



**Diego Alejandro García Rincón**

**MOLDEAR EL ALMA CON CANCIONES:  
LAS *LEYES* COMO PROEMIO A LOS DIÁLOGOS DE PLATÓN**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 3 de abril de 2018**

**MOLDEAR EL ALMA CON CANCIONES:  
LAS *LEYES* COMO PROEMIO A LOS DIÁLOGOS DE PLATÓN**

**Trabajo de grado presentado por Diego Alejandro García Rincón, bajo la dirección  
del Profesor Alfonso Flórez Flórez,  
como requisito parcial para optar al título de Filósofo**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 3 de abril de 2018**

3 de abril de 2018

Profesor  
Diego Antonio Pineda Rivera  
Decano

Apreciado Señor Decano:

Reciba un cordial saludo.

Me permito presentar a la Facultad la monografía “Moldear el alma con canciones: Las *Leyes* como proemio a los diálogos de Platón”, con la que el alumno Diego Alejandro García Rincón cumple uno de los requisitos para optar al título de Filósofo.

El autor ha abordado el diálogo más largo de Platón con el propósito de comprender la enigmática afirmación de la legislación como la tragedia más verdadera. Para ello, se ha tenido que dilucidar la relación que se da entre el alma y el canto y cómo la educación se funda en ella. A partir de aquí el propio diálogo, como espacio de la legislación, puede entenderse él mismo como canto, con lo que el ámbito dialogal se continúa de modo natural en el metadialogal. Ello permite, por último, con el recurso a Esquilo, darle un contenido preciso a la afirmación cuyo sentido se buscaba.

En todo esto, el autor ha trabajado del modo más competente, teniendo siempre a la vista el texto en griego y habiendo dado cuenta de la amplia bibliografía al respecto. La propuesta que ofrece es fundamentada, novedosa y fecunda en consecuencias filosóficas. Juzgo, por todo ello, que este trabajo cumple de forma óptima las condiciones que la Facultad ha establecido al respecto.

Atentamente,

Alfonso Flórez  
Profesor Titular

A mis primeras moldeadoras, mi madre y mi tierra.

Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el influjo de las obras bellas excita sus ojos y sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce sin que ellos se den cuenta hacia la afinidad, la amistad y la armonía con los bellos razonamientos.

**Platón, *República* 3, 401b**

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Carta del director.....</b>	<b>iii</b>
<b>Tabla de contenidos.....</b>	<b>vi</b>
<b>Introducción. ....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: La noción plástica del alma y el proyecto político-coral en ella contenido.....</b>	<b>6</b>
1.1 La plasticidad del alma humana.....	7
1.2 Moldear el alma con canciones.....	18
1.3 ¿Por qué la asombrosa marioneta?.....	29
<b>CAPÍTULO II: La experiencia anímica del movimiento en general como condición del influjo de la música sobre el alma.....</b>	<b>33</b>
2.1 La experiencia que el alma tiene del movimiento.....	34
2.2 Los proemios a las leyes como canciones performativas.....	47
<b>CAPÍTULO III: La configuración del espacio metadialogal: las <i>Leyes</i> como poesía espiritual.....</b>	<b>64</b>
3.1 El movimiento autorreflexivo del diálogo y la aparición del autor Platón.....	65
3.2 La hermenéutica del Ateniese: la recepción espiritual de la legislación.....	79
<b>CAPÍTULO IV: La legislación como la tragedia más verdadera: las <i>Leyes</i> y la <i>Orestíada</i>.....</b>	<b>87</b>
4.1 El encuentro entre el legislador y los poetas trágicos.....	88
4.2 El reconocimiento político en la <i>Orestíada</i> y en la legislación de Magnesia.....	97
4.3 El diálogo platónico como la tragedia más verdadera.....	108
<b>Conclusiones.....</b>	<b>113</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>121</b>

## INTRODUCCIÓN

Cada uno de nosotros está gobernado por un ritmo propio que marca el compás de sus acciones, una especie de código genético musical y maleable. Este tiempo tiene su origen en la formación primera del ser engendrado, aquella que ocurre en el vientre materno, por el influjo de la cadencia de los movimientos de la madre, por el período de su hablar y de su caminar, por sus costumbres y por sus afectos. Al igual que toda otra actividad humana, el quehacer filosófico se despliega sobre el pentagrama de esta cualidad psicológica del ritmo, sobre la dinámica que subyace y se manifiesta en nuestro trato con las cosas mismas y con los textos filosóficos. Este trabajo no es más que la elaboración de esta convicción: que, entre la claridad de lo expresado y las profundidades del alma, donde el tiempo echa sus raíces, yace un terreno moldeable por medio de la música. Lo que está en juego es la apología de una forma musical de filosofar.

Las *Leyes* de Platón, cuyo título también puede verse por ‘canciones’ (νόμοι), parece un diálogo hecho a la medida del presente propósito filosófico-musical. Como cualquier otro drama, este diálogo nos pone de entrada frente a un intrincado problema interpretativo, el de adscribirle al mismo Platón un pensamiento que podamos sacar de los personajes del diálogo. No hace falta recalcar lo difícil que resulta decir que el filósofo piensa esto o aquello. Muchos lo han intentado solo para pasar de moda con el tiempo. Como consecuencia de la forma en que aparece la filosofía de Platón, el diálogo, el lector que quiera interpretar la obra del filósofo está obligado a apostar de antemano por un modo de aproximación. Algunos eligen desentenderse de los personajes y de los hechos para extraer del texto argumentos puros; otros quieren leer el diálogo a partir de su supuesta fecha de composición; un pequeño grupo contrasta la obra con su trasfondo histórico. Estas vías se entremezclan y, en cada caso, el diálogo funciona como un espejo que revela la disposición del lector. Para buscar orientación en medio de la jungla de las

interpretaciones de Platón, la apuesta de este trabajo consiste en ofrecer una lectura de las *Leyes* que preste atención a los rasgos poéticos del texto, que no pueden ser simples adornos de su contenido. En esta apuesta interpretativa, Platón se buscará *como autor* del diálogo, como poeta que organiza la estructura total del drama.

Como si se estuviera leyendo una tragedia, entonces, lo primero a examinar en las *Leyes* son los personajes del drama. Tenemos a tres ancianos que peregrinan al santuario de Zeus en Creta, donde, según cuenta la leyenda, en reuniones periódicas el padre de los dioses le dio a su hijo Minos las leyes de la vieja y pedregosa isla. Para amenizar su camino a esta famosa gruta, los ancianos dialogan sobre el origen de las leyes cretenses y espartanas, discutiendo sobre si es un dios o un hombre el reputado como causante de las mismas. A partir de esta pregunta se desarrollará un diálogo sobre las leyes que resultará en la producción en la palabra de la legislación para una colonia cretense, que los ancianos llaman Magnesia. De este modo tan propio de los diálogos de Platón, la palabra se derrama en la acción. El interlocutor principal del diálogo, que hace la pregunta por el origen de las leyes dorias, se llama Extranjero Ateniense y su identidad nunca es revelada; este camina acompañado por dos ancianos dorios, el cretense Clinias y el espartano Megilo. La primera pregunta interpretativa que surge a partir de los datos es, por tanto, *quién es el Extranjero Ateniense*, que en aras de la brevedad será llamado en adelante ‘Ateniense’ y no debe confundirse con Platón.

De alguna forma, que solo se podrá aclarar en la conclusión de este trabajo, confirmando o negando la validez de la hipótesis inicial, la determinación de la identidad del Ateniense se entreteje con la cuestión del descubrimiento de Platón como autor. Por ello, la interpretación presente se atiene a aquellos pasajes del diálogo que parecen constituir el núcleo platónico de las *Leyes*. En estos pasajes, suponemos, confluyen en alguna medida el interlocutor principal y el autor. Dicho núcleo platónico es patente en dos declaraciones del Ateniense, situadas una al principio y otra al final de las *Leyes*. La primera tiene que ver con la meta última, la directriz del quehacer político. Dice el

Ateniense que “conocer la naturaleza y los hábitos del alma será una de las cosas más útiles para el arte que tiene por objeto cultivar todo eso; y ese arte diremos, creo, que es la política” (1, 650b). Nadie pondrá en duda que la concepción de la política como cuidado de las almas es una constante en los diálogos de Platón. La segunda se refiere al deber del político de investigar lo relativo al alma y, con base en ello, “contemplar en conjunto lo referente a la conexión entre lo musical y esto para poder así servirse armónicamente de ello en relación con las instrucciones y normas rectoras de los caracteres” (12, 967e). En ambos pasajes constatamos la preocupación por el alma; en el segundo se nos indica que, en las *Leyes*, igual que ocurre en la *República* (cf. 401b-d), la música es un medio predilecto para la formación de los caracteres.

A partir de estas declaraciones podemos tener por seguro que empezar el discurso por el alma es una aproximación adecuada al diálogo platónico. En consecuencia, el primer capítulo de este trabajo se ocupa del mito de la marioneta, en el libro 1, primer lugar en las *Leyes* donde se fija la atención sobre la dinámica del alma humana. Para el estudio de dicha dinámica a partir del mito, se usarán pasajes de los primeros dos libros de las *Leyes*, así como del libro 7, relativo al sistema educativo de Magnesia. Se buscará mostrar que, en el fundamento de la educación diseñada por el Ateniense, se encuentra una concepción plástica del alma humana. Esta concepción permite proponer la formación de los movimientos del alma por medio de movimientos musicales.

Para profundizar en la relación entre el alma y el movimiento, se pasará, en el segundo capítulo, al análisis de la experiencia que el alma tiene del movimiento, tema central del libro 10. Ahí se explicará cómo el automovimiento del alma es el tipo primario de movimiento y, a partir de ello, cómo es siquiera posible que el alma experimente como lo hace el movimiento en general y la música en particular. Luego, seguirá un examen de los proemios persuasivos que el Ateniense propone para sus leyes, medios musicales concretos para la formación de caracteres en Magnesia.

En el tercer capítulo, la cualidad encantadora de los proemios será atribuida al diálogo mismo, de la mano de la lectura de un singular pasaje del libro 7, donde el Ateniense, por medio de un movimiento reflexivo de la obra sobre sí misma, abre plenamente el espacio metadialogal del diálogo. La consecuencia de ello será que la legislación quede caracterizada como una forma de poesía espiritual.

En el capítulo final, la apertura del espacio metadialogal permitirá interpretar la declaración del Ateniense de que la legislación es la tragedia más verdadera. En este respecto, se tematizarán las relaciones entre el diálogo y la tragedia, comparando para ello las *Leyes* con la *Orestíada*. Como cierre del decurso, se podrá dar razón de la maravillosa correspondencia entre forma y contenido que constituye el diálogo platónico.

Unas notas metodológicas. Primero, la edición citada de las *Leyes* es la de Pabón y Fernández-Galiano, que ofrece la ventaja del griego encarado. Para los demás diálogos, se usa la versión de Gredos. Las *Leyes* siempre se cita por libro y paginación marginal, sobreentendiendo el diálogo. En caso de que el diálogo sea otro, ello queda indicado. Los pasajes largos, principales, cuyo estudio ocupa cada capítulo y que llevan varias frases acotadas en griego se usan de nuevo, en el transcurso posterior a la cita dentro de ese mismo capítulo, sin repetir la referencia a su lugar en el diálogo, que queda ya indicado en la cita larga.

En segundo lugar, las palabras ‘anímico’ y ‘psicológico’ se usan aquí en un sentido distinto del usual; significan ‘relativo al alma’ y ‘relativo al conocimiento del alma’, respectivamente. En cuanto a la bibliografía secundaria, todas las citas que no están originalmente en español han sido traducidas por mí.



## I. LA NOCIÓN PLÁSTICA DEL ALMA Y EL PROYECTO POLÍTICO-CORAL EN ELLA CONTENIDO

Empezar el discurso por el alma es una opción metodológica que guarda fidelidad al proceder de los diálogos de Platón. Examinar, a partir de un mito, la comprensión del alma que hay en un diálogo no es, sin embargo, una opción cuya justificación sea evidente por sí misma ni aceptada con unanimidad por los intérpretes. Alguno podría exigir que, antes de empezar a discurrir, se dé la definición de alma con la cual se está operando. Contra esta tentación de supuesta claridad metodológica, nos advierte Sócrates en el *Fedro*: “cómo es el alma, requeriría una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve” (246a). Al hablar del alma, la tarea que se ajusta a las fuerzas de los mortales es traer a la atención lo propio de ella a través de una imagen mítica.

El mito elegido aquí es el primero que ofrece el Ateniese en las *Leyes*, apenas al final del libro 1. Se trata del mito de la marioneta, por medio del cual se analizará la dinámica del alma en sus fuerzas elementales, echando mano de pasajes de los libros 1, 2, 6 y 7 de las *Leyes*, todos referentes, en mayor o menor medida, al alma y su educación. El análisis subsiguiente está orientado a encontrar una forma de modificar los movimientos de los componentes del alma para volverlos consonantes entre sí. El medio educativo que permitirá tal formación del alma es la música en sentido amplio y, sobre todo, la práctica constante de la danza coral, que gobierna la vida en Magnesia. Como se verá, en una concepción plástica del alma, que determine su capacidad de ser moldeada como un rasgo esencial de ella, está contenida ya una necesidad formativa y esbozados los medios musicales para esa formación. Veamos, pues, el despliegue de este proyecto educativo-coral.

## 1.1. La plasticidad del alma humana

Para tener ante la vista la totalidad del pasaje cuyo sentido se ha de elaborar y por la belleza del mismo, vale la pena extenderse citando el mito de la marioneta:

Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivos, somos marionetas de los dioses, fabricados ya para juguetes de ellos, ya con algún fin serio, pues esto último, en efecto, no lo conocemos: lo que sabemos es que esas afecciones (πάθη), a manera de unas cuerdas o hilos interiores, tiran de nosotros y nos arrastran, siendo opuestas entre sí a acciones opuestas (ἀλλήλαις ἀνθέλκουσιν ἐναντία οὔσαι ἐπ' ἐναντίας πράξεις) en la línea divisoria de la virtud y la maldad. En efecto, la razón (λόγος) nos dice que debemos seguir constantemente una sola de aquellas tensiones y, sin dejarla en manera alguna, tirar contra las otras cuerdas; y que esa tensión es la conducción del raciocinio (τὴν τοῦ λογισμοῦ ἀγωγήν), áurea y sagrada, que se llama ley general de la ciudad (τῆς πολέως κοινὸν νόμον); que las otras son duras y féreas (σκληρὰς καὶ σιδηρᾶς), y solo aquella suave (μαλακὴν) y uniforme como el oro, a diferencia de las demás, multiformes con varias apariencias. Hay, en verdad, que ayudar (συλλαμβάνειν) constantemente a esa hermosísima conducción de la ley, pues siendo el raciocinio en su belleza blando y no violento (πράου δὲ καὶ οὐ βιαίου), necesita de quien sirva a su impulso (ὑπηρετῶν αὐτοῦ τὴν ἀγωγήν) para que lo que es de oro venza en nosotros a lo que es de otras materias. Y así podría mantenerse el mito de la virtud en que nosotros somos marionetas, y quedaría de algún modo más claro lo que significa ser superior y ser inferior a sí mismo; e igualmente que, en lo que toca al individuo y a la ciudad, el primero, tomando en sí razón verdadera (τὸν μὲν λόγον ἀληθῆ λαβόντα ἐν ἑαυτῷ) de estas tensiones, debe vivir conforme a esta razón; y la segunda, que ha recibido ese mismo concepto (λόγον) ya de algún dios, ya de un hombre conocedor de estas cosas, ha de establecerlo como ley para sus relaciones consigo misma y con las otras ciudades (1, 644d-645b).

El mito plantea la situación de la marioneta, que aquí interpretamos como una imagen poética del alma humana. Lo primero que la caracteriza en cuanto juguete de los dioses es una incertidumbre sobre su propio valor, el no saber si fue hecha como una broma o con algún fin serio. La marioneta se encuentra en una cierta confusión. Pero la incertidumbre sobre sus propios fines es resultado de la dinámica que la constituye. A pesar de la ignorancia que sufre, tiene una claridad: puede observar y expresar la forma de su propio movimiento. Los elementos que se conjugan en el movimiento complejo de la marioneta, los hilos, son sus afecciones. El que las afecciones sean representadas como hilos indica que ellas ejercen una fuerza sobre la marioneta y pueden incluso arrastrarla. En consecuencia, la situación que se muestra en el mito es la dinámica de las tensiones que constituyen lo anímico, que componen el movimiento complejo de la marioneta. ¿Cuáles son estas tensiones y cómo se relacionan entre sí?

El Ateniense responde esta pregunta en medio de una discusión sobre la importancia que tiene, para la valentía, la resistencia a los placeres. Se trata de los placeres y dolores, “dos fuentes que manan y corren por naturaleza (φύσει)” en el alma (1, 636d). Para dilucidar la relación que mantienen, hay que comprender la manera en que estas tensiones se oponen y son contrarias las unas a las otras (ἀλλήλαις ἀνθέλκουσιν ἐναντίαι οὔσαι). ¿Qué lugar ocupa cada tensión en el movimiento resultante de la marioneta? Esta pregunta puede aclararse respondiendo otra: ¿qué quiere decir que las tensiones sean sobre acciones opuestas (ἐπ’ ἐναντίας πράξεις)? En el sentido más evidente, se dice que el placer y el dolor tiran en direcciones opuestas porque el placer invita a tomar el objeto entre manos y el dolor a alejarse de él. También el atrevimiento (θάρρος) y el miedo (φόβος), que son la *anticipación* de placer o dolor futuros, constituyen los hilos de hierro de la marioneta, arrastrándola en una dirección o su opuesta (cf. 1, 644c). La cuestión se complica cuando el placer y el dolor se combinan en situaciones en las que ya no es posible explicar el movimiento ateniéndose tan solo a una sensación que somete a las demás. Un objeto placentero puede hacerse accesible en una situación de peligro, por ejemplo, combinando el deseo de satisfacción con el miedo del castigo posible. Además, queda la pregunta de si, en general, las sensaciones de placer y de dolor se producen siquiera en estados puros o si es propio de cada una estar en relación con la otra<sup>1</sup>.

En este análisis, la expresión ‘placeres y dolores’ se ha entendido como referente a sensaciones (αἴσθησιν: 2, 653a) de placer y de dolor. Así la usan el Ateniense y Megilo en algunas ocasiones. Megilo habla de dolores tales como “andar descalzo y no tener lecho en invierno” (1, 633b); el Ateniense habla de “los más grandes placeres y diversiones”, de fiestas y deleites (1, 635b-d). Pero este no es el único uso que le da el Ateniense a la expresión ‘placeres y dolores’. Esto se nota ya en el hecho de que las anticipaciones respectivas, miedo y atrevimiento, estén significadas algunas veces por medio de la

---

<sup>1</sup> Dice Sócrates tras ser liberado de sus grilletes: “si uno persigue a uno de los dos y lo alcanza, siempre está obligado, en cierto modo, a tomar también el otro, como si ambos estuvieran ligados en una sola cabeza” (*Fedón* 60b-d).

expresión. En sentido amplio, incluso el odio (μίσος) está mentado en ‘dolores’ (cf. 2, 653c); en ‘placeres’ están nombrados el apetito y el amor (ἐπιθυμίας y ἔρωτα: 1, 643c-d), el deseo y la seducción (πόθους: 1, 633d). Así entendida, ‘placeres y dolores’ es “la categoría general de la motivación no-racional” (Sauvé-Meyer 2015: 174-175). Para nombrar la riqueza de estos componentes de la vida anímica, el Ateniense usa la expresión en el sentido amplio. El esfuerzo puesto en comprender estas tensiones no-racionales se justifica por el hecho de que esta es una de las más importantes tareas del legislador: “cuando los hombres investigan acerca de las leyes, casi todo su examen tiene por objeto los placeres y los dolores (ἡδονὰς καὶ λύπας) que se dan en las ciudades y en la vida de los individuos” (1, 636d). Lo no-racional del alma es, pues, objeto privilegiado de la atención del legislador.

El placer y el dolor entendidos en este sentido lato son como dos consejeros faltos de sensatez (ἄφρονε: 1, 644c). El problema central que el legislador encuentra en ellos es que invitan, con demasiada facilidad, a la desmesura. El legislador debe inculcar la disposición para un uso de estos hilos que no desgarre a la marioneta:

bebiendo la debida cantidad en el lugar y tiempo que procede, resulta feliz lo mismo la ciudad que el individuo y, en general, todo ser; y el que la bebe sin conocimiento (ἀνεπιστημόνως) y fuera de sazón lleva existencia enteramente opuesta a la de aquel (1, 636d-e).

La diferencia entre quien bebe de las fuentes con medida y quien no lo hace está en un componente epistémico o prudencial (ἀνεπιστημόνως, ἄφρονε). Estas palabras refieren al elemento restante que se cuenta entre las afecciones del alma: el razonamiento. La marioneta es el alma de un ser humano en su constitución adulta íntegra. La palabra ‘afecciones’ (πάθη) nombra todo lo que acontece en el alma, comprendiendo tanto lo que padece como lo que hace, conjunto de experiencias que se completa ahora con el hilo de oro y que puede recogerse en la expresión ‘placeres, dolores y razonamiento’.

Es difícil determinar con exactitud a qué se refiere el Ateniense con el término ‘razonamiento’ (λογισμός). Signo de esa dificultad es que no haya un consenso entre los

comentaristas sobre la traducción de la palabra griega<sup>2</sup>. Según la entrada del término en el diccionario LSJ, la palabra se traduce primariamente como ‘cálculo’ y tiene un significado aritmético; es el proceso realizado en las operaciones aritméticas. Si se le quita la referencia exclusiva al número, el término nombra la operación de calcular en general, que puede llamarse razonamiento. Un tercer sentido es el resultado del proceso de razonamiento, el veredicto o decreto (δόγμα: 1, 644d). En un cuarto y último sentido, el término puede significar la facultad del alma que realiza el cálculo en cuestión, la razón (cf. Brisson & Pradeau 2006a: 101; también Frede 2010: 119).

Para entender lo que es el razonamiento es esclarecedor constatar que los hilos del placer y del dolor son opuestos el uno al otro “en la línea divisoria de la virtud y la maldad” (1, 644e). Con independencia de si el término alude a un proceso, a su resultado o a la facultad que lo lleva a cabo, lo anterior indica que el cálculo que el Ateniense tiene aquí en mente es acerca del bien y el mal en las acciones, lo cual es lógico en vista de la no-racionalidad de los elementos férreos. Esto se confirma en la enumeración que hace el Ateniense de estas afecciones, justo antes de contar el mito de la marioneta. Ahí aparecen los placeres y dolores en el sentido amplio dicho y, sobre todos ellos (ἐπὶ δὲ πᾶσι τούτοις), hay “un cálculo (λογισμός) de lo que de estas cosas es mejor o peor” (1, 644d). A partir de esta cita, puede sentarse con claridad que ‘razonamiento’ hace referencia a un proceso que el alma realiza en plena lucha de sus hilos constitutivos, proceso que discrimina el bien y el mal de aquello a lo que empujan placeres y dolores. Ahora bien, el razonamiento, “cuando se hace decreto (ὅς γινόμενος δόγμα) general en la ciudad, es llamado ley” (1, 644d). Hay una diferencia entre el proceso mismo y su resultado *que se ha vuelto decreto* (ver Folch 2015: 95), por lo cual no es cierto que la palabra refiera a ambas cosas sin más (cf. Sauvé-Meyer 2015: 176). El decreto es el razonamiento que, expresado en la palabra, ha quedado cristalizado en la ley general de la ciudad, viniendo a ser una suerte de razón objetivada. Finalmente, que el proceso mentado implique la existencia de una facultad del

---

<sup>2</sup> Para orientarse en la discusión al respecto, ver Folch, 2015: 78.

alma que lo lleve a cabo, como interpretan Brisson y Pradeau en su traducción, no es evidente a partir del texto mismo.

Lo cierto es que el razonamiento calcula y juzga lo relativo al bien y el mal en las acciones, dándole valor moral a las inclinaciones de lo no-racional del alma. Con esta explicación se comprende mejor por qué los placeres y dolores se representan como sensaciones que en sí mismas son ciegas. Ellas arrastran al alma, pero no pueden dar cuenta del bien y el mal de las acciones a las que empujan. De esta situación surge la pregunta por la posibilidad de orientar estas sensaciones ciegas mediante aquella parte del alma que es capaz de discernir lo mejor. Pero, a pesar de diferenciarse del placer y el dolor por su poder de dilucidar el bien y el mal en las acciones, el razonamiento es una tensión entre las otras que hay en el alma. Ella entra en el juego de fuerzas elementales que luchan en el alma<sup>3</sup>; su naturaleza áurea y sagrada parece asegurar de antemano que su conducción (ἀγωγήν) gobernará la marioneta, pero las otras cuerdas son duras y férreas (σκληρὰς καὶ σιδηρᾶς) y arrastran al alma en tal o cual dirección, sin importar lo que el razonamiento señale como mejor. En otras palabras, la dificultad en la conducción del razonamiento es que ella no es violenta ni capaz de vencer en la lucha anímica por sí sola, sino blanda (πράου δὲ καὶ οὐ βιαίου), suave (μαλακῆν) y uniforme.

Va perfilándose con mayor nitidez la difícil situación en la que se encuentra la marioneta: por una parte, el placer y el dolor luchan por arrastrarla en direcciones opuestas; por otra, calcula mediante el razonamiento sobre el bien y el mal de aquello a lo que se siente impulsada; en suma, se encuentra en una batalla consigo misma. Se trata de una guerra civil, interna, en la cual una o más facciones del alma se revelan contra las demás y luchan por satisfacer sus deseos particulares, esto es, tiranizar el alma entera, sin considerar si sus determinaciones propias las han destinado al gobierno de la ciudad interior o no. Según el mito, en esta batalla la marioneta debe ayudar (συλλαμβάνειν) a la

---

<sup>3</sup> Existe una discusión sobre si el razonamiento hace parte de la lucha de tensiones en la marioneta. Para un catálogo de las posiciones de los comentaristas al respecto, ver Sauvé-Meyer, 2015: 181-183.

conducción del razonamiento, sirviendo (ὕπηρετῶν) a su impulso sin abandonarse a los férreos jalones del placer y del dolor. La palabra que Pabón y Fernández-Galiano han traducido como ‘ayudar’ significa, con mayor exactitud, remar en una trirreme griega (ὕπηρετεῖν). Según este término, tiene que haber alguna forma de poner los duros metales férreos de la marioneta al servicio del elemento áureo, de forma que todos alcancen una operación conjunta en armonía. Esta tranquila armonía simboliza en las *Leyes* la salud del alma y sintetiza el fundamento y la meta de toda educación verdadera. Para bien expresarla en español, vale la pena traer las palabras de Andrés Bello en su *Discurso inaugural de la Universidad de Chile*, en el cual el sabio nos recuerda que todas las facultades humanas forman “un sistema, en que no puede haber regularidad y armonía sin el concurso de cada una. No se puede paralizar una fibra (permítaseme decirlo así), una sola fibra del alma, sin que todas las otras enfermen” (1971: 95). Si esta meta ha de ser siquiera concebible, los placeres y dolores deben ser modificables, capaces de ser orientados a objetos distintos, adaptables según situaciones diversas. Mientras mantengan la dureza propia del hierro, seguirán seduciendo y sometiendo a la marioneta a acciones que solo con mucha dificultad y penuria podrá evitar.

En las *Leyes* abunda el afán de formar los placeres y los dolores. De hecho, esta es la innovadora utilidad que el Ateniense encuentra para el vino: si se toma con moderación y en ciertas condiciones, además de mostrar los caracteres, los pone en un estado que permite moldearlos. El vino actúa “de tal modo que nos rejuvenecemos por él –dice el Ateniense– por el olvido de la pesadumbre, y se ablanda el carácter de nuestra alma dejando su dureza (μαλακώτερον ἐκ σκληροτέρου τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος) como el hierro (σίδηρον) que, puesto al fuego, se regala y hace más dúctil (εὐπλαστότερον εἶναι)” (2, 666b-c). La mención del hierro hace referencia a su aparición como material de los hilos no-rationales en el mito de la marioneta (cf. 1, 645a). También refieren al mito las palabras que describen el carácter que, siendo duro (ἐκ σκληροτέρου), se vuelve más blando (μαλακώτερον) por el efecto del vino. Las tensiones férreas de la marioneta fueron llamadas duras (σκληρὰς) y la conducción del hilo de oro fue llamada suave (μαλακὴν).

Esto quiere decir que la posibilidad de moldear los placeres y los dolores no es un mero deseo del Ateniese, sino que opera como presupuesto del proyecto educativo que este ha condensado en su mito de la marioneta. Si se presta atención a la raíz de la palabra final que habla del estado del hierro que ha sido puesto al fuego, esta noción del alma humana puede llamarse *plástica*, pues el hierro caliente se vuelve más plástico (εὐπλαστότερον), más receptivo de la forma que quiere plasmarse en él, más capaz de ser forjado e informado (cf. 2, 671c; ver Männlein-Robert 2013: 131).

Esta concepción de lo humano es patente en el mito de la marioneta, pero se encuentra varias veces a lo largo de la obra, no enunciada de manera explícita sino, más bien, como un supuesto operativo del proyecto educativo de las *Leyes*. Ella trasluce cuando el Ateniese habla de la multiplicidad de costumbres que ha resultado en el devenir de la historia humana:

formaciones y ruinas de ciudades, y costumbres de toda especie (ἐπιτηδεύματα παντοῖα) en punto a orden o a desorden, y apetitos de los más diversos (ἐπιθυμήματα παντοδαπά) por lo que toca a la manera de comer o aun a bebidas y alimentos, ¿no creemos que de esto ha habido siempre en la tierra entera, así como toda clase de trastornos en las estaciones, durante los cuales es natural que los organismos hayan sufrido en sí mismos un sin fin de cambios? (6, 782a).

Los cambios en las costumbres se refieren en concreto al cambio en los objetos del deseo (ἐπιθύμημα). Esto confirma lo que se había dicho sobre la capacidad de los placeres y, por tanto, también de los dolores, de cambiar en cuanto a los objetos a que están referidos. Es lo no-racional del alma lo que muestra la plasticidad más evidente. Para comprobar esto, basta prestar atención a la multiplicidad de costumbres que es accesible a cualquiera que tenga conexión a internet.

Las costumbres y asuntos humanos (ἐπιτηδεύματα) son moldeables, sin embargo, en un sentido más amplio que el mero cambio en el objeto del deseo. Ello queda claro en la propuesta que hace el Ateniese a sus interlocutores dorios de que las mujeres aprendan, como los hombres, “a cabalgar y servirse de dardos, jabalinas y hondas” (7, 794c), incluso que aprendan a manejar las armas pesadas. La educación de Magnesia no discrimina a los

ciudadanos según el género. Se apunta a que todo ciudadano adquiriera la excelencia completa. La razón de ello es que no hay una diferencia natural entre los géneros que exija que sus costumbres deban ser diferentes, en este registro, por supuesto. Lo mismo ocurre con las manos. Suele pensarse que se nace diestro o zurdo, cuando en realidad la mayoría se engaña “en creer que nuestra derecha y nuestra izquierda son por naturaleza (φύσει) diferentes en relación con las diversas actividades de las manos” (7, 794d). La educación debe tener esto en mente y apuntar a no crear ninguna limitación innecesaria, que parece connatural a un grupo humano pero que, de modificarse a tiempo, es tan superable como la aversión hacia una música que, con paciencia, hemos llegado a disfrutar.

Queda ahora un poco más claro que la cuestión de la plasticidad no es una propuesta que se refiera solo al cambio de un objeto de deseo por otro ‘mejor’. La plasticidad está pensada en las *Leyes* como algo propio del alma humana. *Lo natural en ella es la capacidad que tiene para el cambio de la costumbre en general*. Esta capacidad adaptativa y plástica hace siempre posible la formación hacia una forma de vida guiada por la suave conducción de lo divino. El afán del legislador griego de plasmar una forma en la materia anímica responde, entonces, a la naturaleza plástica del alma. No se trata de la supresión de la naturaleza, del uso de la fuerza para la imposición de una disciplina artificial, como podría pensar alguien que estuviera sorprendido con el uso que los gobernantes de Magnesia hacen de la fuerza (cf. Russon 2013: 66). Para constatar que la educación no le hace violencia a la naturaleza en el sentido de suprimirla e imponer un orden externo, basta recordar que el prisionero de la caverna es liberado de sus cadenas “de acuerdo con lo que es natural” (*República* 7, 515c; cf. Vergara 1988: 157). Lo humano es “a un tiempo natural y construido” (Folch 2015: 96), naturaleza y ley. Es difícil o imposible fijar la línea que separa ambos componentes.

La importancia y urgencia de pensar los medios que permitan conformar lo no-racional del alma sale a la luz cuando se constata que “las primeras y tiernas sensaciones (αἰσθησις) de los niños son el placer y el dolor” (2, 653a), que es a través de ellas como “llegan en

un principio al alma la virtud y el vicio” (2, 653a). Un proyecto educativo que busque la excelencia no puede ignorar que el carácter del alma se empieza a formar tan pronto las sensaciones de placer y dolor están presentes en ella y que, por tanto, la educación no puede consistir tan solo en la comunicación de un paquete de conocimientos. Entendida bien, la formación del alma empieza desde la concepción, incluso antes, con las costumbres de la ciudad en la que ha de nacer la criatura. De ahí que una educación de la que haya que ocuparse con especial cuidado sea aquella que apunta a la virtud “que se da primeramente en los niños: cuando el placer y el amor, el dolor y el odio se producen rectamente (ὀρθῶς) en sus almas sin que puedan aun razonar sobre ello (λόγῳ λαμβάνειν)” (2, 653b).

