela como la realización de un deseo». Al hacer del sueño no solamente el primer objeto de su investigación, sino además un modelo de todas las expresiones disfrazadas, sustitutivas o ficticias del deseo humano, Freud nos invita a buscar en el sueño mismo la articulación del deseo y el lenguaje.

No hay duda, sin embargo, que cualquier intento por establecer una relación entre el inconsciente y el lenguaje tropieza con problemas complejos. Emile Benveniste (1971: 85) advierte que, si bien la lingüística y el psicoanálisis utilizan ambos la teoría del símbolo, no pueden hacerlo en la misma perspectiva. En efecto, el simbolismo del lenguaje se efectiviza en una lengua en particular, se lo aprende, o sea, que es «coextensivo a la adquisición que el hombre hace del mundo y de la inteligencia, con los cuales termina por unificarse»; el simbolismo del inconsciente se caracteriza por su universalidad, utiliza «un vocabulario común a todos los pueblos [...] por la razón evidente de que sus símbolos no se aprenden ni se reconocen como tales por parte de quienes los producen». Es así que todo parece ir en contra de cualquier intento de correlación entre la lógica onírica y la lógica de las lenguas naturales. Esta afirmación responde a los imperativos del estructuralismo que toma a la lengua como instrumento de una comunicación unívoca, pero deja de ser exacta, si se advierte que la lengua no es solamente ese sistema formalizable, sino que es también, y sobre todo, «el lugar de lo no-formalizable, el lugar de los impares y las anomalías, en el que un sujeto específico manifiesta su deseo».

Si creemos factible articular el lenguaje con el deseo es, sin duda, porque el lenguaje se desarrolla a menudo de manera diferente. Cuando Roman Jakobson (1963: 134) establece de manera definitiva que la «interpretación de toda unidad lingüística pone en marcha a cada instante dos mecanismos intelectuales indepen-

dientes: comparación con las unidades semejantes (que podrían por consiguiente reemplazarla, pues pertenecen al mismo paradigma), relación con las unidades coexistentes (que pertenecen al mismo sintagma)», la noción de inconsciente no está todavía en juego. Ni tampoco lo está cuando el mismo Jakobson extiende su campo de estudio y afirma que esta dualidad está dotada de una generalidad máxima y puede aplicarse a toda una serie de operaciones entre las cuales pueden clasificarse los procesos metafóricos y metonímicos. Sin embargo, es a partir de esta extensión que puede esbozarse una fructuosa reflexión interdisciplinaria.

La retórica clásica colocaba la metáfora y la metonimia entre las principales figuras del discurso. La lingüística moderna ha vuelto a definir las en una perspectiva que tiende a hacer de estos procesos, no un *desvío* respecto de una práctica supuestamente normal del lenguaje, sino un elemento propiamente existencial de institución del lenguaje.

Según observan O. Ducrot y T. Todorov (1983: 396) al explicar las definiciones de Jakobson y de Lacan: «Es en las dimensiones de la cadena significativa donde debe leerse el paso de la fórmula de Jakobson (metáfora y metonimia [selección y combinación] son los dos ejes del lenguaje) a las dos fórmulas de Lacan: *La condensación es una metáfora* donde se dice como sujeto el sentido reprimido de su deseo y *el desplazamiento es una metonimia* donde se marca aquello que constituye el deseo, deseo de otra cosa que siempre falta. Pues el principio que gobierna ambas fórmulas es que para hacer un tropo no basta poner una palabra en lugar de otra en virtud de sus significados respectivos. Más exactamente, la metáfora es el surgimiento, en una determinada *cadena significativa*, de un *significante que llega desde otra cadena*: este significante franquea la barrera del algoritmo para perturbar con su “irrupción” el significado de la primera cadena, donde produce un efecto de no-sentido al testimoniar que el sentido surge *desde antes del sujeto*. En cuanto a la metonimia, su función es mucho menos remitir de un término a otro, contiguo, que *marcar la función esencial de la ausencia en el interior* de la cadena significativa: la conexión de los significantes permite realizar el “viraje” en un discurso desde aquello que, sin embargo, no deja de ser en él una ausencia, es decir, en definitiva, el goce.»

