

El problema de valoración platónica del arte en las Leyes

A propósito de la música y la educación en los libros II y VII

Autor:

Di Camillo, Silvana

Tutor:

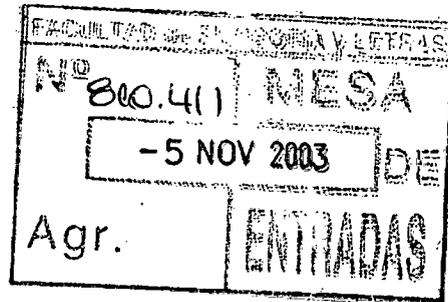
Santa Cruz, María Isabel

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado

TESIS
10-6-1



Tesis de Licenciatura en Filosofía

*El problema de valoración platónica del arte en las Leyes.
A propósito de la música y la educación en los libros II y VII.*

Directora: María Isabel Santa Cruz

Codirectora: Silvana Di Camillo

Alumna: Bárbara Steinman
LU: 93 23.515.340

Domicilio: Av. Rivadava 5871 piso 2, depto. D
Tel: 4433-3982
e-mail: barbarasteinman@yahoo.com
5/11/2003

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

El problema de la valoración del arte en las *Leyes* de Platón. A propósito de la música y la educación en los libros II y VII.

I- El problema de la valoración platónica del arte.

El problema de la valoración platónica del arte se vuelve un auténtico desafío a la hora de emprender la lectura e interpretación del *corpus* platónico y son múltiples las razones que así lo constituyen. En primer lugar, las reflexiones de Platón sobre el arte atraviesan todos los períodos de su producción y la línea imaginaria generalmente establecida, que comienza con el *Ion* y culmina en las *Leyes*, luego de extenderse principalmente a través del *Gorgias*, el *Banquete*, la *República* y el *Fedro*, enlaza sólo de forma parcial e incompleta la presencia del problema en los diálogos¹. Aun así, en ellos aparece clara y explícitamente un tratamiento vinculado al problema del arte: la inspiración poética y su origen divino, el orden del discurso poético, la vinculación entre la poesía y otros discursos literarios, el arte y su conformación metafísica, los compromisos político- pedagógicos que involucra, la función social del artista; son estas algunas caras por las que Platón deja ver su posición frente al arte. En las diversas perspectivas, el autor dista de presentar un discurso uniforme. Paralelamente, las críticas de Platón a la escritura y a la inserción de recursos sofísticos en la argumentación discursiva limitan con el problema de la valoración platónica del arte literario, aunque no necesariamente se confunden con él, pero abren, en todo caso, un nuevo matiz de complejidad al problema. No obstante, en la *República* y en las *Leyes* los juicios de Platón sobre el arte resultan articulados en contextos claramente diferenciados del resto del *corpus* y son parte constitutiva de las argumentaciones que fundamentan el conjunto de las reformas político- pedagógicas que se presentan en ambos diálogos. Ahora bien, el relevamiento de la historia de la interpretación pone de manifiesto que la posición de Platón en las *Leyes* ha merecido escasa atención por parte de los intérpretes comparativamente con el desarrollo que este problema ha alcanzado en la *República*². Este hecho justifica parcialmente que el presente análisis proponga un acercamiento a la valoración del arte

¹ El relevamiento del problema a través de estos diálogos ha sido realizado por E. ASMIS, "Plato on poetic creativity", en R. KRAUT (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, 1992, p. 338- 364. Para una visión general de los resultados de su análisis cf. *infra* p. 16- 17.

² La escasa investigación en torno al problema del arte en las *Leyes* se inscribe, probablemente, en el marco de la falta de atención que ha suscitado en general el diálogo. Este aspecto ha sido destacado recientemente por F. E. LISI: "No obstante, a pesar de ser las *Leyes* quizás el escrito más significativo del filósofo ateniense, la atención que ha merecido por parte de los intérpretes no es sino menor. Se lo considera una obra inconclusa,

que Platón realiza en las *Leyes*. Con todo, más importante ha sido el hecho de que un pasaje del libro II de las *Leyes*, el pasaje 668 b³, fuera considerado evidencia clave en medio de la polémica instaurada durante el siglo XX en torno al problema. El pasaje, complejo filológica y semánticamente, vincula el criterio artístico de evaluación, la mimesis y la relación del arte con lo bello. Quienes más han reparado en él son, como se verá, aquellos intérpretes que han defendido la posibilidad de que el arte conlleve un conocimiento directo de la verdad. Esta línea de lectura ha subrayado el lugar del arte dentro del *corpus*, encontrando en él una teoría estética con reglas de validación autónomas. No obstante, la apropiación que han hecho del pasaje estos autores no ha observado con detenimiento que en las *Leyes*, a diferencia de la *República*, Platón construye una argumentación fuertemente consistente respecto del sitio del arte y, en particular, de la música en su propuesta pedagógica. Es ésta la que proporciona los elementos para la correcta interpretación del problema del arte. De este modo, este trabajo intenta dar cuenta de la relación entre la música y la educación ya que es allí donde se conforma el entramado necesario para aproximarse a la valoración del arte que Platón ofrece en las *Leyes*, poniendo a prueba y a la vez contribuyendo a la interpretación del pasaje en cuestión.

El presente trabajo está organizado en cinco partes. Luego de ofrecer una somera introducción al diálogo, que tiene por objetivo precisar su estructura y organización temática priorizando los ejes que serán tratados, se presentará el estado de la cuestión que el problema de la valoración platónica del arte ha alcanzado. El propósito de tal exposición no es, solamente, realizar un relevamiento bibliográfico, sino más bien contribuir a la delimitación del problema y de los puntos más conflictivos que ha suscitado la polémica, considerando, también, las lecturas del pasaje en cuestión. Seguidamente se pasará al análisis del texto para vincular el proyecto pedagógico de las *Leyes* y la valoración que Platón realiza de la música. Este análisis se centrará fundamentalmente en la lectura de los libros II y VII, puesto que allí Platón desarrolla sistemáticamente su propuesta educativa. El apartado correspondiente a la interpretación del libro II incluirá una sección dedicada al pasaje 668 b que dará cuenta de las diversas posibilidades de interpretación. La sección dedicada al libro VII contemplará la proyección del problema sobre el libro siguiente. Por último se presentarán las conclusiones.

contradictoria, de un estilo imperfecto, algo que sostienen incluso aquellos que defienden el valor del diálogo..." Platón, *Diálogos VIII, Leyes (I-VI)*, Madrid, 1999, p. 8.

³ Para las diversas posibilidades de traducción e interpretación y las diferentes lecturas realizadas, cf. *infra* p. 11; 14; 35-40.

II- El diálogo: las *Leyes*

“Las *Leyes* no es un código legal en sentido estricto. Es una obra literaria que describe una acción que se desarrolla en una escena concreta y en un período de tiempo limitado”¹. Aunque esta afirmación es efectivamente correcta, probablemente sea las *Leyes*, del conjunto del *corpus* platónico, la obra en la que los elementos que conforman la dimensión dramática del texto presentan mayor simplicidad y tienen menor incidencia en su desarrollo argumentativo. Los personajes son tempranamente introducidos, los tres son ancianos, uno es ateniense y los otros dos provienen de Esparta y de Creta. El nombre del ateniense nunca es pronunciado, el lacedemonio se llama Mégilo y Clinias, el cretense. Parten desde Cnosos y van camino a la gruta de Zeus en Creta. Durante el viaje, que transcurre desde la mañana hasta llegada la noche y se anticipa largo y caluroso (625b1- 6), inician una conversación acerca de la forma de gobierno y de las leyes² (625a6- 7). Sin mayor información comienza, entonces, el diálogo más extenso de Platón. La trama narrativa se hace presente sólo una vez más de manera relevante cuando, al concluir el libro III (702c1- d5), Clinias admite ante los otros dos que Creta tiene intención de fundar una colonia y a él, junto a otros ciudadanos, le ha sido encomendada la elaboración de las leyes para el nuevo estado. Esta irrupción de la situación dramática provoca un efecto de realidad y afecta la viabilidad del proyecto político que empezaba a ser formulado y que concluye, tiempo después, luego de un largo camino y extensas argumentaciones.

Las ediciones modernas de las *Leyes* dividen el texto en doce libros; sin embargo atendiendo a la unidad temática, es posible establecer una división en dos grandes bloques asimétricos³. El primero está compuesto por los libros I a VII y se proyecta residualmente

¹ F. L. LISI, “Les fondements philosophiques du nomos dans les *Lois*”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 2000, p. 57- 82, p. 60.

² Las referencias corresponden a la edición de I. BURNET (ed.); *Platonis Opera*, Oxford, 1900- 1907. En lo sucesivo se utilizará la traducción de F. L. LISI, Platón, *Diálogos VIII, Leyes* (libros I- VI) y *Diálogos IX, Leyes* (libros VII- XII), Madrid, 1999. La confrontación de otras traducciones para la lectura y el análisis del pasaje 668b será aclarada oportunamente.