Esta formación ocupa el tiempo en que los niños todavía no son capaces de aprehender la palabra o discurso que la fundamenta, es decir, el texto mismo de la ley. De hecho, en el marco de la vida ciudadana que se desarrolla en Magnesia, ni siquiera es esencial que el adulto llegue a este nivel intelectual: “en cuanto a la razón y a la opinión verdadera (φρόνεσιν δὲ καὶ ἀληθεῖς δόξας), ya tiene buena suerte aquel a quien llegan, aunque sea en la vejez” (2, 653a). Por eso se ha insistido en que el sistema educacional de Magnesia “opera generalmente en un nivel bajo, condicionando actitudes de placer y dolor en lugar de desarrollar el intelecto” (Klosko 2006: 219). La educación de los elementos férreos no apunta tanto a que el individuo llegue a la comprensión de sus costumbres, como a que sus placeres y dolores se den rectamente. ¿Qué significa esto? Que las almas odien lo que deben odiar y amen lo que deben amar (cf. 2, 653c); que el placer y el dolor, el amor y el odio se den siempre en relación con los objetos adecuados.

Antes de dilucidar cuáles son esos objetos adecuados, es importante hacer notar cómo el razonamiento, en la forma de ley de la ciudad, guía siempre la educación del ciudadano, aun cuando este no pueda comprenderlo, sea porque es niño, sea porque nunca llega a tal nivel de desarrollo de la palabra. Pero no es que no se apunte en absoluto a que el ciudadano comprenda las razones que guían sus costumbres. Esa comprensión está

contenida en la excelencia tomada en su conjunto: “cuando, alcanzando ya a razonar (λαβόντων δὲ τὸν λόγον), todo eso se armoniza con su raciocinio (συμφωνήσωσι τῷ λόγῳ) en reconocer la rectitud de las costumbres creadas por el hábito conveniente, esa armonía es la virtud completa (ἢ συμφωνία σύμπασα ἀρετή)” (2, 653b). El primer paso del camino hacia esta excelencia completa es la recta orientación de los placeres y dolores, que es la meta de la educación primera de la que se ha hablado hasta ahora. Un segundo nivel se alcanza cuando el individuo es capaz de participar en la palabra y, entrenándose en el texto de la ley, comprende el fundamento de la orientación de sus placeres y dolores. A este segundo paso en la excelencia se hace referencia en el mito de la marioneta, pues los ciudadanos, “tomando en sí razón verdadera” (λόγον ἀληθῆ λαβόντα ἐν ἑαυτοῖς: 2, 654b) sobre la dinámica de las tensiones, vivirán conforme a esa razón y beberán con moderación de las fuentes del placer y del dolor. Algunos comentaristas cifran en estos dos pasos la excelencia conjunta referida en el pasaje citado: la habituación correcta de los placeres y dolores y la opinión verdadera sobre dicha habituación. De este modo, la armonía se daría “entre los ‘placeres y dolores’, de un lado, y el *logos* (juicio evaluativo), del otro” (Sauvé-Meyer 2015: 210).

Pero la excelencia completa requiere todavía un paso ulterior. Los placeres y dolores se armonizan de forma total con el razonamiento solo cuando se hacen capaces de reconocer que han sido entrenados en rectas costumbres. Esto quiere decir que lo férreo del alma debe ser capaz de hacer una “confirmación metacognitiva” de la rectitud de sus orientaciones habituales (Folch 2015: 82). Según esta lectura, el Ateniese estaría diciendo que “nuestros placeres y dolores expresan juicios reflexivos normativos, y que esos juicios son el contenido de la *sumphonia* con el *logos* que es característica de la virtud” (Sauvé-Meyer 2015: 210; ver Fossheim 2013: 91). No es fácil precisar mucho más en qué consiste este tercer paso en la virtud completa, pero se trata sin duda de un perfeccionamiento superior de los placeres y dolores, para el cual debe haberse alcanzado alguna comprensión de las razones de su orientación primera.

Para llegar a ese punto hay que recorrer un largo camino. El primer paso de ese camino es la recta conformación de las fuerzas no-rationales del alma. Lo dicho hasta ahora permite una conclusión acerca de la naturaleza de estas fuerzas. Aun cuando el individuo nunca comprenda la ley, lo férreo del alma es por sí mismo capaz de asimilar el contenido cognitivo que está expresado en la enunciación de la ley. Por ello, se ha hablado de la capacidad que tienen placeres y dolores “para generar y asociarse con opiniones específicas sobre el bien y el mal” (Folch 2015: 82). A lo no-razional del alma le es connatural una relación con opiniones sobre el bien y el mal (ver Prauscello 2013: 264). Esta relación abre la posibilidad de que lo divino no limite su expresión a la tensión del razonamiento y de que el alma completa se vuelva armoniosa en sus movimientos conjuntos. Así cobra sentido el que, en la marioneta del Ateniese, los hilos que los dioses manipulan incluyan todas las afecciones del alma.

Es claro, sin embargo, que no todo movimiento del alma es expresión de lo divino. Por eso, hay que pensar cómo es posible alcanzar que lo divino se exprese en los movimientos de lo no-razional del alma humana y que, con ello, se logre una armonía entre todos los componentes anímicos. Esta es una de las principales preocupaciones del legislador de las *Leyes*. ¿Cómo puede lograrse la orientación de lo no-razional del alma hacia objetos de valor real? ¿Alcanza el efecto del vino para esta tarea o ha sido traído por el Ateniese a manera de ejemplo y para poner de relieve la naturaleza plástica del alma humana? ¿Cuál es el medio que permite llevar a cabo este proyecto educativo?

## 1. 2. Moldear el alma con canciones

*Aquí sentado moldeo hombres según mi imagen,  
un género que se parezca a mí, para sufrir, para llorar,  
para disfrutar y para alegrarse...*

Goethe, *Prometeo*

Las afecciones del alma son las fuerzas simples que componen el movimiento total de la marioneta. Si, salvando las distancias, se piensa en una suma vectorial, puede aproximarse el pensamiento a esta dinámica. Reduciendo la complejidad real del asunto, puede decirse que en el alma se combinan las tensiones para dar como resultado una acción, un movimiento. Desde la perspectiva de la tercera persona, esa acción puede parecer simple, como un acercamiento hacia el objeto de deseo o una huida del enemigo temible. En realidad, ella ha sido el resultado de la combinación de las influencias que tal placer, tal dolor y tal creencia acerca del bien y el mal ejercieron sobre el alma. Por eso dice Voegelin que, en las *Leyes*, las virtudes y los vicios no son elementos últimos en el análisis psicológico, sino que resultan “del juego entre las fuerzas del estrato más profundo del alma” (2000: 287). Aunque se haya hablado desde el principio de las fuerzas elementales, entonces, el fenómeno que se está analizando es el movimiento conjunto del alma. Con esto vuelve a la atención algo que está implícito en el lenguaje de hilos, unos duros y otros suaves, de tensiones que se oponen las unas a las otras; algo que, aunque supuesto, no ha sido tratado de forma explícita: el movimiento.

El movimiento es aquello que la marioneta, en la incertidumbre sobre sus fines, tiene ante la vista y puede examinar en primer lugar. Constituye, por tanto, el punto de partida de la educación. Así lo indica el Ateniense cuando habla del estado en el que se encuentran al principio todos los seres animados:

ningún ser joven puede estarse quieto ni de cuerpo ni de lengua, sino que se da sin cesar a la agitación (κινεῖσθαι δὲ ἄει) y a los gritos, ya saltando, ya brincando, ya diríamos que bailando

con placer (μεθ' ἡδονῆς) y jugando unos con otros, ya emitiendo toda clase de voces (2, 653d-e).

La situación de la que se ha de partir en la educación es, pues, un ser en constante movimiento que siente placer con tales o cuales acciones<sup>4</sup>. Los placeres y dolores que han de ser formados deben entenderse como movimientos psico-físicos de placer y de dolor. Lo que antes se había entendido en la marioneta solo en relación con el alma y hablando de su dinámica interna, muestra ahora carácter externo en su referencia al cuerpo. O quizá sea más exacto decir que la dinámica del alma y la del cuerpo no están separadas, sino que son correlativas y se influyen la una a la otra, siendo el movimiento del alma primario en esta correlación por razones que se darán en el siguiente capítulo. Lo cierto es que el movimiento externo se produce en consonancia con el movimiento interno y “comunica la condición del alma” (Spaltro 2011: 122), si ella es valerosa o cobarde, templada o intemperante. El carácter de cada ser humano aparece a través de sus movimientos corporales característicos.

Como la educación parte del movimiento, no sorprende que ella misma sea definida como un movimiento: “la traída y conducción (ὄλκή τε καὶ ἀγωγή) de los niños hacia el principio enunciado por la ley” (2, 659d). Se trata de un movimiento aplicado que busca tener un efecto determinado sobre el movimiento de las almas y los cuerpos de los niños. Todo esto se resume de manera admirable en una pregunta que el Ateniese hace a Clinias: “¿queréis –le dice– que, con risa de los demás, demos una ley en que prescribamos que la embarazada debe pasear, moldeando así lo engendrado (τὸ γενόμενον δὲ πλάττειν), mientras esté blando aun, como una figura de cera?” (7, 789e). La cera húmeda y fluida es moldeada por medio del movimiento. La plasticidad es una característica esencial, así, tanto del movimiento aplicado por el agente como del material formado. No es plástica

---

<sup>4</sup> Por esta aguda atención al movimiento que domina las *Leyes*, Prauscello ha podido hablar de una “fenomenología de la singular habilidad de los humanos de percibir orden y desorden en el movimiento” (2013: 266).

solo la naturaleza del educando, sino también la acción del educador. Por esta cualidad de su acción educativa, el legislador se denomina “plasmador” (πλάστην: 2, 671c).

Si la vida del alma y del cuerpo está constituida por movimientos, entonces la educación es un movimiento aplicado que busca orientar en un sentido determinado el movimiento ya existente en el niño. Esto se confirma en otro pasaje cercano al citado, en el cual los interlocutores discurren sobre la experiencia de las madres y las nodrizas que, cuando quieren

dormir a los niños que tienen el sueño difícil, no les procuran tranquilidad, sino, al contrario, movimiento, al estar constantemente acunándoles en sus brazos, y tampoco silencio, sino una melopea con que enteramente parece que están encantando (καταυλοῦσι) a los niños (7, 790d-e).

El movimiento que se produce en el alma y el cuerpo del bebé que no puede dormir es afectado y, al fin, superado por medio de otro movimiento aplicado desde el exterior. En la madre que mece al bebé inquieto que tiene en sus brazos encontramos, así, la imagen perfecta para el movimiento que constituye la educación. En la educación, en efecto, “el movimiento aplicado desde fuera vence al movimiento medroso o frenético de dentro (...), haciendo que en el alma aparezcan la calma y la tranquilidad” (7, 791a). Por mucho que se avance en el detalle del sistema educativo que el Ateniese construye para Magnesia, detalle que se encuentra sobre todo en el libro 7 de las *Leyes*, no debe olvidarse que la intención fundamental del educador-plasmador es ordenar y tranquilizar las almas y los cuerpos por medio de movimientos rítmicos y armónicos. En consecuencia, no es solo la primera crianza de los infantes, sino la vida completa de los magnesios la que está gobernada por el canto, el baile y los sacrificios a los dioses, es decir, los movimientos rítmicos y armónicos prefigurados en la imagen de la madre y el bebé inquieto. Al igual que la madre mece al bebé que tiene en sus brazos y le canta, así dirige el educador-plasmador el coro de los magnesios, que cantan, bailan y sacrifican “cazados con las redes del arrullo por el sueño de manos hechizantes” (Barba-Jacob, *Acuarimátima*).

Cuando se trata de la educación en general, sin embargo, harto más compleja que dormir a un bebé, ¿qué se busca con el movimiento aplicado? Antes que nada, es notable que el ser humano pueda modificar su dinámica voluntariamente. En la búsqueda de esta meta por medio del movimiento, el ser humano se diferencia de todos los otros animales, que no reflexionan sobre la mejor forma de moverse, porque tienen una dinámica sentada de una vez por todas en su naturaleza propia. Para explicar lo específico de lo humano, por tanto, hay que empezar haciendo un contraste mediante el hecho de que “los demás animales no tienen conciencia (αἴσθησιν) del orden o el desorden en los movimientos (τάξεων οὐδε ἀταξιών), cuyo nombre es ritmo y armonía” (2, 653e). El ser humano, en cambio, es capaz de percibir una diferencia entre los movimientos que son ordenados y los que no lo son. Ahora bien, alguien como el Ateniense puede tener claro que, con la primera educación, se apunta a la orientación de los placeres y dolores de los niños, que consiste en la ordenación de los movimientos de sus almas y sus cuerpos. Pero ¿cómo indicarle a los niños esta meta? ¿Cómo llevar al orden el movimiento desordenado propio del ser joven, haciendo que este perciba por sí mismo el estado mejor hacia el cual debe apuntar?

La educación empieza aplicándose a un movimiento que ya es dado en cada caso; procede por medio de la aplicación de un movimiento determinado, de una conducción; transforma la dinámica original del educando, la vuelve ordenada. El movimiento constituye el principio, el medio y el fin de la educación de Magnesia. Es evidente que se trata de un círculo. La pregunta, entonces, se torna la siguiente: ¿cómo volver rítmico y armónico el movimiento ya existente, desordenado, del niño? Con lo cual volvemos a la pregunta formulada al final de la sección anterior: ¿cuál es el medio que permitirá moldear las almas y los cuerpos jóvenes y maleables?

En este punto es adecuado traer de nuevo a colación el recurso a los dioses. La interrogante formulada arriba equivale a preguntar cómo se expresan ellos en lo no-racional de la marioneta. Pues bien, el orden en los movimientos es llamado por los griegos

ritmo y armonía; según el Ateniense, los dioses “procuran juntamente el sentimiento de ese ritmo y armonía unido al placer” (2, 653e). Esta clase de placer es el signo que acompaña la expresión de lo divino en el movimiento humano. Antes de continuar con el tema del placer, por eso, hay que tomarse un momento para decir que es difícil aclarar con precisión qué significa la mención de los dioses. Parece que es en ella donde el discurso se conecta con aquello que se resiste a ser traído del todo a la palabra (ver Sallis 1996: 18). La expresión mítica de lo divino, en los lugares en que se trata del hilo áureo, del ritmo y la armonía, del placer natural que los acompaña, de la institución de las leyes, de los períodos sagrados de las fiestas, debe seguir siendo una interrogante para el lector de las *Leyes*. Quizás con ello se logre fidelidad al sentido que tiene el uso que el Ateniense hace del mito.

Sea ello como fuere, es por medio del placer que los dioses “nos ponen en movimiento y dirigen (χορηγεῖν) nuestros grupos enlazándonos unos a otros en canciones y danzas; y los han llamado coros (χορούς) a causa de la alegría natural (χαρᾶς ἔμφυτον) en ellos” (2, 654a). En este pasaje se conjugan la conducción de lo áureo divino y el placer natural que produce el movimiento ordenado que resulta de seguir dicha conducción. Además, todo ello acontece en un movimiento que une a los integrantes del coro en una comunidad armónica. Con esto el Ateniense alude con claridad a la función política, creadora de cohesión social, que tienen la danza coral y la música en general. También en el pasaje de la madre que calma al niño, el movimiento aplicado ha sido caracterizado como “una combinación a un tiempo de la danza y del canto” (7, 790e), donde aparecen tanto la conducción como el efecto que ella tiene en el alma y el cuerpo del conducido. En este movimiento, lo férreo del alma se ha convertido en expresión de aquello que es indicado por lo áureo. Es en esta consonancia que se produce el placer. Hay que precisar, por tanto, que no se trata de cualquier clase de placer, sino de la alegría coral (χαρᾶς) que acompaña a la percepción que el integrante del coro tiene del ritmo y la armonía (ἐνρυθμόν τε καὶ ἑναρμόνιον αἴσθησιν: 2, 653e).

En esta alegría coral se ha encontrado una guía dentro del círculo de la educación en el que se hallan los educandos. La meta a la que apunta esta primera formación, el orden en los movimientos del alma y del cuerpo, es percibida por ellos mismos cuando, al moverse con ritmo y armonía, sienten una especie divina de placer. Pero la conducción que, por medio de esta alegría, ejerce lo divino sobre el alma humana, es un componente del sistema educativo de Magnesia en su conjunto y no se limita a la educación de los niños. Porque, cuando pasa el tiempo, las cuerdas de la marioneta se desafinan (*χαλᾶται*: 2, 653c) y se pierde el equilibrio entre los componentes del alma que había sido logrado por la educación. La guía divina de la alegría coral viene a ser, de nuevo, necesaria:

de esta recta crianza de placeres y dolores que constituye la educación se desvía y pervierte buena parte en los hombres durante el curso de su vida; y los dioses, compadeciéndose del linaje humano, que resulta tan sujeto a miseria, han dispuesto para ellos unos relevos de las penalidades, que son los períodos de sus fiestas, y les han dado como compañeros en la celebración de ellas a las Musas, a Apolo Muságeta y a Dionisio, para que regulen como deben sus recreos, hallándose en tales festividades acompañados de los dioses (653c-d).

Al relatar el origen divino del coro, el Ateniese establece la alegría natural que nos produce la música como el medio buscado para la formación de lo no-racional del alma y la armonización de ello con el hilo áureo del razonamiento.

Antes de proseguir, vale la pena detenerse para sopesar el hecho notable de que ‘el gran racionalista de Occidente’ haya pensado que el placer es un medio para la educación, que la excelencia debe convertirse en una experiencia placentera y que el niño debe hacerse desde pequeño “deseoso y apasionado (*ἐπιθυμητήν τε καὶ ἐραστήν*) de convertirse en un perfecto ciudadano” (1, 643e). En efecto, en las *Leyes* la “ciudadanía es el objeto de deseo apropiado (el *erōmenos*) y su práctica por el ciudadano (el *erastēs*) es imaginada como una consecución activa” (Spaltro 2011: 128; cf. Benardete 2000: 239-240). Rocconi también llama la atención sobre ello: “el filósofo pone un énfasis importante en la contribución que los elementos irracionales del alma hacen a la educación y, de acuerdo con esto, en la noción de ‘placer’ como un medio efectivo y valioso para inculcar la virtud” (2010: 8). Hemos visto la gran atención que le pone el Extranjero Ateniese a lo no-

racional. Ello no puede menos que sorprender a un lector tradicional de Platón y debe obligar a cuestionar la concepción errada que se tiene de él como el enemigo de lo ‘irracional’. Los placeres y dolores no son negados y reprimidos, sino tomados entre manos para ser formados, perfeccionados, conducidos. Lo que habría que preguntar es si es justo seguir llamando *irracionales* unas fuerzas anímicas que pueden alcanzar un movimiento rítmico y armónico. Porque “el nivel prerracional” en el que estas fuerzas son formadas por la educación coral de Magnesia “no significa necesariamente una actitud antirracional” (Pauscello 2013: 264). Por esta razón, se ha preferido aquí llamar a estas fuerzas *no-racionales*, expresión con la cual se señala tan solo que ellas son *diferentes* del razonamiento, sin que ello implique que son *contrarias* al mismo.

Todavía debe decirse otra palabra sobre lo específico del placer que el Ateniese tiene aquí en mente como instrumento para guiar al educando. Si es cierto que en el placer puede haber una expresión de lo divino y un medio educativo, podría pensarse que, en una lucha entre aquellos que producen placer y entretenimiento en general, “hay que considerar como el más hábil y dar por triunfador al que mejor nos lo haga pasar y más nos regocije” (2, 657e). De ser ello así, el que fuera capaz de producir el mayor placer al mayor número de ciudadanos sería también el educador en sentido propio, ganándose con ello el nombre de legislador. Este planteamiento pertenece a un pasaje que puede denominarse *la contienda de los géneros* (2, 658a-659a). Este pasaje sirve para hacer una precisión sobre la operación del placer como guía en la educación. La cuestión es la siguiente: el placer está presente en todas las etapas de la vida, en la niñez, la madurez y la ancianidad, ¿cómo puede convertirse aquel en una guía para el niño si, aunque este sea o no educado, ya siempre siente un placer en relación con algunos objetos u otros?, ¿qué derecho tiene el legislador para decir qué es aquello que el niño debe amar?

La cuestión puede abordarse preguntando si son iguales los placeres de todos o hay alguna distinción entre los de cada quien. Esta es una pregunta delicada en un mundo como el contemporáneo, en el cual se quiere dar igual valor a las opiniones de todos y se

supone que, en los asuntos humanos, ninguno aventaja al otro por su experiencia y su saber. Esta situación no es novedosa; ya había resultado de la excesiva democratización de la Atenas del siglo IV. Prueba de ello es que Sócrates advierta que, en el barco de la *pólis*, los marineros afirman que el arte de pilotear no es enseñable “y están dispuestos a cortar en pedazos a quien diga que lo es” (*República* 6, 488b). Pero si no hubiera distinción alguna entre las opiniones de cada quien, no tendría sentido pensar que pueden educarse los placeres y dolores, porque todas las disposiciones serían iguales y, en consecuencia, no podría pensarse algo así como la excelencia humana, una disposición del alma y del cuerpo mejor que las demás. El proyecto contenido en el mito de la marioneta no sería posible<sup>5</sup>. Como todo el proyecto nace de un afán educativo, sin embargo, se establece de hecho una diferencia entre los placeres de los ciudadanos. El Ateniense presenta esta diferencia así:

yo convengo también con la multitud (τοῖς πολλοῖς) en que la música debe ser juzgada por el placer, pero no por el del primero que venga a la mano; antes diría que es la mejor música aquella que agrada a los mejores (βελτίστους) y bien educados y principalmente a aquel que se distingue entre todos por su virtud y educación (2, 658e).

Todos sienten placer con las cosas que son de su agrado por estar de acuerdo con su carácter, “ya por razón de naturaleza, ya por razón de hábito, ya por ambas” (1, 644d). El placer es una sensación que acompaña, pero no define, sino que es concomitante, a la percepción de los objetos del deseo. Mas ¿cuál es el criterio que permite determinar la orientación de la educación? El juicio sobre el placer que hacen los mejores, aquellos cuya alma se encuentra en el estado de armonía esbozado arriba, pues es ahí donde lo férreo rema en favor de la conducción de lo áureo y donde, por ello, se ama lo digno de ser amado. Es el bueno y educado en el sentido descrito quien se place de aquellas cosas que realmente son bellas. Este debe volverse maestro (διδάσκαλος; 2, 659b) de la multitud;

---

<sup>5</sup> Con la ironía de quien se sabe un verdadero educador, Sócrates expresa ante Calias y el tribunal de los Quinientos el anhelo de que, así como hay quien sabe llevar a los caballos a “la condición natural que les es propia”, hubiera quien conociera la excelencia “humana y política” y fuera capaz de enseñarla (*Apología* 20a-d).

debe procurar que los muchos lleguen a placerse de las cosas bellas en verdad, “oyendo constantemente algo superior a su propio modo de ser (ἡθῶν)” (2, 659c).

De este modo, si bien todos sienten placer, el criterio de lo bueno es el placer de aquel en cuya alma lo que aparece como bueno y lo que es bueno en realidad son una y la misma cosa. Para el que está en camino de mejorarse a sí mismo, por tanto, no hay mejor guía que el placer del sabio; aquel debe observar con cuidado los hábitos de este para aprender cuáles son las acciones que le producen placer y por qué. Pero ¿cómo ha llegado el sabio a que le parezca bueno lo que es bueno en realidad<sup>6</sup>? ¿Cuál es la diferencia entre el parecer del sabio y el parecer del resto? Son estas preguntas de difícil respuesta, pero indican que el aprendizaje de la virtud es un camino circular, pues aquello que debe ser alcanzado ya está siempre presente en una forma distinta de aquella a la que se apunta. La clave está en saber cómo entrar en aquello que ya está presente<sup>7</sup>. Por esta estructura del proceso educativo, puede hablarse del mismo como un círculo virtuoso.

Por ser una sensación concomitante, el placer no puede constituirse como criterio que permita juzgar sobre la belleza (cf. Sauvé-Meyer 2015: 241). La armonía del alma del virtuoso es lo que permite que su placer marque la pauta de la educación. Lo mismo que sucede con la belleza sucede con la verdad. Es de esperar que algunos lleguen a sentir un genuino placer en el estudio, pero tampoco ahí es el placer el criterio del valor del estudio,

---

<sup>6</sup> El ámbito del parecer no es algo que deba ser ‘superado’ para alcanzar la sabiduría; en esto lleva razón el Protágoras del *Teeteto*. La sabiduría humana de Sócrates, al menos, no consiste en una tal superación de las apariencias. La apariencia y la verdad parecen convivir armónicamente en el sabio. Así lo atestigua el siguiente pasaje: “ya no serás capaz de acompañarme –dice Sócrates a Glaucón– (...) ni podrías ver ya una imagen de lo que venimos hablando, sino la verdad en sí; *al menos lo que a mí me parece tal*” (*República* 7, 533a; énfasis mío).

<sup>7</sup> Quizás por esto mismo dice Sócrates al joven buscador: “el que ayuda a vadear el río dice que el camino se revela por sí mismo, Teeteto. También en este caso es posible que, si nos ponemos a buscar, aparezca por sí mismo lo que estamos buscando y nos tropecemos con ello. Ahora bien, si nos detenemos, no veremos nada en claro” (*Teeteto* 200e). Es posible que este pasaje del *Teeteto* est  relacionado con aquellas palabras de Creonte en *Edipo Rey*: “lo que es buscado puede ser cogido, pero se escapa lo que pasamos por alto” (110).

sino la verdad de lo estudiado (cf. 2, 667e). La educación por medio del placer, ciego cuando está aislado, necesita siempre de una conducción coral.

La pretensión del legislador es que él conoce la excelencia de los movimientos que componen el alma y la ciudad, que sabe hacia dónde hay que conducirlos. En Magnesia, la meta es que los ciudadanos lleguen a sentir un deseo por la vida justa, a identificar la vida feliz con la vida justa y a buscar la virtud del cuerpo y, más aun, del alma, por encima de cualquier otro bien (cf. 2, 663b). La forma en lo que ello ha de llevarse a cabo está implícita en todo el lenguaje citado hasta ahora, pero es en el verbo ‘dirigir’ (χορηγεῖν: 2, 654a) donde se hace más patente. La conducción de lo divino, de lo áureo, del ciudadano armonioso que se place de lo bello, es una conducción coral, musical. El legislador diseña su ciudad como un gran coro dirigido por la ley, cuya fuente es divina. El proyecto educativo esbozado es, por tanto, un proyecto coral (cf. Kurke 2013: 127).

Con el movimiento ordenado y constante, con la práctica de la danza coral y de la música en general se moldea el alma de los magnesios desde su más tierna infancia. En pocas palabras, la alegría producida por la música permite formar caracteres armónicos. Ello quiere decir que la música experimentada tiene un efecto sobre la conducta *futura* del individuo. Pero ¿por qué tiene el orden en los movimientos la capacidad de condicionar respuestas morales futuras? En su maravilloso artículo sobre la persuasión coral en las *Leyes*, Lucia Prauscello ha ayudado a dilucidar los mecanismos psicológicos que hacen posible “entrenar y condicionar nuestras respuestas emocionales futuras” (2013: 258). Dejando de lado la armonía para abordar la cuestión enfocándose en el ritmo, la intérprete explica: “la percepción de eventos anteriores en una secuencia crea expectativas sobre eventos posteriores: en este sentido, la característica definitoria del ritmo en cuanto orden es ‘la exigencia, preparación y anticipación de algo por venir’” (2013: 271). Y, así como sucede con el ritmo, pasa también con la armonía: dada las notas que el intérprete ha tocado hasta ahora y la relación que ellas mantienen entre sí, tenemos una cierta expectativa de las notas que pueden venir después y nos complace que la pieza termina

justamente en el acorde que hemos estado esperando (el *sweet spot*). Se trata de un proceso en el que la memoria y la anticipación juegan un papel decisivo. Por esta razón, la poesía y la música han podido ser denominadas ‘artes del tiempo’, en contraposición con la pintura y la escultura, que son ‘artes del espacio’. El carácter eminentemente temporal de la experiencia de la música hace de ella un instrumento adecuado para condicionar respuestas futuras *en el orden de los hábitos*. Porque “el valor anticipatorio del ritmo contribuye a crear una narrativa moral, moldeando movimientos en períodos prolongados de tiempo y dándoles fundamento y coherencia” (Prauscello 2013: 273). En el segundo capítulo de este trabajo, al hablar sobre la experiencia que tiene el alma del movimiento, habrá que completar lo dicho hasta ahora sobre la importancia de la temporalidad en el proceso educativo musical.

La educación y la política tienen una profunda relación con la música (μουσική) en el sentido amplio que tiene esa palabra para los griegos. Música es aquello que viene de las Musas y que engloba la poesía, la canción y el baile. La unidad de la política con la música se ha hecho patente a través de la comprensión psicológica que muestra el mito de la marioneta y que se ha enfatizado aquí. Es en el alma donde confluyen los eventos políticos con la llamada de las Musas. Es en ella donde tiene su lugar la influencia de la música, que forma y modifica los caracteres de los ciudadanos, para luego afectar los eventos políticos, y viceversa.

Lo dicho hasta ahora no apuntaba a explicar los detalles técnicos de la constitución musical que el Ateniense despliega para Magnesia, ni a describir la organización de sus fiestas<sup>8</sup>. La intención era mostrar cómo el proyecto político de la educación coral está implícito en la noción de alma que aparece en el mito de la marioneta. Dicha concepción pone al educador frente a la posibilidad y la necesidad de la formación de los diversos

---

<sup>8</sup> Los detalles del juicio estético que se desarrolla en *Leyes 2* pueden consultarse en Folch 2015: 87-97 y Sauvé-Meyer 2015: 233-241. Para la cuestión del contenido representacional del arte, ver Sauvé-Meyer 2015: 250 y ss. Para la organización de los festivales y de los coros de las Musas, de Apolo y de Dioniso, ver Spaltro 2011: 184-202 y Sauvé-Meyer 2015: 278 y ss.

elementos anímicos, como también indica la meta buscada en el proyecto político que el Ateniense desplegará en los libros siguientes de las *Leyes*. El hecho de que la música en sentido amplio produzca una especie elevada de placer hace de ella un instrumento formativo idóneo. En efecto, “eso que llamamos canciones (ὠδὰς) parecen ser en realidad como unos encantamientos (ἐπωδαί) de las almas enderezados con toda seriedad a producir esa armonía” (2, 659e). La concepción plástica de alma contiene un proyecto político-coral que instituye la música como uno de sus principales medios de realización.

Las cuestiones psicológicas, educativas y musicales expuestas hasta aquí tienen su unidad real en el alma. Todo ello se ha dicho con base en la aprehensión que tiene ella de la forma de su propio movimiento, con la subsecuente pregunta que hace sobre la dinámica propia, mejor, que puede alcanzar. Esta perspectiva que ella tiene sobre sí misma permitió el acceso a lo anímico para analizarlo en sus elementos, con el fin de armonizarlos. En el capítulo siguiente, el enfoque cambiará del movimiento de la marioneta a la percepción que ella tiene del mismo. Lo que interesa dilucidar es aquello que hay en el alma que le abre esta perspectiva sobre sí misma. La pregunta a responder es cómo se percibe el alma a sí misma. Sin embargo, además de saberse en movimiento, el alma se ve afectada por ese otro movimiento que es la educación musical. ¿Cómo es, entonces, la experiencia que tiene el alma de la música, que la hace sufrir las modificaciones descritas? Para responder a estas preguntas, hay que examinar la relación que tiene el alma con el movimiento en general, la forma en la que ella lo experimenta. Con base en ello, será posible profundizar en la formación de los movimientos del alma, analizando el caso paradigmático de los proemios de las leyes.

### 1. 3. ¿Por qué la asombrosa marioneta?

Antes de proseguir, puede decirse una palabra acerca de la elección de la marioneta como la imagen del alma que, al hacer su aparición al final del libro 1, en cierto modo abre y domina el conjunto del diálogo. Según el Ateniense, en el enfrentamiento entre los géneros no sería “extraño (οὐ θαυμαστὸν) que alguno creyese triunfar más fácilmente ofreciendo

un juego de títeres (θαύματα)” (2, 658c). Son los niños más pequeños de la ciudad quienes elegirían este espectáculo de marionetas como ganador (cf. 2, 658e). La imagen de la marioneta está relacionada con la mirada inocente del niño. Lo que determina esta relación es la capacidad que tiene el niño para ver la marioneta de un modo que es imposible para un joven o un adulto. Como el niño ignora los mecanismos que causan el movimiento de la marioneta, le parece que ella se mueve a sí misma y que tiene voz propia. Esta ilusión de automovimiento, *de vida*, le genera al pequeño gran asombro. La capacidad que tiene la marioneta para asombrar por medio de este artificio está detrás de la elección de la palabra que se usa para designarla. Así pues, no se le llama ‘juguete’ (παίγνιον) ni ‘artefacto de cuerda’ (νευρόσπαστος), nombres que serían suficientes si tan solo se quisiera expresar que se trata de un artefacto manipulado por otro; la palabra usada es ‘marioneta’ (θαύμα) (ver Kurke 2013: 124). Marioneta y asombro van de la mano. ¿Por qué?