Nosotros no pretendemos hacer una interpretación clínica del sueño socrático en sí mismo, sino que trabajamos a partir del texto del relato del sueño. El lenguaje del deseo, y no el deseo como tal, es el que determina las isotopías del corpus. Hay que hacer un desvío, por lo tanto, previamente por el lenguaje para luego interpretar los contenidos isotópicos (A. J. Greimas, 1982: 227; 1971: 105-106).

Análisis textual

Veamos cómo responde nuestro corpus a estos conceptos.

En primera instancia, partimos de la traducción del párrafo 60e - 61b:

60e

πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐν-

5 ὕπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ' ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινό-

- μενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον, «ὦ Σόκράτες,» ἔφη, «μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου». καὶ ἐγὼ ἔν γε τῷ πρόσθεν χρόνῳ ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ὑπελάμβανον αὐτό μοι παρακελεύεσθαι τε
 61 καὶ ἐπικελεύειν, ὥσπερ οἱ τοῖς θεοῖσι διακελυόμενοι, καὶ ἔμοι οὕτω τὸ ἐνύπνιον ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ἐπικελεύειν, μουσικὴν ποιεῖν, ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς, ἔμοῦ δὲ τοῦτο πρῶτοντος. νῦν δ' ἐπειδὴ ἦ τε δίκη
 5 ἐγένετο καὶ ἡ τοῦ θεοῦ ἐορτὴ διεκώλυε με ἀποθνήσκειν, ἔδοξε χρῆναι, εἰ ἄρα πολλάκις μοι προστάττοι τὸ ἐνύπνιον ταύτην τὴν δημῶδη μουσικὴν ποιεῖν, μὴ ἀπειθῆσαι αὐτῷ ἀλλὰ ποιεῖν ἀσφαλέστερον γὰρ εἶναι μὴ ἀπιέναι πρὶν ἀφοσιώ-
 b σασθαι ποιήσαντα ποιήματα [καὶ] πιθόμενον τῷ ἐνυπνίῳ.

[A menudo, al visitarme la misma ensoñación, en el transcurso de mi vida, aunque se manifiesta en diferentes visiones, las distintas veces, me dice lo mismo: «Sócrates, decía, haz música y practícala». Y yo, al menos en tiempos pasados, entendía esto, que ella misma me estaba exhortando y estimulando precisamente en lo que hacía, así como los que exhortan a los corredores, y, que, de igual modo, la visión me estimulaba en aquello que ya estaba haciendo, componer música; en la idea, por un lado, de que la filosofía es la más grande música y, por otro, de que eso es lo que yo hago.

Ahora bien, después que tuvo lugar el juicio y que la festividad del dios me impidió morir, me pareció que si acaso el sueño me prescribiera crear esta música vulgar, era necesario no desobedecerle, sino crear; y más seguro me pareció, en efecto, no marcharme antes de purificarme haciendo los poemas y obedeciendo de esta manera al sueño.]

El texto se inserta en lo que consideramos la segunda parte del *Fedón*, la *Conversación Introductoria* a lo que será el tema central del diálogo: la actitud del filósofo ante la muerte y, conectado con él, el tema de la supervivencia de la *psyché* luego de la muerte.

Nos encontramos frente a los protagonistas del relato, Cebes y Sócrates. Cuando Cebes lo interroga acerca de las razones que lo impulsaron a componer música, Sócrates explica su actitud en base a la seducción de un sueño recurrente que lo instaba a *hacer música* y a *practicarla*. Hasta poco antes de su condena, había interpretado estas visiones como una invitación a filosofar, acorde con ese concepto griego de que *no hay mejor música que la filosofía*. En estos días que la vida le concede como último plazo de meditación, gracias a los ritos de Apolo en Delos, se pregunta si ha cumplido con lo que se le exigía y su reflexión le lleva a la acción práctica de *hacer música en el sentido vulgar del término*.

Este contexto revela que las preguntas y las respuestas conciernen a Sócrates en su propio ser, en la condición de su misma existencia. El emisor —*enyption*—, involucra, en este caso, al mismo que responde, en su totalidad. Se dirige a un tú que es trans-objetivo, porque está más allá de la suma de los propios datos que Sócrates tiene sobre sí mismo. Y, a la vez, ese tú es, para el emisor del relato onírico, Sócrates, el otro en cuanto otro, no el otro en cuanto representación o estado de ánimo del yo.