³ Una segmentación estructural diferente puede encontrarse en F. L. LISI, Platón, *Diálogos VIII...*, p. 29- 31. Allí el autor presenta una división de la obra en tres partes. La primera está formada por los libros I a IV, la segunda se extiende desde el libro V hasta el VIII y la tercera queda conformada por los libros IX a XII. La primera parte es, asimismo, una introducción al diálogo, a la vez que el libro IV sirve de transición a la segunda parte. En ésta se terminan de normar los aspectos que hacen a la vida del ciudadano en la *polis*. La tercera parte regula, principalmente, las relaciones intersubjetivas de los miembros del estado y las relaciones entre estados. La divergencia con esta división de la estructura del diálogo y la propuesta más arriba se centra, fundamentalmente, en la dificultad para hallar elementos que permitan establecer diferenciaciones entre la primera y la segunda parte aquí presentadas. Los primeros siete libros parecen, más bien, estrechamente

sobre el libro VIII. En esta parte se desarrolla la fundamentación de los dos pilares sobre los cuales se construye el sistema político: la ley y la educación. La última parte está compuesta por los libros VIII a XII, siendo las reglamentaciones administrativas del Estado y el culto religioso los principales problemas tratados.

El proyecto legislativo del diálogo comienza a ser desplegado, rigurosamente, a partir del libro IV, luego de que Clinias hace explícita la intención colonizadora de Creta. Sin embargo, tres aspectos vinculados a éste son anticipados por el ateniense. En primer lugar, en el libro I, se había entablado ya una discusión respecto del objetivo general de la legislación. Aquí, el ateniense había defendido la tesis según la cual el principal propósito perseguido por el cuerpo legal de una ciudad consistía en garantizar la paz, dejando atrás al triunfo en la guerra, meta que había sido previamente propuesta por sus interlocutores (625e- 631b). En segundo lugar, en el libro III, Platón pone en boca de los personajes una extensa conversación respecto de los ciclos de auge y decadencia a los que ha sido sometido el género humano desde sus orígenes (676a- 677b) y funde el final de esta genealogía con el surgimiento de diversos estados y regímenes de gobierno. Luego de ejemplificar y analizar los casos de Esparta, Atenas y Persia (683a- 698a), el ateniense termina afirmando que el sistema político óptimo se encuentra en el justo medio entre la anarquía y el despotismo (698b- 701b). En tercer lugar, a comienzos del libro IV el ateniense indaga a Clinias en lo concerniente a la ubicación, distancia del mar, fertilidad de los suelos, vale decir, las condiciones geográficas estratégicas a las que está sujeta el área donde se fundará la colonia. Luego, se preocupa por el origen de la población que habitará la ciudad (704a- 718a). Finalmente, después de presentar y analizar estos antecedentes, Platón comienza a introducir, promediando el libro IV, el modelo de ley que debe ser

relacionados en cuanto a la temática que presentan y, puntualmente, respecto del problema de la educación y la música; el libro II no constituye, definitivamente, una introducción a la cuestión, sino que ya forma parte del desarrollo sistemático. La complejidad estructural del tratamiento sobre la educación en las *Leyes* fue observada hace escaso tiempo por D. NAILS y H. THESELEFF en su artículo "Early academic editing: Plato's *Laws*"; en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2003, p. 14- 29. Los autores sostienen que existen "discrepancias entre los libros I y II, nuevamente discrepancias entre ellos y el desarrollo de la educación en el libro VII y una curiosa incommensurabilidad entre el libro I y aquello en lo que, se supone, concluye la discusión sobre la educación en el libro VIII" (cf. p. 23). Para NAILS y THESELEFF, en los tres primeros libros de las *Leyes* se encuentran formuladas las ideas originales de Platón acerca de la formación del carácter y de la educación. El desarrollo posterior acerca de estos problemas corresponde, a su juicio, a una tarea "no siempre correctamente realizada por el editor" (cf. p. 24). Ubicándose en una perspectiva que acentúa la ruptura entre las diversas secciones de la educación, distinta a la defendida aquí, para estos autores los tres primeros libros tampoco resultan introductorios al desarrollo subsiguiente.

prescripto en el nuevo estado. Respecto de éste, los personajes acuerdan que las leyes más eficientes son aquellas que tienen una estructura doble (721b; 723b). La segunda parte es la ley propiamente dicha, es decir, el precepto coactivo (723a- b) y aquí se estipula, además, el castigo que merecerá el que la infrinja (721b). La ley está precedida, no obstante, por un preámbulo, donde se expone un discurso cuyo objetivo consiste en llamar a la persuasión y al convencimiento del que debe obedecerla, de manera que sea respetada sin tener que apelar exclusivamente al temor al castigo. De este modo, el legislador deja en claro que son dos los instrumentos a utilizar al momento de legislar: persuasión y coacción (722b). A partir del libro V y hasta concluir el libro XII, Platón va presentando, intercaladamente, diferentes leyes que reglan la vida en la ciudad, las cuales involucran todos los aspectos del tejido social: las prácticas sexuales (835b- 842a), el matrimonio y los cuidados de padres, hijos y parientes (729b- 730a; 772d- 785b; 922a- 932d), las celebraciones fúnebres y religiosas (828a- 831e; 884a- 916e; 958c- 960b), el desenvolvimiento económico, la división en clases sociales y las riquezas admitidas, la posesión de la propiedad privada (734e- 471e; 846d- 850d; 913a- 922a), los procesos de elección de los magistrados (751a- 768e; 960b- 969d); todos éstos son los temas sobre los que el texto se detiene en profundidad, conjuntamente con la educación, que merece, asimismo, una cuidadosa atención⁴.

El tratamiento de la educación, aunque fuertemente sistemático, no es, sin embargo, consecutivo. Se anticipa en el libro I, luego de que la conversación desembocara en los usos del vino. De allí se plantea la necesidad de incluir la reforma de los simposios en el marco general de la reforma de toda la educación (642a – b). Los libros II y VII se abocan al tratamiento de la educación y es aquí donde la música aparece como el elemento por antonomasia de la *paideia*, en tanto que, a través de ella, los jóvenes adiestran los movimientos de la voz y el cuerpo (655a). El libro II se centra en el ejercicio de la voz, es decir, en el contenido poético de las representaciones pronunciadas. El libro VII avanza sobre el tratamiento de la gimnasia, pero vuelve también sobre los contenidos de la música.

⁴La riqueza descriptiva, la precisión analítica y la articulación entre el plano social, el legal y el económico presentes en las *Leyes* han llevado a W. DRECHSLER a sostener que “la base de *Law & Economics* (L&E), uno de los más importantes paradigmas del discurso académico legal y económico desde hace aproximadamente medio siglo, es las *Nomoi*, de Platón” (cf. p. 215). Para DRECHSLER, los principios claves de la Escuela de Economía de Chicago fueron no sólo formulados sino, además, aplicados por primera vez, en

La lectura de los textos pone de manifiesto que la preocupación central del libro II consiste en definir el tipo de música correcta, tanto por el discurso que representa como por los movimientos que escenifica. En este sentido, el desarrollo argumentativo concluye consagrando a la virtud como el único patrón legítimo al momento de realizar un acto de valoración artística. En el camino queda descalificado el placer como criterio alternativo (668a). El libro VII, en cambio, precisa detenidamente las pautas a seguir para garantizar el éxito en materia educativa. En su inicio Platón advierte que parte de la exposición tiene, más bien, un carácter de admonición que de dictado de leyes (788a). Bajo esta caracterización quedan involucradas especialmente las prescripciones respecto de la crianza de los niños que tienen lugar en el ámbito íntimo de las casas donde el cumplimiento de las leyes resulta incorroborable. A partir de allí, el texto va atravesando, de manera alternada, diferentes temas, entre los cuales cabe mencionar: los cuidados que los niños pequeños deben recibir por parte de las nodrizas (789e), el cultivo temprano del cuerpo (791c), la educación igualitaria entre niños y niñas (806a). Respecto del tratamiento de la poesía se presentan aquí las estrategias y normas a cumplir para la correcta reproducción de las representaciones previamente consagradas y, con ello, su carácter virtuoso (798b). Asimismo, el análisis hace mención de las obras escritas en prosa y de los cantos no acompañados de danza (809c-d). Ahora bien, en lo vinculado puntualmente al problema de la música, la argumentación central del libro II consistía en descubrir el verdadero patrón a la hora de realizar un juicio sobre ella. Asumida la virtud como parámetro del juicio y desechado el placer, el libro VII analiza una nueva rivalidad: se trata ahora de desentrañar la figura de la *polis* sobre la que debe recaer la responsabilidad de efectuar el juicio. El poeta y el legislador son los candidatos a hacerlo y entre ellos Platón dirime la disputa (817a). El final del libro se detiene en la enseñanza de la matemática. Al concluir sus lineamientos, el ateniense sostiene que las prescripciones que constituyen la educación ya han llegado a su término (822d); aun así otras notas aparecerán en el libro VIII. En efecto, en un pasaje del libro VII, se anticipa que una de las finalidades perseguidas por la educación, a través de la enseñanza de la música, es hacer que los dioses sean propicios a los hombres (803e). Precisamente en el libro siguiente Platón establece la modalidad del

este diálogo (cf. p. 215): "Plato's *Nomoi* as the basis of *Law & Economics*", en S. SCOLNICOV and L. BRISSEON (edd.), *Plato's Laws...* p. 215- 220.

culto religioso y allí realiza nuevas observaciones sobre la música. En este sentido, otro dilema se presenta: ¿quién o quiénes deben ser autores de los poemas que vayan a ser representados? El legislador, el supervisor de la educación, cuyo protagonismo ya fue incluido previamente (VI, 765d) y, otra vez, el poeta son los sujetos que compiten para esta función (829c) y el texto se preocupa por esclarecer aquel que más eficazmente puede ejecutarla. De modo que, tal como se ha visto, en el marco de la propuesta pedagógica, la música es analizada bajo tres perspectivas. En primer lugar, se dirime su adecuación a un patrón capaz de garantizar la validez de la valoración a efectuar sobre ella, previa búsqueda del mismo. En segundo lugar, se determinan los requisitos que deben cumplir los jueces y, por último, son definidos los autores. Cada una de estas definiciones es el resultado de una indagación en la cual el ateniense expone, argumenta, a veces sobreargumenta y ejemplifica. Pretender dar cuenta del discurso del ateniense respecto de estos problemas, en búsqueda de la valoración platónica del arte, es el objetivo de este análisis; antes se presentan las diversas interpretaciones realizadas en torno al problema.