Como cualquier niño entiende una vez perdida la inocencia, la marioneta no se mueve en realidad a sí misma. Por eso, no resulta del todo natural compararnos a nosotros, “seres vivos” (1, 645d), con estos artefactos. Ahora bien, este es precisamente uno de los rasgos que le brinda eficacia a la imagen de la marioneta, la extraña conjunción del artefacto, que parece moverse a sí mismo, pero es movido por otro, con el alma, que en efecto se mueve tanto a sí misma como al artefacto. La imagen está constituida por la tensión entre los dos elementos comparados. Esta tensión revela las dos perspectivas que se pueden tener sobre aquello que se mueve a sí mismo. La perspectiva desde la cual el niño cae bajo la asombrosa ilusión del automovimiento es exterior, pues la marioneta parece moverse cuando es vista *desde afuera*. Análogamente, los otros humanos parecen moverse a sí mismos desde nuestra perspectiva exterior a ellos. ¿Cómo comprobar que tienen en sí su principio de movimiento, que no somos presa de una ilusión análoga a la del niño que mira la marioneta y cree que vive? Para ello, habría que verlos *desde adentro*.

La operación reflexiva solo puede cumplirla el alma, sin embargo, examinándose ella misma, pues su mirada no puede entrar en los demás. La consecuencia de esto es que, por medio del asombro causado por la comparación del alma con un artefacto, la imagen invita al lector a llevar su atención de la exterioridad del automovimiento a su propia interioridad, para examinar la operación del alma tal como puede verla en sí mismo, desde una perspectiva de primera persona. Ese movimiento hacia la interioridad corresponde a la pregunta resultante de este capítulo: ¿cómo es la experiencia *interna* que tiene el alma de la música y del movimiento en general?



## II. LA EXPERIENCIA ANÍMICA DEL MOVIMIENTO EN GENERAL COMO CONDICIÓN DEL INFLUJO DE LA MÚSICA SOBRE EL ALMA

La política es el arte de cuidar y cultivar las almas de los ciudadanos. El primer deber de todo político es, por tanto, fijar su mirada sobre el alma para conocerla (ἦθος ψυχῆς θεάσασθαι: 1, 650a). Esta preocupación está presente desde el principio en el diálogo que mantienen los tres ancianos en su camino hacia la gruta de Zeus, lo cual muestra el carácter fundamental que la comprensión del alma tiene en el seno del proyecto educativo-coral. Pero la cuestión no es exclusiva del Ateniense, como tampoco de las *Leyes*; es una constante en los diálogos de Platón. Para no ir muy lejos, leemos en el *Fedro* que, si sus discursos han de ser eficaces, el retórico debe describir “en primer lugar y con toda exactitud el alma” (271a). La omnipresencia de dicha consideración indica que pasar por alto este rasgo constitutivo de la política equivale a desconocer su esencia, con lo cual es inevitable equivocarse sus fines.

En el primer capítulo se realizó una primera aproximación al alma, por medio del análisis del mito de la marioneta. Con ese decurso se advirtió la influencia moldeadora que tiene la música sobre el alma. Ello lleva ahora a la necesidad de investigar la experiencia que el alma tiene de la música. Pero esto no es posible si se ignora la forma *general* de la experiencia del alma, la forma en la que ella experimenta *todo el movimiento*. Hay que dar, entonces, un paso atrás para observar la experiencia del alma en su generalidad, de la mano del libro 10. Después de eso, se buscará confirmar lo dicho en la operación performativa de los proemios que el Ateniense dispone para las leyes de Magnesia, en el libro 4. De este modo, el movimiento hacia arriba de la primera parte del capítulo se concreta y perfecciona con el movimiento hacia abajo de la segunda.

## 2.1. La experiencia que el alma tiene del movimiento

*Ahora no sabes cómo se consume mi corazón y  
¡ojalá no lo aprendas nunca por experiencia!*

Sófocles, *Traquinias* vv. 143-144

La expresión ‘razonamiento, placer y dolor’ recoge todas las afecciones que se dan en el alma; es una forma de nombrar la *totalidad* de los movimientos elementales que componen la dinámica anímica humana. Ella denota dicha dinámica en general, los movimientos del alma y del cuerpo, que son la materia sobre la cual el legislador aplica su educación musical. La relación entre cuerpo y alma se ha entendido en el sentido de que los movimientos del cuerpo expresan los del alma: “el cuerpo en movimiento es un conductor efectivo de significado” (Spaltro 2011: 122) y permite conocer el estado del alma. El Ateniense se preocupa por la excelencia del cuerpo, es cierto, pero el núcleo de su interés está en el alma. La relación no tiene sus dos componentes en el mismo nivel, sino que el alma es primaria. La dinámica del cuerpo está pensada como un medio de acceso al carácter del alma, ya con el fin de diagnosticarlo, ya con el de aplicarse a él para volverlo armónico. Ello es lógico, dado que “los movimientos del alma constituyen todos los elementos de la identidad personal, de la disposición ética” (Spaltro 2011: 151).

El carácter del alma, su disposición ética, se formula ahora en términos de sus movimientos habituales. Esos movimientos tienen una influencia sobre los del cuerpo y viceversa, pero el alma prima en la relación entre ambos, tanto en sentido temporal como ontológico (cf. Schöpsdau 2011: 370). A continuación, se aclarará cómo concibe el Ateniense dicha primacía del alma sobre el cuerpo, que se da en virtud de la forma singular de movimiento que ella tiene. Este decurso arrojará luz sobre la experiencia que el alma tiene de esos movimientos que son la música más las palabras.

Analizado el mito de la marioneta, el siguiente lugar fundamental para profundizar la concepción plástica del alma es el libro 10 de las *Leyes*, en el cual el Ateniense se propone

ofrecer a sus interlocutores un discurso persuasivo sobre la existencia de los dioses. La importancia de los dioses para las leyes es central, toda vez que la ley justa presume tener un origen divino. Ello se constata en el intercambio inicial del diálogo, en el cual el Ateniense pregunta a sus interlocutores dorios si es un dios o algún hombre el reputado como fundador (αἰτίαν) de las leyes de sus patrias, Creta y Esparta (cf. 1, 624a). En ambas patrias, aclara Clinias, son dioses los tenidos por origen de las leyes, Zeus en Creta y Apolo en Esparta. Por esta conexión esencial entre la ley y lo divino, el intento de persuadir a los ciudadanos de la existencia de los dioses, que ocupa el libro 10, constituye, según Clinias el “más hermoso y mejor proemio para todas las leyes” (10, 887b).

No deja de llamar la atención que las *Leyes* sea el único diálogo donde se intenta dar una ‘prueba’ de la existencia los dioses. Ello lleva a plantear dos cuestiones que están conectadas. La primera es si en realidad se trata de una prueba en el sentido de una demostración (ἀποδείξαμεν: 10, 887a) o si, como el resto de los proemios de las leyes, la finalidad de este discurso es persuadir con suaves palabras (πειθεῖν: 10, 885d; πρᾶξι λογοῖς: 10, 888a) (cf. Schöpsdau 2011: 375 y Lin 2016: 192). Esto se aclarará en la segunda parte de este capítulo, donde se tratará la función performativa que tienen los proemios con los que el Ateniense dispone las almas de los ciudadanos para recibir las leyes que instituye. La segunda cuestión es el tema del libro 10. El enfoque tomado en este trabajo, al hablar sobre la experiencia del alma en continuidad con lo analizado en el mito de la marioneta, hace un énfasis mayor en lo dicho sobre el alma que en las consecuencias que ello tiene sobre la existencia de los dioses. La pregunta que habría que hacer es si el núcleo del interés del propio Ateniense está en los dioses o en el alma o si hay siquiera alguna diferencia esencial entre las dos cuestiones. La posición de Schöpsdau es que no queda claro hasta qué punto la mostración de la prioridad del alma prueba la existencia de los dioses (cf. 2011: 396). Ahora bien, la argumentación sobre la prioridad del alma es una parte del proemio sobre la existencia de los dioses; no puede sostenerse que una y otra cosa sean idénticas. Cabe, sin embargo, la posibilidad de que los dioses cuya existencia muestra aquí el Ateniense sean las almas mismas o de que mostrar la

primacía del alma abra la posibilidad de confirmar la existencia de los dioses, en la que ya cree aquel que emprende su prueba (cf. Flórez 2012: 24).

Sin buscar profundizar en ese complejo tema, puede tenerse por cierto que en el contexto de la argumentación del libro 10 es fundamental una cierta comprensión del alma<sup>9</sup>. Es a partir de ella como pueden refutarse las opiniones impías de que los dioses no existen o no se preocupan de los asuntos humanos o pueden ser persuadidos mediante ofrendas (cf. 10, 885d-e). La conexión entre la refutación de estas opiniones y la comprensión del alma solo podrá aclararse mediante la argumentación subsiguiente. Para llegar a ello, hay que exponer el fundamento de estas opiniones sobre los dioses, que es el naturalismo. Según la formulación del Ateniense, esta doctrina consiste en afirmar que “todas las cosas presentes, pasadas y futuras deben su existencia ya a la naturaleza, ya al azar, ya al arte” (10, 888e). El orden de las palabras en esta proposición no es accidental, porque representa la jerarquía que mantienen entre sí las cosas enumeradas. Para el naturalista, en efecto, “las cosas más grandes y más bellas son obra de la naturaleza y del azar y las más pequeñas del arte” (10, 889a). La nota definitoria del naturalismo es, por tanto, su explicación de la generación del “universo entero y todo cuanto en él hay” (10, 889c) a partir de la naturaleza y del azar. ¿Cómo se explica esta generación?

El todo se construye a partir de los cuatro elementos, que “existen por naturaleza y por azar, ninguno por arte” (10, 889b). Todas las cosas resultan por la combinación de estos elementos, cuya conjugación está regida por la unión y separación de los contrarios (cf. 10, 889b). Con esto ya se da cuenta de la producción del universo tal cual podría existir sin la intervención de la mano humana. Dicho sea de paso, la generación del ser humano se explica de la misma forma que la de los cuerpos celestes. Solo después de que el universo ha sido conformado de tal modo, piensa el naturalista, el arte engendra “unos

---

<sup>9</sup> A pesar del carácter fundamental de este tema, el único análisis encontrado que le hace justicia al lugar del alma en la argumentación del libro 10 es el de Flórez (2012: 12-27). Mayhew parece ignorar la cuestión casi por completo para centrarse en el tema de los dioses que, según la comprensión aquí lograda, no puede examinarse con independencia de la cuestión del alma (cf. 2008: vii). Schöpsdau indica la importancia del alma en el libro 10, pero no le da *el* lugar central en la argumentación sobre los dioses (cf. 2011: 279-280).

juguetes que no contienen apenas nada de verdad (ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας), sino que son imágenes congéneres por su índole de ellas mismas, tales como las que suelen procrear la pintura, la música y las otras artes rivales a la suya” (10, 889c). Con esto queda claro que lo constitutivo del naturalismo no es solo poner la naturaleza y el azar como las causas de la generación del todo, sino también, y como resultado de lo anterior, dejar a lo hecho por el arte un lugar terciario en dicha generación. Esto tiene sentido si se piensa que el artefacto es posterior al árbol, así como menos natural que este. El naturalista concibe lo hecho por el arte como imagen (εἶδωλον) de lo natural. De hecho, el arte como imitación de lo natural y la carencia ontológica que, en calidad de imágenes, adolecen sus productos, son concepciones nacidas de la subordinación del arte a la naturaleza. Es interesante que una valoración ontológica del arte que ha sido adjudicada a Platón por tanto tiempo, sea puesta por el Ateniense en boca de un naturalista. Ello lleva a cancelar la posibilidad de que Platón haya concebido el arte como una imitación de la naturaleza, al menos en este sentido. Dicho en forma positiva, la valoración que Platón hace del arte debe ser tan alta como la que hace de todo lo relativo a su origen, el alma, tan olvidada por los naturalistas.

Ya con el planteamiento superficial de esta doctrina aparece el problema fundamental que representa para la comprensión del alma que hay en las *Leyes*. El alma ni siquiera ha sido mencionada en la explicación de la generación naturalista del todo. Se ha hablado del universo entero y de todo cuanto hay en él, pero el alma no ha sido mencionada. El arte, que pertenece al dominio de lo originado en el alma, es puesto en el tercer lugar de importancia en la producción del universo, con lo cual queda subordinado a la naturaleza y al azar. Los productos del arte tienen también un carácter subordinado en relación con todo lo demás que hay en el universo, así como un fundamento variable, pero reducido en todo caso, en la naturaleza misma (cf. 10, 889d). Tal predominio de lo natural es lo que se entiende por naturalismo. Ahora hay que dilucidar el origen de esta doctrina.

En el naturalismo no puede haber espacio para la comprensión del alma, porque la doctrina es el resultado de una ignorancia fundamental relativa a ella, que consiste

precisamente en “desconocer el alma, cómo ella es y qué poder tiene” (10, 892a). Por este desconocimiento elaboran los naturalistas una cosmovisión en la que el alma no ocupa ningún lugar u ocupa un lugar terciario. No es que del naturalismo nazca una concepción del alma como algo terciario, sino que de la ignorancia sobre el origen primario del alma nace el naturalismo. Es por su ignorancia del alma que el naturalista no la investiga en absoluto ni se preocupa por su existencia y, de hacerlo, la subordina a los elementos de la naturaleza y a su combinación azarosa. Si acaso llegan a convertirse en problema para el naturalista, “las cosas propias del alma (τὰ ψυχῆς)” (10, 896c) se explican a partir de los elementos naturales, no se conciben en su realidad propia y, por consiguiente, no se expresan en los términos que les corresponderían en virtud de sí mismas. En el deficiente estudio que el naturalista puede hacer del alma, ella queda representada bajo una triste forma insuficiente. Como Tomás, que quiere tocar las llagas de Cristo, el naturalista quiere capturar lo etéreo con las manos, de modo que “la sutil materia de sueños recuerdos y deseos es en él una escueta relación de datos” (Gómez Jattin, *La imaginación: la loca de la casa*).

La consecuencia más peligrosa que tiene esta doctrina producida por la ignorancia de la naturaleza del alma, para la conservación de la legislación, es que llegue a afirmarse que las cosas buenas, justas y bellas, emparentadas con el alma, son tales por arte y no por naturaleza; que su origen, como el del alma, no es primario; que son invención de los hombres, que “se pasan la vida discutiéndolas entre sí y cambiándolas continuamente” (10, 890c; cf. Mayhew 2008: 76).

La concepción que el Ateniense tiene del alma le otorga, en cambio, el lugar que le corresponde en la ordenación del todo. Es una cura de la mencionada ignorancia. La cura consiste en reconocer que el alma nace “entre los seres primarios (ἐν πρώτοις ἐστί) y es anterior a los cuerpos todos y gobierna (ἄρχει) capitalmente todo cambio y toda nueva ordenación de ellos” (10, 892a). La primacía del alma se funda, pues, en su origen

(γενέσεως). ¿Qué camino hay para que el alma se manifieste a sí misma como aquello que prima por su origen?

En virtud de su anterioridad relativa a los cuerpos, el alma gobierna sus cambios y ordenaciones. Es importante hacer notar que el Ateniense no habla del alma en sí misma, por así decirlo, sino que establece lo que le es propio a partir de una relación con lo que está bajo su gobierno, el cuerpo. De este modo, “el carácter primario y directivo del alma hace *relación* a los cuerpos, es decir, que sería imposible determinar el alma como una sustancia autónoma” (Flórez 2012: 16). De ello se deriva otro punto importante. A diferencia de la doctrina naturalista, que no tiene espacio para pensar el alma, la comprensión del Ateniense tiene la amplitud suficiente como para incluir en sí tanto el alma como los cuerpos. Esta perspectiva se abre cuando se tiene una claridad sobre la primacía del alma porque, si se concibe la cuestión de otro modo, pasan inadvertidos ella y todo el ámbito de lo emparentado con ella. Se trata de un problema de atención a un dominio de lo real, lo inteligible, que se oculta a aquel cuyo hábito lo lleva a fijarse de manera exclusiva en los cuerpos y a explicar todo desde ellos. Haber caído en cuenta de la anterioridad del alma y de las cosas que le son propias y congéneres es condición necesaria para investigarla.

El gobierno del alma se refiere a los cambios y a las ordenaciones sucesivas de los cuerpos. Lo que caracteriza el movimiento del cuerpo en cuanto tal es que siempre se origina en otro, aunque haya varias formas de ser movido por otro (cf. 10, 893b-894a; ver también Brisson & Pradeau 2006b: 345). En contraste con esto, el alma se define por tener un movimiento que puede “perpetuamente moverse a sí mismo y a las otras cosas por mezclas y separaciones, aumentos y disminuciones, generaciones y destrucciones” (10, 894b; cf. *Fedro* 245c-d). Cuando el Ateniense le ha aclarado a Clinias este tipo de movimiento, le pregunta cuál de ellos le parece más poderoso y eficaz. Clinias responde con firmeza: “necesario es confesar que es miles de veces más excelente el que puede moverse a sí mismo, y que todos los demás quedan atrás” (10, 894d). Es claro, pues tiene

un poder mayor aquello que es la fuente de su propio movimiento. Sentado ello, puede culminarse esta parte de la argumentación:

cuando ante nosotros una cosa cambia a otra, y ésta a continuación a una tercera, habrá sin duda, entre todas una primera que produzca la mutación. Y ¿cómo una cosa que es movida por otra va a ser la primera que haga cambiar? Ello, en efecto, es imposible; mas cuando moviéndose a sí misma mude a otra y ésta a otra y así haya miles y miles de cosas movidas, ¿acaso podrá existir otro principio del total movimiento de ellas (ἀρχή τις αὐτῶν ἔσται τῆς κινήσεως ἀπάσης) que el cambio de la que se mueve a sí misma? (10, 894d).

Hay una reducción a su principio del movimiento causado por otro, en la cual se muestra la jerarquía superior de aquello que no depende de otro para moverse. La afirmación de que el alma gobierna los cuerpos equivale, entonces, a decir que su automovimiento es el origen del tipo de movimiento propio del cuerpo, que consiste en ser movido por otro. Al ser la causa de las variaciones en las proporciones que constituyen el número, el peso y la medida de los cuerpos, el alma se muestra como el origen del movimiento y el principio del cambio de todas las cosas, puesto que es principio de movimiento del cuerpo y de sí misma. Nótese que el alma gobierna (ἄρχει) el movimiento de los cuerpos porque su propio movimiento es el principio (ἀρχή) de aquel. El principio tiene, en cuanto tal, un gobierno sobre lo principiado, de manera que el automovimiento es “considerado en último término como cambio y movimiento de los seres todos” (10, 894c). Esto quiere decir que, en calidad de principio, el movimiento del alma es universal y engloba el movimiento en general, mientras que los otros nueve tipos enunciados por el Ateniense solo tienen poder y eficacia en su esfera específica (cf. Flórez 2012: 23).

Con la exposición anterior se ha aclarado cómo la ignorancia sobre el origen del alma lleva a la tesis naturalista sobre la generación del todo a partir de los primeros elementos y su conjugación azarosa. Una consecuencia de esto es que la percepción que el alma tiene del movimiento es distinta de la que tiene el cuerpo. Esta relación es única y singular, pues ella posee el tipo universal de movimiento. Sin embargo, el sentido del gobierno del alma sobre los cuerpos no se agota en lo dicho. Su prioridad temporal y ontológica significa que ella tiene una experiencia del ámbito del movimiento que no puede ser explicada en

términos de los elementos de la naturaleza. En otras palabras, el principio universal del movimiento debe tener una perspectiva única sobre lo dirigido que no es conmensurable con la de lo dirigido mismo. Para cumplir la meta presente y comprender cómo afecta la música al alma, hay que aclarar ahora cómo es esa experiencia que el alma tiene del movimiento.

Antes que nada, hay que constatar la aparición en el texto de la palabra ‘experiencia’ y sus cognados ‘experimentado’ y ‘experimentar’ (ἐμπειρία, ἔμπειρος, πειραθῆναι: 10, 892e.). Estas aparecen en un pasaje en el cual el Ateniese compara la elaboración o discusión de un argumento con el cruce de un río, en el cual el experimentado debe tantear primero el camino para determinar si los más ancianos serán capaces de pasar, exponiéndose primero él solo al riesgo de ser arrastrado por el río, es decir, al riesgo de ser vencido por el argumento en cuestión (cf. 10, 892d-893a). El profesor Alfonso Flórez ha contribuido a aclarar el significado de la mención del río en el contexto de la experiencia del alma, por medio de la comparación de este pasaje con la famosa batalla que Aquiles lucha en el cauce del Escamandro después de la muerte de Patroclo (cf. 2012: 17-20). En un momento encarnizado de la lucha, dice el río al héroe: “mi ameno cauce está lleno de cadáveres, no puedo verter en el límpido mar por ningún sitio mi curso, obstruido de cuerpos, y tú continúas tu destructiva matanza. ¡Déjame de una vez! El horror me embarga, caudillo de huestes” (*Iliada* 21, 217-221). La intervención pone de relieve la experiencia *interior* que el río tiene de la muerte de las víctimas de Aquiles. Dicha experiencia de la muerte es expresada por el Escamandro en estas palabras de horror ya que, ahora que la matanza se lleva a cabo en su cauce, *dentro de él mismo*, es imposible que al río le resulte indiferente o lejana, como lo era cuando las muertes sucedían en la llanura troyana.

Esta experiencia interior, mostrada mediante la imagen del río, es la que tiene el alma de todas las cosas que ella experimenta, incluida ella misma. En este caso, se trata de atravesar un argumento. En los libros 1 y 2, examinados en el capítulo anterior, se habla

de la forma en la que el alma es afectada en su estructura por el movimiento musical. No son solo los argumentos lo que el alma experimenta desde el punto de vista interior, de primera persona, que la constituye. Ella experimenta así todos sus movimientos propios y también aquellos ajenos que influyen sobre ella, pues para experimentar aquello que la afecta, el alma debe poner algo de ella. Esos movimientos habían sido denominados genéricamente como ‘afecciones’ o indicados por la fórmula ‘razonamiento, placer y dolor’ en el mito de la marioneta; ahora alcanzan su diferenciación plena: “querer (βούλεσθαι), observar (σκοπεῖσθαι), prevenir (ἐπιμελεῖσθαι), deliberar (βουλευέσθαι), opinar (δοξάζειν) recta o falsamente, alegrarse (χαίρουσαν), dolerse (λυπούμενην), confiar (θαρροῦσαν), temer (φοβουμένην), odiar (μισοῦσαν), amar (στέργουσαν)” (10, 897a). Esta es la enumeración más completa que hay en las *Leyes* de los movimientos que constituyen el alma y componen su disposición ética (cf. Spaltro 2011: 151). El que sean movimientos está indicado en el hecho de que las palabras citadas son verbos, infinitivos y participios. No se habla de la voluntad, del cuidado y de la opinión, como en el pasaje anterior que enumera “las cosas propias del alma” (10, 896c), sino del querer, del cuidarse, del opinar y así los demás.

Se trata de la manifestación más clara de toda la dinámica que quedaba mentada en las afecciones de la marioneta, pero que, por los fines educativos de los libros 1 y 2, no pudo ser traída a la atención en detalle sino hasta ahora; se trata de una profundización en los mismos fenómenos psicológicos que ya se tenían ante la vista, lo cual queda claro al constatar que el querer, la alegría coral, el dolor, el atrevimiento, el miedo, el odio y el amor están en este pasaje tal cual aparecen en aquellos libros al tratar los hilos férreos de la marioneta. Además, en este pasaje se traen a la atención otros movimientos que no se limitan a los estratos férreos del alma, como son el observar, el prevenir, el deliberar y el opinar. Con ello se indica que la dinámica del alma no es ciega, puesto que está constituida y orientada por un componente epistémico, expresado en la conducción de lo áureo en la marioneta. No es una casualidad que ello se presente en este momento central de la argumentación, pues el libro 10 tiene la tarea de mostrar que la ley y todos los demás

productos del arte no son meros inventos convencionales faltos de verdad, sino “criaturas de la inteligencia (νοῦ γεννήματα)” (890d) y que, en virtud de la primacía de los movimientos del alma sobre los del cuerpo, estas criaturas son naturales en un sentido más profundo y primero que los elementos, su combinación azarosa y los entes que de ella resultan. ‘Naturaleza’ quiere decir, ante todo, la naturaleza del alma.

No hay, entre los comentaristas consultados, un tratamiento satisfactorio de la relación entre el contenido educativo del mito de la marioneta y la concepción del alma que se muestra en el libro 10. Según lo dicho aquí, se trata de una fundamentación, pues el libro 10 elabora las bases psicológicas y ontológicas de aquella comprensión del alma que subyace al mito de la marioneta. Es en virtud de la experiencia singular que el alma tiene del movimiento que ella puede mirarse a sí misma para examinar la forma en la que se mueve. Es, por tanto, en virtud de su primacía ontológica relativa al cuerpo que ella puede fijar su ojo sobre sí misma, emprender la búsqueda de una dinámica propia óptima, entender su naturaleza en términos de plasticidad y caer en cuenta de la conducción divina que llama en su interior. Es por su origen primario que el alma puede, en último término, pensar un proyecto educativo-coral en toda su posibilidad y detalle, con el fin de ponerlo en práctica.

Con base en lo dicho, puede precisarse mejor el fundamento de la poderosa influencia que sobre el alma tienen la música más los discursos<sup>10</sup>. La disposición ética está constituida por los movimientos mencionados arriba, que se conjugan en sus organizaciones habituales. “Lo dicho o cantado o de alguna manera representado (τὰ ῥηθέντα ἢ μελωδηθέντα ἢ καὶ ὀπωσοῦν χορευθέντα)” (2, 655d) modifica esta disposición

---

<sup>10</sup> La expresión ‘música más discursos’ viene justificada por la siguiente intervención de Sócrates: “si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida –dice a Calicles–, ¿no quedan solamente palabras?” (*Gorgias* 502c). Según esto, la poesía es un discurso en verso, arreglado con ritmo y melodía acordes al contenido del discurso. En las *Leyes* no hay un énfasis especial en el análisis de los componentes de la poesía, porque lo que interesa es comprender el efecto formativo de la música en general. Por ello, música y discursos son considerados en toda su amplitud, como movimientos que modifican el movimiento del alma.

en lo profundo porque consiste en movimientos que se aplican a la dinámica interna de quien los experimenta. Hacer la experiencia de la música más las palabras es asumir en el interior del alma como propio y atravesar (διαβαίνειν: 10, 892d) el movimiento que las constituye. La capacidad que esos movimientos tienen de afectar el alma se debe, por tanto, a un cierto isomorfismo entre ellos y el movimiento del alma<sup>11</sup>. En palabras de Rocconi, “la idea principal de todas estas discusiones platónicas sobre la *mousikē* es que el alma humana es naturalmente afectada por las artes musicales, pues nuestra alma tiene analogías estructurales con las entonaciones musicales” (2010: 2). Teniendo en cuenta la primacía del alma sobre el cuerpo, la dirección de ajuste de este isomorfismo debe determinarse de los discursos y la música al alma. Por eso dice el Ateniense que lo relativo a la coralidad se constituye por representaciones de caracteres (μιμήματα τρόπων ἔστι τὰ περὶ τὰς χορείας) (2, 655d). Según lo expuesto en este capítulo y el anterior, esto quiere decir lo siguiente: las representaciones corales, como los argumentos, son movimientos cuya estructura causa una modificación en la dinámica del alma; lo que permite que se dé esta modificación es la afinidad o la conmensurabilidad entre el movimiento aplicado y el movimiento interno que lo experimenta. El sentido de esa modificación está determinado por el contenido del movimiento en cuestión, si este es armónico o no. La estructura del movimiento, entonces, lleva en sí una cualidad que imprime en el alma una dinámica excelente o viciosa.

Como el alma se constituye por el tipo de movimiento universal y tiene una experiencia privilegiada de aquello que gobierna, no es exagerado decir que ella abre el ámbito del movimiento tal como se ha explicado, en el cual se inscribe su influencia sobre los cuerpos y la influencia de la música más las palabras sobre ella. El tiempo es la determinación fundamental del alma que permite la apertura y configuración de ese ámbito (cf. Flórez

---

<sup>11</sup> Hatzistavrou aclara que, para que una representación sea correcta, debe ser isomórfica con el objeto bello representando (cf. 2011: 374). Ello es natural. El comentarista pasa por alto, sin embargo, que toda representación coral, incluyendo la incorrecta, debe ser isomórfica con *algún* movimiento del alma, sea excelente o vicioso, pues esta semejanza estructural es la condición que permite que tenga un efecto sobre ella.

2012: 24). El alma es, en efecto, “el primer origen y moción de todas las cosas que *existen, han existido y existirán*” (10, 896a; énfasis mío). En este punto es inevitable que aparezca la tentación de decir que el tiempo es la condición de posibilidad de toda experiencia que el alma pueda tener en el ámbito del movimiento. Lo importante es, sin embargo, no perder de vista la profundidad con la que el alma determina todo aquello que experimenta. Ella está presente en todas sus experiencias; estando presente, las determina y las asume bajo su forma propia. En último término, la determinación temporal significa que, como el paso del agua por un punto dado del río, la experiencia del alma de las *Leyes* es discursiva<sup>12</sup>.

Aunque aquí la cuestión pueda parecer muy abstracta, la temporalidad del alma hace posible el proyecto educativo-coral del Ateniese en un sentido concreto. Como se explicó en el capítulo anterior de la mano de Prauscello, es el carácter eminentemente temporal de la experiencia musical lo que permite que dicha experiencia condicione actitudes morales *futuras* (cf. 2013: 271-273). La memoria y la anticipación (*δόξας μελλόντων*: 1, 644c), fundadas en la temporalidad, son imprescindibles en el proceso de la educación musical de los ciudadanos de Magnesia. En consecuencia, la determinación temporal del alma es el fundamento primero del proyecto completo de las *Leyes*.

Con esta precisión se ha tocado la profundidad última que es alcanzable respecto de la experiencia anímica dentro de los límites del presente trabajo. En estas páginas, sin embargo, ni siquiera se ha rozado la superficie del alma. Si decir qué es el alma es una tarea divina, un discurso como el ofrecido en estas breves páginas no tiene casi ninguna eficacia para lograr su manifestación en sus propios términos. Más bien se ha hablado del alma casi como lo haría el naturalista, como si fuera una cosa más del todo, atribuyéndole partes y predicando propiedades de cada una de ellas, así como del alma en su conjunto. De esta advertencia debe seguirse un cierto tomar distancia respecto de lo dicho o, mejor,

---

<sup>12</sup> Lo cual no implica que esta sea la única experiencia del tiempo que encontramos en la obra de Platón, pero sí en las *Leyes*. La experiencia del tiempo que se da en la comprensión *repentina* (*República* 7: 515c), en el instante en que el prisionero es liberado, brilla por su ausencia en las *Leyes*. El punto puede ayudar a dilucidar la relación del último diálogo del filósofo con el resto del *corpus*.

una conciencia de su carácter probable, hipotético y provisorio. Por ejemplo, el que haya realmente partes del alma y cuáles sean ellas, si el alma tiene una estructura bipartita o tripartita, es algo que no se ha intentado responder y que, en cierta medida, es irrelevante para la finalidad de este trabajo.

A pesar del limitado valor de lo aquí dicho, sin embargo, el decurso no ha sido gratuito, pues se han traído a la atención las palabras con las cuales el propio diálogo habla del alma. Ella aparece a través de un lenguaje que puede llamarse poético con toda justicia, tejido con las imágenes de la marioneta, juguete de los dioses, del río que arrastra al niño sin experiencia, del vino que ablanda los caracteres, de la música y los encantamientos que moldean esas figuras de cera que son las almas de los niños. Esta perspectiva sobre el diálogo solo ha sido posible desde el principio gracias a la conciencia sobre la forma poética que lo constituye. En el nivel temático, con este avance se ha develado la relación problemática que el alma mantiene con la música más las palabras en el contexto de la ciudad. La ciudad constituye el espacio en el cual se juega la influencia educativa, política, que se ha mostrado como esencial a la música. En el tercer capítulo de este trabajo se explorará la forma en la que en las *Leyes* se toma conciencia del lugar que, en cuanto forma poética, tiene el diálogo en la ciudad. Solo a partir de esas consideraciones podrá elaborarse la relación entre la poesía y la filosofía.

Este tratamiento del libro 10 se hizo con miras a mostrar cómo la experiencia singular que el alma tiene del movimiento, es la condición que hace posible la influencia de la música más las palabras sobre ella. Lo que tienen en común la música y las palabras es que son movimientos que el alma experimenta en su interior y que modifican su estructura, su constitución dinámica. Esta concepción de la dinámica psicológica es el fundamento del proyecto educativo-coral del Ateniense, en el cual la conducción aplicada desde afuera es asumida y experimentada desde adentro, con el fin de informar y armonizar la disposición ética del alma y, por tanto, también del cuerpo. Ahora se mostrará el modo concreto en que esta comprensión de la experiencia del alma se hace operativa en la

formación de los magnesianos, por medio de los proemios que el Ateniese dispone para las leyes de la ciudad para la cual legisla en la palabra. En la implementación de estos proemios se cumple la interpretación ofrecida hasta ahora de la educación en las *Leyes*, pues los proemios son, al mismo tiempo, canciones y discursos que buscan plasmar armonía en las almas. Veamos, entonces, cómo se concreta la idea educativa del Ateniese, expuesta hasta aquí en su despliegue teórico y en su fundamento psicológico-ontológico.