No es, como lo llama Freud, un espectáculo lo que Sócrates tiene de sí mismo; ni tampoco *una mirada sobre mí*, como diría Sartre. La esencia del tú en el discurso onírico es la de ser el único que puede responder a cierto tipo de mensajes que el yo le dirige. El ensueño se abre para el sujeto Sócrates como un llamado a una vivencia que sólo le puede llegar de su propio ser.

La imprecación del *enypnion* debe inscribirse en un contexto lingüístico y en una situación intrasubjetiva, para que su formulación pueda tener sentido. Es por un acto de decir, de dar respuesta —*emoú dè toúto práttontos* («esto es lo que yo hago»)—, que procede de un hablante determinado —el filósofo Sócrates—, que se produce la articulación entre el punto de vista de la *poíesis*, lo producido, y el punto de vista de la intención del sujeto, la *práxis*. Este acto de decir encierra el germen de toda la problemática de la referencia que opera la transición hacia el enfoque ontológico, según el cual el propio lenguaje aparece como un modo de ser que pertenece al sujeto.

La tarea filosófica de Platón se puede calificar como una continua tarea de reflexión. Rehace una y otra vez el trayecto ascendente-descendente de la Caverna que lo lleva más allá del *cogito* hacia un ser profundo. Por eso, su dialéctica es un camino hacia la ontología. Filosofar es para Platón un modo de ser antes que un modo de conocer.

La tonalidad general del mensaje onírico está dada por una metonimia que se constituye como la primera isotopía: *mousikén poíei kai ergázou* (haz música y ejecútala).

Sócrates con su interpretación nos conduce a la segunda isotopía que se expresa mediante una metáfora *in praesentia*: *hos philosophías mèn ouíses megístes mousikês* («puesto que la filosofía es la más grande música»).

Y finalmente una tercera isotopía no hace más que traducir con otra metonimia aquello que significó la irrupción a nivel consciente de las imágenes encerradas en el lenguaje onírico del inconsciente: *khreînai ei ára pollákis moi prostáttoi tò enypnion taúten tèn demóde mousikén poieîn, mè apeithésai poieîn* («si acaso muchas veces el sueño me ordenara crear esta música vulgar, era necesario no desobedecerle, sino crear»).

Si nos preguntamos cuáles fueron las motivaciones de uno y otro proceso, advertimos que, en tanto la metáfora es claramente percibida por Sócrates y Cebes, su interlocutor, no sucede lo mismo con las metonimias. Sócrates cambia su forma de respuesta al significado del sueño; Cebes le pide que le explique las razones de ese cambio.

Para elaborar la metáfora, Platón otorga a la música la misma misión que a la filosofía: educar el alma. De esta idea nace la metáfora, que implica así en una cadena significativa manifiesta toda otra cadena latente, que es imprevisible en sus manifestaciones lingüísticas por depender del inconsciente del sujeto deseante. La metáfora no destaca un lugar o elemento fundamental que sustituya al otro, sino la sustitución misma, el propio transcurrir de la vida de Sócrates:

/ Hacer filosofía / es / Hacer música /
poieîn

Esa cadena latente está presente aún con mayor fuerza en el proceso de motivación de la metonimia. Es por eso que las relaciones del inconsciente con el proceso metonímico plantean problemas más complejos.

La primera isotopía consiste en un desplazamiento de significantes y culmina en la supresión de algunos segmentos de la cadena discursiva que hubieran remitido al significado esencial de *mousiké*. Pero es interesante señalar que el significante desplazado no remite a un objeto que colmaría el deseo, sino que designa y enmascara al mismo tiempo la ausencia que el deseo marca en el interior de la cadena significativa: *la entrega del filósofo al poder de mousiké, potencia divina*.

En la imprecación del ensueño está presente toda la seducción de la palabra poética que se expresa mediante los placeres del canto, la medida y los ritmos. Pero Sócrates se resiste a su *hedoné*, no percibe hasta los momentos finales de su vida la voz de la *Moûsa* que le dice: *Déjame visitarte*.