III- La polémica en torno al problema del arte en la obra platónica

Hace aproximadamente cincuenta y cinco años W. J. Verdenius publicaba en *Mnemosyne* su artículo "Platon et la Poésie"¹. En él, Verdenius llamaba la atención sobre la ausencia de una genuina reflexión en torno al problema de la valoración estética dentro de la obra platónica²; la relación entre el arte y la filosofía en la obra, señalaba el autor, se había resuelto desplazando equívocamente la mirada de los textos hacia el subconsciente de Platón, para hacer de él un lugar de combate entre arte y ciencia³. En su análisis, Verdenius se desvinculaba de la tradición que buscaba dar respuestas biográficas a la tensión entre arte y filosofía en el *corpus* y elegía como anclaje interpretativo el pasaje final del *Filebo*, en el que Platón admite placeres inofensivos, que no obstaculizan el desempeño de la *phrónesis*, en la vida mixta (62c y ss.)⁴. Ahora bien, la lectura del texto propuesta por Verdenius extendía el restringido ámbito de la música referido por Platón en el pasaje al arte en general y terminaba afirmando la existencia de dos puntos de vista para juzgar el arte: el placer y la ciencia. La postulación del placer como criterio de evaluación artístico allanaba, así, el camino hacia la generación de un ámbito de reflexión propiamente estético para la obra.

Continuando con la misma línea interpretativa, cuatro años más tarde, Verdenius publicará *Mimesis*⁵. En este análisis se produce, sin embargo, un cambio de perspectiva; Verdenius no irá ya a la búsqueda de criterios no intelectualistas para juzgar el arte sino que procurará develar, más bien, la modalidad que adquiere la producción artística para Platón. El complejo proceso de la mimesis, elemento constitutivo en la forma de generación del arte, será ahora el principal objeto de análisis. En este sentido, Verdenius retomará los

¹ W. J. VERDENIUS, "Platon et la Poésie", *Mnemosyne* XII, tertia series (1945), p. 118- 150.

² Cf. *op. cit.*, p. 118.

³ Cf. *op. cit.*, p. 122.

⁴ Cf. *op. cit.*, p. 125. El análisis en clave biográfica de la posición de Platón frente al problema del arte, en particular de la poesía, nunca ha sido completamente desechado. Muchos años más tarde de que Verdenius señalara este error cometido frecuentemente por los intérpretes, G. F. ELSE en *Plato and Aristotle on Poetry*, USA, 1986, p. 4; todavía sostuvo: "Hasta donde sabemos acerca de estos dos hombres, podemos decir que Platón era una clase de persona muy diferente de Sócrates e, igualmente, que él pudo llegar a ser Platón a través de Sócrates. Sin Sócrates, Platón habría sido aquello que estaba destinado a ser: un ateniense aristócrata, tal vez un literato, tal vez un político. La experiencia de Platón con respecto a la poesía fue determinada inicialmente por dos factores principales: su aguda sensibilidad y el lugar central de la poesía en la Atenas de su adolescencia... El shock que Sócrates le proporcionó a su alma en ese momento dio origen a una violenta reacción en contra de su más temprana idolatría; denegando y cambiando todo lo que la poesía había significado para él hasta ese momento."

⁵ W. J. VERDENIUS, *Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden, 1949.

trabajos anteriores de J. Tate, quien en "Imitation in Plato's *Republic*"⁶ y "Plato and Imitation"⁷, había creído encontrar respuestas a, básicamente, dos problemas, a partir del análisis del fenómeno de la mimesis. En el primero de los artículos, Tate intentaba dar solución a las tensiones que se generan en la *República* en torno a la aceptación y a la exclusión de la poesía en los libros III y X respectivamente. En el segundo, trataba de dar cuenta del proceso de la mimesis en general. En relación al sitio reservado a la poesía en el interior de la *República*, Tate postulaba la existencia de dos sentidos para la mimesis: "uno bueno y otro malo" siendo la buena mimesis la que resultaría incluida en el proyecto político de la *República*. La mala mimesis, desechada, era aquella por la cual el sujeto que la representaba se identificaba simpatéticamente con algún otro, generando un cierto ilusionismo. En este caso, el artista realizaba representaciones sin ningún tipo de conocimiento⁸. La buena mimesis consistía en la representación de la verdad por medio del arte. En caso de que el arte procediera de acuerdo a esta última caracterización no habría, entonces, razones necesarias para que se viera excluido de la *polis*. Esta interpretación, finalmente, conducía a Tate a desdibujar los límites entre la figura del buen artista y la del filósofo⁹. De la tesis de Tate se derivaba, en síntesis, una fuerte implicancia. En su primer artículo, dejaba abierta la posibilidad de que el arte conllevara un conocimiento directo de la verdad. En su segundo artículo, él mismo, lo afirmaba expresamente:

"El tipo de poesía (pintura, oratoria o cualquier otro arte) que es imitativo en el buen sentido, es así porque imita el mundo ideal. Utiliza "el paradigma divino" (cf. *Rep.* 500- 1). Representa el objeto... bajo el aspecto del objeto real (cf. *Rep.* 597a); lo representa, vale decir, guarda en sí o imita la verdadera realidad que es el mundo ideal. Lo que produce no

⁶ J. TATE, "Imitation in Plato's *Republic*", *The Classical Quarterly* XXII (1928), p. 16- 23.

⁷ J. TATE, "Plato and Imitation", *The Classical Quarterly* XXVI (1932), p. 161- 169.

⁸ Cf. "Imitation...", p. 17.

⁹ "La distinción entre el sentido bueno y malo de la imitación es, rápidamente hablando, una distinción entre dos tipos de artista: el ignorante por un lado y el conocedor por otro. Aquí tenemos la llave para entender la actitud de Platón en lo concerniente a la poesía y al arte en general... Se sigue de esto que existen dos posibles clases de artistas y dos correspondientes clases de imitación y de arte en general. Una clase consiste en los amantes de la belleza y la sabiduría, que tienen el conocimiento de este trabajo "ideal". Su trabajo es realmente bello y armonioso, ya que a través del principio de la imitación se contagia a los otros de armonía de carácter (*Rep.* 522a). Aun cuando no imparta conocimiento científico, este trabajo se produce bajo la luz de tal conocimiento (402b-c). Así, la poesía será tan verdadera como bella, tanto como para que los jóvenes se familiaricen con las opiniones correctas (376 y ss.). Tal arte será una imitación o expresión de la realidad de la verdad y de la belleza... La otra clase de arte consiste en una imitación en el sentido condenatorio. Incluye, por ejemplo, a los poetas que copian sólo las características externas del hombre, etc.; los poetas que no saben pero se hacen pasar como si supieran..." Cf. *op. cit.* p. 21- 22. (*cur. prop.*)

es meramente una copia de este o aquel objeto concreto tal como es percibido por las engañosas facultades sensibles: la imaginación y la opinión; sino una copia de las realidades ideales que el objeto “imita” o de las que “participa” y cuya “presencia” en el objeto constituyen exclusivamente la realidad del mismo. Esta clase de arte se encuentra, en consecuencia, alejada solo a un nivel de la verdad¹⁰...”

Ahora bien, si el arte imitativo en el buen sentido daba cuenta de los aspectos reales de los objetos, el mal arte era, en cambio, una mera copia representativa de las propiedades fenoménicas:

“La clase de poesía (o de arte) que es imitativo en el mal sentido es aquel que copia más o menos servilmente las características externas de un objeto (aparición, palabras, gestos), tal como son percibidas por... los sentidos y la opinión, divorciados del conocimiento¹¹...”

Verdenius hace explícita la influencia de los trabajos de Tate al momento de escribir su *Mimesis*. Particularmente relevante resulta, en su análisis, la concepción de Tate señalada en el párrafo precedente, según la cual mimesis no significa necesariamente copia servil. Verdenius adhiere a esta concepción y la amplía extendiendo la actividad del artista a un acto de interpretación¹². Sin embargo, a diferencia de Tate, Verdenius pone límites a la actividad del artista: el verdadero arte se relaciona indirectamente con el plano más elevado de la realidad sólo sugiriéndolo¹³. Finalmente, hace de la mimesis el espacio de conciliación entre realismo e idealismo en el arte. Esta conciliación resultaría del lugar intermedio que Verdenius adjudica a la producción artística¹⁴.