## 2.2. Los proemios a las leyes como canciones performativas

*Haz entrar el relato por los oídos hasta  
el fondo inmóvil de tu alma.*

Esquilo, *Coéforas* v. 451

Antes de entrar en el tratamiento de los proemios, es necesario situar la persuasión a la que ellos apuntan en el contexto de la práctica coral que organiza la vida de los magnesianos. Como esa educación en su totalidad, los proemios se instituyen sobre la base de un cierto conocimiento del alma. Al considerar la educación plástica, entonces, se pone de relieve que ella es posible tan solo para aquel que sabe cómo es el alma que quiere educar. Cualquier pretensión de darle forma al alma sin conocerla sería comparable al caminar de un ciego.

A la luz de ello se hace patente el lugar necesario que ocupa el libro 10 dentro del conjunto de las *Leyes*. Este devela la interioridad que constituye a cada uno de los ciudadanos, esfera íntima desde la cual ellos experimentan las canciones, los bailes y los discursos que el legislador ha dispuesto para su vida cotidiana. A dicha interioridad se ha llamado la atención, por primera vez en el diálogo, mediante el mito de la marioneta. Con la elaboración de ese mito y del libro 10, queda claro que el Ateniese apunta a la formación de seres humanos que no son un mero receptáculo de leyes y formas de vida, ni pueden ser comprendidos tan solo echando mano de las explicaciones de la causalidad

natural, sino que son “agentes pensantes, deliberantes y responsables; agentes con un ‘adentro’ que debe ser reconocido en la forma misma del código legal” (Fossheim 2013: 88).

Sin embargo, tener en cuenta la interioridad de cada ciudadano no significa tan solo que el legislador deba conocer lo que el alma es en general, la forma universal de su experiencia del movimiento y su gobierno sobre este. Reconocer el adentro que constituye a los ciudadanos en este sentido general es, sin duda, del todo necesario, pero es de igual importancia tener una familiaridad con el tipo concreto de alma que nace y crece en la ciudad. El verdadero legislador sabe diferenciar las almas, determinando con precisión el tipo al que pertenecen y, con ello, la forma eficaz de su formación. Ahora bien, en el primer capítulo se explicó que la educación de los magnesios está dirigida a conducirlos hacia una disposición que se alegre con lo noble y que se duela de lo innoble, más que a formar sus intelectos para que entiendan las razones de la disposición que han recibido. La delimitación del alcance de esta educación se hace por la idea de que se legisla para humanos demasiado humanos, arrojados a los avatares de la vida política bajo un gobierno mortal; hijos de hombres, no de dioses; ciudadanos comunes, no filósofos. Esto lo revela el Ateniense al inicio del libro 9 de las *Leyes*, que despliega el código penal de Magnesia. Un poco avergonzado por tener que estipular castigos para el injusto aun cuando la ciudad ha sido organizada de forma armónica, dice: “nosotros no legislamos ahora, como lo hacían los antiguos legisladores (παλαιοὶ νομοθέται), para los héroes, hijos de dioses según la tradición (...), sino que somos hombres y legislamos para vástagos de hombres” (9, 853c). A diferencia de la antigua, la legislación de nuestro tiempo se construye bajo el signo de la fragilidad del bien humano. Las leyes están dirigidas, por tanto, a ciudadanos tales que pueden llegar a vivir con esforzada excelencia, pero que son “incapaces de desarrollar existencialmente en ellos la fuente del orden y, en consecuencia, necesitan de la constante persuasión de los proemios, así como de las sanciones de la ley, para

mantenerse en el camino estrecho” (Voegelin 2000: 276)<sup>13</sup>. Al determinar de este modo al ciudadano que constituirá Magnesia, el Ateniense ha cumplido, de modo preliminar, la exigencia de conocer el tipo de alma concreto que es como la cera que ha de formar.

Como extensión natural de la vida coral que llevan los magnesios, que dedican sus mejores energías a cantar, bailar y sacrificar a los dioses, la educación de este tipo humano se perfecciona por medio de la persuasión de los proemios musicales y la fuerza legítima de la ley. Estos dos momentos del proceso educativo-correctivo de la vida en Magnesia son correlativos, se exigen el uno al otro. Para tomar uno de los muchos pasajes en los que persuasión y fuerza aparecen ligadas en el orden que define su mezcla, puede citarse el tratamiento que tiene el legislador con el poeta en el contexto de la ciudad gobernada por leyes: “el buen legislador persuadirá al poeta (ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει), o lo obligará, si no lo persuade” (2, 660a)<sup>14</sup>, a componer música que exalte el valor de la excelencia e infunda en el alma los movimientos que le corresponden, es decir, a componer su música según los principios temáticos y estructurales contenidos en la legislación. Antes de obligar al poeta a componer de este modo, sin embargo, el legislador buscará persuadirlo con bellas palabras, al modo como lo haría un poeta, alguien con un alma armónica y musical.

---

<sup>13</sup> En efecto, Magnesia encuentra su tiempo propio de realización en nuestra era, en la cual ya no están los démones que Cronos había dispuesto para gobernar a los hombres, conduciéndolos por el buen camino tal como los hombres gobiernan a los animales, inferiores a ellos (cf. *Político* 268e-275c). Ello no quiere decir que los dioses hayan huido, sino que, en esta era, los mortales tenemos que gobernarnos a nosotros mismos, lo cual es la causa de la convulsión política que nos es tan familiar (cf. 4, 713e-714b). Por la falta de un gobernante divino, Magnesia es una segunda mejor ciudad (cf. 5, 739a), comparada con aquella en la cual, por el gobierno divino, se da en el mayor grado posible “el bien más grande en la construcción de una ciudad”, la comunidad sentiente del cuerpo político, que se realiza según el principio de que todas las cosas de los amigos son comunes (cf. *República* 5, 449e y 461e-462e). Es aquí donde debe buscarse la razón de la gran atención que el Ateniense presta a la persuasión y a la formación de los placeres y dolores de los individuos de Magnesia. Para un análisis excelente de esta cuestión, que pone la diferencia entre Magnesia y Kallípolis en el nivel existencial, prescindiendo de la idea de un desarrollo en el pensamiento político de Platón, que se movería de una aristocracia en la *República* a una nomocracia en las *Leyes*, ver Voegelin 2000: 271-277.

<sup>14</sup> Para una traducción alternativa de este pasaje, ver Sauvé-Meyer, 2015: 250.

Para entender por qué el legislador habla él mismo con bellas palabras, se puede recurrir al *Fedro*, donde se plantea una situación similar a esta del libro 2 de las *Leyes* entre el legislador y el poeta. La situación es la siguiente: un hombre se acerca a Sófocles y Eurípides y les dice que “sobre asuntos menores sabe hacer largas palabras, y acortarlas sobre asuntos grandes; luctuosas si le apetece, o, a veces, por el contrario, aterradoras y amenazadoras y cosas por el estilo” (268c-d), añadiendo que, por saber esas cosas, piensa que sabe hacer poemas trágicos. Es claro que los poetas entenderían que este hombre no sabe en realidad de música, pues no conoce la armoniosa combinación de los elementos que tiene por separado. Fedro dice, por eso, que Sófocles y Eurípides se reirían de este hombre. Sócrates le aclara: el poeta, “al ser músico, le dirá en tono más suave” (268d-e) que no por sus conocimientos de principiante sabe componer poemas trágicos. El carácter del poeta, su constitución anímica, lo lleva a hablar bella y armoniosamente, incluso en un reproche. Si el legislador tiene un alma armoniosa, se entiende que él hable también con palabras bellas, ahora que se refiere al poeta. Ello indica que los principios temáticos y estructurales de composición musical instituidos para la poesía de Magnesia ya están operando en la forma misma de la legislación. En la concepción del Ateniense, entonces, el procedimiento educativo-correctivo del régimen político exige siempre una persuasión previa a la aplicación de la fuerza legítima, persuasión obrada por el encanto de las bellas palabras.

La atención a la cuestión de la persuasión es un rasgo innovador de la propuesta legislativa del Ateniense, cuyo recto funcionamiento llevaría a una disminución en el uso de la fuerza. La necesidad de los proemios en la formación de los ciudadanos es constatada por Clinias cuando dice al Ateniense: “cosa hermosa es la verdad, ¡oh, huésped!, y también duradera; pero no parece fácil el persuadir de ella” (2, 663e). El legislador se ve frente a la tarea de cultivar en sus ciudadanos una receptividad en relación con las leyes. Esta disposición receptiva consiste en que estén listos a ser persuadidos por ellas en lo relativo a la excelencia (εὐπειθεστάτους πρὸς ἀρετὴν: 4, 718c), en lugar de resistírseles (δυσπειθέσι). La cuestión de la persuasión y de sus condiciones de posibilidad es, como

se ha constatado ya, “un tema recurrente en *Leyes*” (Sauvé-Meyer 2015: 118), esencial a su propósito y articulado de manera natural con la vida musical de los magnesios.

La persuasión buscada por los proemios de las leyes pertenece, según lo indica el término musical que los nombra, al dominio de la educación coral. Instituidos para temperar la fuerza correctiva de la ciudad, los proemios se sitúan del lado preventivo de la educación, pues se alinean con la suave conducción del hilo áureo de la marioneta. De ahí que su lenguaje sea caracterizado por las bellas palabras con las que el legislador buscará persuadir al poeta, las más suaves (πραότατον: 4, 720a) y musicales que sean posibles para la alabanza de la excelencia. Al diluir de este modo la fuerza mediante la persuasión, la ciudad resulta como una “mezcla hecha en una crátera, donde el vino recién vertido espumea impetuoso, pero una vez se lo modera con otra divinidad más sobria, al encontrarse en buena compañía se convierte en bebida buena y templada (μέτριον)” (6, 773c). La eficacia de los proemios para moderar la fuerza correctiva de la ciudad reside en el lenguaje con el que se construyen, caracterizado como suave, familiar y encantador. En este sentido, aplica también para los proemios lo que se dijo de las canciones en el capítulo pasado, que son “en realidad como unos encantamientos (ἐπωδαί) de las almas enderezados con toda seriedad a producir esa armonía” (2, 659e) que constituye la virtud completa.

Por esta capacidad suya de encantar las almas, es de suma importancia examinar el funcionamiento de los proemios a la luz de lo dicho sobre el alma. Lo que interesa ver es cómo opera la comprensión psicológica expuesta hasta aquí en la educación musical. Dicha comprensión ha sido mostrada en su máximo nivel de generalidad en las difíciles alturas del libro 10. Después, se la ha considerado en su referencia al tipo humano concreto para el cual el Ateniense instituye su música, aquel que vive gobernado por las leyes, pero se mantiene en la fragilidad del bien humano, siempre expuesto a errar otra vez. Si se pasa a un nivel mayor de especificidad, la persuasión de los proemios asumirá tantas formas cuantos caracteres concretos haya dentro de ese conjunto de los magnesios, hijos de

hombres. En suma, la operación de los proemios requiere una familiaridad específica, casi apostólica, con los caracteres concretos de los ciudadanos, un conocimiento del individuo que vaya más allá de la conciencia general de que este precisa de la exhortación y de la corrección para mantenerse en el camino estrecho del bien. Lejos de ser un filósofo que piensa la forma general de la representación musical, el legislador, como el verdadero retórico, sabe que su acción se inscribe en el contexto de la ciudad y que, por tanto, debe averiguar qué alma es “la que se deja, necesariamente, persuadir por ciertos discursos y a causa de qué, y por qué a otra le pasa todo lo contrario” (*Fedro* 271b)<sup>15</sup>.

Se pone así de manifiesto el vínculo necesario entre la persuasión de cada proemio particular y el tipo de alma sobre el que opera. Cada proemio ejerce su encanto sobre la parte dominante del alma que, por su gobierno sobre las demás partes, caracteriza al alma en su conjunto. Ello es así porque la estructura del proemio corresponde a la constitución anímica que caracteriza al ciudadano al cual se dirige, sea este un hombre orientado por naturaleza y educación al mero placer, a la belleza poética, al honor obtenido en el servicio de la ciudad, a la verdad buscada en la vida teórica. “Cada proemio provee un esbozo implícito de un cierto rango de caracteres y/o tipos de motivación” (Fossheim 2013: 93). El principio que guía el análisis subsiguiente de los proemios, entonces, es que “la relación general entre los proemios y las presuntas estructuras de motivación consiste en el hecho de que los modelos de persuasión se construyen sobre una concepción de la psicología moral” (Fossheim 2013: 89).

La adecuación de la construcción del proemio a la estructura del alma de su destinatario se muestra por medio de una comparación entre la relación que tienen las leyes con los ciudadanos y la relación que con sus pacientes tienen dos tipos distintos de médicos, los libres y los esclavos. En la ciudad griega encontramos, pues, unos médicos libres que han

---

<sup>15</sup> Esta comparación con el *Fedro* se hace a sabiendas de que la palabra ‘retórica’ (ῥητορικὴ) y sus cognados no aparecen en las *Leyes* (cf. Zuckert 2009: 85). La razón de la ausencia de este término debe buscarse en la fecha dramática del diálogo, como se justificará en las partes finales de este trabajo. El que no se hable de retórica indica que el diálogo ocurre antes del florecimiento de este arte en el mundo griego.

adquirido su saber a partir de los fundamentos naturales (κατὰ φύσιν: 4, 720b) y otros, esclavos, que lo han aprendido por la prescripción de sus dueños, viendo y practicando (κατ'ἐμπειρίαν) lo que hacen aquellos sin obtener el saber en sentido propio. La diferencia central entre estos dos médicos es el trato que dan a sus pacientes, correlativo con la forma en la que han adquirido sus conocimientos y los practican. De un lado está el médico esclavo, que no da “la menor explicación (λόγον) sobre enfermedad alguna de ninguno de esos esclavos, sino que prescribe lo que le parece según su práctica, como quien está perfectamente al tanto y con la ufanía de un tirano” (4, 720c; cf. *Fedro* 268b). Es de notar que tanto el médico como el paciente son esclavos. La práctica del médico esclavo que, en la comparación, representa la ley sin el preámbulo persuasivo, es caracterizada como la propia de un tirano al menos en dos sentidos, que corresponden a las razones por las cuales son esclavos tanto el médico como el paciente. Al ser esclavo el médico, no se permite el tiempo para dialogar con el paciente e investigar así la naturaleza de la enfermedad. Este médico llega, examina los síntomas con alguna prisa y dicta la sentencia, incuestionable. Al ser esclavo el paciente, no tiene otra opción sino cumplir la sentencia recibida. Ahora bien, con la misma suficiencia del médico esclavo dictan las leyes lo decretado en ellas, “en las maneras de un tirano, de un déspota, que ordenando y amenazando las deja escritas en las paredes y se va” (9, 859a).

En contraposición con este uso tiránico del lenguaje y las prácticas que lo acompañan, lo conveniente sería componer el código legal “en los tonos propios de un padre y una madre amantes y sensatos” (9, 859a). En este registro se describe la práctica del médico libre:

¿No observas –dice el Ateniense a Clinias–, por otra parte, que el médico libre atiende y examina mayormente las enfermedades de los hombres libres e, investigándolas desde su principio y por sus fundamentos naturales (ἀπ'ἀρχῆς καὶ κατὰ φύσιν), y conferenciando con el propio doliente y con sus amigos, aprende él por sí algo de los enfermos por un lado, y por otro instruye en la medida de su capacidad al enfermo mismo, sin prescribir nada hasta haberlo convencido (συμπείσει); y que solo entonces, teniéndolo ya ablandado por la persuasión (μετὰ πειθοῦς ἡμερούμενον), trata de consumir su obra restituyéndolo a la salud? (4, 720e)

El médico libre tiene el tiempo para examinar, con la extensión que sea necesaria, la enfermedad a tratar (cf. Brisson & Pradeau 2006a: 389). De esta disposición nace una forma específica de poseer y practicar el arte, en la cual el diálogo con el paciente y sus amigos abre el espacio en el que la enfermedad se muestra desde su principio y según su naturaleza. Es solo en el espacio dialogal que el paciente puede quedar persuadido de que el tratamiento recomendado es el mejor<sup>16</sup>. Según esto, la diferencia fundamental entre las prácticas de ambos médicos está en que el libre le da su lugar al alma que trata, dialoga con ella sin limitarse a curar el cuerpo. Como tiene la necesidad de tomar en cuenta en su integridad aquel organismo que ha de curar, el médico libre debe ser también retórico y hacer uso de la persuasión, para lo cual debe conocer y reconocer a su paciente, según se dice, en cuerpo y alma (cf. *Fedro* 270b).

Por principio operativo, los proemios se construyen a partir de la constitución concreta de las almas de sus receptores. Esto implica que en los proemios no cabe el argumento abstracto, si por ello entendemos “un argumento sobre el bien *per se*, abstraído de cualesquiera intereses individuales” (Koeplin s.f.: 4)<sup>17</sup>. El encanto del proemio se dirige al alma completa y no solo ni en primer término a su capacidad discursiva, tomando en cuenta, sobre todo, la configuración de lo no-racional en ella. A diferencia del argumento estrictamente racional, que “no apela a los deseos o emociones de cada uno” (Koeplin s.f.: 4), el proemio se dirige a ciudadanos que tienen tales o cuales inclinaciones y no son del todo capaces de sopesar el bien y el mal por fuera de ellas. Es por eso que los proemios se valen de la alabanza y la censura para encomiar el curso de acción sancionado por la ley, pues actúan “sobre las emociones y creencias de los oyentes” (Nightingale 1993: 292; ver

---

<sup>16</sup> La relación entre la persuasión y la medicina aparece también en otros diálogos. Por ejemplo, después de pasar todo el día escuchando discursos, Fedro sale a pasear “persuadido (πειθόμενος)” por Acúmeno, un médico (*Fedro*, 227a).

<sup>17</sup> Bobonich argumenta que todos los ciudadanos de Magnesia tendrán la preparación necesaria para entender una explicación abstracta del bien, que no tenga ningún vínculo con sus situaciones concretas (cf. 1991). Ello es improbable, dada la importancia en *Leyes* del condicionamiento de las fuerzas profundas, no racionales, del alma. La posición de este comentarista parece ignorar las implicaciones educativas de que Magnesia sea una segunda mejor ciudad.

5, 730b; 6, 773e; 7, 824). Para darle sentido a estas observaciones preliminares, volvamos ahora a un caso concreto ya tratado, el proemio a la ley sobre la impiedad en el libro 10. Este tiene un interés particular para nosotros porque parece ser un argumento racional para demostrar la prioridad del alma sobre el cuerpo y, a partir de ello, la existencia de los dioses.

En confirmación de su carácter de proemio, las palabras del libro 10 tienen un destinatario bien caracterizado y no están dirigidas a una generalidad de oyentes. Antes que nada, este destinatario es un joven, lo cual se nota ya en la agrupación de la impiedad entre otros “desenfrenos y atropellos de la juventud” (10, 884a), como lo son los crímenes contra las ornamentos sagrados y los bienes públicos de la ciudad. Su afirmación de la inexistencia de los dioses revela que este joven tiene ratos de ocio en los que escucha y debate argumentos sobre temas que no se refieren a la producción de lo necesario, ocupación propia de aquellos ciudadanos en formación que tienen el privilegio de dialogar con los ciudadanos adultos y aprender de ellos. En suma, el destinatario del proemio es un joven aristócrata interesado en cuestiones elevadas y con aspiraciones políticas, un joven inteligente y ambicioso.

A partir de esta caracterización de su receptor, el Ateniense muestra que el proemio sobre la impiedad se dirige a dos partes del alma, aquella capaz de captar el argumento sobre la prioridad del alma sobre el cuerpo y aquella que lleva al joven a enorgullecerse por haber comprendido el argumento. El proemio apela a la capacidad discursiva y a lo irascible del alma (ver Lin 2016: 192). Mientras lo primero es claro, lo segundo puede estar sujeto a debate. Ello se comprueba por el hecho de que fue el mismo orgullo juvenil lo que llevó al joven a dudar de la existencia de los dioses. Se comprueba, además, en una de las aclaraciones iniciales que le hace el Ateniense al joven en el diálogo ficticio que mantiene con él: “no eres tú solo ni son tus amigos los que por primera vez habéis concebido esa opinión acerca de los dioses: siempre salen gentes en mayor o menor número con esa enfermedad” (10, 888b). Estas palabras están pensadas para hacer caer en

cuenta al joven de que no es ni único ni sobresaliente por haber puesto en cuestión el valor de lo divino por medio de su inteligencia, como es muy probable que le parezca a él mismo (cf. Fossheim 2013: 94).

El proemio juega pues con el hecho de que la habilidad de argumentar se convierte, con demasiada frecuencia, en una herramienta peligrosa cuando está en las manos del atrevimiento juvenil, tan propenso a “comportamientos contrarios a la ley” (*República* 7, 537e). Como le explica Sócrates a Glaucón en la *República*, cuando los jóvenes prueban por primera vez las argumentaciones dialécticas, abusan de ellas “como si estuvieran jugando, empleándolas siempre para contradecir, y a imitación de quienes los refutan ellos mismos refutan a otros, contentos como cachorros de dar tirones y desgarrar con su argumentación a quienes en cada caso tengan cerca” (7, 539b). Esta situación puede observarse todavía en cualquier clase introductoria de filosofía. Es por esta razón que Sócrates propone que los gobernantes de *Kallípolis* no prueben “las argumentaciones dialécticas mientras son jóvenes” (*República* 7, 539b), sino cuando hayan cumplido los treinta años y recorrido el curso de los entrenamientos físicos y los estudios matemáticos previos a la dialéctica. En Magnesia, donde rige la prohibición doria de que las leyes sean cuestionadas por los jóvenes o siquiera por los adultos en presencia de los jóvenes, el tema de la capacidad argumentativa de los jóvenes es incluso más delicado. De ahí la importancia de la persuasión que el legislador quiere ejercer sobre el joven con este proemio a la ley sobre la impiedad.

La persuasión del joven impío exige un reconocimiento previo de su carácter, resultado de la mezcla entre las fuerzas dominantes en su alma, la inteligencia y el deseo de honores (cf. 10, 885d y 888a). Este conocimiento del receptor se repite, guardadas proporciones, en todos los proemios y sirve para hacer una clasificación de ellos según la parte del alma a que están dirigidos. Aunque deberá hacerse una aclaración respecto de la siguiente cita, lo que resulta de esta forma de analizar los proemios es el descubrimiento de la misma

psicología moral que se extrajo del análisis del mito de la marioneta y que fundamenta todo el proyecto de las *Leyes*:

una psicología con tres tipos amplios de estructura motivacional en juego: la razón, que toma parte en y responde a los argumentos y a la verdad; el apetito, que reacciona a los meros placeres y dolores; y la motivación timoeidética, relativa a la autoestima y, en cuanto tal, sensible al honor, a la vergüenza, a lo noble y a lo bello (Fossheim 2013: 90).

En este sentido, además del ya analizado, pueden encontrarse proemios relativos al apetito (9, 854b-c), a lo irascible (6, 773a-e) y a ambos (9, 869e-870d). Una diferencia en apariencia importante entre la propuesta de Fossheim y la presente es que este comentarista no considera el mito de la marioneta como una fuente válida para la psicología moral de las *Leyes*, porque estima que “la metáfora no es sobre la virtud” (2013: 92), sino sobre cómo los placeres y dolores nos halan en direcciones opuestas. Esta opinión va de la mano con la propuesta de una estructura tripartita del alma, como queda claro en las palabras citadas. Frede, por su parte, piensa que la única finalidad del mito de la marioneta es ilustrar el efecto del vino sobre el alma (cf. 2010: 118). Pero, a partir de lo expuesto en el capítulo anterior de este trabajo, es muy difícil pensar que la marioneta no contenga claves sobre el alma y la armonía que constituye su virtud completa y, más difícil aun, querer reducir su significado al juego de las sensaciones de placer y dolor.

La razón principal para el rechazo que Fossheim hace del mito de la marioneta como fuente para la psicología moral, es la ausencia en el mito de la parte irascible del alma, esencial para la postulación que hace el comentarista de una estructura psicológica tripartita y cuya aparición es evidente en el contexto del código penal del libro 9: “es manifiesto –dice el Ateniense a Clinias– que, al hablar acerca del alma, decís y oís decir a los demás que hay en su naturaleza un accidente o parte, que es el arrebató (εἴτε τι πάθος εἴτε τι μέρος ὧν ὁ θυμός)” (9, 863b). Ahora bien, esa ausencia de lo irascible en la marioneta solo puede aparecer como tal cuando la expresión ‘placeres y dolores’ se entiende como referente a sensaciones concretas de placer y de dolor (cf. 1, 633b y 1, 635b-d). Si en la marioneta solo se hablara de tales sensaciones y de su vínculo con el razonamiento, no habría modo de que lo irascible fuera comprendido en ella y el campo

de fenómenos psicológicos cubierto por el mito sería más bien pobre. Pero, el uso de la expresión ‘placeres y dolores’ no es unívoco en el diálogo; ella debe entenderse, en sentido propio, como la categoría general de *toda la motivación no-racional* (cf. Sauvé-Meyer 2015: 175). En lo denominado por ella están todos los movimientos no-rationales del alma enumerados en el pasaje del libro 10 citado en el apartado anterior, tales como dolerse, temer, odiar, amar y, con especial relevancia aquí, atreverse (*θαρροῦσαν*) (cf. 10, 897a). No puede ser de otro modo, si es cierto que el tema de la legislación en su conjunto son los placeres y dolores (cf. 1, 636d). En consecuencia, no hay razón para suponer que lo irascible, componente anímico “radicalmente pendenciero y luchador que pone en ruina muchas cosas con violencia irracional (*ἀλογίστω*)” (9, 863b), no esté comprendido en la expresión ‘placeres y dolores’. La confirmación de esto viene con la constatación de que, entre las afecciones no-rationales enumeradas en los libros 1 y 2, se encuentra el atrevimiento (*θάραξ*: 1, 647b), que está emparentado con lo irascible, según se nos aclara cuando aquel que posee valentía (*ἀνδρείαν*: 1, 649c), la excelencia propia de lo irascible, es descrito como confiado y audaz (*θαρραλέος, θράσεος*: 1, 649c). Al quedar lo irascible y su excelencia propia subsumidos bajo la categoría general de la motivación no-racional, la distinción entre una estructura bipartita o tripartita del alma deja de ser relevante para la comprensión de la psicología que fundamenta el funcionamiento de los proemios del Ateniense.

La comprensión de la experiencia del alma alcanzada mediante el análisis de la argumentación del libro 10, abre el espacio para una profundización en el efecto que ejercen los proemios sobre quien los escucha. Se trata de movimientos musicales que el educador aplica para plasmar la persuasión en la dinámica del alma que los experimenta. Si bien algunos proemios, de los cuales el relativo a la impiedad es el caso paradigmático, tienen un contenido racional y argumentativo explícito que hace parte de su intención persuasiva, su poder para modificar el alma no se debe, en primer término, a ese contenido. Los proemios son eficaces, más bien, porque están “destinados a actuar sobre las partes

más bajas del alma” (Koeplin s.f.: 4), es decir, orientados a ejercer una fuerza sobre lo no-racional en ella.

El legislador cristaliza en las leyes, sin embargo, una comprensión de lo bueno a la que pertenece esencialmente un componente epistémico. ¿Qué conexión hay entre esa comprensión del legislador y su acción sobre las partes bajas del alma? Lo que el legislador comprende de modo abstracto sobre el bien es diluido, por así decirlo, en movimientos de lo no-racional del alma; esos movimientos son los propios del alma excelente *que ya ha alcanzado* la virtud consagrada en la ley. Esto se explica de la siguiente manera: si suponemos que el Ateniese ya posee aquella armonía que postula como la excelencia completa del alma, se sigue que puede observar en sí mismo los movimientos excelentes del estrato férreo de su alma. Estos movimientos se convierten en el paradigma para la formación de lo férreo en los magnesios, que los aprenderán sin tener una comprensión abstracta de su bondad. Luego de haberlos aprendido, no obstante, podrán llegar a la comprensión abstracta del bien, contenida en las leyes. De nuevo, el círculo virtuoso de la educación se hace evidente. En todo este proceso, es asombrosa la habilidad con la cual el legislador hace uso del “espectro cognitivo competo, de la *doxa* a la *epistēmē*” (Pauscello 2013: 264). El aprendizaje en todas sus formas es requerido para la educación de Magnesia, desde la habituación del bebé por medio del movimiento hasta la educación literaria de los jóvenes adultos.

La diferencia entre la práctica del médico libre y la del esclavo se encontró en el uso del lenguaje y el trato que cada uno tiene con sus pacientes. La implicación de ello es que diluir la comprensión abstracta del bien en los correspondientes movimientos de lo férreo significa, al menos en parte, temperar el duro lenguaje de la ley desnuda con las blandas palabras de los proemios. Gracias a la transposición de lo abstracto a movimientos no-racionales, el contenido racional de los proemios adquiere una capacidad performativa, el poder de *mover* lo profundo del alma, modificar su dinámica y plasmar una forma en ella. El lenguaje persuasivo de los proemios tiene “un alto grado de performatividad y está, por

tanto, lejos de una exposición neutral de explicaciones e información factual” (Nightingale 1993: 293; ver Wang 2016: 206). En suma, los proemios son canciones performativas, encantamientos que moldean el alma. Cobra sentido, con esto, el que los magnesios no necesiten alcanzar la comprensión de lo bueno que funda sus leyes. Los proemios y la educación coral bastan para moldear sus almas y cuerpos, de suerte que estos encantamientos cumplen aquello que se dice varias veces en la *Iliada*, que “nada más dicha la palabra, la obra quedó cumplida” (19, 242).

Con lo anterior, se ha mostrado con alguna suficiencia la validez de una premisa central de este trabajo: que la legislación del Ateniense se funda en una comprensión bien determinada del alma humana. Esta premisa es la razón por la cual el decurso del trabajo empieza por el análisis del mito de la marioneta, es decir, por la comprensión del alma. Esta comprensión tiene un nivel generalísimo, en el cual concibe la forma universal de la experiencia del alma; una determinación amplia realizada a partir de la conciencia de que se constituye una segunda mejor ciudad, según la cual se refiere a las almas de los magnesios; finalmente, una concreción según cada tipo de carácter que se da en el seno de la ciudad. Esta última concreción hace posible que el Ateniense, en plena legislación, se refiera a los ciudadanos concretos de Magnesia a través de sus proemios<sup>18</sup>.

A pesar de la importancia de la referencia a los ciudadanos, sin embargo, ese no es el único nivel en el que opera la persuasión que se efectúa en el diálogo, ni tampoco el primero. En la misma conversación del Ateniense con Clinias y Megilo funciona el modelo persuasivo expuesto mediante el examen de los proemios. Nightingale anota que, al referirse a sus interlocutores dorios en un lenguaje persuasivo, el Ateniense usa sobre ellos el “mismo modo discursivo que los preludios usan sobre los ciudadanos” (1993: 293). Así lo nota también Zuckert, que enfatiza la dificultad de que un ateniense persuada a dos dorios y los disponga para aprender de su conocimiento político, toda vez que

---

<sup>18</sup> Para una lista de los proemios en que el Ateniense se refiere a los ciudadanos de Magnesia en la segunda persona, ver Nightingale 1993: 287.

Esparta y Creta eran contadas entre las ciudades griegas mejor constituidas antes de las Guerras del Peloponeso (cf. 2009: 64).

¿Cómo conoce, entonces, el Ateniense las almas de sus interlocutores dorios? ¿Cómo procede a persuadirlos? Ello es posible porque cada anciano es representativo del régimen en el cual se ha criado: mientras el Ateniense gusta de extenderse en la palabra, el espartano Megilo es lacónico y el cretense Clinias tiende “más bien a alargar el pensamiento que las palabras” (1, 642a). Sobre la base del conocimiento de sus caracteres, el Ateniense presenta sus ideas políticas a los dorios bajo una forma aceptable para ellos, aunque con dificultad en muchos puntos. Este procedimiento es explícito, según notamos cuando el anciano dice: “después de esto y en otra ocasión, trataré de encantar a Clinias y persuadirle (πειράσομαι ἐπάδων πείθειν) acerca de ello” (8, 837e). Por otra parte, la misma palabra que, a veces, nombra los proemios, ‘exhortaciones’ (παραμύθια: 6, 773e; 9, 880a; 10, 885b), es usada por el Ateniense para caracterizar el diálogo que mantiene con sus interlocutores (cf. Nightingale 1993: 295 y Brisson & Pradeau 2006b: 343). El hecho de que, después del libro 3, los dorios estén, en efecto, bien dispuestos a escuchar la propuesta política del Ateniense, muestra con toda claridad la efectividad performativa de los proemios. En otras palabras, el diálogo *Leyes* cumple dramáticamente aquello que se dice en él.