La *Moûsa* es una de esas potencias religiosas que sobrepasan al hombre en el mismo momento en que éste siente interiormente su presencia (Vernant, 1983: 90). ¿Cuál es, en este registro, el lugar y el valor de *mousiké* y qué relación guarda con las *Moûsas*, hijas de *Mnemosyne*, ya que la palabra cantada es inseparable de la inspiración y la memoria? Numerosos testimonios nos permiten pensar que *Moûsa*, en su acepción no vulgar, coincide aquí con el ámbito de *Mousiké*. Tanto *Melpómene* como las viejas musas del Helicón, *Meleté*, *Mnéme* y *Aoidé*, portan en su nombre un aspecto esencial de la función poética: atención, capacidad de recitación e improvisación y el producto, el canto, el poema acabado.

Ubicada en el sitio aún vacío de cualquier representación, *mousiké* es, en esta primera isotopía, sustento, condición de posibilidad. Tocando el campo de las relaciones de la memoria y la inspiración, con una metáfora radiante ilumina un espacio nuevo: el de la palabra cantada y su cualidad de potencia eficaz. En ella aflora el viejo sustrato mágico religioso en el que no hay distancia entre palabra y acto. La *mousiké* provista de eficacia no está dividida de su realización: «*O Sócrates, mousiken poíei kai ergázou*» («Haz música y ejecútala»). De entrada esta isotopía es realidad, realización, acción. Las raíces del idioma descienden hasta la capa de lo preespiritual, de lo instintivo, para definirlo y ordenarlo.

La oculta sabiduría de la lengua, fluyendo siempre de la vieja unidad indoeuropea, estableció claramente una diferencia fundamental de enfocar la realidad por la palabra.

Es posible acceder a esta experiencia a través del juego con los verbos de *hacer* que en nuestro contexto discursivo establecen esa relación entre un hacer subjetivo —*prátein*, y un hacer objetivo —*poiéin*, entre el *conocer* y el *obrar*.

Así, los lexemas *poíei* y *ergázou* que integran la predicación onírica concentran la atención en el resultado de la acción.

Poiéin es el término más genérico que se emplea para *hacer*. Inicialmente tiene el sentido de «fabricar, edificar, organizar», luego el de «causar, traer a la existencia, de no-ser a ser, *crear*». Desde Herodoto se usa para referirse a la composición escrita y más tarde para hacer poesía, además de conservar el matiz general causativo de producir. La *poíesis* se entiende como «creación artificial» u «ordenación del

hombre», paralela a la acción creativa natural de la *physis* (Chantraine, 1983: 934; Camarero, 1977: 26-37).

Todo el formalismo retórico se vale de este campo semántico que hace de la *poiesis* un principio activo —un poema—, del *poëma*, un principio pasivo —un canto o parte de un poema— y del *poietés*, el agente de la acción —el poeta— (Filodemo de Gadara: pap. 1425).

Ergázesthai, la segunda predicación onírica, es acto, ejecución, trabajo mecánico. Es la acción misma, la función propia de algo, la ejecución en sentido físico y ético (Chantraine, 1983: 365). Éticamente, Platón y Aristóteles relacionan esta función —*érgon*— con la virtud —*areté*—, para la perfección de un hacer.

Frente a estos dos lexemas —*poieîn* y *ergázesthai*— que insisten sobre todo en el *obrar*, se recorta un tercer término, *práttein*. *Práttein* «atravesar, perforar» alude al hecho subjetivo con especial atención al agente. Se piensa en la elaboración de la acción, en lo que atraviesa el sujeto para llegar al resultado (Chantraine, 1983, 934).

La *enérgeia* de la *poiesis* está en lo producido, en tanto que la de la *prâxis* se halla en el agente y su intención, por lo que llega a significar: conducta, manera de obrar o de ser.

La relación del *poieîn* con *mousiké* se halla en Grecia tan unido a lo musical que es perfectamente factible la fusión de las dos actividades. Veamos, tan sólo, cómo lo concibe Platón en otro diálogo datado en la misma época del *Fedón*, el *Banquete*, 205 b-c:

Sabes que la creación —*poiesis*— es algo muy grande, pues la causa de que una cosa cualquiera marche del no ser al ser es *poiesis*, de modo que las producciones de todas las técnicas son *poiesis* y todos los artesanos son *poietés* o creadores... sin embargo no se los llama «poetas».