Resulta claro, pues, que las posiciones de Verdenius y Tate, aunque enlazadas, no coinciden de lleno; Verdenius enfatiza el juicio crítico que el artista debe autoaplicarse, siendo que el arte si bien puede referir a la verdad, lo hace sólo sugestivamente¹⁵. Sin

¹⁰. Cf. “Plato...”, p. 161.

¹¹. Cf. *op. cit.*, p. 162.

¹². “El artista no debería contentarse con una mirada superficial de su objeto, sino que debería intentar penetrar en su estructura inherente. Su tarea es la interpretación fiel no la imitación servil.” Cf. W. VERDENIUS, *Mimesis...*, p. 21.

¹³. Cf. *op. cit.*, p. 21.

¹⁴. “El arte, en consecuencia, tiene un doble aspecto: en su manifestación sensible es una cosa de valor inferior, aunque tiene una relación indirecta con la naturaleza esencial de las cosas. La intensidad de esta relación depende del grado en que el artista acierte al iluminar los aspectos más elevados de la realidad intermedia... Así, la imitación, cuando es vista bajo la luz de la concepción jerárquica de la realidad, puede constituir la reconciliación del realismo y del idealismo en el arte.” Cf. *op. cit.*, p. 19.

¹⁵. Cf. *op. cit.*, p. 21.

embargo, la evidencia central que ambos autores presentan para apoyar sus interpretaciones está dada por el pasaje de las *Leyes* 668b¹⁶. A partir de él es que Verdenius explicita: “En el arte verdadero, la semejanza no refiere a la realidad trivial, sino a la belleza ideal” y propone como traducción del tramo final del pasaje: “que tiene su semejanza de ser una representación de la Belleza.”¹⁷ Asimismo, respecto del pasaje, Tate no considera otra posibilidad sino que la música produzca una imitación de la forma de lo bello y, aunque elige la pintura para ejemplificar, probablemente por un interés didáctico, infiere a partir del mismo:

“Lo que Platón requiere de la pintura, por ejemplo, no es que ésta deba ser fotográfica, no es que ésta deba reproducir servilmente este o aquel objeto; sino que, al igual que el objeto copiado, que es una imitación de la idea, también la pintura debería ser una imitación o expresión directa (alejada sólo a un nivel) de la idea¹⁸...”

Paralelamente a esta línea de interpretación, también Collingwood intervino en la polémica en torno a la evaluación estética en la obra platónica, aunque su participación no careció de ciertas particularidades. En efecto, en 1925 publicó en *Mind* “Plato’s Philosophy of Art”¹⁹. Allí, reconoció que para Platón el arte cumplía una función harto relevante en la educación, pero admitió que la experiencia estética *per se* se encontraba excluida de la *polis*²⁰. Esta tesis, contraria a la que comenzó a desarrollar Tate en 1928, es abandonada por el mismo Collingwood al publicar, trece años más tarde, *Los principios del arte*²¹. Su autocrítica dio matices trágicos al problema del arte en la obra, sosteniendo:

“La mayoría de los escritores sobre estética atribuyen a Platón el silogismo “la imitación es mala; todo arte es imitativo; por lo tanto todo arte es malo”... Luego... derivan

¹⁶ “Ἡκιστα ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονὴν φῆι κρίνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα ποῦ καὶ γίγνοιτο, ἀλλ’ ἐκεῖνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοίότητα τῷ τοῦ καλοῦ μμήματι (668a9- b2). En su traducción de las *Leyes*, F. L. LISI, Platón, *Diálogos VIII...*, ha propuesto la siguiente lectura del pasaje: “En absoluto, por tanto, cuando alguien sostiene que la música se juzga con el criterio del placer, hay que aceptar esa afirmación y en absoluto hay que buscar esa música como si fuera seria, incluso si existiera alguna en algún lugar, sino aquella que tiene la semejanza con la copia de lo bello.” Más adelante se confrontarán diversas posibilidades de lectura, traducción e interpretación del pasaje. Cf. *infra* p. 35- 40.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Cf. J. TATE, “Plato...”, p. 164- 165.

¹⁹ R. G. COLLINGWOOD, “Plato’s Philosophy of Art”, *Mind* (1925), p. 154- 172.

²⁰ Cf. *op. cit.*, p. 164.

²¹ R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, London, 1938; *Los principios del arte*, México, 1960.

ellos, Platón “proscribe el arte en la ciudad”. No comentaré esto. No hay necesidad de condenar a unos cuantos infractores por un crimen casi universal²²...”

Por su postura anterior, Collingwood se vio a sí mismo implicado en el crimen y en 1938 lo reparó presentando una solución análoga a la de Tate: “sólo el poeta que entretiene y que representa cosas triviales o repugnantes; la clase de persona que hace los ruidos de los animales y otros semejantes²³” es el verdaderamente excluido de la *polis*. Sin entrar en detalles que no contribuyen seriamente a la discusión, Collingwood enmarcó la posición de Platón dentro de su propia teoría estética, Platón no quiso, a su juicio, excluir todo el arte de la *polis*, sino sólo aquel que perseguía exclusivamente la diversión²⁴.

Sólo tres años después de la publicación del libro de Collingwood y faltando todavía cuatro para que Verdenius publicara su primer artículo, Helmut Kuhn comenzó a formar parte de los intérpretes que, desde diferentes aristas, se acercaron a la polémica y sentaron posición frente a ella. En 1941 Kuhn publicó la primera parte de su “The True Tragedy. On the Relationship between Greek Tragedy and Plato”, trabajo que se extendería con la publicación de una segunda parte al año siguiente²⁵. El segundo de los textos de Kuhn es, básicamente, un valioso análisis de la *República*, bajo la luz de las tesis sostenidas en su primer trabajo; en éste el autor se definió respecto de la valoración platónica de la poesía aportando una mirada sobre la que no se había incursionado hasta ese momento. En efecto, a diferencia de los trabajos anteriores que procuraban compatibilizar filosofía y poesía, Kuhn vino a señalar que la disputa entre el filósofo y el poeta no tenía, en absoluto, un significado metafórico²⁶. El objetivo primordial perseguido por los diálogos platónicos fue, en rigor, desplazar al discurso poético debido a que poseía carencias estructurales con consecuencias éticas respecto de las que Platón se distanciaba. En particular, Kuhn sostuvo que Platón daba una respuesta diferente, y no reconciliable con la respuesta proporcionada por la tragedia, al problema del mal y del sufrimiento humanos, procurando desarticular la creencia en la existencia de una responsabilidad divina como fuente del padecimiento²⁷. En este sentido, Platón abría paso hacia la constitución de una etapa diferente en la

²² Cf. *op. cit.*, p. 51.

²³ Cf. *op. cit.*, p. 52.

²⁴ Cf. *op. cit.*, p. 54.

²⁵ H. KUHN, “The True Tragedy. On the Relationship between Greek Tragedy and Plato”, Part I, *Harvard Studies in Classical Philology* 52 (1941), p. 1- 40; Part II, 53 (1942), p. 37- 88.

²⁶ Cf. *op. cit.*, p. 16.

conformación del sujeto agente y del reconocimiento de su responsabilidad en las acciones ejecutadas²⁸. Ahora bien, si el diálogo platónico debió conformar la “verdadera tragedia”, el discurso poético fue, contrariamente, portavoz de valores y prácticas que debían ser sustituidas y finalmente eliminadas junto con él mismo: “Platón deseaba suplantarse el tradicional *Logos* poético con su novedoso *Logos* dialéctico... Concebido como la celebración de la perfección verdadera, el discurso filosófico asumió la tarea que anteriormente había caído en manos del poeta...”²⁹. Subrayando, entonces, los aspectos morales involucrados en el discurso, Platón fue, a juicio de Kuhn, implacable respecto de la valoración de la poesía, su sobrevivencia en la ciudad y los parámetros para que fuese juzgada. El arte trágico no sólo no contribuyó al acceso a la verdad, sino que, a través de la mimesis³⁰, propagó modelos que lo alejaban de ella. De este modo, para Kuhn, Platón aplicó patrones ético-políticos y no estéticos a la hora de juzgar a los poetas.

La tesis central de H. Kuhn se proyectó, prácticamente 20 años después de la publicación del primer artículo, sobre la *Thèse Principale* de Paul Vicaire³¹. En *Platon, Critique Littéraire*, Vicaire recorrió todo el *corpus* platónico en búsqueda de la posición de Platón frente a la poesía en general y frente a los distintos autores literarios con los que entabló disímiles polémicas. Al igual que para Kuhn, para Vicaire, Platón en las *Leyes* realizó una valoración de la poesía en términos prioritariamente políticos. Sin embargo, se distanció de Kuhn al reconocer que la poesía no debía ser desterrada de lleno en este diálogo. Por el contrario, según Vicaire, Platón admitió un tipo de poesía sobre la cual fijaba reglas estrictas que los poetas debían respetar. Esta poesía era funcional al programa político desarrollado en las *Leyes*, donde, a juicio del autor, quedaba expuesto el proyecto de un estado real y no el de un estado ideal, como ocurría en la *República*³².

Lejos de clausurarse, la disputa se reavivó años más tarde, con la publicación de *Prefacio a Platón*³³. En su polémico libro, Havelock cuestionó toda la línea de lectura que era más o menos deudora de los trabajos de Tate, y objetó la interpretación que los autores que la suscribieron habían realizado de los diversos pasajes del *corpus*, provenientes en su

²⁷ Cf. *op. cit.*, p. 16-17.