Sentado esto, cabe preguntar si la referencia a los ciudadanos y a los dorios son las únicas instancias en las que se cumple la finalidad persuasiva, no ya del Ateniense como legislador y como interlocutor, sino del diálogo en su conjunto. Los diversos registros en los que el diálogo se propone persuadir piden una atención detenida. Teniendo en cuenta que la conversación de los ancianos es anterior en el ser y en el tiempo a la fundación de Magnesia, dicha conversación debe ser entendida como el primer nivel de persuasión que hay en las *Leyes*, mientras que la referencia de los proemios a los ciudadanos ocupa el segundo nivel. En este segundo nivel se encuentra también la referencia que hace el Ateniense a los “preservadores de las leyes (σωτήρες νόμων)” (6, 770b), encargados de

garantizar la continuidad en el tiempo del régimen político mediante el constante perfeccionamiento de la legislación original. Al referirse a los ciudadanos y a los segundos legisladores, que viven en la ciudad constituida en la palabra, el diálogo apunta a realidades que, en parte, son constituidas por él mismo, pero que van más allá de él. El siguiente capítulo examina, por ello, la apertura de este espacio ‘meta’ al que el diálogo apunta. ¿No habrá todavía un nivel ulterior de referencia y de persuasión operando en las *Leyes*? Y, en caso de que lo haya, ¿a quién está dirigido?



### III. LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO METADIALOGAL: LAS *LEYES* COMO POEMA ESPIRITUAL

La experiencia que el alma tiene del movimiento en general se ha mostrado como la condición de la experiencia que ella tiene de la música más las palabras. Dado su conocimiento del efecto performativo de la música más las palabras sobre el alma, el legislador-plasmador puede formular leyes musicales que persuadan y encanten las almas de los ciudadanos. Esta acción plasmadora del legislador opera en el ámbito de su conversación con los ancianos y en el ámbito de la ciudad que se instituye en la palabra. Pero ¿no debe parecer sospechoso *al lector del diálogo* que el Ateniese tenga tal claridad sobre el efecto persuasivo de sus palabras sobre el alma de quien las escucha? ¿No es acaso sorprendente que, en el contexto de un diálogo, de una obra literaria, un personaje muestre tanta conciencia sobre el efecto de sus palabras sobre el alma? ¿No debe el lector sentirse aludido con las palabras del Ateniese? Es como si el diálogo mismo, a través de su interlocutor principal, declarara al lector el efecto que pretende tener sobre él. Sin embargo, para que en las *Leyes* se pueda patentizar la operación que tiene el diálogo sobre el alma del lector, se necesita un singular recurso autorreflexivo; la obra literaria debe volverse sobre sí misma para revelar su propia constitución literaria. El análisis de este movimiento autorreflexivo ocupará la primera parte de este capítulo.

Una vez que se muestre la caracterización de las *Leyes* como obra literaria, se examinará cómo el Ateniese, consciente de que su obra espiritual ha de ser recibida por los segundos legisladores y por los lectores del diálogo, despliega las condiciones para la interpretación de la misma. En este contexto, se mostrará que la forma dialógica es esencial para la transmisión de una *forma de vida* coral, para una transmisión del espíritu. En suma, este capítulo elabora la comprensión de las *Leyes* como una forma de poesía espiritual, en la cual la vida de Magnesia permanece viva y vibrante.

### 3.1. El movimiento autorreflexivo del diálogo y la aparición del autor Platón

En el libro 7 de las *Leyes* se desarrollan los detalles del proyecto educativo-coral que había quedado esbozado a grandes rasgos en el mito de la marioneta y sobre cuyas bases se edifican las instituciones de Magnesia. La regulación educativa puede darse en este punto del diálogo porque ya ha sido instituido en la palabra el contexto en el que ha de nacer el niño: se ha especificado la situación geográfica de la ciudad y la procedencia de los colonos (libro 4); se ha dividido geoméricamente el territorio de la ciudad y sentado los niveles de riqueza permitidos en ella (libro 5); finalmente, se han determinado las magistraturas y las leyes del matrimonio (libro 6). Preparado todo para la unión sagrada que ha de engendrar a la primera generación de magnesios nativos, la ciudad está ya en movimiento y podemos imaginar la vida en ella<sup>19</sup>. De manera que, “ya nacidos los hijos varones o hembras”, corresponde hablar “de su crianza y educación (τροφήν καὶ παιδείαν)” (7, 788a).

Según el orden natural, el libro 7 trata de la crianza de los niños desde su nacimiento hasta que se hacen ciudadanos. Es aquí donde se encuentra la prescripción de que las madres y nodrizas le procuren al recién nacido el mayor movimiento posible, como si estuviera siempre en alta mar, prescripción citada en el primer capítulo de este trabajo para mostrar la concepción plástica del alma que subyace al proyecto educativo-coral. La educación subsiguiente es aquella que conviene hasta que el niño tiene un poco más de seis años, conformada sobre todo por juegos orientados a cultivar la excelencia ciudadana, poco enfocada en cultivar oficios particulares. Después de esta etapa preparatoria, el niño está listo para practicar la gimnasia y la música en comunidad. En este punto, el libro 7

---

<sup>19</sup> En este sentido las *Leyes*, como el *Timeo*, responde al deseo de Sócrates de ver la ciudad en movimiento (cf. *Timeo* 18c). Como se aclaró en el capítulo anterior de este trabajo, sin embargo, el Extranjero Ateniense es consciente de que la ciudad que diseña es una segunda mejor ciudad, habitada por hijos de hombres y no de dioses, por amantes de la ley y no por filósofos. La ciudad que está aquí en movimiento no es *Kallípolis*, no puede serlo, aunque está diseñada a partir del paradigma de aquella. Valdría la pena intentar desentrañar las razones profundas por las cuales ni Timeo ni el Ateniense pueden mostrar la ciudad de Sócrates en movimiento.

pasa a ocuparse de la institución escolar, determinando lo relativo al horario de clases y el plan de estudios; a la lectura y la escritura; a la música, la danza y el teatro; a las ciencias matemáticas y la astronomía y, por último, a la caza (cf. Brisson & Pradeau 2006b: 299-300).

No deja de llamar la atención el hecho de que el programa educativo de Magnesia tenga su culminación con el aprendizaje de la caza y “todas las cosas que son como ella” (7, 822a). ¿Qué podría aportar tal práctica después de la completa educación física y literaria del magnesio? De entre la diversidad de actividades que caen bajo el nombre genérico de ‘caza’, el Ateniese está interesado solo en aquella especie de persecuciones que hacen “mejores las almas de los jóvenes” (7, 823d). Esto quiere decir que se descarta la pesca, por ejemplo, pues en ella el papel del cazador no es activo y, por tanto, tampoco es formativo (cf. Brisson & Pradeau 2006b: 314). La caza que interesa es aquella en que el animal terrestre es perseguido con esfuerzo personal y atrapado *con las propias manos*, es decir, la caza que genera en quien la practica “el valor inspirado por los dioses” (7, 824a). De nuevo, el esfuerzo físico está orientado a generar excelencia en el alma. Pero hay otro punto relevante en relación con la caza como culminación de la educación en Magnesia, que puede dilucidarse teniendo en cuenta que la coronación de la educación del filósofo en *Kallípolis* se da con el aprendizaje de la dialéctica (*República* 7, 531d). El lugar ocupado por la dialéctica en la educación del filósofo es ocupado por la caza en la educación del amante de las leyes. Porque el esfuerzo físico del magnesio y la persecución del animal que este hace con sus propias manos, se parecen al esfuerzo dialéctico de Sócrates y Glaucón, que van rodeando “en círculo el matorral, como unos cazadores, poniendo atención” para que no se les escape la justicia (*República* 4, 432b). La relación entre la caza y la dialéctica dice, por tanto, de la relación entre las ciudades de las *Leyes* y la *República*, como indicando que la educación del magnesio es compatible con la educación superior del filósofo en *Kallípolis*.

Las dos ciudades también se parecen en que la última fase de su educación es, en cierto modo, solitaria. Para el filósofo, la meta es llegar a ese lugar a donde Glaucón ya no puede acompañar a Sócrates, ese lugar que cada uno debe alcanzar con su propia capacidad dialéctica, por sí mismo y sin la conducción de otro (*República* 7, 533e). El ciudadano excelente engendrado por la ley, en caso de estar en medio de la decadencia del espíritu, azotado por las concupiscencias que reinan a su alrededor, se opondría a ellas “sin contar con la ayuda de nadie, sino siguiendo él solo a la sola razón (λόγω ἐπόμεινος μόνω μόνος)” (8, 835c).

Sea ello como fuere, es importante tener el esquema del libro 7 en mente, porque es en el contexto de la regulación educativa que aparece el tema que nos interesa ahora, el de la educación literaria de los magnesianos. Esta formación literaria asume en sus propios términos la tradición educativa musical de Grecia, que tiene su núcleo en el aprendizaje de las obras de los poetas, sobre todo de Homero y Hesíodo. Sin embargo, como los poetas dicen “muchas cosas que están bien, pero otras muchas en que sucede lo contrario” (7, 811b), la recepción de esta tradición educativa es una cuestión delicada para el legislador, toda vez que “una gran erudición representa un peligro para los niños” (7, 811b). Esta posición del Ateniense en relación con la poesía se funda en la comprensión que él tiene del alma, pues el éxito en la formación de lo no-racional del alma está determinado por la orientación del contenido de la poesía, de los movimientos que ella causa en el alma que la experimenta y de las organizaciones habituales de las fuerzas anímicas que resultan de esos movimientos.

La diversidad de opiniones sobre lo bueno, lo justo y lo bello que hay en las obras de los poetas es, por tanto, un punto que requiere la atención del legislador que diseña un sistema educativo. Tal diversidad es el aspecto central de la comparación entre el legislador y el poeta, recurrente en las *Leyes*<sup>20</sup>. Por ejemplo, Licurgo y Solón son

---

<sup>20</sup> Esta comparación se encuentra también en el *Banquete*, donde Diotima equipara los “hijos” espirituales producidos por Homero, Hesíodo, Licurgo y Solón (209c-210a).

comparados con Homero y Tirteo para decir que tanto a los poetas como a los legisladores debería darles vergüenza instituir con torpeza sobre lo humano, por lo cual harían bien en cuidarse de emitir sentencias diferentes sobre los mismos temas (cf. 9, 858e). A partir de esta comparación, se aclara que la distinción entre legislador y poeta está en que, al estar fundados en *una* concepción de la excelencia humana que les da sentido y no mostrar la misma diversidad de opiniones que las obras de los poetas, los escritos del legislador dicen siempre lo mismo sobre las mismas cosas, con lo cual resultan “con mucho los más hermosos y mejores” (9, 858e)<sup>21</sup>.

Aparece así con claridad la suma importancia de tener cuidado al permitir que una obra poética sea acogida en la ciudad. A este respecto, el problema central de los ancianos será encontrar un criterio para juzgar cuáles obras literarias serán permitidas y cuáles, no. Con sincera preocupación, pues, Clinias le pregunta al Ateniense cuál sería “el modelo a que habría que mirar (πρὸς τί παράδειγμα ποτε ἀποβλέψας ἄν) para permitir o prohibir que una cosa fuera aprendida por los jóvenes todos” (7, 811b). La respuesta del Ateniense es inesperada y asombrosa:

No carezco totalmente de modelos (παράδειγματος); pues al fijarme ahora en los razonamientos (ἀποβλέψας πρὸς τοὺς λόγους) que desde el amanecer hasta este punto venimos recorriendo nosotros –y, según a mí me parece, no sin cierta inspiración divina (οὐκ ἄνευ τινὸς ἐπιπνοίας θεῶν)–, se me antoja que han sido enunciados en una forma sumamente parecida a la de una poesía (παντάπασι ποιήσει τινὶ προσομοίως εἰρησθαι). Y quizás no tenga nada de sorprendente esto que me ocurre (πάθος ἐπῆλθε), el sentir gran gozo al contemplar reunidas, como quien dice, las palabras propias; pues de las muchísimas conversaciones, incluidas en poemas o sostenidas en este estilo más suelto (ἐν ποιήμασιν ἢ χύδην), que tengo aprendidas y oídas, no hay ninguna que me haya parecido más adecuada en grado sumo para que la escuchen (ἀκούειν) los jóvenes. Por tanto, no podría, pienso yo, mostrar al guardián de las leyes y educador ningún modelo más apropiado que este: que exhorte a los maestros a enseñar tales cosas a los niños, y que también lo afín y semejante a ello (τὰ τε τούτων ἐχόμενα καὶ ὅμοια), si por acaso se lo tropieza en alguna parte al recorrer las obras de los poetas o lo escrito seguidamente (ποιητῶν τε ποιήματα καὶ γεγραμμένα καταλογάδην) o también lo

---

<sup>21</sup> Cabe aquí comparar al legislador de las *Leyes* con Sócrates, a quien Calicles le reclama precisamente que dice siempre lo mismo. Sócrates responde: “no solo lo mismo, Calicles, sino también sobre las mismas cosas” (*Gorgias* 490e). Para sorpresa de Calicles y por razones que se darán a continuación, esta característica de la legislación y de los discursos socráticos puede comprenderse como *poética* en un sentido bien determinado, pues es legislador platónico es una especie de poeta. La distinción que hace el Ateniense entre el poeta y el legislador no es tan tajante como parece; sirve para mostrar lo poético que hay en el quehacer del legislador y, guardadas las debidas proporciones, en el de Sócrates.

dicho así, de manera sencilla, sin haber sido escrito antes (ἄνευ τοῦ γεγράφθαι λεγόμενα), es decir, conversaciones del mismo género (ἀδελφά), digo yo, que esta nuestra, que no lo pase por alto, antes bien, que se lo copie (γράφεσθαι δέ) (7, 811c-e).

El Ateniense se detiene aquí en pleno discurso, en la claridad solar del mediodía, cerca del centro físico de las *Leyes* (cf. Voegelin 2000: 283), para mirar (ἀποβλέψας) los discursos que han sido pronunciados desde el amanecer. Este movimiento del interlocutor principal del diálogo es análogo al de un pintor que retrocede para ver completo el cuadro que pinta, lo que le permite acercarse de nuevo a seguir trabajándolo en detalle<sup>22</sup>. Así retrocede ahora el interlocutor principal del diálogo, para contemplar reunidas sus propias palabras y las de los dorios. Por medio de la imagen poética del Ateniense que se detiene y mira eso que es obra suya, la conversación de los tres ancianos queda establecida como paradigma educativo de los magnesios, como piedra de toque (βάσανος: 12, 957d) que les servirá a los educadores de Magnesia para discriminar entre los textos poéticos aceptables y no aceptables en la ciudad.

El movimiento reflexivo de este pasaje hace explícito un carácter autorreflexivo que domina el texto entero de las *Leyes*<sup>23</sup>. El lector nota este carácter recurrente cuando el Ateniense construye intercambios ficticios, creando el efecto de la “obra dentro de una obra” (Nightingale 1993: 285); ello es muy claro en los proemios, por ejemplo. Además, son abundantes las alusiones de los interlocutores a lugares previos del diálogo (cf. 2, 659c y 664e; 3, 686d; 4, 705d; 5, 726a). No es, pues, la primera vez que lo autorreflexivo se hace explícito en las *Leyes*. Lo específico del presente pasaje está en la forma en que el Ateniense se refiere, en el contexto de la conversación con sus interlocutores, a esa conversación completa como un *texto* paradigmático (τὰ τοῦ νομοθέτου γράμματα: 12,

---

<sup>22</sup> Sócrates diseña *Kallípolis* en la palabra “como si estuviera pintando una estatua” (*República* 4, 420c). Después de haber completado el cuadro de la ciudad, por ello, el filósofo retrocede para apreciarlo completo (*República* 434d-435a). Le aconseja entonces cautela a Glaucón y le indica que ahora, teniendo ante la vista la ciudad completa, conviene compararla con el alma individual para examinar si la imagen de la justicia que han elaborado aguanta un examen detallado. La operación del filósofo y la del legislador confluyen en esta cuestión de la perspectiva artística que tienen sobre sus propias creaciones *en la palabra*. En ambas obras puede apreciarse, pues, el movimiento autorreflexivo de écfrasis característico de la obra literaria.

<sup>23</sup> Charalabopoulos habla de las *Leyes* como un “*self-reflective performance text*” (2012: 86).

957d), a pesar de reconocer que todo ha sido dicho de modo sencillo y sin haber sido escrito con antelación (ἄνευ τοῦ γεγράφθαι λεγόμενα). Antes que nada, ello indica que la condición de posibilidad de que la conversación de los ancianos sea instituida como el texto de la legislación en Magnesia es, precisamente, que sea un texto, que esté escrita. La declaración del Ateniense implica, por tanto, que la conversación será transmitida en forma escrita. De la mano con esto va la instrucción del legislador de que los segundos legisladores copien (γράφεσθαι) todo texto emparentado al de la legislación. Con el paradigma y los textos afines a él se construye un *corpus* de textos con una función política regulativa. Algunos comentaristas se asombran de que un texto escrito cumpla esta función en el mundo griego, tan acostumbrado a la enseñanza oral (cf. Nightingale 1993: 289). Pero no hay que olvidar que, aunque se trate de una obra transmitida en forma escrita, la legislación está destinada a ser escuchada por los jóvenes (ἀκούειν νέους). En consecuencia, el texto de la legislación ocupará en Magnesia un lugar análogo al que cumplían los poemas homéricos en la educación tradicional de Grecia, cuya transmisión se realizó en la forma escrita pero cuyo aprendizaje se daba en el contexto de la oralidad.

Es importante resaltar el que la función paradigmática de la legislación sea posible gracias a la forma escrita. La fijación de un paradigma no sería posible en el contexto de la pura transmisión oral, que se presta con demasiada facilidad a la modificación y hasta a la tergiversación en su tránsito a través de las generaciones. No es una casualidad –y Platón lo sabe– que las primeras leyes de Grecia hayan surgido hermanadas con la aparición de la escritura, como tampoco es una casualidad que la escritura juegue un papel central en la composición y en la transmisión de los poemas homéricos. Es posible, en efecto, que la forma escrita sea la condición material de la creación y de la transmisión de grandes obras del espíritu como la *Ilíada* y las *Leyes*. La complejidad estructural y la interpretación de dichas obras serían en extremo difíciles, si no imposibles de alcanzar, en el medio puro de lo oral. En cualquier caso, podemos tener por cierto que “una cultura superior no puede darse sino en el ámbito de la escritura” (Flórez 2016: 40). En este aspecto puede apreciarse una cierta cercanía entre la poesía y la legislación. De hecho, es

al considerar la compleja estructura de las *Leyes* cuando se pone de relieve con mayor claridad su carácter *poiético* y cuando el artífice de este gran diálogo se nos parece más a Homero.

En lo relativo a la obra platónica, la confluencia de la aparición de la escritura y de las primeras grandes obras del espíritu da una pista para la explicación del *estilo arcaizante* de las *Leyes*. Con esta expresión se hace referencia a los largos períodos de las oraciones y los párrafos de esta obra, que no se encuentran en ningún otro diálogo de Platón, en los cuales estamos más bien acostumbrados al ágil intercambio dialogal entre Sócrates y sus muchos interlocutores. Es este un punto que ha llamado la atención de los intérpretes, y con razón. Algunos lo han explicado diciendo que Platón, ya viejo, ha perdido su chispa creativa y es incapaz de concebir un diálogo con la vivacidad de sus creaciones anteriores. El viejo Taylor llegó incluso a decir que “el elemento dramático está reducido a un mínimo” en el último diálogo de Platón y que “si uno no está interesado en el tema del libro, hay poco de atractivo en él” (1926: 463). A partir de lo dicho sobre el origen de la escritura y las primeras grandes creaciones del espíritu, sin embargo, puede pensarse otra salida para esta cuestión. El estilo arcaizante puede muy bien ser un rasgo que Platón, maestro de la prosa griega, ha dado a las *Leyes* con toda conciencia, para indicar que el diálogo no pertenece al siglo IV, que es anterior al período clásico de Grecia. De este modo, el estilo del diálogo respondería a su contenido y a su intención. Ello explicaría, además, la ausencia de la retórica y la no mención de ningún evento relativo a la Guerra del Peloponeso en la obra (cf. Zuckert 2009: 11). Estas consideraciones no pueden sino llevar al lector a preguntarse sobre la fecha dramática de la conversación entre los tres ancianos. ¿Cuándo suceden, en efecto, las *Leyes*? En cierto sentido, a la respuesta de esta pregunta apunta todo el decurso que sigue a continuación.

En el nivel de la conversación de los ancianos, la finalidad de la aclaración de que también lo dicho en diálogo simple, sin haber sido escrito antes, puede servir a la educación literaria de los magnesianos, es la de mantener la ficción literaria que la obra pone

en escena. Dicha conversación transcurre, en efecto, *como si* no hubiera sido escrita de antemano por Platón. En el nivel de la vida en Magnesia, la aclaración se dirige al segundo legislador y le dice que también un diálogo espontáneo puede ser escrito y conservado por su valor educativo. La autorreferencia lograda por la imagen del Ateniense que se detiene a mirar los discursos tiene como resultado, pues, una doble caracterización de la conversación a la que asistimos los lectores del diálogo. Las *Leyes* se muestra en cuanto conversación de los ancianos, por un lado, y en cuanto texto escrito que es el la legislación de Magnesia y su paradigma en la educación literaria, por el otro.

Además de los mencionados, hay todavía un nivel ulterior que debe ser explicitado. Al establecer lo dicho desde el amanecer como paradigma educativo para Magnesia, dicha conversación, que es también el texto de la legislación, se identifica además con el diálogo “que Platón está escribiendo” (Sauvé-Meyer 2011: 398). Dicho de otra forma, “la discusión de los tres ancianos en Creta durante su peregrinaje en honor a Zeus, el código legislativo de la posible colonia Magnesia y el texto de las *Leyes*” quedan cómodamente integrados (Charalabopoulos 2012: 86). Los primeros dos niveles se habían mostrado en la persuasión que ejerce el Ateniense sobre sus interlocutores, en el plano de la conversación, y sobre los ciudadanos de Magnesia, en el plano de la vida en la ciudad fundada. Ahora los lectores del diálogo *Leyes* encontramos un tercer nivel abierto por el texto en su referencia a sí mismo, el nivel de su relación con nosotros. Estos tres niveles son idénticos en extensión; la distinción entre ellos reside en la perspectiva del que se detiene a mirar los discursos: si es uno de los tres interlocutores, se trata de una conversación en proceso; si es un ciudadano de Magnesia, se trata del texto de la legislación; si es un lector, del diálogo de Platón.

Este carácter proteico del diálogo va más allá. Incluso a cada interlocutor, a cada ciudadano y a cada lector dirá el diálogo algo diferente. Sucede con el diálogo como con el famoso gato dentro de la caja: la mirada de quien se acerque y abra la caja determinará si el gato vive o está muerto. Todo esto lo revela el movimiento autorreflexivo del

Ateniense, esta metáfora metadialógica que supera los límites de la ficción literaria, “invadiendo la experiencia de los lectores. Pues ellos son quienes tienen la capacidad de realizar el acto mismo implicado en las imágenes: pueden literalmente ver los discursos de las *Leyes* en la forma de signos escritos” (Charalabopoulos 2012: 88). Con la explicitación del nivel de su referencia a su lector, el texto consolida la apertura del espacio metadialógico, es decir, el ámbito del encuentro con su receptor, que abrirá la caja, mirará los discursos y los interpretará.

Sin importar desde donde se lo mire, el texto muestra un aspecto determinado a partir de su relación con quien accede a él. Ello ya es signo del carácter poético del texto. No es tan extraño, por eso, que al Ateniese le parezca que todo ha sido dicho en un modo similar al de una cierta poesía (ποιήσει τινὶ προσομοίως εἰρησθαι). Porque una consecuencia necesaria de que el Ateniese se refiera a la conversación como escrita es el develamiento de su estatus de composición literaria. Lo singular de este pasaje consiste así en que se trata de “la primera y única vez en Platón en la que un personaje comenta *explícitamente* sobre el estatus ficticio del texto dialógico como *literatura*” (Charalabopoulos 2012: 88). Este develamiento momentáneo de la ficción literaria está al servicio de la caracterización que el texto hace de sí mismo como poema. ¿A partir de qué otros rasgos de este pasaje puede sostenerse que la legislación, que las *Leyes*, es como un poema?

El Ateniese recalca la naturaleza poética del texto cuando dice que lo hablado desde el amanecer no carece de una cierta inspiración divina (ἐπιπνοίας θεῶν). Dicha inspiración es un elemento definitorio de la poesía: “el poeta, cuando se sienta en el trípode de la Musa, no está ya en su juicio, sino que a manera de fuente deja correr espontáneamente cuanto viene a él” (4, 719c). Pero el punto es de cuidado, pues no puede afirmarse sin más que esta inspiración poética del trípode de la Musa sea aquella de la que habla el Ateniese en el pasaje metadialógico que estamos considerando. De hecho, ambas inspiraciones deben distinguirse de algún modo, dado que el legislador, a diferencia del poeta, dicta una y la misma sentencia sobre lo mismo. La concepción más extrema de esta distinción entre

el poeta y el legislador en relación con la inspiración poética es la de Sauvé-Meyer que, aunque no da mayor argumentación para construir su caso, piensa que las palabras del Ateniense son “claramente irónicas” y que, por tanto, no hay ninguna inspiración poética que sea relevante para la composición de la legislación (2011: 398).

Pero esta no es la primera vez que encontramos en las *Leyes* la referencia mítica a lo divino en relación con el proceder del legislador. Por ello, no se puede decidir sobre este punto sin tener en cuenta el carácter de las invocaciones y referencias a la divinidad que abundan en este diálogo. Más aun, dada la importancia que, en las obras de Platón, tiene la primera palabra de cada diálogo en relación con su contenido y con su acción, sería negligente decidir sobre este punto sin prestar atención al hecho de que la primera palabra de las *Leyes* es ‘dios’ (Θεός: 1, 624a). El diálogo tiene su principio en ‘dios’; la meta de la peregrinación de los ancianos es el santuario de Zeus en el Monte Ida; ahora, en el centro de la obra, el Ateniense cae en cuenta de la inspiración divina que ha guiado la conversación desde el principio. “El dios que tiene en sus manos el principio, el fin y el medio de todas las cosas” (4, 715e) no puede ser un ingrediente casual del diálogo, sino que es un elemento nuclear del mismo, algo así como el centro de gravitación de las palabras de los ancianos durante su peregrinación. La mención misma del dios no tiene nada de extraordinario, dada la acostumbrada aparición de los dioses en la épica y la tragedia griegas. Lo distintivo es el papel que juega el dios aquí. Como solo es mentado e invocado, se trata de una cercanía de lo divino reducida al mínimo, pero que ejerce una tensión desde el principio del diálogo hasta su final. Tomando esto en cuenta, la declaración del Ateniense invita a ser leída con seriedad, entendiéndola en relación con la conducción coral de lo áureo y divino en la marioneta.

Ahora bien, como es claro para cualquier lector de la *República*, hablar del alma y hablar de la ciudad no son dos cosas distintas en Platón. También en las *Leyes* “la imagen del alma como una marioneta es una analogía expresamente política, que conecta el razonamiento en el alma con la *polis*” (Folch 2015: 94). Aquello que había sido entendido

como el llamado de lo divino en la intimidad del alma, el hilo áureo de la marioneta, tiene de suyo una dimensión política, pues el razonamiento, “cuando se hace decreto general en la ciudad, es llamado ley” (1, 644d). Emerge así otro de los significados que tiene la palabra ‘ley’ en las *Leyes*, el significado de “*nomos* como la presencia del espíritu divino” (Voegelin 2000: 287). Según este sentido de la palabra, el diálogo busca develar la presencia del llamado divino en las profundidades del alma, por un lado; por el otro, busca mostrar el vínculo divino que funda la vida de la ciudad, el orden que hace posible la comunidad política. Así entendida la referencia a la divinidad en el diálogo, la inspiración de la que habla el Ateniense significa que, para poder capturar aquello áureo y divino a lo que apunta, el diálogo debe constituirse poéticamente. La forma poética permite que lo divino esté presente en el texto de la legislación, las *Leyes*, de una manera análoga a como está presente en el alma y en la ciudad. Esta orientación divina del texto está ya en la imagen del ascenso que hacen los tres viejos hombres hacia el santuario de Zeus. Lejos de desaparecer después de la primera palabra del diálogo, el dios imanta el camino físico y espiritual de los ancianos. Y todo esto lo ve el Ateniense ahora, en el mediodía, cuando el carácter poético de sus palabras y la necesidad misma de dicho carácter poético se le han mostrado con claridad<sup>24</sup>.

Otro aspecto que contribuye a la comparación del texto legislativo con una poesía es que, ahora que el Ateniense se ha detenido a mirar los discursos pronunciados, siente (*πάθος ἐπιλήθε*) la encantadora alegría que la poesía produce en el alma y que hizo su aparición en el libro 2 como el acompañante natural que las Musas y Apolo dispusieron para el ritmo y la armonía en la danza coral. Es esta capacidad poética de encantar al alma y moldearla lo que permite que el Ateniense persuada a los dorios, primero, y que el texto de las *Leyes* se constituya como paradigma educativo para Magnesia, después. Además, esta capacidad de generar sentimientos determinados en su audiencia pone al diálogo en

---

<sup>24</sup> También en el *Fedro* se nos llama la atención sobre la necesidad del lenguaje poético para nombrar lo inefable y divino, aunque incluso la imagen resulte ser insuficiente al final: “a ese lugar supraceleste, no lo ha cantado poeta alguno de los de aquí abajo, ni lo cantará jamás como merece” (247c).

el mismo nivel de otros “géneros poéticos como la tragedia o la comedia, cada uno de los cuales causa una especie propia de placer” (Charalabopoulos 2012: 89). En resumen, mediante la imagen poética del Ateniense que mira sus propios discursos, se le atribuye al texto legislativo “un estatus de texto ‘literario’, sugiriendo que está igualmente inspirado por la divinidad y que tiene tanto una función encantadora como una función pedagógica” (Brisson & Pradeau 2006b: 309).

Aunque todo ello es importante, una vez se ha explicitado el nivel de la referencia del diálogo al lector, queda claro que la función encantadora y pedagógica no se ejerce solo sobre los ancianos dorios y los ciudadanos de Magnesia, sino también y en sentido propio sobre el lector del diálogo. En consecuencia, si bien hay que prestar atención “al aspecto performativo del lenguaje que el Ateniense usa con sus interlocutores” y con los magnesios, la mirada metadialogal debe atender todavía “a las formas en las cuales el texto intenta ‘hacerle cosas’ a sus lectores” (Nightingale 1993: 294). Si los proemios buscan moldear el alma del ciudadano, el diálogo debe apuntar a su vez a moldear el alma del lector. El diálogo es, por tanto, como un gran proemio dirigido a su receptor en cualquier tiempo y lugar. Sobre la determinación del diálogo como *gran proemio* habrá que extenderse en la conclusión de este trabajo. Por ahora, con ello se ha encontrado el último nivel de referencia persuasiva de las *Leyes*: la referencia del diálogo de Platón a su lector.

La caracterización poética de las *Leyes* es signo de la precisión y de la extensión de la concepción de lo poético que opera en el diálogo, pues con ‘poético’ se designa tanto la poesía en el sentido estricto de las obras de los poetas, como lo escrito seguidamente, en prosa (ποιητῶν τε ποιήματα καὶ γεγραμμένα καταλογάδην). De esta manera, se incluye en la poesía también aquello que, “estando escrito, no tiene medida (ἄνευ μέτρων)” (7, 809b), conjunto en el cual está precisamente las *Leyes*. Pero, además de caracterizarse como poético según esta concepción amplia de la poesía, el diálogo prepara el terreno para la aparición de otros textos semejantes (ὅμοια) y emparentados (ἀδελφά) con él. Sin que

el conjunto se limite a los mismos diálogos de Platón, es claro que estos hacen parte de las obras afines a las *Leyes* que son entendidas como poesía en prosa según esta concepción poética precisa y extensa (cf. Charalabopoulos 2012: 90).

Al llamar ahora ‘poeta’ también al que escribe en prosa, entonces, el Ateniense “ensancha de modo programático el campo de lo que puede valer como ‘poético’” (Männlein-Robert 2013: 124). Ello muestra que la finalidad de esta concepción de la poesía no es solo descriptiva, sino que propone un programa poético que ha de ser desplegado, al menos en el sentido de la escritura del *corpus* platónico. Esta ampliación de la noción de lo poético es posible gracias al carácter autorreflexivo de las *Leyes*, que abre y configura el espacio metadialógico. Pero el carácter autorreflexivo es posible, a su vez, solo porque se trata de un texto poético, en el que cabe la imagen de un personaje que se detiene en escena a mirar su propio actuar. Se trata de una relación bicondicional: el diálogo es autorreflexivo si y solo si es poético, pero es poético si y solo si es autorreflexivo. La poética de las *Leyes* es posible, por consiguiente, gracias al carácter poético del diálogo.

La confluencia de lo poético y de lo autorreflexivo en las *Leyes* no es casual. No puede serlo, si es cierto que toda creación de la tradición literaria imita, en cierto sentido, aquella obra que inaugura dicha tradición; si es cierto que la tradición literaria occidental se configura en su conjunto “tomando como modelo la *Ilíada*” (Flórez 2016: 109). Pero ¿qué tiene que ver el gesto autorreflexivo de las *Leyes* con su lugar en la tradición literaria? ¿Por qué se han traído a colación la *Ilíada* y la tradición que ella funda? Como primera obra literaria de Occidente, como primera pirámide en medio del desierto, la *Ilíada* se constituye como el paradigma para toda la actividad poética posterior a ella. Ya en este punto es relevante la comparación entre las *Leyes* y la *Ilíada*, pues el texto de la legislación pretende cumplir en Magnesia la función educativa paradigmática que de hecho cumplió Homero en el desarrollo de la cultura griega.