Este pasaje es bien explícito acerca de la unidad inseparable que implica el *poiei kai ergázou mousikén*, y anula la polémica de quienes quieren demostrar que Sócrates puso música a un texto poético o *compuso poesía*. Como elementos divididos, ritmo, melodía y texto son abstracciones modernas.

Llegamos así a nuestro punto de partida: la articulación de la *prâxis* con la *poiesis*, fulgor inconsciente, tan escurridizo que necesita situar su acontecer sobre una ficción —el relato del sueño— dentro del discurso de Sócrates. En él se despliega la enunciación de las condiciones necesarias para que se produzca la conjunción del filósofo —Sujeto Deseante— con su objeto de valor *tên demóde mousikén* a partir de la oposición fundamental que constituye la clave del mensaje:

/ *poieîn* / vs. / *práttein* /

¿En qué consiste *tên demóde mousikén*, duende enigmático que realiza el gozo, colma el deseo del sujeto para luego esfumarse?

Abierta en el vacío inmediato a la cúspide final de su vida, *demóde mousiké* indica la presencia del *thaumáztein*, la seducción del *eû práttein* socrático.

El griego ha expresado la unidad de todos los momentos del lenguaje en la palabra *mousiké*, término que posee una significación mucho más amplia que

nuestra palabra música. Para nosotros son fenómenos separados y nos cuesta concebirlos como algo unitario. Thrasybulos Georgiades, historiador de la música y del griego antiguo, en su libro *Greek Music, Verse and Dance*, explica esta dificultad basándose en la diferente estructura del idioma griego primitivo con relación a las lenguas modernas. Señala para ello el siguiente hecho: en las lenguas modernas la extensión de las sílabas es indeterminada, es decir, que pueden ser largas o cortas según el estado de ánimo del que habla, por lo que los versos, en un idioma moderno, se someten sin violencia a su *musicalización*, o sea, a una trasposición musical. Pero esto no sucedía en el griego antiguo. Las sílabas de cada palabra tenían una duración propia, establecida para siempre e independiente del estado afectivo, circunstancial, del que habla. Había una luz objetiva que era propia del idioma: *el ritmo*, y éste nacía de la estructura misma del idioma. Georgiades señala (1956: 72): «Ese hablar rígido contiene en el ritmo estático del «tiempo cumplido» algo de inmodificable que asusta, pero justamente por eso se presenta también con carácter liberador. Ese hablar crea la realidad al nombrarla».

El idioma griego es, pues, inseparable de la música, *es música* desde su origen. Y por ello los hombres, inmersos en él, no hacen el ritmo sino que éste produce al Sujeto al ser sustento y sustrato del lenguaje. Si, según el mandato del ensueño, ser sujeto implica sujeción (¿al poder de la *Moûsa*?), ésta consiste en la fijeza de un ritmo que encadena en la doble condición de un ritmo-cadena que retiene (*me estimulaba en aquello que ya estaba haciendo*) y de una serie de producciones nuevas (crear y ejecutar música en sentido vulgar), que eslabón a eslabón genera un sujeto. Se escucha el eco de Prometeo a quien los grillos inmovilizan manteniéndolo ritmado a los peñascos:

hôd' errythmismai

«En este ritmo estoy fijamente detenido»

(Esq. Pr. Enc. v. 241)

Y aquel más viejo de Arquíloco (frag. 211 (67 D), R. Adrados, 1990: 96)

gígnoske d'hoîos rhytmós anthropous échei.

«Conoce el ritmo que mantiene a los hombres en sus límites».

El mandato del sueño es, pues, interpretado por Sócrates como una invitación a recuperar esa unidad original en una época en que ya se había quebrado, y verso, ritmo y música se hallaban desprendidos de sus conexiones con el todo. Al aceptar y crear —*demôde mousiken poiên*—, este hacer se presenta para Sócrates como reflejo musical del mundo, como melodía originaria que busca una imagen paralela del ensueño y se abandona a ella en un gesto de purificación: *aposiôsasthai poiêsanta poiémata kai peithomenon tôi enyphôioi* («y más seguro me pareció, en efecto, no marcharme antes de purificarme haciendo los poemas y obedeciendo de esta manera al sueño»).