²⁸ Cf. *op. cit.*, p. 2-3.

²⁹ Cf. *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Cf. *op. cit.*, p. 11.

³¹ P. VICAIRE, *Platon, Critique Littéraire*, Paris, 1960.

³² Cf. *op. cit.*, p. 66-75.

mayoría de la *República* y del *Sofista*. Notablemente, Havelock guardó silencio respecto del problemático pasaje 668b de las *Leyes*, en especial, si se tiene en cuenta que *Mimesis* era una de las fuentes explícitas de ingreso a la polémica elegidas por él³⁴. En las antípodas, repudió todo abordaje de los textos que autonomizara el problema estético del ámbito doctrinario³⁵. No había, para Havelock, ambigüedades en cuanto a la inexistencia de un interés estético sobre el arte: “el juicio definitivo que Platón dicta sobre la poesía es de carácter epistemológico, de modo que la exclusión viene determinada por las premisas de su propio sistema”³⁶. Unos años más tarde, una interpretación próxima a la de Havelock fue sostenida por L. Moss, en su artículo “Plato and Poetics”³⁷. Focalizando la atención en los pasajes de los libros III y X de la *República*, Moss concluyó que no existe ninguna forma de arte eximida de constituirse según la mimesis y a su juicio, a diferencia de la tesis de Verdenius, la imitación siempre alejaba al arte del conocimiento verdadero, directa o indirectamente³⁸. De modo que Havelock, y luego Moss, se distanciaron de todos los intentos de adjudicar al arte un papel relevante en el ámbito gnoseológico. La mimesis, por otra parte, podía cobrar un interés estratégico vinculada a la política o a la pedagogía, pero esto era la contracara de su deficiencia metafísica. Afirmar que el arte no escapaba a una carencia, y más aún, que ella estaba en la base de su constitución, alejaba definitivamente a las representaciones artísticas del centro de la escena de la *polis* y con ello el pintor, el

³³ E. A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. - London, 1963; *Prefacio a Platón*, Madrid, 1994.

³⁴ Cf. *op. cit.*, p. 46, nt. 37.

³⁵ “Hay quizá un cuarto expediente para hacer de Platón un simpatizante del arte, dejando de lado la manipulación semántica para basarse en la filología. Las palabras “arte” y “artista” pueden emplearse para traducir el uso metafórico que Platón hace de palabras como *techné* y *demiourgos* (“el arte de vivir”, “el arte de gobernar”, “el artista del universo”...) y lo dicho en tales contextos metafóricos se interpreta luego como parte de la teoría platónica del arte, en sentido profesional. Así, por tal procedimiento puede hacerse un artista, incluso del filósofo platónico, reduciendo el texto de Platón a una pasta viscosa con capacidad de adherirse a cualquier objeto que haya dentro de la mente del crítico.” Cf. *op. cit.*, p. 47.

³⁶ Cf. *op. cit.*, p. 46.

³⁷ L. MOSS, “Plato and Poetics”, *Philological Quarterly* 50 (1971), p. 533- 542.

³⁸ “Si, entonces, el poeta no conoce “nada que no sea imitar” y si, como Platón estableció previamente, “todo lo que se dice por fabuladores o poetas es una narración de cosas pasadas, presentes o futuras” (III, 392d); entonces no puede existir otra manera de la narración poética más que la imitativa. Consecuentemente, no existe posibilidad de contrabalancear la manera mimética con una salubre forma no- imitativa y la poesía se encuentra, así, *totalmente* comprometida, a causa de sus atributos inadecuados, con la manera imitativa. En el libro X, Platón repetidamente se queja de la infranqueable distancia entre el verdadero conocimiento y la imitación, más que (como antes en la *República*) del “poder corruptor” de la poesía, porque considera que las insuficiencias metafísicas del arte imitativo son, de lejos, más graves que los peligros éticos de un arte híbrida, “mixta”. La falta de capacidad de los poetas para escapar... de las consecuencias de la mimesis, causa el problema insoluble.” Cf. *op. cit.* p. 539- 540.

músico y el poeta ocuparían lugares secundarios en los proyectos políticos de Platón, en caso de que fuesen admitidos dentro de ellos.

La polémica perdura y más tarde Julia Annas intenta resistemizarla en su artículo "Plato on the Triviality of Literature"³⁹. En un intento por buscar una solución original a una polémica hartamente extensa, su artículo analiza detalladamente los libros III y X de *República* y hace un tratamiento diferenciado de la poesía y el resto de las artes. Hacia el final, se concentra en las figuras del poeta y del filósofo y se detiene en la rivalidad que vincula arte y filosofía. Procurando arrojar luz sobre esta relación realiza una comparación entre la obra de Platón y la de Tolstoi. Esta puesta en relación resulta, dentro de la economía de su trabajo, cuanto menos poco esclarecedora y aun tiene sentido preguntar por qué la relación de Tolstoi con la literatura, la política y la moral debió haber sido más cristalina que la de Platón, y cuáles son los límites que este tipo de analogías implica a la hora de fundamentar la interpretación. Respecto de la posición de Platón sobre la poesía, Annas sostiene:

"Si el poeta fuera creativo, entonces sería el serio rival que Platón ha visto. La escisión en el pensamiento de Platón es radical, pero comprensible si consideramos que deriva del hecho de que Platón toma a la poesía seriamente, de un modo que no se extiende a las artes visuales. Si el poeta es verdaderamente creativo, entonces es su rival. Platón está escindido entre el hecho de aceptar la creatividad del poeta e intentar habérselas con su rivalidad y la jugada más desesperada que consiste en negarle al poeta toda creatividad y eliminarlo como su rival, reduciéndolo a un derrochador de tiempo que refleja el mundo... Platón no puede ser considerado el "defensor" de la poesía cívica; él sabe que la poesía, si es real, no puede servir a propósitos cívicos, o al menos no puede depender de hacer eso, y sabe que los versos que finalmente permite no son real poesía"⁴⁰.

En síntesis, la lectura de Annas sustenta la exclusión del poeta de la *polis* en la sobreestimación que Platón guardaría para la poesía. Esta tesis supone reconocer en la poesía un espacio apropiado para la generación de valores y criterios de evaluación inherentes. Sin embargo, no por ello se inscribe en la línea de lectura que ha sido rastreada

³⁹ J. ANNAS, "Plato on the Triviality of Literature", en J. MORAVCSIK and P. TEMPO (edd.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa- New Jersey, 1982, p. 1- 28; reimp. N. D. SMITH (ed.), *Plato Critical Assessments*, London- New York, 1998, p. 273- 295.

⁴⁰ Cf. *op. cit.*, p. 289- 290.

de Tate a Verdenius. Estos intérpretes reservan para el arte un lugar en la *polis* a fuerza de conciliar arte y filosofía como modos compatibles de acceso a la verdad; ella, en cambio, cree ver en los textos de la *República* una poesía capaz de competir con la filosofía como dos auténticos modelos en tensión y la represión que recae sobre la figura del poeta se sustentaría en el reconocimiento, por parte de Platón, de que la representación poética es *per se* insubordinable a la filosofía.

Es Elizabeth Asmis quien, posteriormente a Annas, vuelve sobre el problema de la valoración platónica del arte y la antigua rivalidad entre filosofía y poesía, integrando la crítica de Platón a la sofística como un elemento mediador en la querrela. En "Plato on poetic creativity"⁴¹, Asmis desarrolla un análisis fuertemente sistemático del problema y releva las posiciones que Platón ha ido adoptando frente a la poesía, recorriendo especialmente el *Ion*, el *Gorgias*, el *Banquete*, la *República* y el *Fedro*. A través de la lectura de diversos pasajes, Asmis sostiene que Platón oscila entre tres enfoques en lo referente al discurso poético. En primer lugar, tanto en la *Apología de Sócrates* como en el *Ion* y el *Menón*, Platón suscribe la tesis tradicional según la cual la inspiración divina es el origen del discurso poético, pero suma a ella una consecuencia adicional: "los poetas hablan por inspiración divina sin saber qué dicen"⁴². Bajo esta perspectiva, el poeta no posee necesariamente conocimiento sobre el discurso que enuncia y no puede, en consecuencia, ser un juez calificado para evaluarlo o estar habilitado para enseñar. En segundo lugar, en el *Gorgias*, Platón desarrolla el problema del discurso poético, asociando a la poesía con la retórica sofística. Aquí todo el ámbito de las representaciones poéticas es puesto en conjunto, según Asmis, por medio de un razonamiento inductivo. De este modo resultan asociados los festejos públicos acompañados de instrumentos musicales, la poesía en ditirambos y la tragedia. Estas escenificaciones buscan en definitiva, al igual que la sofística, satisfacer los deseos de la multitud y tratan de lograrlo a través del placer que procuran despertar en los espectadores. De este modo, sostiene Asmis, Platón rompe el vínculo que unía el *logos* poético con la divinidad, pero el discurso literario es todavía incapaz de construir un poder autónomo con parámetros propios de validación y se hace parasitario de los deseos del espectador: "La creatividad del autor no es nada más que una

⁴¹ E. ASMIS, "Plato on poetic...", p. 338- 364.