Pero más allá de la cuestión educativa y política, el vínculo poético entre ambas obras se cifra en el movimiento autorreflexivo constatado ya en las *Leyes*. Este movimiento tiene su modelo primario en el famoso canto 18 de la *Ilíada*, en el cual se relata cómo Hefesto forja el escudo con el que Aquiles ha de volver a la batalla después de la muerte de Patroclo. En medio del cosmos que Hefesto forja en el escudo de Aquiles, encontramos también al poeta: “un muchacho con una sonora fórminge tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha con tenue voz” (*Ilíada* 18, 569-570). El poeta hace parte del universo que él mismo pinta con su palabra; en la narración que hace de la construcción del escudo, este muestra su presencia *en cuanto poeta* y la claridad que tiene sobre su poetizar. En suma, como primera obra literaria, la *Ilíada* establece que es propio del poema dejar traslucir la conciencia que tiene el poeta del acto poético mismo. El carácter autorreflexivo y la consiguiente apertura del espacio metapoético son, por ello, un signo distintivo del poema. De este modo, en su referencia a sí misma, la *Ilíada* inaugura el gesto metapoético que encontraremos luego en la *Odisea*, donde hay aedos que cantan gestas de héroes en casa de Odiseo y de Alcinoos, y en las *Leyes*, donde el Ateniese se detiene a mirar sus propios discursos reunidos. Incluso clásicos de la literatura muy posteriores al mundo griego antiguo mostrarán este gesto autorreflexivo, como se nota en el *Quijote*, donde los personajes de la segunda parte de la obra han leído la primera parte, o en *Hamlet*, donde el Príncipe de Dinamarca escenifica una obra de teatro dentro del drama de Shakespeare. Por medio del movimiento autorreflexivo del Ateniese en el centro de las *Leyes*, Platón sitúa con toda conciencia su propio diálogo dentro de la tradición literaria inaugurada por la *Ilíada*.

La reflexión, el viaje del pensamiento que vuelve su mirada sobre sí mismo para examinarse y llegar hasta su fuente, es un signo característico de la verdadera filosofía en todo tiempo y lugar. En las *Leyes*, este movimiento reflexivo está ligado de suyo a la forma dialógica y a la caracterización poética de dicha forma. En otras palabras, dado el carácter autorreflexivo que se logra gracias a la forma dialógica, el pensamiento encuentra en el diálogo la forma idónea para vehicular sus movimientos y contenidos. Por esta razón, a

través del movimiento autorreflexivo del diálogo, ligado de suyo a la forma del pensamiento, empezamos a divisar las decisiones que Platón toma *como autor*, empezamos a vislumbrar cómo este concibe su propio quehacer de artesano de las palabras y de las ideas. La elaboración de una nueva poética en las *Leyes* constituye, así, una “señal metapoética de la autocomprensión del filósofo y literato Platón” (Männlein-Robert 2013: 125). En la caracterización metadialogal del diálogo como poesía, Platón despliega su comprensión de su oficio artístico y prepara el campo para su propia producción filosófico-poética (cf. Wang 2016: 207).

### 3.2. La hermenéutica del Ateniense: la recepción espiritual de la legislación

El diálogo se fija a sí mismo como el texto paradigmático de Magnesia, que será recibido por los magnesios y por nosotros, sus lectores. En su calidad de legislador, el Ateniense es consciente de que el texto de la legislación será objeto de una recepción. Esta conciencia del Ateniense sale a la luz en un discurso que hace para los segundos legisladores, discurso que empieza así:

Queridos preservadores de las leyes, nosotros nos vamos a dejar –pues es cosa inevitable– muchísimas cosas en cada una de las leyes que estamos creando; pero, sin embargo, haremos todo lo posible por que no quede omitido ningún punto no poco importante en una especie de descripción esbozada (καθάπερ τινὶ περιγραφῇ) del total: y esa silueta es la que hará falta que vosotros rellenéis (συμπληροῦν) (6, 770b).

Es imposible que, en su primera institución, las leyes se constituyan como un producto acabado y perfecto, listo para satisfacer todas las eventualidades de la vida en Magnesia. El legislador sabe que los segundos legisladores deberán perfeccionar su trabajo, rellenar los espacios en blanco dejados por él entre los trazos gruesos que conforman el marco de la legislación. Por eso, para que el espacio metadialogal pueda abrirse de forma plena, la legislación debe fijar las condiciones de su propia recepción e interpretación por parte de los segundos legisladores y de los lectores. ¿Cuáles son estas condiciones de la recepción de las *Leyes*?

La más importante de ellas es la adecuada constitución interna de aquel que ha de recibir el texto e interpretarlo. Solo podrán acercarse al texto aquellos que tengan alguna familiaridad con esa armonía que la legislación instituye como la excelencia del alma. A este respecto trae el Ateniense, en el mismo libro 7 y en el contexto de la educación literaria, una cita del tercer canto de la *Odisea* (cf. 804a). En este pasaje, Atenea, que guía a Telémaco bajo la figura de Mentor, exhorta al joven a que se acerque a Néstor y le pregunte por la suerte de su padre en el regreso de Troya. El “discreto Telémaco”, un poco sobrecogido por la tarea a la que se enfrenta, le pregunta a la diosa: “¿cómo habré de abordarlo, Mentor? ¿Cuál sería mi saludo? Pues no sé de ingeniosas razones y siempre a los mozos da vergüenza el venir con preguntas a un hombre provecto” (*Odisea* 3, 21-24). El joven se encuentra en la difícil posición del que no conoce las palabras justas para la tarea que tiene entre manos. Atenea lo tranquiliza: “Telémaco, algunas cosas las discurrirás por ti mismo en tu entendimiento (νοήσεις), pero otras también te las sugerirá una divinidad (δαίμων ὑποθήσεται). Pues no creo que tú hayas nacido ni te hayas criado contra la voluntad de los dioses” (*Odisea* 3, 26-28; ver 7, 804a). La idea que está detrás de las palabras de la diosa es que, por la crianza que ha recibido Telémaco, por la constitución de su alma, por la nobleza de su carácter, el joven está capacitado para encontrar las palabras que necesita para dirigirse a Néstor. Como, además, esa crianza se ha dado de un modo que agrada a los dioses, el joven no está desprovisto de una cierta inspiración demónica. La constitución anímica producto de una recta crianza y la intervención demónica son, por tanto, condiciones para el desempeño de Telémaco.

El segundo legislador se encuentra en una posición análoga a la del hijo de Odiseo. La formación del alma que ha recibido resulta fundamental para encontrar las palabras justas en la interpretación del texto de la legislación. Con la indicación de los “caracteres generales (τύπων)” de los ciudadanos, por tanto, queda abierto un “camino (ὁδοί)” por el cual han de transitar los segundos legisladores al interpretar el texto de la legislación, también con una cierta ayuda divina (7, 803e-804a). En este sentido, la ayuda divina a la que el Ateniense alude es la misma presencia del dios en las leyes que han dado forma a

las almas de los ciudadanos. Al guardar los ciudadanos en sí mismos como una posesión (κεκτημένον ἐν αὐτῷ: 12, 957d) las escrituras del legislador, entonces, la divinidad que ha de venir a ayudarlos a interpretar las leyes ya está en sus almas desde el principio. En otras palabras, la recepción de la legislación empieza con la educación de los niños, con la formación de lo no-racional de su alma por medio de la música. El círculo en la relación interpretativa del segundo legislador con la legislación no podría ser más evidente.

La consecuencia de lo anterior es que, cuando el Ateniense dice que les deja a los segundos legisladores las líneas gruesas que ellos han de rellenar, no se refiere tan solo al texto de la legislación, sino también a los caracteres mismos de los magnesianos, que harán posible la recepción del texto transmitido. Así lo aclara en el siguiente pasaje:

Pues bien, del mismo modo que un constructor de buques comienza la construcción de una nave poniendo la quilla y señalando con ello las líneas generales del navío, del mismo modo me parece a mí también que obro yo, que, al intentar delimitar los distintos tipos de vida con arreglo a los caracteres de las almas (τὰ τῶν βίων πειρώμενος σχήματα διαστήσασθαι κατὰ τρόπους τοὺς τῶν ψυχῶν), estoy realmente poniendo las quillas y examinando conforme a razón cuáles serán los procedimientos y conductas a que habremos de atenernos para navegar lo mejor posible lo largo de esta travesía que es nuestra vida (7, 803a)<sup>25</sup>.

El segundo legislador “debe mirar” (δεῖν βλέπειν: 6, 770c) a esta quilla, a este modelo de excelencia que tiene en la ley y en su propia alma, al continuar la construcción del barco del Ateniense, al rellenar los espacios que quedan entre los trazos más gruesos. El legislador le deja así al segundo legislador dos instrumentos para alcanzar la continuidad en el tiempo del régimen político: la legislación y su propia constitución anímica.

---

<sup>25</sup> La comparación de la *pólis* con un barco es una imagen favorita de Platón y de los griegos. En las *Leyes*, el legislador diseña los caracteres de los ciudadanos, con lo cual se asegura de que el orden de mando en el barco de la *pólis* sea el correcto. En la política común, sin embargo, el capitán de la nave es el pueblo y hay muchos que, sin estar calificados para ello, compiten por dominarlo y determinar el rumbo de la misma (cf. *República* 6, 488a-489d). Cuando las funciones en el barco se pervierten y gobiernan quienes no saben gobernar, sucede lo que encontramos en la hermosa descripción de Sócrates en la *República*: “dejando impedido al noble capitán con mandrágora o emborrachándolo o por cualquier otro medio, toman el mando de la nave, hacen uso de lo que hay en ella, y bebiendo y banqueteadose prosiguen su navegación como es de esperar que lo hagan tales hombres” (6, 488c). El legislador de las *Leyes* se presenta, pues, como aquel que conoce el arte de navegar el barco de la *pólis* y reclama, por ello, el derecho de expulsar a los usurpadores del timón.

Con este pasaje no queda duda de que el texto de la legislación, las *Leyes*, está compuesto sobre la base de una claridad hermenéutica, cual es la de que entre el receptor y lo recibido debe haber afinidad para que la recepción sea exitosa. La disposición del que ha de recibir la legislación se vuelve, así, un tema fundamental dentro de la misma legislación. Pero, aunque la representación coral sea el medio institucional generalizado para la formación del alma en Magnesia, no hay que olvidar que el Ateniense lleva a cabo la disposición misma de la vida coral por medio de palabras. Se trata de la institución *poética* de Magnesia; la ciudad es fundada por la palabra que canta (ὁ λόγος ὕμνεῖται: 2, 653d). Esta actividad poética del legislador se explica también como un moldear (πλάσασθαι) “con la palabra (τῷ λογῶ)” “una especie de modelos (ἐκμαγείων)” para los cantos que contienen la forma de vida de los magnesios (7, 800b-c). Por medio de la palabra se instituyen los cantos, por medio de los cantos se forman ciudadanos excelentes. Con esto se explica la ambigüedad del nombre del diálogo, que significa leyes y también canciones. Las leyes son moldes musicales de ciudadanos, modelos poéticos de formas de vida ajustadas a la medida divina. En este sentido, es del todo comprensible “esa cosa extraña de que los cantos (ὠδαί) se nos hayan convertido en leyes (νόμους)” (7, 799e). Según esto, la función legislador platónico es plasmar poéticamente las instituciones musicales capaces de cultivar aquellos tipos humanos que son la quilla del barco de la *pólis*. El legislador es como un herrero que crea los moldes humanos para la fragua, prepara el fuego musical que ha de calentar el metal y golpea el hierro caliente con el ritmo de su martillo; merece, pues, con todo derecho el nombre de “plasmador” (πλάστην) (2, 671c).

Lo anterior aplica en el nivel de la relación entre el legislador y la ciudad que diseña. En el nivel metadialógico, sin embargo, el molde poetizado es el propio diálogo *Leyes*. Este se construye sobre un conocimiento de la *interioridad* desde la cual el lector lo experimenta. Así como la legislación busca forjar al ciudadano, el diálogo procura moldear al lector para hacerlo capaz de recibir efectivamente lo contenido en él. Por ello puede hablarse del “*telos* práctico del poetizar de Platón” (Lin 2016: 191). En esta poética

performativa consiste una parte esencial del arte político de Platón, el poeta-filósofo; así practica el griego el arte de “cultivar (θεραπεύειν)” las almas (1, 650b). El verdadero plasmador es Platón mismo.

Sin embargo, el espacio político en el cual se juega la influencia del diálogo sobre el alma del lector está lejos de ser un campo neutro. Se trata de un ámbito competitivo, agonístico, en el cual las formas discursivas compiten unas contra las otras por el privilegio de educar a la juventud griega (cf. Sauvé-Meyer 2011: 390). La lírica, la épica, la tragedia, la comedia, la medicina, la oratoria judicial, la retórica, la filosofía, todas se disputan la atención de los jóvenes aristócratas en la Atenas del siglo IV. Esta situación política se plantea en un pasaje del libro 2 de las *Leyes*, pasaje que puede denominarse *la contienda ( γρον) de los géneros* (2, 658a-659a). Ahí el Ateniense plantea una disputa entre distintos tipos de entretenimiento, con el fin de determinar cuál de ellos es capaz de producir el mayor placer a la mayor cantidad de individuos. La victoria en el certamen dependería de quién fuera el juez, explica el Ateniense. Los niños elegirían como ganador un espectáculo de marionetas, los adolescentes favorecerían el agudo humor de una comedia, el grueso de la ciudad se sentiría más movido por el patetismo de una tragedia, los ancianos se inclinarían por las gestas cantadas en una poesía  pica. La cuestión de cuál grupo tiene un placer educado de tal modo que pueda constituirse como criterio válido para elegir correctamente al ganador del certamen, ha sido discutida en el primer capítulo de este trabajo. Lo que interesa ahora es que el planteamiento mismo de la situación muestra la agudeza con la que Platón percibe el espacio agonístico en el que se abren campo sus propios diálogos. Ahora bien, como el Ateniense mismo entiende cuando se detiene a mirar sus discursos reunidos, el diálogo *Leyes* est  preparado para enfrentarse a cualquier producción poética del mundo griego. Así lo confirma Charalabopoulos cuando analiza aquel pasaje del libro 7 (811c-e): “en el nivel metatextual, esta es una declaración de parte de Platón, que dice que sus *Leyes* entran con igualdad de condiciones en el ambiente competitivo de la producción literaria griega” (2012: 89). La apertura del espacio metadialogal se perfecciona con esta conciencia del

aspecto agonístico intrínseco a la producción poética. Este aspecto llevará, en su punto más álgido, a la comparación de la legislación con una tragedia, comparación que ocupará el siguiente y último capítulo.

Antes de pasar a la cuestión de la tragedia, es importante hacer una última precisión sobre la cuestión de la transmisión y la recepción del diálogo. La acción de las *Leyes* ocurre en un día largo, casi en el solsticio de verano, en el cual “el dios se torna del verano al invierno” (3, 683c). Los ancianos se encuentran ya cerca de la muerte, en el ocaso de la vida (δυσμαῖς τοῦ βίου) (6, 770a). El motivo del sol domina la acción dramática del diálogo; su desplazamiento por el arco del cielo simboliza el transcurso de la conversación de los tres ancianos. El inminente cambio de dirección del dios en el solsticio de verano marca el fin de un ciclo y el principio de otro<sup>26</sup>. Este tránsito explica el énfasis que hace el Ateniese en la transmisión de lo hablado y en la recepción de ello que operarán los magnesios y los lectores del diálogo. En este sentido, las *Leyes* pone en escena “un final en el cual la sabiduría de la vieja edad es transmitida a las generaciones futuras” (Voegelin 2000: 283; cf. 6, 770a). La forma poética del diálogo con su operación performativa sobre las almas de los lectores, el carácter inspirado del texto, su finalidad programática, su fijación de las condiciones de su propia recepción, todo ello es exigido por el hecho de que se trata de una transmisión. La forma dialógica es perfecta para esta transmisión del espíritu de la vida coral contenida en la legislación. En suma, el diálogo puede caracterizarse como “una forma de poesía espiritual que proporcionará del modo más adecuado el modelo para el arte sagrado de la nueva *polis*, el arte en el cual el espíritu será mantenido vivo” (Voegelin 2000: 283). Porque la forma del diálogo es agua viva que alimenta a quien se acerca a él con la disposición correcta y, en esa medida, tiene bien merecido el nombre de *poesía espiritual*.

---

<sup>26</sup> La reversión de la bóveda celeste ocupa un lugar central en el mito que el Extranjero Eléata cuenta a Teeteto, pues simboliza el fin del reinado de Cronos y el principio de la época en la cual los seres humanos deben gobernarse a sí mismos (cf. *Político* 270a-273e).

Si el diálogo saca a la luz con evidencia su carácter poético y abre el espacio de su confrontación con otras formas poéticas, es porque su autor siente la cercanía de un rival digno, un antagonista que se le opone con fuerza y que lucha por quitarle de las manos la influencia psicagógica que apunta a tener sobre los magisterios y sobre los lectores de las *Leyes*. Este antagonista es la tragedia. A continuación y con base en lo elaborado hasta ahora en este trabajo, se pasará a examinar el complejo antagonismo que hay entre la legislación y la tragedia.



#### IV. LA LEGISLACIÓN COMO LA TRAGEDIA MÁS VERDADERA: LAS *LEYES* Y LA *ORESTÍADA*

La apertura del espacio metadialógico ha dado curso a la determinación poética de la legislación. Con este movimiento, el Ateniense ha atribuido a la legislación misma, sobre todo a sus proemios, el poder encantador y persuasivo que se determinó como esencial de la música en los primeros dos libros de las *Leyes*. De este modo, la formación de lo no-racional del alma humana se lleva a cabo en Magnesia por medio de las leyes mismas, que son también canciones.

Pero todavía falta un paso para la determinación completa de la legislación como una forma poética, ya que la obra del Ateniense debe examinar sus raíces poéticas y tomar posición en contradistinción con estas. Para esto, el Ateniense dramatizará un encuentro entre el legislador y los poetas trágicos. La primera parte de este capítulo se ocupa de las interpretaciones usuales que se han dado de este encuentro. En la segunda parte, con base en la determinación poética de la legislación, se hará un análisis de la *Orestíada* de Esquilo, que permitirá precisar mejor el sentido de la relación entre la tragedia y la legislación. Como se verá, hay una resonancia profunda entre ambas obras, resonancia que permite sacar conclusiones importantes para la comprensión de las *Leyes*.

Después de la apertura del espacio metadialógico en las *Leyes*, ningún movimiento del diálogo puede interpretarse tan solo en el nivel de la conversación de los ancianos o de la vida en la ciudad poetizada. Se impone así la necesidad de sacar conclusiones sobre la relación metaliteraria del diálogo con otras formas poéticas. Por ello, para finalizar este capítulo se analizará la herencia formal que el diálogo recibe de la tragedia, apuntando a darle sentido a la tesis de que la tragedia más verdadera es el diálogo platónico mismo.

#### 4.1. El encuentro entre el legislador y los poetas trágicos

En el contexto de la educación musical y literaria del libro 7, el Ateniense aborda la espinosa cuestión de las prácticas “inherentes a la legislación sobre toda clase de cantos corales y sobre la enseñanza de tales cosas” (7, 817e). La cuestión es espinosa por el gran poder psicagógico de la práctica coral y de la música en general, que puede conducir a los ciudadanos a adquirir hábitos contrarios a los establecidos como buenos y bellos por el legislador. Pero esta fuerza no es exclusiva del coro. La expresión ‘toda clase de cantos corales’ abarca también y sobre todo en este contexto las representaciones teatrales que nacen y se estructuran a partir de la práctica coral. Habiendo sentado lo relativo a la danza coral en sentido estricto, entonces, el Ateniense divide dichas representaciones teatrales en dos especies: la comedia, que consiste en “parodias provocadoras de risa (γέλωτος)” (7, 816d), y la tragedia, de la que se ocupan los poetas denominados “serios (σπουδαίων)” (7, 817a).

La comedia provoca risa en los espectadores porque representa acciones que no son exclusivas, pero sí características de ídoles vulgares e innobles. Como sabe cualquier lector de Aristófanes, encontramos en la comedia ateniense chistes sexuales y grotescos mezclados con humillaciones de todo tipo dirigidas tanto a hombres como a dioses; aparece en el escenario, por ejemplo, un Dionisio que se quita su disfraz de Heracles para vestirse de esclavo, por miedo a enfrentar a una tabernera en el Hades a la que Heracles le había vaciado la despensa sin pagar (*Las ranas*, vv. 495-500). Ahora bien, el Ateniense sabe que es necesario que los ciudadanos de Magnesia contemplen estas representaciones, ya que no es posible “conocer lo serio sin lo cómico” (7, 816e), ni en general nada sin su contrario. La comedia tiene la función política de mostrar al ciudadano *lo otro*, aquello que es impropio de él, que debe evitar y que debe parecerle ridículo. Con el tiempo y la repetición, sin embargo, la máscara se asimila y aquello que uno imita se asienta en el propio carácter. Por eso, la naturaleza vulgar del objeto del teatro cómico hace que su regulación más importante sea la prohibición de que los magnesios mismos lleven a cabo

la representación. Serán, pues, siervos y extranjeros quienes se dedicarán al teatro cómico en la ciudad del Ateniense, indicando con ello los límites risibles de la conducta aceptable para el magnesio.

Estas palabras no están pensadas para rebajar la comedia, que “siempre pasó a segundo plano”, sino para mostrar su función política específica, su necesaria “integración en la economía humana y en la higiene del alma colectiva y social” (Reyes 2000a: 107). La ciudad de Magnesia no es una comunidad aislada en sí misma y cerrada al conocimiento de lo otro, a pesar de tener una gran fuerza de identificación política. La presencia de lo contrario es tan necesaria en la comunidad como la presencia de los elementos de identidad. La comedia, entonces, representada por no-ciudadanos, tiene un lugar político casi tan importante como el del *corpus* de textos que conforman la educación literaria del magnesio y, con ello, su propia identidad, puesto que, a partir del contraste, la comedia le revela al ciudadano el sentido de su propia educación. El teatro de lo otro es necesario en una comunidad política con un fuerte sentido de identidad.

A diferencia de la comedia, la tragedia representa acciones de individuos y familias notables. El ciudadano no entra al teatro sabiendo de antemano que lo que verá es algo indigno de su constitución. En consecuencia, el lugar de la tragedia en la ciudad es más difícil de determinar que el de la comedia y el tratamiento que el legislador le da a aquella es, aunque breve, más minucioso que el referente a esta. El tratamiento se da en un intercambio ficticio entre el legislador y algunos poetas trágicos provenientes tal vez de Atenas. El carácter célebre y polémico del pasaje exige que sea citado en su totalidad:

Y en cuanto a nuestros poetas serios, como suele llamarse a los que se ocupan de la tragedia, supongamos que alguna vez hay algunos de ellos que vengan a interrogarnos (ἐπανερωτήσωσιν) del modo siguiente poco más o menos: “¿Podemos, oh extranjeros, visitar vuestra ciudad y territorio trayendo y llevando poesías, o no podemos, o qué habéis decidido hacer (δρᾶν) con todas estas cosas?” Pues bien, ¿cuál sería ante esto nuestra recta respuesta a tan divinos personajes? A mí me parece que la siguiente: “Nosotros mismos –diríamos– somos, ¡oh los mejores de los extranjeros!, autores en lo que cabe de la más bella y también de la más noble tragedia (ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἄμα καὶ ἀρίστης), pues todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la más hermosa y excelente vida, que es lo que nosotros decimos que es en realidad la tragedia más

verdadera (πάσα οὖν ἡμῖν ἢ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀλεθεστάτην). Poetas, pues, sois vosotros, pero también nosotros somos autores de lo mismo y competidores y antagonistas vuestros en el más bello drama (ὕμιν ἀντίτεχνοί τε καὶ ἀνταγωνισταὶ τοῦ καλλίστου δράματος), que el único que por naturaleza puede representar es la ley auténtica (ὁ δὴ νόμος ἀληθῆς μόνος ἀποτελεῖν πέφυκεν), según esperamos nosotros. No creáis, por tanto, que jamás vamos a dejaros tan fácilmente (ῥαδίως) plantar tablados en nuestra plaza ni que nos presentéis actores de buena voz que hablen más alto que nosotros, ni os permitiremos que os dirijáis a los niños y a las mujeres y al populacho entero diciendo, en relación con unas mismas prácticas, no lo mismo que nosotros, sino, por regla general, todo lo contrario. Vendríamos, pues, a estar completamente locos tanto nosotros como la totalidad de cualquier ciudad que os permitiera hacer lo que ahora decís sin que antes hayan decidido las autoridades si lo que habéis hecho es decible y apto para ser públicamente pronunciado o no. Así, pues, ¡oh hijos y descendientes de las dulces Musas!, comenzad por mostrar a los gobernantes vuestros cantos comparados con los nuestros (ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ᾠδάς), y si resulta que lo dicho por vosotros es igual o incluso mejor, entonces autorizaremos vuestros coros (δώσομεν ὑμῖν χορόν); pero si no, amigos nuestros, no podremos hacerlo en modo alguno” (7, 817a-817d).

Antes de analizar las partes más densas del pasaje, hay que notar que la preocupación del Ateniense no es otra que la presente ya en los primeros libros de las *Leyes*, a saber, la preocupación por el influjo moral de la música. En el caso de la tragedia, sin embargo, la cuestión se vuelve álgida, pues esta es la forma de entretenimiento que, en la *contienda de los géneros* del libro 2, apelaba a la sensibilidad de la mayor parte de la ciudad: “la tragedia sería la preferida de las mujeres más educadas, de los jóvenes y, podemos decir, de la multitud toda (τὸ πλῆθος πάντων)” (2, 658d; cf. Folch 2015: 206)<sup>27</sup>. Dada esta situación de la sensibilidad mayoritaria en la ciudad griega, permitir que los poetas trágicos traigan sus obras al ágora y encanten a los ciudadanos con las bellas voces de sus actores, diciendo de paso cosas contrarias a las contenidas en la legislación y con el afán de educar a la multitud (cf. *Las ranas*, vv. 1053-1057), sería todo ello una completa insensatez por parte del legislador. Lo primero que sale a la luz, pues, a partir de este encuentro entre el legislador y los poetas trágicos es que son antagonistas, competidores que luchan por formar la sensibilidad de los ciudadanos; “el contexto competitivo de la representación trágica está claramente reflejado” en este pasaje (Sauvé-Meyer 2011: 390).

---

<sup>27</sup> Estos son dos de los tres pasajes en los que aparece de forma explícita la tragedia en las *Leyes*. El restante, que tematiza la tragedia en relación con los límites de lo humano, será traído a colación más adelante en este capítulo.

Pero esta declaración no se limita a mostrar el antagonismo entre el legislador y el poeta trágico en cuanto que presentan formas distintas de entretenimiento, es decir, como se caracteriza los antagonistas en la contienda de los géneros del libro 2. Ahora, en el libro 7, el desarrollo de la trama dialogal, de la comprensión política y musical de los interlocutores, hace que el tratamiento de la tragedia avance en relación con el de la contienda de los géneros. Prueba de ello es que el Ateniese le da prioridad a su poema sobre las producciones de los trágicos. ¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo se concibe en las *Leyes* la relación entre la legislación y la tragedia? La asombrosa formulación del Ateniese ha llamado la atención de numerosos comentaristas, teniendo como resultado una multiplicidad de interpretaciones de la que gozan pocos pasajes en la obra de Platón<sup>28</sup>. Dicha multiplicidad y el hecho de que el Ateniese explique su propia declaración son pruebas de que la misma está lejos de tener un sentido evidente. Ello es causa de que el acercamiento al pasaje deba hacerse de un modo dialéctico, examinando posiciones que, poco a poco, ayuden a elaborar la propia comprensión del texto.

Empecemos por la interpretación que ha alcanzado mayor difusión, la que postula que la tragedia más verdadera es *la vida misma* de los ciudadanos de Magnesia, que consiste en seguir el hilo áureo, dominando las pasiones que desvían el actuar racional (cf. Sauvé-Meyer 2011: 401). Esta posición nace de una lectura pesimista del mito de la marioneta, que concluye que ni la comunidad política ni el individuo son capaces de alcanzar de forma duradera la excelencia humana. Aunque la gente sea buena y la comunidad esté bien constituida, entonces, “como resultado de una *hamartia* inherente en la naturaleza o en la naturaleza humana, la caída de la *polis* es inevitable. En este sentido, la construcción de la segunda mejor ciudad es como una tragedia” (Wang 2016: 204). En esta vida el ‘héroe trágico’ sería “un hombre justo obedeciendo los dictados de la razón” (Murray 2013: 304)<sup>29</sup>. Una variación de esta posición es la de Laks que, siguiendo a Kuhn,

---

<sup>28</sup> Para un catálogo más completo de las posiciones que el ofrecido aquí, ver Prauscello 2013: 259.

<sup>29</sup> Pensar que puede haber un héroe en Magnesia es ignorar que la ley está igualmente por encima de todos los ciudadanos.

considera que la vida de acuerdo con la ley es una tragedia porque solo la ley lleva a cabo propiamente “el justo castigo por la falta cometida”, que caracteriza la trama de tragedias como la *Orestíada* (cf. Laks 2012: 215-222).

Es importante advertir que el término ‘tragedia’ es usado por estos comentaristas en un sentido distinto del usual; no se aplica a un texto poético, sino a una forma de vida. Según esta lectura, los términos comparados en la analogía no pertenecerían al mismo orden: se habla de producciones poéticas, por un lado, y de la vida, por el otro. De esta manera, algunos comentaristas, al examinar su propia interpretación del pasaje, advierten que esta ‘vida trágica’ de la que hablan “ya no es una tragedia en el sentido poético normal del término” (cf. Wang 2016: 204 y Murray 2013: 303). Porque ver la vida como una tragedia equivale a realizar una “‘desteatralización’ de la tragedia” (Laks 2012: 209), camino que, en última instancia, lleva a concluir que “no hay tragedia en la ciudad de las *Leyes*” (Murray 2013: 309) y que los trágicos reales presentan una visión de la vida humana que es “totalmente opuesta a la triste unanimidad que caracteriza la existencia sin pasión de los habitantes de la ciudad de Platón” (Murray 2013: 303)<sup>30</sup>.

Esta colosal exageración de Penelope Murray es evidencia de que la interpretación alberga un malentendido en su médula, un malentendido de doble fuente. La primera fuente es leer el drama del legislador y de los trágicos a la sombra de la frase socrática que habla de la “tragedia y comedia de la vida” (*Filebo* 50b). Desorientados por Sócrates, que formula esta frase en un contexto del todo distinto al presente, los comentaristas han pensado que el Ateniense también se refiere a la vida misma cuando habla de la tragedia más verdadera. La segunda fuente del malentendido es que, desde el Romanticismo, “los

---

<sup>30</sup> Esta posición es insólita, dada la comprensión expuesta en este trabajo de la vida musical de Magnesia. Con el ánimo de defender el texto de las *Leyes* contra este inmerecido ataque, podemos contraponer a la opinión de Murray los siguientes versos de T. S. Eliot e imaginar la vida de Magnesia a partir de ellos: Keeping time, / Keeping the rhythm in their dancing / As in their living in the living seasons / The time of the seasons and the constellations / The time of milking and the time of harvest / The time of the coupling of man and woman / And that of beasts. Feet rising and falling. / Eating and drinking. Dung and death (*Four Quartets*, *East Coker* I). Quien crea que esta existencia armónica es carente de pasión no puede achacarle su opinión a una carencia del texto de las *Leyes*.

términos ‘tragedia’ y ‘trágico’ han adquirido un significado primariamente evaluativo”, pues llamar trágico a algo es “clasificarlo como una gran pérdida, algo horriblemente malo, quizás también ineludible” (Sauvé-Meyer 2011: 389). Es problemático, sin embargo, tanto asumir de entrada que el Ateniense usa la palabra ‘tragedia’ en su sentido moderno, como asumir que habla de la vida como algo trágico. Estos malentendidos hacen que las interpretaciones anteriores sean insuficientes.

La segunda interpretación a examinar es la que pone el peso en el contenido de la tragedia, es decir, la que entiende la tragedia como “una forma de discurso sobre ‘la mejor vida’” (Pauscello 2013: 259). Los poetas trágicos serían antagonistas del legislador por presentar un ideal de excelencia humana distinto del de las leyes. Esta lectura sigue al Sócrates del *Gorgias*, que hace a Calicles caer en cuenta de que si la melodía, el ritmo y la medida fueran removidos de cualquier poesía, quedarían solo palabras (cf. 502c). Según este planteamiento socrático, la poesía es una cierta forma de “oratoria popular de tipo retórico” (*Gorgias* 502d) equivalente a otras formas de discurso político. Sócrates no está diciendo, sin embargo, que la tragedia consiste solamente en las palabras que hay en ella; está aislando un componente de dicha forma poética para hacer notar que hay en ella un discurso sobre la mejor vida. Si se malinterpreta este pasaje del *Gorgias* y se piensa que la tragedia, música más palabras, consiste tan solo en las palabras que hay en ella, el término ‘tragedia’ deja de tener su significado poético y pasa a significar un *contenido* aislado. Esta comprensión, como la que interpreta que la tragedia más verdadera es la vida, efectúa una desteatralización del término, ya que despoja a la tragedia “de su carácter ‘dramático’ y la reduce sencillamente a su mensaje central, una concepción de la mejor vida”, con lo que “cualquier tratado moral contaría como tragedia” (Sauvé-Meyer 2011: 399).