Mousiké encierra la isotopía global que entronca con lo ahistórico y con la vinculación de la psiquis con el ámbito de lo sagrado. El deseo expresa su testimonio

en esa *inmediatez de lo inmediato* que es la música según la estima de Kierkegaard (1969: 132).

«Es un espíritu que se nos aparece y que no depende de nuestra voluntad. Por su ritmo la lengua griega es una lengua de máscaras [...] el individuo desaparece detrás de ella, como tras la máscara de la tragedia, para retomar a lo arquetípico, a lo eterno» (Th. Georgiades, 1956: 91). Los comienzos de esta extensa mutación se encuentran hacia fines del siglo VI aC, época en que surgió el ditirambo y con él la música comenzó a adquirir independencia respecto del todo. Es aquí donde probablemente comenzó la división entre el acto de *escribir* poesía y el de *componer música*. «El idioma abandonó su solidez rítmica, las palabras perdieron su obstinación, se dejaron adaptar no sólo a un ritmo musical autónomo, sino también a la voluntad del sujeto [...] Fue como si se rompiera ese bloque de hielo de lo griego antiguo, la *mousiké*, con su carácter inaccesible de esfinge, y de manera gradual se hiciera fluyente transformándose en corriente cálida» (Th. Georgiades, 1956: 97).

«La melodía —señala Nietzsche (1967: 53)— es “lo primero y lo universal” y por esto mismo puede también sufrir objetivaciones diversas en textos diferentes».

De ahí los problemas que ha ocasionado la traducción del participio *enteinas* (60 d) con el que Cebes se refiere a la tarea ejecutada por su maestro. Entendemos que es acertada la versión de Eggers Lan (1976: 86, núm. 18) —«al poner en música»—, pues pone así de manifiesto la relación fundamental existente entre la Poesía y la Música, la palabra y el sonido. La palabra, la imagen, la idea, encerradas en el *Himno a Apolo* y la fábula de Esopo constituían una expresión análoga a la música y eran permeables para expresar, ahora, gracias a ese acto de obediencia —*mè apeichtenai poieîn*— el poder dominador de la música.

Rechazamos, por otra parte, la tesis de quienes traducen *poner en verso*, porque se mueven en base a la falsa oposición de que Sócrates ha compuesto, o bien poesía, o bien música. Al abstenernos del compromiso realista o figurativo, permitimos que la acción de Sócrates permanezca en *inmediatez* con lo real.

En cuanto a *mousiké*, algunos traductores no van más allá de interpretarlo como el Arte de las Musas en general, sin advertir que, si Platón le otorgó un poder educativo primordial es porque se plantea conscientemente el problema de si es legítima o no la primacía sobre las otras artes que la tradición de la *paideia* griega reconoce a *lo músico*. Werner Jaeger en su *Paideia* (1980: 603) advierte claramente que el «entronque positivo de Platón con la antigua *paideia* y, por tanto, con la herencia viva de la nación griega, da una filosofía histórica a su propia filosofía, pues ésta se desarrolla bajo la forma de un debate constante con las potencias de la poesía y la música, que hasta entonces habían venido dominando sobre el espíritu griego. Por lo tanto —subraya—, ese debate no es un problema accesorio, como el crítico moderno suele pensar, sino que tiene para Platón una importancia primaria y absoluta».

En la *República* reitera la idea de que la educación debe comenzar por la formación del alma, es decir, comenzar por la *mousiké*. El contexto revela que el término no alude sólo a lo referente al tono y al ritmo, sino, muy especialmente, a la palabra hablada, al *lógos*:

«Imaginemos cómo educaremos a estos hombres, como si estuviéramos contando un cuento y tuviéramos todo el tiempo para ello» (*República*, 376e).

¿Cuál será, pues, esa educación? ¿Será fácil encontrar una mejor que la establecida entre nosotros desde hace largo tiempo y que consiste en educar el cuerpo por la gimnasia y el alma por la música? (*República*, 377a, XVII).

Y antes que por la gimnasia, ¿no comenzaremos a educarlos por la música? (*República*, 377a).