⁴² Cf. *op. cit.*, p. 342.

adaptación de las creencias del oyente”⁴³. En tercer lugar, y a partir de la *República*, Platón construye, a juicio de Asmis, una poderosa y nueva teoría de la poesía como mimesis. Esta concepción de la poesía viene unida a otro hecho. En efecto, en el transcurso de los libros II y III, y a medida que sienta las bases para el desarrollo de la ontología que caracteriza a los diálogos medios, Platón va lentamente asociando un carácter moralizante a los objetos sensoriales:

“En la estética general de Platón, todo el entorno sensorial es una imagen o símbolo icónico del bien o del mal moral”⁴⁴.

A partir de dicho supuesto, entonces, el conjunto de las representaciones artísticas adquiere un carácter moral que el poeta es incapaz de evaluar. Finalmente, en caso de que este se restrinja a la representación de la poesía políticamente correcta, que es evaluada y consagrada por el legislador, puede cumplir una función social en la *polis*⁴⁵. En este caso carece, por cierto, de cualquier tipo de autonomía frente a la política y sólo contribuye como un instrumento vinculado a los intereses pedagógicos. Asmis formula esta afirmación con miras a las *Leyes*. En efecto, la autora concluye su trabajo con un pasaje de aquella obra pero ya no se detiene a analizarlo⁴⁶.

Finalmente, Anne Gabrièle Wersinger, toma posición frente al problema de la valoración platónica del arte y, más concretamente, de la música en su reciente trabajo “La musique des *Lois*”⁴⁷. Allí, la autora realiza un breve análisis de la música bajo sus tres parámetros inherentes: la acústica, el régimen discursivo (poesía) y la armonía. En las *Leyes*, las tres, en solidaridad, deben contribuir a la conducción de los ciudadanos hacia la virtud total. Wersinger destaca el lugar central de la música en la *paideia*. En efecto, según sostiene, la música puede, en el marco de la educación, promover el compromiso de los ciudadanos con el cumplimiento de un modelo de vida virtuoso, generando el sentimiento de *aidós* que proporciona unidad a todas las virtudes. En este sentido, a través de la

⁴³ *Op. cit.*, p. 344.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 349.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 358.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 361.

⁴⁷ A. G. WERSINGER, “La musique des *Lois*”, en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato's Laws...*, p. 191-196.

interpretación de un pasaje del libro II⁴⁸, Wersinger se alinea con la tesis defendida por Havelock, al sostener que:

“El *aidós* permite, en consecuencia, alcanzar el conjunto de las virtudes. Sin embargo, el ateniense subraya que la música es incapaz de fortalecer a la inteligencia (*phrónesis*), que constituye el fermento auténtico de las virtudes acabadas”⁴⁹.

En este sentido, existe para Wersinger, al igual que para Havelock, una brecha epistemológica entre la capacitación que la música puede proporcionar y la requerida para alcanzar el conocimiento verdadero. Esta brecha es para la autora una de las caras bajo la cual se visualiza “la distancia que separa a la Filosofía de su imagen.”⁵⁰

A través de las lecturas recorridas se ha intentado poner de manifiesto las principales tendencias que la polémica en torno al problema del arte en la obra platónica ha generado. Los diferentes intérpretes han analizado los textos de variadas maneras y han extraído conclusiones heterogéneas. A pesar de ello, es posible establecer una división en tres grandes familias que permitirían agrupar las lecturas. En primer lugar, los análisis de Tate, de Collingwood, en su segunda posición, y de Verdenius afianzan, como se ha dicho, la conciliación e integración del arte y la filosofía como dos caminos alternativos hacia un objetivo común: el conocimiento verdadero. Estos autores reivindican para cada una de ellas una especificidad que, a la vez que las diferencia, obstruye la posibilidad de subordinación de una a la otra. En el extremo opuesto a esta tesis, se encuentran, probablemente, las interpretaciones de Kuhn y Annas y, aunque algunos ecos de la lectura del primero se proyectan sobre el texto de la segunda, hay, sin embargo, una distinción no menor entre ellos. Efectivamente, ambos autores subrayan la rivalidad entre el arte y la filosofía, competencia que concluye con una necesaria eliminación. No obstante, para Annas, Platón habría aceptado que la poesía en particular, como forma de manifestación artística, corresponde a un dominio diferente al filosófico y esto la hace poseedora de valores propios, frente a los cuales la filosofía resulta impotente, especialmente al momento de juzgarla. La crítica y la expulsión del poeta de la *polis* es una acción que manifiesta la propia debilidad del filósofo. A la vez, Annas reniega de la existencia de una poesía

⁴⁸ El pasaje interpretado corresponde a una de las definiciones de educación dadas por el ateniense en el libro II (653b4- 5). Este pasaje será analizado a partir de la próxima sección. Cf. *infra* p. 23- 25 y nt. 5.

⁴⁹ Cf. *op. cit.*, p. 195.

⁵⁰ Cf. *op. cit.*, p. 196.

integrada al proyecto político de Platón en la *República*. En la medida en que el discurso poético se subordina a los dictámenes del legislador no sólo pierde autonomía sino que, además, deja de ser verdadera poesía: se propagandiza. Por otro lado, la perspectiva de Kuhn dista de aceptar una división de esferas entre el ámbito estético y el filosófico que haga que la rivalidad se resuelva en expulsión. Contrariamente, se trata, más bien, de una sustitución del discurso poético por el filosófico. Esto es posible porque, justamente, ambos proponen respuestas diferentes y competitivas entre sí, a un mismo problema. La interpretación de Kuhn no hace necesario adjudicar a Platón la creencia en la existencia de parámetros propiamente estéticos para juzgar el arte; son los mismos valores que se aplican al *logos* filosófico los que hacen de vara para juzgar la tragedia. En este sentido, el interés de Platón sobre el arte no sería estético *per se*. Es aquí donde la interpretación de Kuhn se acerca, paulatinamente, a las lecturas de Vicaire, Havelock, Wersinger, Moss y Asmis. Estos autores destacan las críticas de Platón a la poesía y no admiten que éstas se sustenten en una perspectiva propiamente estética. Vicaire subraya la subordinación del arte a la política, Moss resalta las insuficiencias metafísicas del arte, su debilidad ontológica; Havelock y Wersinger su deficiencia epistemológica; Asmis, puntualmente en los pasajes que dedica al análisis de los diálogos medios, ve en la composición artística características ontológicas que la hacen susceptible de objeciones morales. Vicaire, Asmis, y Havelock dejan, sin embargo, abierta la posibilidad de una coexistencia de un tipo de poesía que pueda ser compatible con la vida en los estados programados por Platón. Esta tesis es, claramente, aceptada desde el principio por Wersinger en su análisis de la música en las *Leyes*.

Los libros II y VII de las *Leyes* se ofrecen para hacer, también, una puesta a prueba de las diversas líneas interpretativas que permiten dar cuenta históricamente del interés que el arte despertó en el estudio de la obra platónica y el modo en que fue interpretado el pasaje 668b. Todas ellas bordean la valoración platónica del arte y, en consecuencia, contribuyen a analizar la concepción de la música y la educación que Platón allí está presentando. Sin embargo, el análisis que se realiza a continuación pone de manifiesto que, en la ciudad de las *Leyes*, las composiciones poéticas se encuentran presentes en el núcleo del proyecto político y están, por tanto, subordinadas e intermediadas por la legislación. Puede resultar conveniente, antes de comenzar, tener presente la advertencia que la misma

Julia Annas enuncia al principio de su artículo respecto de lo que la música es en las *Leyes*: “para Platón la música le pertenece a la poesía y no es un arte separada⁵¹. Por cierto, él encuentra la música puramente instrumental molesta y degenerada. (*Leyes* II, 669b)”⁵².

⁵¹ En igual sentido P. VICAIRE afirma: “Una divagación musical sin contenido inteligible, sin palabras, para Platón debe ser rechazada absolutamente.” Cf. p. 68. Previamente VICAIRE había realizado, asimismo, la siguiente aclaración: “La poesía no es abordada [en las *Leyes*] sino indirectamente, a través del rodeo de la música y la danza.” Cf. *Platon...*, p. 66.

⁵² Cf. *op. cit.* p. 273.

IV- Arte y educación en el libro II de las *Leyes*: la búsqueda de un criterio de evaluación.