Esta segunda interpretación se muestra insuficiente porque no toma en consideración que el Ateniense es poeta en el sentido propio del término (ἡμεῖς ἔσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ), un poeta que, al hablar de la tragedia, usa la palabra en el sentido que esta tenía

en la Atenas del siglo V: una forma poética que se representaba en el teatro de Dionisio<sup>31</sup>. Al hablar de la vida o del contenido discursivo como una ‘tragedia’, por tanto, se fuerza el sentido de esta palabra y la interpretación queda desorientada.

Para la recta comprensión del intercambio entre el legislador y los trágicos es esencial, entonces, notar que la legislación es una poesía y que la analogía no compara la tragedia con la vida, ni con una concepción de la mejor vida, sino con otra forma poética: la legislación. El antagonismo entre el poeta legislativo y el trágico se da, por consiguiente, en el terreno puro de la poesía y de su función política. Tomando lo anterior en consideración, lo que el Ateniense nos dice aquí es que, “al construir su *politeia* (constitución) para los magnesios, *él practica el mismo género que los poetas trágicos*” (Sauvé-Meyer 2011: 389; énfasis mío).

Pero el pasaje va más allá de la mera descripción, ya que representa un pequeño drama en el que se cumple lo que se dice, en el que se dramatiza el antagonismo entre el poeta legislativo y el trágico. Al representar este drama, el Ateniense revela lo que ya era desde que empezó a construir la constitución de Magnesia: un autor dramático. Esta conjunción de la palabra y la acción en la figura del legislador-poeta es significativa, pues muestra que la regulación acerca de la tragedia solo puede darse en el medio del obrar (*δρᾶν*). Dicho de forma inversa, lo normativo nunca es posible en el ámbito puro del pensamiento. No es una casualidad, pues, que el legislador sea un poeta: *para poder ser legislador, para fijar normas, debe ser poeta, debe dramatizar*. ¿Qué significa, desde esta perspectiva, la comparación entre la legislación y la tragedia?

Una respuesta plausible es que la vida completa de los magnesios está regulada por la legislación de un modo análogo a como la representación del actor está regulada por el guión. En tal sentido, la legislación sería “como el guión de un drama teatral” (Sauvé-

---

<sup>31</sup> En relación con la identidad del Extranjero Ateniense, este punto es relevante porque muestra que, más que saber *quién* es el Extranjero, lo importante es saber *qué* es: ateniense. La proveniencia del Extranjero aclara el sentido de sus palabras. Por eso no puede haber en Platón un personaje que sea extranjero sin más; por eso se especifica siempre su origen: Atenas, Elea, etc.

Meyer 2011: 395). Sin embargo, al considerar la forma tan rigurosa en la que el guión delimita la actuación del actor y compararla con la regulación que dibuja la legislación sobre el día a día de los ciudadanos, queda claro que la legislación no constituye un guión en sentido propio. Porque, como aclara varias veces el Ateniense en el curso del diálogo con los dorios, la ley apunta a ser un preámbulo exhortativo para mantener a los ciudadanos lejos de la transgresión y, en consecuencia, busca que nunca llegue a ser necesario el cumplimiento de los castigos estipulados en ella: “vergonzoso es en alguna manera hasta el legislar sobre tantas materias como ahora lo hemos de hacer –dice el Ateniense–, tratándose de una ciudad que dijimos rectamente establecida y poseedora de cuanto lleva derechamente a la práctica de la virtud” (9, 853a). Además, por su naturaleza propia la legislación no puede pretender abarcar todos los asuntos humanos, máxime cuando se trata de aquella esfera del actuar que siempre se esconde bajo la lámpara de lo privado, sustrayéndose de la mirada pública: “a causa de la insignificancia y frecuencia de estos casos sería impropio y al mismo tiempo feo dictar leyes que impongan sanciones penales” (7, 788b). El ciudadano no queda tan delimitado por la legislación como el actor por el guión, sino que ella representa el marco de su actuar. Por estas razones, la interpretación debe explicar el pasaje de un modo que tome en cuenta el carácter poético de la legislación sin hacer de ella propiamente un guión teatral.

El resultado positivo del ejercicio dialéctico anterior es la conciencia de que el encuentro entre el legislador y el trágico debe ser leído en clave poética. Por ello, ahora se echará mano de lo alcanzado en el capítulo anterior de este trabajo al analizar la determinación poética de la legislación, esto es, el develamiento de los dos registros textuales distintos y entrelazados que se explicitaron al hablar de las instancias de persuasión que operan en las *Leyes*: el nivel *intratextual* de la vida en Magnesia y el nivel *metatextual* en el que se sitúa la relación del diálogo con el lector y con otras obras poéticas. En el nivel de la vida en Magnesia, la preocupación del Ateniense es doble: el influjo de la tragedia como práctica social y la primacía política de la legislación sobre la tragedia. En el nivel metadialógico, todo lo dicho acerca de la relación entre la legislación

y la tragedia tiene consecuencias sobre la relación que, en cuanto género literario, mantiene el diálogo con la tragedia. Estos dos registros se relacionan de un modo tan intrincado que es casi imposible decir lo relativo a uno sin hacer referencia al otro. Ello era de esperarse, ya que la legislación del Ateniense y el diálogo de Platón son idénticos en extensión y solo se diferencian por la perspectiva de quien se acerca al texto, sea un ciudadano de Magnesia, sea un lector del diálogo. En la exposición subsiguiente, primero se aclarará la relación que mantiene la legislación con la tragedia en el contexto de la ciudad del Ateniense, para después sacar conclusiones sobre la relación metaliteraria entre el diálogo platónico y la tragedia.

La relación entre la legislación y la tragedia puede analizarse señalando la forma en que el Ateniense representa en este pasaje la dicción trágica y explicando, a partir de esto, la ordenación política que él hace de la legislación y la tragedia. La representación que la legislación hace de la tragedia se evidencia en el terreno de la dicción poética. El pasaje representa a pequeña escala el lenguaje propio de la tragedia, es un “microcosmos del género trágico, una reproducción comprimida del modo performativo definitorio de la tragedia” (Folch 2015: 210)<sup>32</sup>. Al insertar un pasaje trágico en el marco de la legislación, el Ateniense presenta “un drama de géneros” que reformula la supuesta disputa entre la poesía y la filosofía en términos de una disputa entre “la tragedia y la ley y, finalmente, sitúa el discurso trágico como subordinado a la legislación” (Folch 2015: 210). El sentido de esta subordinación sale a la luz si se entiende que, en la Atenas clásica, a partir sobre todo del paradigma de la *Orestíada* de Esquilo, la tragedia cumple una función política de *reconocimiento y cohesión* de la comunidad. Ello queda claro si se tienen en cuenta las varias funciones sociales que exige la representación de una obra: la financiación por parte de un ciudadano adinerado, que retribuye con ello a la ciudad; el proceso oficial de selección de los jueces, de los poetas y la asignación de coros; la organización de la fiesta

---

<sup>32</sup> Para un análisis detallado de la reproducción de las características discursivas de la tragedia en este pasaje, ver Folch 2015: 209. En todo caso, no es necesario conocer el análisis técnico para darse cuenta del lenguaje poético que el Ateniense usa en el pasaje.

religiosa misma en la que se representan las obras seleccionadas. La realización del festival de Dionisio es un proceso que, en sus diversas fases, ocupa todo el año y en el cual intervienen las más diversas instancias cívicas.

Es la representación misma de la tragedia en la celebración de las Dionisíacas, sin embargo, lo que acusa el impacto político más determinante. Para darle contenido a esta tesis, se ofrecerá ahora un análisis de la *Orestíada*, orientado a mostrar la correspondencia y la resonancia que hay entre esta y las *Leyes*. Con ello, se podrá indicar con precisión cuál es el movimiento que realiza la legislación en relación con la tragedia al caracterizarse a sí misma como la tragedia más verdadera. Por lo pronto, el carácter político de la *Orestíada* es evidente. El espectador de la trilogía asiste a una representación teatral de la fundación de las instituciones legales atenienses. De hecho, el coro de la primera obra, *Agamenón*, está compuesto por ancianos argivos, en quienes cualquier ciudadano del siglo V se ve a sí mismo y se reconoce como parte de un todo político-coral (cf. Prauscello 2013: 260). Con estas constataciones preliminares pasemos, entonces, a la exposición e interpretación del drama.

#### 4.2. El reconocimiento político en la *Orestíada* y en la legislación de Magnesia

La adecuación del análisis de la trilogía de Esquilo en el contexto de la argumentación de este capítulo está justificada, ante todo, por el pasaje de la tragedia más verdadera. En efecto, las frases “les otorgaremos un coro (δώσομεν ὑμῖν χορόν)” y “mostrando [las canciones] a los arcontes (ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι)” tienen un tono oficial y recuerdan “el procedimiento mediante el cual el arconte ateniense les otorgaba coros a los poetas” y, sobre todo en relación con el tema que nos ocupa, “el voto ateniense para permitir representaciones póstumas de la tragedia esquileana” (Folch 2015: 212). No es una mera coincidencia que Platón haya puesto en boca del Ateniense expresiones que remiten a las prácticas de la tragedia ateniense después del final de la Guerra del Peloponeso, cuando la ciudad vuelve a representar las obras de Esquilo para reparar la fibra moral de la comunidad. Esto ya indica una resonancia entre la *Orestíada* y las *Leyes*, como si el

diálogo, al hablar de ‘tragedia’, se refiriera al paradigma de la trilogía esquiléana y a su suprema capacidad de formar a la ciudadanía en el respeto de las leyes.

La función político-educadora de la trilogía aparece con claridad en su primera obra, *Agamenón*. La situación inicial de la obra es puesta de relieve por las palabras del Vigía a quien Clitemnestra ha encargado vigilar el puerto para anunciar la vuelta de las naves griegas después de la destrucción de Troya. Este hombre siente un miedo que no lo deja dormir (v. 15), cuya causa se anuncia cuando él mismo dice que el palacio Agamenón “ya no se rige del mejor modo como tiempo atrás” (vv. 18-19). Desde el principio, la problemática de la *Orestíada* se presenta como enraizada en las cuestiones del buen y el mal gobierno. Esto se confirmará avanzada la obra, cuando el Corifeo confiese que lleva tiempo con su lengua en silencio y su corazón “sumido en el duelo” (v. 546) por el miedo que le causa alguien todavía no nombrado, “al estar ausentes los reyes” (v. 549). En pleno miedo, el regreso de Agamenón será para el coro de argivos fuente de esperanza. Cuando Clitemnestra y Egisto estén a punto de asesinar al rey, el miedo de los ancianos llegará, por tanto, a su punto culminante: “¿por qué este terror revolotea con persistencia y se pone delante de mi corazón que presiente el futuro?” (vv. 975-976). Finalmente, al dar Agamenón gritos de dolor desde adentro del palacio, el Corifeo entenderá la razón del miedo que pululaba desde el inicio del día: “su preludeo es como si dieran indicios de tiranía para la ciudad” (v. 1355).

Esto muestra que la causa del miedo de toda Argos no es otra que el inminente advenimiento de la tiranía, prefigurado ya en la ocupación que Egisto hace del palacio durante la ausencia de Agamenón, que los argivos conocían y sobre la que murmuraban, y que se confirma luego por la actitud que adoptan Clitemnestra y Egisto una vez muerto el rey legítimo. La intervención de Egisto al final de la obra valida esta interpretación, ya que el hijo de Tiestes aparece con todos los signos característicos del tirano que acaba de tomar el poder: los cantos de victoria y la alegría por la venganza violenta (v. 1577); las amenazas al coro de ancianos, a quienes promete cadenas y tormentos de hambre de no

someterse a su mandato (v. 1623); su anuncio final, ya descarado: “voy a imponer mi mando a los ciudadanos, sirviéndome de sus riquezas” (v. 1639). Se cumple así el peor temor del ciudadano, la destrucción de la constitución por parte del tirano irrespetuoso de la ley. De este modo, *Agamenón* dramatiza la caída del orden político por causa de una cadena de crímenes que se remontan hasta Tántalo, que invitó a los dioses a un banquete en el cual les sirvió a su propio hijo Pélope para probar si eran en verdad omniscientes, cometiendo así un primer acto de injusticia que inicia la cadena de crímenes intrafamiliares (ver Roisman & Luschign 2011: 6-7). Al enmarcar el tema de la tiranía en el cuadro mítico de los crímenes de los antepasados de Agamenón, Esquilo vincula el mayor peligro político con la usanza arcaica de la venganza por propia mano como justa retribución por los crímenes cometidos. La tiranía es hermana de la aplicación particular de la regla del ojo por ojo: “expolian al que expolia, y el que mata paga” (v. 1560).

En este punto encontramos una primera resonancia de *Agamenón* con las *Leyes*. La tercera mención de la tragedia en las *Leyes* hace referencia explícita a la fijación de los límites de la ciudad y del individuo por medio de la representación teatral, “en manifestaciones cómicas y en toda la seriedad de la tragedia” (8, 838c). Tiestes, el hermano de Atreo que sedujo a su esposa y a quien este le sirvió a sus hijos de banquete, es mencionado para mostrar cómo la tragedia enseña que estos crímenes representan la ruina política que resulta de las transgresiones del hombre tiránico. Los trágicos enseñan esto al ciudadano “cuando sacan en escena a esos Tiestes, a esos Edipos, o bien a esos Macareos unidos secretamente con sus hermanas y que se dan a sí mismos voluntaria muerte a la vista de todos en pena de su pecado” (8, 838c). La comida depravada de Tiestes simboliza en ambas obras la máxima transgresión, originada en los desviados hilos férreos del alma y por medio de cuya raíz se alimenta el negro árbol de la tiranía (ver vv. 1580-1604). Estas transgresiones se relacionan con las leyes ctónicas de la venganza, con la Ruina (v. 735), la Discordia y la Ira (vv. 695-700), y las Erinias que son mencionadas una y otra vez. Dichas deidades ctónicas, anteriores al orden olímpico y en perpetua disputa

con este, aparecen así como las fuerzas motoras de la cadena de crímenes que resultará en la imposición de la tiranía en *Agamenón*.

Hay otras resonancias temáticas entre las obras en cuestión. En primer lugar, encontramos que el coro de ancianos argivos concibe su lugar en el drama de Esquilo como persuasivo, espejando la función cívica del coro de Dionisio en Magnesia: “que todavía la ancianidad que he alcanzado por voluntad de las deidades inspira persuasión a la fuerza de mis canciones” (vv. 105-109; cf. *Leyes* 2, 665b). Exceptuando el uso del vino que hacen los ancianos de Magnesia al cantar, el coro de *Agamenón* puede muy bien ser el modelo del coro de Dionisio que propone el Ateniense. En segundo lugar, cerca del final de *Agamenón*, sucede una singular escena en la que la “venerable asamblea de los argivos” (v. 1394), el coro de ancianos, delibera sobre el mejor curso de acción tras la muerte del rey (cf. vv. 1345-1370). Esta dramatización del proceder de la asamblea podría relacionarse, por un lado, con la conversación de los tres ancianos de las *Leyes* y, por el otro, con las deliberaciones del Consejo Nocturno de Magnesia. En tercer lugar, hay que indicar la importancia en *Agamenón* del “poderoso Zeus, protector de quienes son hospitalarios” (v. 60), en cuyo nombre pisoteado fueron los griegos a Troya para exigir justicia por el crimen de Alejandro contra su huésped Menelao. Dicha denominación de Zeus será fundamental en las *Leyes*, donde los tres interlocutores se llaman mutuamente ‘extranjeros’ y resaltan que mucho “debe ser el cuidado con que todo el que tenga la más mínima prudencia procurará llegar al final sin haber cometido en su vida ninguna falta contra los extranjeros” (4, 730a). Estas constataciones de correspondencia temática le van dando peso a la tesis de que en las *Leyes* se piensa en la *Orestíada* cuando se habla de tragedia.

Si en *Agamenón* se dramatiza el desgarramiento del tejido político, simbolizado en la muerte sediciosa del Atrida, en *Coéforas* se traen a escena las oscuras consecuencias de los crímenes intrafamiliares de sangre, horror simbolizado en la tumba del rey y en las fuerzas subterráneas que, junto con el oráculo de Apolo, llevan a Orestes a vengar la

muerte de su padre. Este drama tiene su centro de gravitación en la tierra, “que todo lo pare y, después de haberlo criado, lo recibe de nuevo en su seno” (v. 128). La predominancia de los símbolos ctónicos aparece ya en el discurso inicial de Orestes (vv. 1-20), en el que este invoca a Hermes subterráneo y a su padre Agamenón, que “habita bajo la tierra”, para que lo ayuden a llevar a cabo su venganza, y se corrobora cuando, más adelante, sea nombrada también Perséfone, esposa de Hades (v. 490). Este predominio de lo ctónico indica que la acción de justicia de Orestes aparece todavía manchada por la injusticia del matricidio, de modo que en *Coéforas* no se romperá la antigua cadena de crímenes de sangre de los Tantálidas. Sigue gobernando aun el “golpe sangriento, discordante de Ate” (v. 459).

A pesar de la disonancia de la injusticia, el coro canta que todavía, “si un dios lo desea, puede poner en su lugar unos sonidos más armoniosos” (vv. 340-342). Este lenguaje musical usado para hablar de los vínculos político-familiares de enemistad y de posible amistad, llama la atención del lector de las *Leyes*. Como en Magnesia, en la *Orestíada* la salud del orden político se representa como una concordancia que será capturada al final de la trilogía en el canto armonioso de las Euménides. Para ello, el drama debe todavía recorrer el camino de la redención olímpica. Esta acción reparadora de origen olímpico viene anunciada por la presencia del busto de Apolo en la fachada del palacio de los Atridas, así como por el oráculo con el cual el dios indica a Orestes que debe matar a su madre y a Egisto para vengar a su padre (v. 270). Si bien se constata el predominio de los símbolos ctónicos en *Coéforas*, ya empieza a prefigurarse en esta obra la llegada de “la luz radiante de la libertad” (v. 810), de la mirada de Helios que todo lo revela (v. 986). Hay una tensión entre la tierra y el Olimpo; como el nuestro, el de Argos es “un suelo sediento de justicia, donde se refleja o quiere reflejarse un cielo justo” (Reyes 2000c: 327). Por ello, el primer acto de Orestes después de vengar a su padre será un acto solar, de justicia: sacar a la luz del día la red asesina de Clitemnestra y anunciar cómo han transcurrido los hechos, comunicando todo a los ciudadanos argivos (vv. 973-1008). Este es un primer atisbo de convalecencia del tejido político. No se comprende todavía, sin

embargo, por dónde llegará la salvación de Orestes y de Argos. Apolo es un dios solar, sí, pero también es “dueño del antro de la tierra” (v. 955); su figura y su oráculo siguen teniendo un valor ambiguo. Tendrá que llegar Atenea e instituir el Areópago para romper el círculo de sangre que gravita sobre Orestes.

La tensión entre lo ctónico y lo olímpico es el tema que abre las *Euménides* y que será resuelto por la trama de la obra. Este tema es puesto de relieve por la Pitonisa al enumerar las divinidades que han profetizado una tras otra desde el ombligo de la tierra: la Tierra misma, “primera adivina”; Temis, diosa titánica de la ley y de la justicia; Febe, divinidad titánica también; Febo Apolo, dueño actual del oráculo délfico (cf. vv. 1-10). En esta sucesión hay un desplazamiento progresivo de la Tierra por generaciones cada vez más jóvenes de dioses, hasta que el dios solar asume el mando. De ahí que las Erinias se quejen de actos insensatos que ellas atribuyen a “dioses demasiado jóvenes” (v. 164). La tensión entre lo ctónico y lo olímpico se agudiza cuando las Erinias caen en la cuenta de que Apolo está protegiendo y guiando a Orestes. Las Erinias se sienten ultrajadas al verse privadas del desempeño de su función propia. La cuestión reside en que, dada la creciente intervención de Apolo y de Atenea en el drama de los Atridas, intervención cuya fuente es el mismo Zeus, “protector del diálogo en las asambleas” (v. 974), las Erinias no tienen cabida en el incipiente orden teológico-político, pues este exige que aquellas “no se acerquen a estatuas de dioses ni a moradas de seres humanos” (v. 55). Con esto, “se ha destruido la antigua distribución en categorías” (v. 174), claman y reclaman las diosas ctónicas. Por lo pronto, la situación sigue siendo de disonancia y conflicto.

El conflicto entre las divinidades ctónicas y las olímpicas simboliza la tensión entre dos formas diferentes de justicia: por un lado, la que realiza la venganza por mano propia y castiga sangre con sangre, justicia propiciada por las Erinias; por el otro, la que cede el poder de decisión a una instancia superior y neutral para que esta pueda deliberar y dictar su sentencia sobre el caso, justicia asociada a los Olímpicos. Por esto, la conformación de un nuevo orden jurídico-político en Atenas, que resolverá el conflicto de poder entre las

Erinias y Apolo, desplazando la justicia ctónica, va de la mano con la afirmación de lo olímpico sobre lo ctónico.

Para que el nuevo orden pueda surgir es necesaria la intervención de Atenea, que, después de negarse a decidir ella misma sobre el asunto (v. 473), se dispone a elegir entre los atenienses a unos jueces “que sean irreprochables en la estimación de la ciudad” (v. 484). Es importante que Atenea resalte la integridad moral de los jueces que va a elegir, de igual modo que en las *Leyes* es fundamental que cualquiera que vaya a desempeñar una función cívica sea un ciudadano probado en el servicio a la ciudad. Asimismo, es de notar que la integridad cívica era la característica principal de los jueces designados para realizar el voto en la competencia trágica de las Dionisiacas. El procedimiento legal dramatizado en las *Euménides* no hace referencia solo a las votaciones jurídicas en el Areópago, sino que también refleja el voto de los jueces sobre las tragedias representadas en el teatro de Dionisio. Ambas cuestiones están conectadas, lo que muestra con mayor claridad la determinación política de la tragedia ateniense. Es ilustrativo recordar aquí que Esquilo y Sófocles, además de distinguirse por su poesía, fueron notables por su desempeño en la batalla de Maratón y por su servicio a la ciudad en cargos públicos, respectivamente. Elegidos los jueces, pues, Atenea expone los detalles del procedimiento, que la ciudad debe aprender “para siempre jamás”, de modo que todo queda dispuesto para que cada parte elabore sus discursos persuasivos y para que “se dicte la sentencia con rectitud” (v. 571-573). Antes de proseguir, es de notar que el ‘para siempre jamás’ no se refiere solo a la acción de justicia del tribunal ‘real’ ateniense, que habrá durado algunos siglos. En el orden metaliterario, la tragedia hace referencia aquí a la justicia que ella misma obra al poner en escena el drama de Orestes, con lo cual saca a relucir la inmortalidad poética de la justicia que Esquilo ha logrado y que trasciende la acción de cualquier tribunal concreto. Siguiendo el modelo de la *Ilíada*, la tragedia esquileana saca a relucir su carácter metapoético.

Una vez que las dos partes han dado sus argumentos y que Apolo ha testificado en favor de Orestes, los jueces se disponen a votar. Antes del voto, Atenea se alarga en un discurso exhortativo que tiene una relevancia especial en relación con las *Leyes*. “Escuchad ya mi ley, pueblo del Ática –dice la diosa–, en el momento de dictar la sentencia en el primer proceso por sangre vertida. En lo sucesivo y para siempre, el pueblo de Egeo contará con este tribunal para sus jueces” (vv. 682-685). Así se anuncia la institución del tribunal, que está a punto de consolidarse por la acción del voto. A continuación, la diosa exhorta a mantener en la ciudad el respeto y el temor como garantes del cumplimiento de las nuevas leyes, para luego cerrar su intervención con estas palabras: “me he alargado en esta exhortación (παραινεσις) a los ciudadanos para el futuro” (v. 707). La expresión recuerda aquellas instancias en las que el Ateniense elabora ‘exhortaciones’ (παραμύθια: *Leyes* 6, 773e; 9, 880a; 10, 885b) dirigidas a los ciudadanos de Magnesia. En efecto, las palabras de Atenea funcionan como un solemne proemio exhortativo y persuasivo a la institución del tribunal y, en consecuencia, a las leyes mismas. La supuesta innovación del Ateniense en las *Leyes* tiene, por tanto, un precedente en el procedimiento de Atenea en las *Euménides*.

Esta interpretación se confirma por el carácter persuasivo de las palabras proferidas por Atenea desde su primera aparición. De hecho, cuando Orestes haya quedado absuelto gracias al voto final de Atenea (v. 755) y la diosa intente convencer a las Erinias de que depongan su cólera y se conviertan en Euménides de bello canto, adquiriendo la función de protectoras de la ciudad, ella las invita a atender a “la santa majestad de la Persuasión” (v. 885), hablando así “en los tonos propios de un padre y una madre amantes y sensatos” (*Leyes* 9, 859a). Aun más sorprendente que esta resonancia es la aclaración que Atenea le da a la Corifeo sobre la finalidad de sus palabras: “si mi lengua te calma y te hechiza (μείλιγμα καὶ θελκτήριο), puedes quedarte aquí” (v. 886). Que Atenea hable de sus palabras como tranquilizantes y encantadoras indica la profunda relación que hay entre el espíritu de la *Orestíada* y el de las *Leyes*. Más que como la propuesta de una forma del todo distinta de hacer la ley, las *Leyes* se presenta como un desarrollo posterior de la

institución del Areópago que Atenea establece en las *Euménides*. La constitución de Magnesia, entonces, no sería posible ni comprensible sin el antecedente literario y jurídico de la *Orestíada*.

A partir de esta comprensión, la trilogía de Esquilo se muestra como aquella tragedia conforme con la ley que, en su encuentro con los poetas trágicos, el Ateniense considera apta para representarse en Magnesia. Esto quiere decir que la *Orestíada* puede muy bien ser el modelo de tragedia que Platón tiene a la vista al componer las *Leyes*. La relación textual entre la *Orestíada* y las *Leyes* dice, pues, sobre la relación metaliteraria entre ambas obras. Con base en esto, puede precisarse el sentido del hecho de que los trágicos no solo preguntaran (ἐρωτήσωσιν) si les sería permitido traer sus obras a Magnesia, sino que lo “volviera a preguntar (ἐπανερωτήσωσιν)”. Si el drama de Esquilo es el paradigma de tragedia conforme a la ley desde el punto de vista de las *Leyes*, ello significa que Esquilo mismo es quien, si volviera a preguntar, sería acogido en Magnesia para la representación de sus obras. ¿Quiénes son, entonces, los que ya habían preguntado antes de él? Es impropio pensar que, como los poetas ya habían preguntado en el libro 10 de la *República*, obra perteneciente al período de madurez de Platón, vuelven a preguntar ahora, en su última obra, y esta vez son acogidos y en aquella, en cambio, no (como en Laks 2012). Esa interpretación debe descartarse por la simple razón de que, como se explicará más adelante, en la *República* es posible un uso privado de la poesía, no quedando esta del todo ‘expulsada’, teniendo siempre lugar de honor en la ciudad interior del justo y en el afecto homérico de Sócrates.

La cuestión debe pensarse, en cambio, sobre el trasfondo de la génesis de la tragedia ateniense (para todo este párrafo, ver Seeck 2000: 18-21). Cuando todavía Solón estaba vivo, entre los años 570 y 560 a. C., se empiezan a representar en Atenas algunas obras prototrágicas. Se cuenta que, después de asistir a una representación del joven Tespis, Solón, el consumado poeta-legislador de Atenas, muestra alguna reserva en relación con la presentación pública de mentiras o ficciones. Con su sensibilidad cívica de legislador y

prefigurando al Ateniense de Platón, Solón percibe la posible amenaza política de la dramatización de opiniones diversas sobre la vida buena. Más de medio siglo después de la muerte de Solón, será el tirano Pisístrato quien incluirá la tragedia en el festival de las Dionisiacas, en las cuales Tespis representará la primera tragedia propiamente hacia el año 534. En el año 510, Frínico vence en la competición trágica; en el 492, es multado por dramatizar *La toma de Mileto*, recordándoles a los atenienses el dolor de aquel triste acontecimiento, lo que tuvo como consecuencia la confinación estricta de la trama de la tragedia al terreno mítico. Sin embargo, este dictamen no será del todo seguido por Esquilo, que representa sus *Persas* en el año 472, dramatizando la salvación de Grecia en la famosa batalla de Salamina, tema que no podía ser odioso a la sensibilidad de los atenienses. La ambigua relación que mantiene la representación trágica con los hechos históricos de Grecia es signo de su eminente función política, que caracteriza el género desde su principio. No será sino hasta el año 458 cuando Esquilo represente la *Orestíada*, con lo cual la tragedia llegará a su primer estándar de excelencia como obra completa, como trilogía. Hay, entonces, una distancia de más de un siglo desde las representaciones prototrágicas de Tespis hasta la acabada tragedia de Esquilo. Los que ya habían preguntado antes, aquellos respecto de los cuales Solón habría expresado reserva, aquellos que no podrían llevar sus obras al ágora de Magnesia, no son otros que Tespis, Frínico y los demás antecesores de Esquilo. Con la llegada de la *Orestíada*, Atenas y Magnesia tienen por fin una tragedia madura y conforme con la ley.

Se ha dado cuenta ya de por qué la tragedia debe ser entendida a partir de su función de reconocimiento político en la Atenas clásica. La determinación política del género se ha mostrado en el caso paradigmático de la *Orestíada*, con los crímenes y la subsecuente institución de tribunal y de leyes, y con la concomitante afirmación de la generación olímpica de dioses sobre las divinidades anteriores. Ahora bien, la fundación original de la ciudad, la institución de sus órganos constitutivos, solo la realiza la legislación. Por esta razón, la legislación resulta ser *el género propio del reconocimiento político*. El recurso a la *Orestíada* ha permitido, entonces, aclarar el sentido de la afirmación de que la

legislación es la tragedia más verdadera. En el nivel de la vida en la ciudad, tal afirmación quiere decir: solo la ley verdadera puede llevar a cabo (νόμος ἀληθῆς μόνος ἀποτελεῖν πέφυκεν) el reconocimiento y la cohesión ciudadanas a que la tragedia apunta. La práctica coral que estructura la vida en Magnesia no es otra cosa que la representación continua de lo contenido en la legislación, la representación de los “‘mitos fundacionales’ a través del baile y de la danza” (Pauscello 2013: 261). Dada esta estructuración de la comunidad, dada la primacía política de la legislación sobre la tragedia, es evidente que el legislador no puede dejar fácilmente (ῥαδίως) que los poetas trágicos presenten sus obras, si bien el adverbio indica que esta posibilidad queda abierta siempre y cuando el drama a representar sea conforme a la ley, como la *Orestíada*<sup>33</sup>.

Se entiende ahora que el único modo que ha encontrado el Ateniense de salvaguardar “la fuerza psicagógica de la mimesis dramática” sin eliminar la tragedia de su ciudad y, al mismo tiempo, de evitar “estar necesariamente en contradicción con uno mismo” al albergar en la ciudad una multiplicidad de opiniones sobre la vida buena, es lograr a través de la representación de lo contenido en la legislación “una absoluta identidad entre el representante y lo representado [*performer and performed*], actor y audiencia” (Pauscello 2013: 260). Mientras la comedia es un teatro de la alteridad, la tragedia es un teatro de la identidad. Magnesia es un gran coro que, gracias a las leyes que lo rigen, representa sin cesar su propia identidad: la ciudad entera no deja nunca de “cantarse y embelesarse a sí misma” (2, 665c). Esto es lo que quiere decir el Ateniense cuando afirma que la constitución toda de Magnesia es una representación (*performance*, no imitación) de la más bella y mejor vida (πᾶσα οὖν ἡμῖν ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου). Por esta capacidad representativa única, la legislación resulta ser la

---

<sup>33</sup> El adverbio también es fundamental en aquel pasaje del libro 10 de la *República* en el cual Sócrates, al hablar del efecto de la poesía sobre el carácter, dice que “quien alimenta la compasión en los sufrimientos ajenos hasta hacerla fuerte, *no es fácil* (οὐ ῥάδιον) que la contenga en los propios” (606b; énfasis mío). La modulación del verbo indica que existe la posibilidad de que un individuo sensato disfrute de la poesía sin entregarse del todo a la satisfacción de su deseo de sufrimiento. Es concebible, por consiguiente, que en la *República* se estipule la posibilidad de un disfrute privado de la poesía (ver Flórez 2016: 131 y ss.), de modo análogo a como queda abierta tal posibilidad pública en las *Leyes*.

tragedia más verdadera, donde lo representado es la identidad misma de los actores y de quienes atienden a la representación.