En cuanto al ritmo y la armonía son los que más hondo penetran en el interior del alma y los que con más fuerza se apoderan de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble» (*República*, 401d).

«Pero no considera lo músico superior a las demás artes sólo por su dinámica anímica —dice W. Jaeger (1980: 623)—, sino también porque educa al hombre para percibir con una precisión incomparable lo que hay de exacto o de defectuoso en una obra de belleza o en su ejecución».

Es por lo que una persona educada en lo músico, a causa de haberlo vivenciado espiritualmente, palpa dentro de sí y en una fase inconsciente aún de gestación «una seguridad infalible de goce de lo bello y odio a lo feo que la capacita para saludar con alegría al conocimiento consciente si éste se presenta». (Jaeger, 1980: 623).

Jaeger nos ofrece finalmente esta interesante conclusión de su estudio sobre la reforma platónica de la antigua *paideia*: «En realidad la educación que Platón quiere que se dé a sus “guardianes” se adelanta en la forma interior, inconsciente, con que las obras de las Musas educan al hombre, a los conocimientos supremos que la educación filosófica de su clase de regentes pondrá de relieve más tarde de un modo consciente. Apunta así a un segundo tipo superior de cultura —la Filosofía— y al mismo tiempo deja traslucir los linderos de la educación por las musas que era en la Grecia antigua el único tipo de cultura superior del espíritu». (1980: 623). Es privilegio de la Filosofía la reconquista de *mousiké* para el goce estético pedagógico.

Sólo ahora podemos comprender la tercera isotopía y el significado latente del adjetivo *demóde* que aplica aquí Sócrates al sema *mousiké*. La concisión de esta respuesta («me pareció que era necesario no desobedecerle sino crearla») corrobora nuestra búsqueda de un sema que articulara *el deseo y el lenguaje del deseo*.

Sólo ahora podemos medir qué significó la irrupción de la subjetividad a través de la metonimia *tên demóde mousikén* que traducimos como música en el sentido vulgar de aquello que antes fue *mousiké*.

Mousiké hace oír su enigma. Ya sea que lo llamemos «ritmo», «cadencia» o «*demóde musikén*» su peculiaridad no radica en los elementos formales de un registro. Al devenir hecho sonoro, sin detenerse en ninguna huella (nada nos dice Sócrates del pentagrama creado), acentuando la virtualidad del espacio aislado por los elementos del complejo mnemónico del *Himno a Apolo* y la *Fábula* de Esopo, genera un goce que, por un momento, libera al filósofo al goce, instala su *eû práttein*. La voz sustanciada en «*demóde mousikén*» soporta la palabra a condición de que ésta no interfiera su lógica.

Desde el punto de vista filosófico, se justifica que Sócrates hable de una vulgarización del hacer musical. Al mismo tiempo que realiza la sustancia formal del mensaje por medio del adjetivo *demóde*, la segunda metonimia completa la función referencial primitiva del sema *mousiké*, superponiendo a la designación de la realidad ya descrita una información sobre la forma especial en que el hablante concibe esa realidad. Con un movimiento regresivo nos conduce a las fuentes místicas que conciben la música como un elemento sacro, ordenador, en el que todas las potencias estaban ligadas a un orden común. La elige, pues, como sema isotópico, que a través de los ejes de sustitución / combinación revele ese *arché* que en un principio era *theós*, «lo divino».

Con un movimiento progresivo, de toma de conciencia del *télos* del mensaje onírico, descubre que *mousiké* connota ahora —en su época— el *daimon* propio, la potencia que ordena pero individualizada. De esta manera, pues, lo divino se *personaliza*, se hace patente en un mundo individual y se expresa a través del arte.

Nietzsche (1967: 80), tras considerar este pasaje del *Fedón*, nos dice también que Sócrates «tuvo de vez en cuando el sentimiento de una omisión, de una laguna, de un pesar, de un deber quizá incumplido. Estos sueños de Sócrates y esta aparición son el único indicio de una lucha, de una preocupación sobre los límites de la naturaleza lógica; quizá se debió decir a sí mismo, lo que no es comprensible para mí no es necesariamente lo incomprensible. Quizá hay un límite de la sabiduría de donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlativo, un suplemento obligatorio de la ciencia».