El comienzo del libro I de las *Leyes* es, en rigor, el punto de origen de un camino doble. En primer lugar se inicia, en la dimensión dramática del diálogo, un camino que concluirá en el santuario y la gruta de Zeus. Este es “muy largo” y los tres ancianos - Mégilo, el ateniense y Clinias- deberán descansar a la sombra de árboles, darse ánimos unos a otros, reposar, en fin, realizarlo tranquilamente (625b1- 7). El segundo camino que comienza es un peregrinaje aún más pretensioso. Se trata del recorrido de un diálogo que “será acerca de la forma de gobierno y de las leyes¹” (625a6- 7). De él también emanará una dimensión performativa, cuando al concluir el libro III los personajes comiencen a construir una ciudad “con la palabra” (702d1- 2). El entrecruzamiento entre el arte y el proyecto político de Magnesia ocurre asiduamente en ese recorrido. El arte cobra especial relevancia en las estrategias que el proyecto va instituyendo para garantizar la conformación de un poder que, basado en un modelo de virtud, sea capaz de sobrevivir en el tiempo y su vinculación con la educación es tempranamente presentada. En efecto, es hacia el final del libro I donde Platón hace irrumpir, fugazmente, la música y allí probablemente anticipe de una manera simple y sintética casi todo lo que es esperable de ella. En primer lugar, anticipa la temática central del libro siguiente, a saber, las condiciones que la educación debe satisfacer para fomentar el desarrollo de la virtud y el sitio de la música dentro del proyecto educativo. En segundo lugar, el ámbito de la definición de la música, su criterio de corrección, su apreciación se encuentren, acaso, anticipados aquí: “mas no podría nunca describirse de una manera más clara y suficiente la [reforma de los *symposia*] según la naturaleza, si no se trata la corrección de la música, y la música nunca podría serlo sin toda la educación. Mas estos asuntos implican muchísimas argumentaciones”(642a3- 7). Los libros II y VII de las *Leyes* no son sino el desarrollo de todas las argumentaciones que involucran a la música y la *paideia*. En el primero de ellos,

¹ Esta finalidad supone la integración de los ciudadanos en la *polis* bajo un modelo de virtud que la ley representa. F. L. LISI ha caracterizado del siguiente modo el objetivo del tratado: “ofrecer una prueba de cómo debe darse el entrelazamiento legal y social de los diversos caracteres que son propios del ser humano. Según las *Leyes*, la función del *nomos* en la sociedad es la de fomentar el equilibrio del carácter prudente con el valiente para lograr la unidad social; la paz y la amistad mutua de los integrantes de la comunidad. La prescripción legal instaaura el orden social; promueve la virtud y constituye así la comunidad...”, en “*Nomos, paideia y logos* filosófico: Una lectura del libro I de las *Leyes*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 1987, p. 195- 211. Cf. p. 198.

Platón esclarece la forma del patrón que resulta funcional a la valoración del arte y que garantiza, a la vez, la educación correcta.

a- El libro II de las *Leyes*: música y educación.

Apenas iniciado el libro II de las *Leyes*, una transición, sagazmente realizada, logra configurar la peculiar organización del texto. En efecto, el libro se inicia como el despliegue de una propuesta educativa a partir del análisis de la definición de educación (653b1- c4) pero, sólo treinta líneas más abajo, cambia de perspectiva de manera rápida y sutil para avanzar con el análisis de la música (654b3). De este modo, el tratamiento de la educación se transfigura y se proyecta sobre el canto y el baile (654d5- 7). A partir de este punto, el desarrollo argumentativo vincula, de una manera harto compleja, a la *paideia* y al arte. En algunas oportunidades estos elementos se encuentran explícitamente concertados (656 a- c, 657b, 659a, 659d- 660a, 666a, 667c) y las categorías propias de uno de ellos se aplican al otro, sirviendo de enlace en el razonamiento. En otros momentos, Platón parece avanzar más sobre las especificidades de la música. Es aquí donde el análisis aspira centralmente a la delimitación de un patrón para evaluar las manifestaciones artísticas. En este sentido, al concluir el libro quedará establecido el criterio de valoración de la música, la primera incógnita a despejar, para ir más adelante hacia la caracterización de los jueces y autores idóneos que deben involucrarse en el proceso artístico. El fracaso en la búsqueda de este patrón puede acarrear consecuencias que es preciso tener en cuenta. Sobre este punto, dice el ateniense:

“A continuación, por tanto como si fuéramos perras rastreadoras, debemos descubrir una bella postura, una melodía bella, así como un canto y una danza bellos. Pero si esto se nos llega a escapar, el discurso acerca de la educación correcta, sea ésta griega o bárbara, sería vano.” (654e2- 7)

La vinculación entre la *paideia* y la música no podía ser, entonces, más estrecha. A pesar de que en este libro Platón no se detiene en la enumeración acabada de las prácticas educativas, tarea que emprende en el libro VII, describe, sin embargo, dos modalidades alternativas para referirse al proceso de enseñanza. Ambas son consistentes con una

caracterización de la expresión musical, con la que se relacionan. Los apartados siguientes intentan precisar esta relación.

b- La *paideia* en el libro II. La educación en la virtud

En las páginas que dedica al problema de la educación en las *Leyes*, en su *Plato's Cretan City*, G. R. Morrow presenta un interrogante que es, ciertamente, una invitación a la reflexión y abre el horizonte en el cual se sitúa la relación entre la música y la educación. “¿Puede la virtud ser enseñada?” Ésta es la pregunta central que Morrow formula sobre la concepción que subyace al proyecto educativo de Platón². La respuesta a esta pregunta se encuentra claramente dada en la primera definición que Platón presenta de la educación en las *Leyes*:

“Llamo educación a la virtud que surge en los niños por primera vez. Si en las almas de los que aún no pueden comprender con la razón se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena es la virtud. Si separaras por medio de la definición lo que de ella corresponde a la crianza adecuada en lo que concierne a los placeres y los dolores, de tal manera que se odie lo que es necesario odiar y se ame lo que hay que amar directamente desde el principio hasta el final, y lo llamas educación, le darías, al menos en mi opinión, el nombre correcto.” (653b1- c4)

Esta definición supone que la virtud puede, efectivamente, ser instruida y la educación es el proceso por el cual es instruida. Sin embargo, la definición también describe el modo en que debe ser enseñada: no se trata, en primera instancia, de apelar a la enseñanza racional sino de comenzar la tarea en los niños, por medio de la generación de hábitos correctos, los cuales deben ir acompañados de sentimientos placenteros³. En efecto,

² G. MORROW, *Plato's Cretan City, A Historical Interpretation of the Laws*, Princeton, New Jersey, 1993 (1 ed. 1960), p. 300.

³ La vinculación entre el placer y la educación presente en la definición proporcionada por Platón ha sido esclarecida por F. BRAVO en su trabajo acerca del problema del hedonismo en las *Leyes*, “Le Platon des Lois est-il hédoniste?”, en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato's Laws...*, p. 103- 115. Allí el autor destacó las consecuencias éticas de esta práctica en la conformación de la personalidad. A propósito sostuvo: “En tanto proceso, [la educación] es definida como la primera adquisición que un niño hace de la virtud (653b1). Pero esta adquisición no es posible sin que los sentimientos de placer y de dolor nazcan correctamente en el niño, antes que él despierte a la vida de la razón (II, 653b). Es por eso que, al ir desde el

siendo el placer y el dolor los modos más inmediatos de la percepción infantil, ellos harán las veces de acompañantes para que el niño, correctamente educado, incorpore como placenteras las prácticas correctas y rechace, a causa del dolor que pueden provocarle, las incorrectas. Platón reserva a la música un lugar estratégico en esta primera fase de la educación porque parte de la afirmación, aceptada por Clinias, según la cual los jóvenes no pueden contener correctamente los movimientos del cuerpo y de la voz. Estos, en consecuencia, requieren adiestramiento para lograr que el placer que los acompaña, y que ocasiona el movimiento, se produzca siempre en conjunto con la armonía y el ritmo⁴. La música, definida como un compuesto de melodías y posturas corporales, constituirá una parte dentro de la *paideia*, aquella que garantizará que los jóvenes entrenen la voz y el cuerpo correctamente:

“...la música se compone de movimiento del cuerpo y de variaciones de la voz, de modo que debe tener movimientos apropiados y buenas variaciones en la voz... Sin embargo, no sólo es posible encontrar un calificativo correcto para la postura o la melodía del cobarde o del valiente, sino que incluso puede aplicarse una denominación correcta: a las de los valientes, bellas, y a la de los cobardes, feas. Para que no nos extendamos demasiado en todo esto, sean bellas simplemente todas las posturas y melodías que se atienen a la virtud del alma o del cuerpo, sea de ella misma o de una imagen, y las que dependen del vicio todo lo contrario.”(655a5- b6).

proceso hacia la causa que le da origen, las *Leyes* definen la *paideia* como el punto de partida que nos acostumbra a usar como se debe el placer y el dolor (653b1). Estas afecciones son, pues, la materia de la educación (653c7)... Pero se debe agregar que la forma de esta materia es el dominio del placer y del dolor, que no es otra cosa que el dominio de sí mismo ejercitado por el sujeto de la educación. Ser el propio dueño o más fuerte que sí mismo es, de hecho, dominar el placer, es decir, someterlo al control de la razón. La consecuencia práctica de esta doctrina es que el educador debe suscitar en el alumno una experiencia del placer adecuada, procurando en él un placer propicio (813a3) desde el vientre de su madre. Estas ideas que, *Leyes I* (643b- c; 656c) desarrolla en un plano pedagógico, son elevadas en el libro VII a un nivel legislativo...” Cf. p. 104- 105. En esta lectura BRAVO resalta, por tanto, las consecuencias que las prácticas sobre el placer tendrán, *a posteriori*, en la conformación de un sujeto capaz de ejercer control sobre sí mismo. Para el análisis del libro VII, cf. *infra* p. 42 y ss.