#### 4.3. El diálogo platónico como la tragedia más verdadera

En el registro metadialogal, la subordinación de la tragedia a la legislación tiene consecuencias importantes para la comprensión del diálogo platónico, consecuencias que salen a la luz al considerar el nacimiento progresivo de los géneros a lo largo de la historia de la literatura. La constatación siguiente se da, pues, *en el orden genético*. Siguiendo a Bakhtin y a Todorov, Folch indica que un género literario siempre se conforma a partir de la herencia formal que recibe de los géneros que lo preceden (ver Folch 2015: 211). Según la formulación de Alfonso Reyes, los géneros literarios “se presentan uno tras otro y a su debido tiempo”, en una sucesión ordenada que semeja un desfile cívico y en la que “cada forma genérica, en su marcha propia, permite a su vez ir jalonando las jornadas del viaje” (Reyes 2000a: 105). De acuerdo con esta comprensión de la génesis de los géneros literarios, el diálogo platónico tiene su origen formal en la literatura teatral en general y, en virtud de su contenido, sobre todo en la tragedia. El resultado inmediato de la extrapolación de la relación entre la legislación y la tragedia a la relación entre el diálogo y la tragedia es que el diálogo platónico aparece “como el cuarto género dramático” (Charalabopoulos 2012: 71), el primer “drama en prosa” (Strauss 1978: 59), cuya génesis se encuentra en una metamorfosis orientada filosóficamente de la tragedia, la comedia y el drama satírico. Para precisar con mayor exactitud la relación entre el diálogo y la tragedia, por tanto, hay que constatar primero los rasgos formales que aquel hereda de esta, mostrando así por qué el diálogo, al nacer de la tragedia, conforma una cierta especie suya. Para finalizar, habrá que analizar las razones que llevan al Ateniese a afirmar que el diálogo es la tragedia *más verdadera*.

Entre los rasgos formales que el diálogo hereda de la tragedia encontramos “el juego de roles y la ausencia del autor”, dos “elementos definitorios de la escritura teatral” que han dado dolores de cabeza milenarios a quienes se acercan a los diálogos platónicos con

ojos demasiado acostumbrados a la lectura de tratados (Charalabopoulos 2012: 59). En este respecto, en los diálogos de Platón se da una ausencia fuerte del autor, toda vez que no tenemos testimonios en la voz propia del filósofo que orienten nuestra lectura de sus dramas, como ocurre con otros dramaturgos como Goethe y Brecht, por ejemplo<sup>34</sup>. Otro rasgo común que ha sido notado a menudo es el sincretismo de los géneros, la inclusión en el diálogo de diversos modos discursivos, tal como había pasado antes con la tragedia (cf. Folch 2015: 210). Además de esto, los entrenados en la lectura teatral notan también en el diálogo “la incorporación de indicaciones teatrales en las palabras de las *dramatis personae*”, la indicación de la entrada y salida de los personajes, “la función deíctica del lenguaje”, “el cambio de escena”, “el escenario nocturno para la apertura de la acción y las escenas del tocar puertas” (Charalabopoulos 2012: 62-63). Con esta comunidad formal entre el diálogo y la tragedia se confirma que aquel se origina en el desplazamiento, la combinación y la apropiación de características formales de la escritura trágica, puestas ahora al servicio del amor a la sabiduría.

Gracias al decurso de este capítulo, el encuentro entre el legislador y los trágicos ofrece dos aspectos distintos. Desde la perspectiva dramática, el encuentro aparece como un drama que representa una contienda agonística entre un género y su descendiente, donde las dos formas poéticas luchan por la primacía discursiva en la ciudad. Desde la perspectiva filosófica, el encuentro aparece como un intercambio dialogal, siendo este el tono fundamental de la lengua, del que se deriva cualquier otro uso de la misma. En otras palabras, desde el punto de vista dramático, el diálogo nace de la tragedia, de modo que esta resulta ser “el modelo y el rival del drama en prosa de Platón” (Charalabopoulos 2012: 66); desde el punto de vista del diálogo, la tragedia opera una modificación sobre el tono fundamental de la lengua y, aunque nace primero, es segunda *en el orden eidético*. Se trata de las dos perspectivas que son posibles para quien se encuentra en un límite y puede

---

<sup>34</sup> Esto considerando que los diálogos, en cuanto textos poéticos, deben interpretarse desde sí mismos y sin echar mano de testimonios externos a ellos y polémicos en cualquier caso, como las *Cartas* y las doctrinas no escritas.

pararse en cualquiera de los dos lados para mirar hacia al otro. En efecto, el Ateniense articula aquí la frontera que hay entre la tragedia y el diálogo platónico, razón por la cual el intercambio ofrece una dualidad de aspectos y aparece, según la perspectiva del espectador, como contienda o como diálogo.

La subordinación a la legislación que el Ateniense hace de la tragedia ha revelado el movimiento que el diálogo realiza en relación con la tragedia. El diálogo es más verdadero que la tragedia porque usa la forma dramática para lograr *la expresión artística de un contenido filosófico*. Pero esta explicación no agota el sentido de la afirmación del Ateniense, pues ¿qué significa hacer de la filosofía una obra de arte?

Primero, una ventaja del diálogo sobre la tragedia es que, por ser un drama en prosa, aquel puede asimilar “un espectro de discursos más amplio y producir así una versión más completa de un género literario omniabarcante” (Charalabopoulos 2012: 65). En las páginas de Platón se dan cita discursos filosóficos, médicos, astronómicos, geométricos, forenses, históricos, sofísticos y retóricos que no pueden aparecer en su forma propia en el verso yámbico de la tragedia. Esta constatación formal de la superioridad del drama en prosa sobre el drama en metro tiene consecuencias en relación con el contenido del diálogo. La más inmediata de ellas es que el diálogo platónico es mucho más amplio que la tragedia *como suma de la cultura griega* y, por tanto, es superior como forma artística para la articulación de la sabiduría humana alcanzada por los griegos.

En segundo lugar, se ha constatado que el carácter metaliterario que domina las *Leyes* es un rasgo propio de la poesía desde la *Ilíada*, por cierto también encontrado en la *Orestíada*. Pero la forma autorreflexiva es mucho más patente y dominante en el diálogo platónico que en la épica homérica o en la tragedia esquiléana. Prueba de ello es que en ninguna otra obra literaria griega haya referencias a sí misma de una dimensión y estructura equiparables a las de las *Leyes*. Este eminente dinamismo autorreflexivo de las *Leyes* solo puede explicarse a partir de la idea de que, en el diálogo, la filosofía alcanza su expresión artística propia. En efecto, si la reflexión es un movimiento propio del

pensamiento, “discurso que el alma mantiene consigo misma” (*Teeteto* 189e), la forma autorreflexiva alcanzado por el drama en prosa de Platón es la idónea para la expresión artística del pensamiento. Ahora bien, ello solo es posible porque el diálogo se construye sobre la base de un conocimiento del alma humana, argumento de los primeros dos capítulos de este trabajo. Hay una relación esencial entre la forma del diálogo y su contenido. Con la base firme de una cierta comprensión del alma, el filósofo-poeta Platón ha producido una obra de arte en la que el pensamiento y la forma de su aparición se corresponden asombrosamente. Por su estatus de suma de la cultura griega, pues, y por su unificación de la forma dramática con un profundo conocimiento del alma humana, el diálogo es la tragedia más verdadera.



## CONCLUSIONES

Analizados algunos pasajes nucleares en la arquitectónica de las *Leyes*, la conclusión debe dar cuenta de la comprensión alcanzada de la totalidad de la obra y, con la visión total, indicar la relación entre este diálogo y el conjunto de los diálogos. Por su evidente carácter de obra de senectud y con independencia de cualquier testimonio externo, entendemos que las *Leyes* es el último diálogo escrito por Platón, llamado con justicia el “fruto de las meditaciones y dulcificaciones de la vejez” (Reyes 2000c: 245). Este diálogo es la obra de un hombre viejo. Pero con miras a la interpretación total de la obra, es de igual importancia determinar con alguna precisión su fecha dramática.

Pues bien, tomando en cuenta, en primer lugar, las resonancias entre las *Leyes* y la *Orestíada*, presentada en el 458 a.C.; considerando también la ausencia en el diálogo de referencias a la Guerra del Peloponeso, que contrasta con la constante referencia a la Guerras Médicas; dado, por último, que en la obra no aparecen la retórica, la sofística y la filosofía socrática, es sensato suponer que la acción poético-legislativa de los tres viejos hombres ocurre en la década del 460-450 a.C., después de la muerte de Pitágoras en el año 500, pero antes del encuentro entre Sócrates y Parménides en el año 450 (cf. Zuckert 2009: 53-56). Esta hipótesis interpretativa es fecunda, en primer lugar, porque permite entender tanto el tono arcaizante del diálogo y los largos períodos de las oraciones del Ateniense, como el aparente carácter inacabado o rústico de la obra, semejante al suelo de Creta, rasgos estos que separan a las *Leyes* del resto de los diálogos de Platón en el registro estilístico. En segundo lugar, esta lectura del diálogo explica que los interlocutores filosóficos principales del Ateniense sean los naturalistas, ante los cuales aquel debe defender la primacía del alma en relación con el cuerpo. Todo esto apunta a que las *Leyes* es un diálogo platónico, pero presocrático. Esta es, sin embargo, una afirmación que necesita mayor elaboración.

Además de estas constataciones, hay otras razones de peso para proponer la lectura de las *Leyes* como un diálogo previo al desarrollo filosófico de Sócrates. Sin que ello signifique que la filosofía esté ausente en las *Leyes*, es un hecho que la palabra ‘filosofía’ y sus cognados aparecen muy pocas veces en la obra. La primera aparición del verbo correspondiente se da de forma metafórica en el libro 9, donde se dice que un médico libre que trata a un hombre libre dialogando con él y buscando el principio de su enfermedad parece casi filosofar con su discurso (τοῦ φιλοσοφεῖν ἐγγύς χρώμενον μὲν τοῖς λόγοις: 9, 857d), como si estuviera educando al enfermo en lugar de curarlo. También, en el puro final de la obra, vemos que el Ateniense cae en cuenta de que el cuerpo político está incompleto (ἀτέλες: 12, 960c) si no tiene un medio para su salvación análogo a la cabeza y los ojos en los vivientes, un capitán con el conocimiento necesario para timonear el barco de la ciudad. De esta necesidad nace el Consejo divino (θεῖος σύλλογος: 12, 969b), cuya tarea principal es investigar el fin único del entendimiento político: la virtud. El problema central del Consejo es dar cuenta de por qué la virtud es una sola, a pesar de ser llamada con cuatro nombres distintos: valentía, moderación, justicia y prudencia. Para investigar este problema, se impone la necesidad de una educación que capacite al guardián para discernir la unidad en la idea a partir de una multiplicidad (πρὸς μίαν ἰδέαν ἐκ τῶν πολλῶν: 12, 965c). El aprendizaje superior del miembro del Consejo no es otro que la dialéctica, el método más seguro (σαφεστέρα μέθοδος: 12, 965c) para la investigación de la unidad de la virtud. Estos guardianes también investigarán lo bueno, lo bello, lo divino, el alma y la relación que la música tiene con ella, así como el orden en los movimientos de los astros. En suma, al final de las *Leyes* y a partir de una urgencia política, el Ateniense comprende que el Consejo deberá realizar el curso de los estudios filosóficos. Pero ¿por qué aparece ello solo al final, como una consecuencia de la legislación en lugar de un supuesto operativo en ella?

La clave para explicar la aparición *tardía* de la filosofía en las *Leyes* está en la presentación *temprana* de la imagen de la marioneta. Al elegir la palabra ‘marioneta’ (θάυμα), el Ateniense juega con la relación etimológica que esta tiene con el asombro,

principio de la filosofía. En efecto, son los niños quienes, asombrados por la ilusión del automovimiento, elegirían un espectáculo de marionetas como el más entretenido en la contienda de los géneros. La marioneta invita a examinar la ilusión del automovimiento y, con ello, a investigar lo que en efecto se mueve a sí mismo: el alma. El diálogo puede leerse como la invitación al asombro que un anciano pone en escena, como una incitación al movimiento filosófico del autoexamen, lo cual el autor logra por medio de recursos poéticos. La marioneta refiere, entonces, al principio de la filosofía. Asimismo, hay que recordar que la formación de lo no-racional del alma es previa al desarrollo de la palabra, pero está pensada para ser compatible con ella. Si se concede que los otros diálogos de Platón procuran y exigen un desarrollo superior de la capacidad discursiva, la educación de las *Leyes* en su conjunto aparece como un proemio a aquellos, en donde se investigan los estratos bajos del alma, cuya formación es condición para la comprensión intelectual. No es casual que Sócrates le indique a Glaucón que la educación previa a la dialéctica es un proemio a esta (cf. *República* 7, 531d), porque en las dos ciudades de Platón la educación mira hacia la virtud, aunque en cada una se busque formar tipos humanos distintos. La razón de que la filosofía aparezca al final de las *Leyes* es que este diálogo es un gran proemio a la filosofía, entendida en el sentido de los diálogos de Platón. Una vez fundada la ciudad en la palabra, instituidas las leyes, estructurado el sistema educativo, exhortados los ciudadanos al respeto de los dioses, indicada la prioridad del alma sobre el cuerpo, está puesto todo para que pueda aparecer la filosofía, están dadas las condiciones necesarias para el nacimiento filosófico de Sócrates. El amigo de Diotima y de Alcibíades viene a ser como un segundo legislador, que llevará a cabo la investigación que el Ateniense apenas vislumbra y que le asigna a su Consejo divino. Las *Leyes* cumplen, en su relación con el resto de los diálogos, lo que ellas establecen en la relación del proemio con la ley.

Cuando se interpreta este diálogo como un proemio al *corpus* platónico, como un proemio al desarrollo filosófico de Sócrates, se aclara el panorama en torno a la figura del Extranjero Ateniense. Son varias las interpretaciones que entienden al Ateniense como un

Sócrates o como un Platón velados. Sin embargo, dada la aparición tardía de la filosofía en la obra y el carácter no-socrático de la argumentación del Ateniense, puesto que este no reduce a la perplejidad a sus interlocutores, mostrándoles que no saben lo que creen saber; dado también que el Ateniense tiene una doctrina propia, distendida entre la cosmología, la psicología moral y la teoría política, queda descartada la posición de Strauss, que piensa que nuestro Extranjero es un Sócrates que siguió el consejo de su amigo Critón y partió de Atenas en un barco nocturno hacia Creta (cf. Lutz 2015: 425).

En segundo lugar, el Ateniense no puede ser un Platón anónimo, como piensa Voegelin, para quien el autor de la *República*, desilusionado por no haber encontrado amigos con su misma potencia existencial para atender al llamado de la filosofía, se retira ahora al vecindario del dios, quedando igualmente por encima de toda la raza humana (cf. 2000: 281-288). Platón no puede ser un personaje de su diálogo por la simple razón de que él tiene su lugar propio en la obra *como autor*, como arquitecto de la totalidad del poema.

Al indicarle al lector la intención persuasiva de las *Leyes*, el Ateniense no se limita tan solo a decirnos algo sobre este diálogo particular. En el espacio metadialógico, lo que se dice sobre la forma del diálogo en general se refleja sobre el conjunto de los diálogos de Platón. La consecuencia de esto es que todos los diálogos tienen una finalidad persuasiva y operan como canciones o encantamientos, buscando *modificar el alma del lector*. Esta interpretación pide la tarea de leer los diálogos de Platón atendiendo a su carácter poético, lo que es otra forma de decir que, al igual que en una obra de Esquilo o de Sófocles, los caracteres y la acción son indispensables para entender los argumentos de cada diálogo. Es por ello que, en cuanto autor de la tragedia más verdadera, Platón aparece como el verdadero plasmador (πλάστην: 2, 671c), como el poeta-filósofo que moldea con cantos las almas de sus lectores, conduciéndolos a la vida filosófica.

¿Dónde nos deja, entonces, todo esto? ¿Quién es el Extranjero Ateniense? Dado que ha sido la intención de Platón no decirnos *quién* es este personaje, más que responder a esta pregunta, valdría la pena determinar *qué* es el Ateniense, caracterizarlo, lo cual puede

hacerse comparándolo y contrastándolo con nuestra idea de lo que es Platón. La comparación con Platón aclara por qué el anciano lleva el nombre de *Ateniense*, donde podemos dar estas razones: su conocimiento del alma y la afirmación de su prioridad sobre el cuerpo, la claridad sobre el conocimiento del alma como fundamento de la política, la estrecha relación que concibe entre el alma y la música, el respeto por los dioses y el amor por la ciudad. Todos estos rasgos del Ateniense nos revelan que es un personaje platónico y constituyen el núcleo de la lectura que aquí se hizo de las *Leyes*.

El contraste con Platón muestra por qué el interlocutor principal de las *Leyes* no puede ser un ateniense hablando en Atenas, como Sócrates, sino que debe ser *Extranjero*, por lo siguiente: la doctrina cosmológica de las almas contrarias, que el Extranjero expone en el libro 10; su consideración del orden racional en el movimiento de los astros, que lo asemeja a Timeo y a Pitágoras; el impulso normativo que domina su acción en todo el diálogo y que puede percibirse como tan poco socrático. Pero el rasgo que distancia definitivamente al Extranjero de Sócrates y de Platón es su concepción del dinamismo del alma. El Extranjero nunca pone el movimiento del alma en relación con el amor de los seres que realmente son, de modo que el dinamismo anímico tal como se concibe en las *Leyes* se muestra truncado cuando se lo compara con la imagen que nos hacemos del mismo a partir de las palabras de Diotima en el *Banquete*, del mito del *Fedro* o de los libros 5 y 6 de la *República*. El alma de las *Leyes* no tiene alas. Aunque Platón esté presente en este diálogo, por tanto, su imagen está refractada por su aparición a través de los caracteres de las *Leyes*. Esta concepción que el Extranjero Ateniense tiene del alma permite caracterizarlo como un platónico que no ha conocido todavía el influjo socrático, un platónico con *lógoi*, pero sin *éros*.

La distancia entre el Extranjero Ateniense y Platón no implica que no se pueda derivar, de la lectura de las *Leyes* y de su comparación con la *República*, una conclusión sustantiva para la cuestión de la relación de Platón con la música, conjunto de poesía, danza y canto. Considerando el amoroso y cuidadoso acercamiento a la peligrosa música que

encontramos tanto en la *Leyes* como en la *República*, podría decirse del amor de Platón a esta dama lo mismo que dijo Thomas Mann del amor que por ella padecía el supuesto mayor enemigo de Platón: “Nietzsche dijo en una ocasión que el amor del filósofo a la vida era el amor a una mujer que nos inspira dudas. Exactamente eso mismo podría haber dicho de su amor a la música” (2014: 99). Basta leer los dos magnos diálogos del filósofo para constatar su amor a la música; basta comprender el peligro psicológico que esta representa, para entender por qué le inspira dudas.

Como se aclaró al principio del primer capítulo de la mano del Sócrates del *Fedro*, decir qué es el alma es el trabajo propio de un dios. El análisis psicológico-moral de los primeros dos capítulos se llevó a cabo, en consecuencia, a partir del estudio de una imagen poética: el mito de la marioneta. La conciencia de los límites de la imagen debe llevarnos a ver que lo dicho aquí resulta insuficiente y que el conocimiento del alma puede tener su principio, pero no puede consistir en el estudio de una imagen. El conocimiento del alma humana que, para el Extranjero Ateniese, constituye el fundamento de la acción política, queda planteado en este trabajo como una tarea por realizar. De igual modo, queda como proyecto dilucidar la relación que hay entre el mito de la marioneta, en el libro 2 de las *Leyes*, la doctrina del automovimiento del alma, en el libro 10, y la investigación de la unidad de la virtud por medio de la dialéctica, al final del libro 12. La cuestión puede formularse en las siguientes preguntas: ¿qué importancia tiene, para el mito de la marioneta, que el alma sea primaria entre todo lo que existe y que se mueva a sí misma?, ¿cómo influye la dinámica de los hilos en el movimiento del alma?, ¿por qué no aparecen la virtud, el bien y la belleza en la explicación del movimiento del alma, pero sí como meta de la investigación del Consejo divino? En un sentido, el presente trabajo puede entenderse como el planteamiento de esta cuestión, más que como la exposición de una convicción acerca de una doctrina del alma en las *Leyes* de Platón.

En punto al lugar de las *Leyes* en el conjunto de los diálogos, puede parecer extraño que, a pesar de ser la última obra escrita por Platón, esta encuentre su lugar dramático

como primera del *corpus*. Una salida plausible a este asunto es considerar, a la luz de la apertura del espacio metadialogal, que solo después de haber escrito el conjunto de los diálogos puede Platón volver al principio para abarcar el todo en una obra que prepare el decurso dramático posterior. Puesto en otros términos, solo el filósofo anciano está en posición de crear un diálogo que abarque la totalidad de su obra poética, en el sentido de determinar la relación que el diálogo mantiene con el lector y con la tragedia, modelo y rival del diálogo. Solo el viejo Platón podía comprender a cabalidad la actividad principal de su vida: ser escritor de diálogos. Por ello, era de esperarse que la última obra fuera precisamente la que tiene el carácter más metadialogal notorio, que esta obra fuera aquella en la que se pone la mira sobre el diálogo como género literario. Pasa aquí como en el caso de Eurípides, que escribe al final de su vida las *Bacantes*, en la que abarca su propia obra y, en cierto sentido, toda la tradición de la tragedia griega. Lo que se muestra en este movimiento de interpretación que Platón hace de sí mismo como autor, es que solo desde el final puede aparecer el origen en cuanto tal. Cualquier intento de comprender el principio antes de tiempo no es sino el afán desorientado de un joven con entusiasmo.

La determinación del influjo que la música tiene sobre el alma se ha realizado en este trabajo como una primera aproximación a un tema que merece la pena seguir pensando. Lo ofrecido aquí es un primer esbozo que ha de ser por necesidad incompleto, por la misma razón hermenéutica por la que Platón no podía comprender el diálogo como género antes de haber finalizado su obra. Con toda seguridad, será provechoso tener cerca la lúcida pregunta nietzscheana: “¿pero qué derecho tiene nuestra época de dar una respuesta a la gran pregunta de Platón acerca del influjo moral del arte?” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano* I, 4, § 212). Asumir que hemos comprendido la cuestión sería confiar demasiado en nuestra intimidad con Platón e ignorar que, en la historia de la filosofía, ya otros han sentido que entendían al poeta-filósofo mejor de lo que él se entendió a sí mismo. Uno de los mayores aprendizajes que deja este trabajo es que Platón, como el sofista, es escurridizo y muy difícil de atrapar.

En lo personal, las consideraciones sobre el autoconocimiento, la reflexión y la armonía a las que me condujo la lectura de las *Leyes*, me fijan una meta, acompañada de la conciencia de que no entiendo muy bien en qué consiste esta meta. Rubén Darío ha cantado este camino en un poema casi hecho para servir de epígrafe a las *Leyes*: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones. / La celeste unidad que presupones / hará brotar en ti mundos diversos, / y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones” (*Ama tu ritmo*). A pesar de la ignorancia sobre este camino de autoconocimiento, que la obra de Platón haya propiciado el inicio del movimiento es prueba ya de su operación performativa. Y, a pesar de que yo obtuve un primer impulso por la lectura de esta las *Leyes*, o precisamente a causa de su lectura, quedo perplejo y repito ahora las palabras del joven Siddhartha: “no hay nada en el mundo que conozca menos que a mí mismo”. Mi situación es similar a la de la marioneta, que desconoce si los dioses la han hecho como una mala broma o con un fin serio. Pero, como a ella, el ritmo y la forma de mi propio proceder se me van haciendo algo familiares. Me corresponde ya, pues, superar la imagen del alma que ha originado el movimiento. Me corresponde entrar en mí mismo para buscar el camino por el que las palabras se vuelvan vida.



## BIBLIOGRAFÍA

### Platón

Como en la referencia siguiente debe citarse el nombre completo de las ediciones de Gredos, no se nota cuáles fueron los diálogos usados en este trabajo. Por eso, vale mencionarlos en orden alfabético: *Apología, Banquete, Fedón, Fedro, Filebo, Gorgias, Leyes, Político, República, Teeteto y Timeo*.

1985. *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. Traducciones, introducciones y notas de J. Calonge, E. Lledó, C. García Gual. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

1987. *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemos, Menón, Crátilo*. Traducciones, introducciones y notas de J. Calonge, E. Acosta, F. Olivieri y J. Calvo. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

1988. *Diálogos IV: República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

1992. *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas de M. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

1999. Las *Leyes*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. 3ª edición. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

2008. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas de Carlos García Gual, E. Lledó Íñigo y M. Martínez Hernández. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

2014. *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducciones, introducciones y notas de M. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

### **Autores antiguos**

Homero. 2006. *Ilíada*. Introducción, traducción y notas de E. Crespo. Madrid: Biblioteca Gredos.

Homero. 2006. *Odisea*. Traducción de J. M. Pabón. Madrid: Biblioteca Gredos.

Esquilo. 2006. *Tragedias*. Traducción de B. Perea. Madrid: Biblioteca Gredos.

Eurípides. *Tragedias III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Introducción, traducción y notas de C. García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Biblioteca Gredos.

Aristófanes. 2007. *Comedias III*. Traducción de Luis Aparicio. Madrid: Gredos.

### **Otros autores**

Barba-Jacob, Porfirio. 2012. “Acuarimántima”. En *Todos los sueños del mundo*, Medellín: Tragaluz editores, pp. 218-245.

Bello, Andrés. 1971. “Misión de la Universidad: discurso inaugural de la Universidad de Chile”. En *La formación intelectual: antología*, compilado por Rafael Tomás Caldera y M. A. González Diestro. Caracas: AYSE, pp. 91-108.

Darío, Rubén. 2002. “Ama tu ritmo”. En *Rubén Darío: Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer. Caracas: Editorial Planeta.

Eliot, T. S. *Four Quartets*. 2018. Recuperado de <http://www.paikassociates.com/pdf/fourquartets.pdf>, el 20 de marzo del 2018.

Goethe, Johann Wolfgang. *Prometeo*. 2018. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000497.PDF>, el 29 de marzo del 2018.

Gómez Jattin, Raúl. 2015. “La imaginación: la loca de la casa”. En *Amanecer en el valle del Sinú: antología poética*. 6a reimpresión. Colombia: Fondo de Cultura Económica, pp. 25-26.

Mann, Thomas. 2014. “Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche”. En *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, traducción y nota preliminar de Andrés Sánchez Pascual, 2da edición. Madrid: Alianza editorial, pp. 97-103.

Nietzsche, Friedrich. 2010. *Humano, demasiado humano*. En *Obras completas, Volumen III, Obras de Madurez I*, editado por Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos.

Reyes, Alfonso. 2000a. “Aspectos de la lírica arcaica”. En *Junta de sombras: estudios helénicos*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 104-123.

Reyes, Alfonso. 2000b. “La novela de Platón”. En *Junta de sombras: estudios helénicos*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 240-245.

Reyes, Alfonso. 2000c. “De cómo Grecia construyó al hombre”. En *Junta de sombras: estudios helénicos*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 315-370.

### **Bibliografía secundaria**

Benardete, Seth. 1999. *Socrates and Plato: the Dialectics of Eros*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

Benardete, Seth. 2000. *Plato's Laws. The Discovery of Being*. Chicago: University of Chicago Press.

Bobonich, Christopher. 1991. "Persuasion, Compulsion and Freedom in Plato's *Laws*", *Classical Quarterly* 41 (2), pp. 365-388.

Brisson, Luc & Pradeau, Jean François. 2006a. *Platon: Les Lois, Livres I à VI*. Paris: Flammarion.

Brisson, Luc & Pradeau, Jean François. 2006b. *Platon: Les Lois, Livres VII à XII*. Paris: Flammarion.

Charalabopoulos, Nikos. 2012. *Platonic Drama and its Ancient Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Folch, Marcus. 2015. *The City and the Stage: Performance, Genre, and Gender in Plato's Laws*. Oxford: Oxford University Press.

Fossheim, Hallvard. 2013. "The *Prooimia*, Types of Motivation, and Moral Psychology". En *Platon: Gesetze - Nomoi*, compilado por Cristoph Horn. Sankt Agustin: Akademia Verlag, pp. 87-104.

Frede, Dorothea. 2010. "Puppets on Strings: Moral Psychology in *Laws* Books 1 and 2". En *Plato's Laws: a Critical Guide*, editado por Christopher Bobonich. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 108-126.

Flórez, Alfonso. 2012. *El río torrencial de los argumentos: una lectura fenomenológico-hermenéutica de Leyes X de Platón*. Sin publicar. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Flórez, Alfonso. 2016. *Platón y Homero: Diálogo entre filosofía y poesía*. Sin publicar. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Flórez, Alfonso. 2018. *La última obra*. Sin publicar. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hatzistavrou, Antony. “‘Correctness’ and Poetic Knowledge: Choric Poetry in the *Laws*”. En *Plato and the Poets*, compilado por Pierre Destrée y Fritz-Gregor Herrmann. Leiden: Brill, pp. 361-386.

Klosko, George. 2006. *The Development of Plato’s Political Theory*. 2a edición. Oxford: Oxford University Press.

Koeplin, Aimée. s.f. *Argument, Praise, and Blame: The Persuasive Force of Preambles in Plato’s Laws*. Recuperado de <http://docplayer.net/41975212-Argument-praise-and-blame-the-persuasive-force-of-preambles-in-plato-s-laws-aimee-koeplin.html>, el 20 de marzo del 2018.

Kurke, Leslie. 2013. “Imagining Choralitv: Wonder, Plato’s Puppets, and Moving Statues”. En *Performance and Culture in Plato’s Laws*, editado por Anastasia-Erasmia Peponi. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 123-160.

Laks, André. 2012. “Una insistencia de Platón - a propósito de la ‘verdadera tragedia’ (Leyes 817a-d)”. En *Platón y la irracionalidad*, compilado por Andrea Lozano. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 205-222.

Lin, Zhimeng. 2016. “The Myth of the Soul in Plato’s *Laws*”. En *Reflections on Plato’s Poetics*, editado por Rick Benítez y Keping Wang. Berrima: Academic Printing and Publishing, pp. 191-202.

Lutz, Mark. 2015. “The Argument and the Action of Plato’s *Laws*”. En *Brill’s Companion to Leo Strauss’ Writings on Classical Political Thought*, editado por Timothy Burns. Leiden: Brill, pp. 424-442.

Männlein-Robert, Irmgard. 2013. “Poetik: Komödie und Tragödie (VII796e-817e)”. En *Platon: Gesetze - Nomoi*, compilado por Cristoph Horn. Sankt Agustin: Akademia Verlag, pp. 123-142.

Mayhew, Robert. 2008. *Plato: Laws 10. Translated with an Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Plato Series.

Murray, Penelope. 2013. "Paides Malakon Mouson: Tragedy in Plato's *Laws*". En *Performance and Culture in Plato's Laws*, editado por Anastasia-Erasmia Peponi. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 294-312.

Nightingale, Andrea. 1993. "Writing/Reading a Sacred Text: A Literary Interpretation of Plato's *Laws*", *Classical Philology*, Vol. 88, No. 4 (Oct., 1993), pp. 279-300.

Prauscello, Lucia. 2013. "Choral Persuasions in Plato's *Laws*". En *Choral Meditations in Greek Tragedy*, editado por Renaud Gagné y Marianne Govers Hopman. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 257-277.

Prauscello, Lucia. 2014. *Performing Citizenship in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rocconi, Eleanora. 2010. *Music in Plato's Laws*. Seminario en la Universidad de Pavia.

Roisman, H. M. & Luschnig, C. A. 2011. *Euripides Electra: A Commentary*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Russon, John. 2013. "Education in Plato's *Laws*". En *Plato's Laws: Force and Truth in Politics*, editado por Gregory Recco y Eric Sanday. Indianápolis: Indiana University Press, pp. 60-74.

Sallis, John. 1996. *Being and Logos: Reading the Platonic Dialogues*. 3a edición. Indianapolis: Indiana University Press.

Sauvé-Meyer, Suzanne. 2011. "Legislation as a Tragedy: on Plato's *Laws* VII, 817b-d". En *Plato and the Poets*, compilado por Pierre Destrée y Fritz-Gregor Herrmann. Leiden: Brill, pp. 387-402.

Sauvé-Meyer, Suzanne. 2015. *Plato: Laws 1 and 2, Translated with an Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Plato Series.

Schöpsdau, Klaus. 2011. *Platon: Nomoi (Gesetze), Buch VII-XII. Übersetzung und Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Seeck, Gustav. 2000. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Reclam.

Spaltro, Frances. 2011. *Why Should I Dance for Athena? Pyrrhic Dance and the Choral World of Plato's Laws*. Chicago: University of Chicago Press.

Strauss, Leo. 1978. *The City and Man*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, A. E. 1926. *Plato: The Man and his Work*. New York: Routledge.

Vergara, Franco Alirio. *La Paideia Griega*. En *Universitas Philosophica* Nos. 11-12, pp. 153-168.

Voegelin, Eric. 2000. "The *Laws*". En *Order and History, Volume III: Plato and Aristotle*. Editado por Dante Germino. Columbia: University of Missouri Press, pp. 269-324.

Wang, Keping. 2016. "Plato's Analogy of 'the Truest Tragedy' in the *Laws*". En *Reflections on Plato's Poetics*, editado por Rick Benitez y Keping Wang. Berrima: Academic Printing and Publishing, pp. 203-220.

Zuckert, Catherine. 2009. *Plato's Philosophers: The Coherence of the Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.