Así *demóde mousiké* constituye un primer escalón intermedio entre lo perfecto y lo imperfecto: la música como la más importante de las artes nos apoya en nuestro esfuerzo por recobrar la tensión hacia el Camino de la Verdad, hacia la propia realización humana. Este saber hacer no es más que la permanente búsqueda de Sócrates:

[...] cuando oigo discurrir acerca de la virtud o acerca de algún modo de sabiduría a un hombre que es verdaderamente hombre y digno de las palabras que dice, me regocijo al contemplar cómo se adecúan y armonizan entre sí el que habla y lo que dice y tal hombre me parece ser él un verdadero músico que ha obtenido la más bella de las armonías no en la lira u otro instrumento sino en el vivir verdaderamente él mismo un género de vida en que se armonizan las palabras con los actos. (Laques, 188 c-d)

La vía de acceso sigue siendo la del esfuerzo, la Vía de la *Meleté*, de la larga *áskesis*, del ejercicio de la Memoria. Las Musas son la palabra de la Memoria. Ellas reivindican su privilegio de decir la verdad. Son las que dicen «lo que es, lo que era y lo que será». (Hesfodo, 1928: vs. 36-38). Tan sólo el contexto de la Teogonía induce a señalar la estrecha solidaridad de *Alétheia* y *Mnemosyne* e invita a reconocer en estas dos potencias una misma representación. La música —arte—, o la música —filosofía— no produce la *Alétheia* pero constituye un escalón en el ascenso hacia ella y permanece como tal, flotando entre el no ser y el ser. Ascenso que es planteado en nuestro corpus como un juego entre la producción sonora y la superficie de ausencia en que esta producción —*demóde mousiké*— debe inscribirse.

En esa radical heterotopía de sonido y silencio adviene *mousiké*: al igual que la vida del filósofo, es efecto de la imperiosa metáfora que se despega de un trasfondo opaco. Equivalencia que lleva a desembocar en una permutación atrevida: el meridiano del ser es música y la intensidad de la vida está en función de la mayor o menor sintonía con este eje.

Bibliografía

- BENVENISTE, Emile (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- CAMARERO BENITO, ANTONIO (1977). *Cultura Clásica Griega. Vocabulario Elemental. Cuadernos del Sur*. VINIS.
- CHANTRAINE, Pierre (1983). *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- DETIENNE, M. (1983). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.
- DUCROT-TODOROV (1983). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Siglo XXI.
- EGGERS LAN, Conrado (1976). *El «Fedón» de Platón*. EUDEBA.
- FILODEMO DE GADARA. *Perí Potematon LV*. Papiro 1425. Figura su fichero.
- ELYTIS, Odysseus (1989). *Antología General*. Madrid: Alianza.
- ESQUILO. *Oeuvres Completes. Prométhée Enchainé*. París: Belles Lettres.
- FREUD, Sigmund (1976). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GEORGIADES, Th. (1956). *Greek Music, Verse and Dance*. Nueva York.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- (1982). *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos (Semiótica).
- HESIODE (1928). *Théogonie*. París: Les Belles Lettres.
- JAEGER, Werner (1980). *Paideia*. México: F.C.E.
- JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de Linguistique Général*. París: Ed. de Minuit.
- KIERKEGAARD (1969). «El Erotismo Musical» *Obras y papeles de Kierkegaard VIII*. Madrid: Guadarrama (Estudios Estéticos I).
- LACAN, Jacques (1987). *Escritos 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- NIETZSCHE, Federico (1967). *Obras Completas*. Buenos Aires: Aguilar.
- PLATÓN (1926). *Oeuvres Completes*. T. IV. Phédon. Texte établi et traduit par Leon Robin. París: Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- (1966). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- PLATON'S OPERA, PHAEDO (1959). Edited with introduction and notes by John Burnet. Oxford at the Clarendon Press.
- RICOEUR, Paul (1978). *Freud, una interpretación de la Cultura*. España-Argentina-México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO (1990). *Líricos Griegos*. Vol. I. Madrid: Alma Mater.
- SARTRE, J. Paul (1966). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- VERNANT, J.-P. (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel (Filosofía).