⁴ El placer, concomitante en la ejecución artística, no sólo no resulta perturbador en el programa educativo, sino que contribuye a su fortalecimiento; tal como ha señalado, recientemente, J. LAURENT: “El educador... sabe utilizar los recursos para alcanzar sus fines. El endurecimiento buscado no supone la dureza y la violencia: suavidad, mesura y paciencia son parte de la *paideia* platónica. El placer es el aliado del educador en la medida en que, a través de él, el niño va a reconocer aquello que es, a primera vista, contrario a su condición: el pudor y la norma.” Cf. p. 43 en “L’éducation et l’infance dans les *Lois*”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, 2000, p. 41-56. El placer sólo se convertirá en el blanco del ataque del ateniense cuando sea tomado, equivocadamente, como parámetro para valorar el carácter de la representación artística sustituyendo a la virtud. Cf. *infra* p. 26 y ss.

Esta caracterización de la música recupera analógicamente la definición proporcionada para la educación en general, sólo que aquí se encuentra circunscripta a las modulaciones de la voz y la danza⁵. Sin embargo, este tipo de definición manifiesta sólo un aspecto del proceso pedagógico al que Platón generalmente recurre. En efecto, tal como ha sido señalado por Morrow⁶, Platón presenta una perspectiva ambivalente a la hora de describir el proceso educativo. Algunas veces se refiere a él como una actividad que consiste en modelar el alma de acuerdo a un patrón, caracterización subyacente en esta definición. Otras veces, el proceso de enseñanza se produce en la medida en que el educando es guiado o dirigido (ὀκλή τε καὶ ἄγωγή) correctamente⁷. Este otro tipo de caracterización es introducida en el texto poco después, cuando el ateniense sostiene:

“Me parece que la conversación vuelve por tercera o cuarta vez al mismo punto, que la educación consiste en arrastrar y conducir a los niños hacia la definición correctamente dada por la ley y que, por experiencia, tanto los más aptos como los más viejos creen que es realmente correcta.” (659c9- d4)

De esta manera, resulta presentada aquí una segunda definición de educación. Respecto de ella, Morrow ha precisado⁸ que esta modalidad requiere del ejercicio de la persuasión y dista, por tanto, de la compulsión. Ahora bien, estos procedimientos coexisten en el texto y, en rigor, ambos deberían funcionar para garantizar el éxito en las prácticas educativas. La música permitirá, justamente, articular y combinar ambos recursos.

⁵ WERSINGER ha subrayado, a partir del análisis de la definición del proceso educativo, la separación entre la música y la capacidad intelectual (*phronesis*). Efectivamente, la música es el instrumento adecuado para educar a los niños respecto del cuerpo y de la voz en la medida en que ellos son, hasta el momento, incapaces de comprender con la razón. Cf. A. G. WERSINGER, “La musique...”, p. 195. En este sentido, Platón había, previamente, aclarado: “Bien, afirmo que el placer y el dolor son la primera percepción infantil, y es en ellos en quienes surge por primera vez la virtud y el vicio del alma. En lo que atañe a la inteligencia (φρόνησις) y las opiniones verdaderas (ἀληθεῖς δόξαις), tiene fortuna aquel al que se le añadieran aunque más no fuera en la vejez” (653a5- 9).

⁶ Cf. *Plato's Cretan...*, p. 301.

⁷ Al distinguir estos dos procedimientos dentro del proceso educativo, MORROW agrega una dimensión a la perspectiva desarrollada por H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1981 (1 ed. 1948). Efectivamente, allí MARROU caracteriza a la educación limitándose, centralmente, a las consecuencias de la primera definición de educación aquí citada y sostiene respecto de la música: “A la gimnasia, las *Leyes* agregan también la danza que, inseparable del canto coral, involucra además a la música: Platón insiste largamente sobre su enseñanza y su práctica; le hace un lugar en los concursos y las fiestas junto a las procesiones solemnes, a las que se invita a los jóvenes. Él subraya igualmente las virtudes educativas: la danza es un medio para disciplinar, al subordinar la necesidad a la armonía de una ley ..., ella contribuye por eso, de la manera más directa y más eficiente, a la disciplina moral.” Cf. p. 116.

⁸ Cf. *Plato's Cretan...*, p. 301.

c- El pasaje de la educación a la música en el libro II. La postulación de un patrón de valoración.

La inserción de la música en la problemática de la educación es, reconocidamente, un tema recurrente en la filosofía platónica. Sin embargo, el libro II de las *Leyes* se distingue por analizar y postular un criterio de evaluación. Efectivamente, un entrecruzado y extenso argumento hace pender la valoración de la música de un conjunto de relaciones oscilantes entre patrones estéticos, pedagógicos y políticos. Como se verá a continuación, el análisis de este argumento pone en primer plano la disputa en torno a la valoración platónica del arte, ciñendo a su vez la interpretación del pasaje 668b, ya que, argumentativamente, resultan establecidas distintas vinculaciones, no necesariamente simétricas, entre los criterios de evaluación. Qué significa, entonces, afirmar que una música es bella, qué requisitos debe cumplir para que sea posible enjuiciarla de este modo y quiénes pueden pronunciar juicios estéticos sobre ella son los interrogantes para recorrer la argumentación.

En cuatro momentos Platón se pronuncia respecto de la música y su belleza y en cada uno aporta diferentes perspectivas. Al comienzo del desarrollo (654a9- d9), valiéndose de un juego de significados, Platón provoca una inversión conceptual en el razonamiento para concluir que quien haya sido correctamente educado podrá cantar y bailar bien, agregando, en consecuencia, que “canta asuntos bellos y baila temas bellos” (654c1). Este desplazamiento es sumamente útil porque abre la indagatoria que consistirá en saber, primeramente, cuándo el canto y el baile son bellos para poder, luego, reconocer en el intérprete al que ha sido correctamente educado⁹. De manera que, en este primer momento, se busca determinar las condiciones que el arte debe cumplir para ser bello porque esto sirve para dar indicios de la mejor *paideia* y no resultan expresados otros motivos para la búsqueda¹⁰. Poco después, el ateniense, procurando ya dar respuestas, propone que se acepten como bellas las posturas y las melodías que se atienen a la virtud del alma o del

⁹ F. L. LISI ha llamado la atención sobre el giro conceptual que caracteriza esta parte del argumento al sostener que “la conversación se desliza sobre la ambigüedad de los términos *kalos* (‘bello’, ‘bueno’) y *aischros* (‘feo’, ‘vergonzoso’) y pasa una y otra vez del ámbito ético al estético y a la inversa”. Cf., Platón, *Diálogos VIII...*, p. 247, nt. 23.

Falta nota 10. -

cuerpo o, al menos, a una imagen de ella (655b2- 6). La proposición es aceptada por Clinias.

En un segundo momento, Platón analiza detenidamente la postulación del placer como un criterio alternativo a la virtud para juzgar la corrección de la música. La refutación de un criterio hedonista cobra especial relevancia si se tiene en cuenta que las percepciones placenteras son la piedra de toque para estimular el proceso educativo. El argumento desplegado por Platón tiene dos secciones. En la primera, se parte de la evidencia de que no todos sienten placer frente a los mismos cantos y bailes (655c3- d3). Esto se debe a que, siendo la música un arte imitativo, en ella se presentan acciones y caracteres de diversas clases. Los receptores de tal arte se alegrarán sólo si se encuentran identificados y, en este caso, afirmarán que es hermoso; caso contrario, lo rechazarán y dirán que es feo (655d5- e5). De este modo, para Platón, el placer es un principio excesivamente subjetivo como para conformarse en un criterio certero que garantice la belleza de música. Este mismo aspecto se enfatiza sobre la segunda sección del argumento:

“Qué sucedería si alguien alguna vez organizara un certamen cualquiera, sin determinar si es gimnástico, musical, o hípico... y [anunciara] que la victoria se concederá a quien más haga disfrutar a los espectadores... ¿qué pensamos que ocurriría a partir de este anuncio?...”

Es probable, pienso, que el uno ejecutara, como Homero, una rapsodia; otro, una canción acompañada por lira; otro, una tragedia; otro, una comedia. Y no sería de extrañar que alguno que hubiera hecho incluso una exhibición de marionetas creyera haber vencido...” (658 a6- c1)

Quiénes ganarán, entonces, pregunta el ateniense. La respuesta depende de los distintos tipos de espectadores; para los niños muy pequeños, el titiritero; para los más grandes, los comediantes; los adolescentes y las mujeres educadas, junto, tal vez a la mayoría, elegirían al que represente la tragedia, y los ancianos al rapsoda que hubiera recitado poemas épicos (658c10- e4). Bajo esta tipología resultan descriptos los posibles receptores y si la respuesta a la pregunta cuál de todas las representaciones artísticas es la más bella quedara supeditada al placer que cada una de ellas ha despertado en el auditorio,

esta carecería de unanimidad¹¹. Finalmente, el ateniense volverá a confirmar a la virtud como el verdadero patrón para seleccionar la obra de arte más bella, pero no lo hará directamente sino a través de un rodeo:

“También yo estoy de acuerdo con el vulgo en que es necesario juzgar la música por el placer, pero, por cierto, no por el de cualquiera, sino que, me atrevo a decir, la Musa más hermosa es aquella que deleita a los mejores y suficientemente educados, y, en especial, la que proporciona placer a aquel único que se distingue por su excelencia y su educación. Por eso sostenemos que los jueces de tales asuntos necesitan de la virtud, porque deben ser partícipes de toda la inteligencia restante y, además, de la valentía...” (658e6- 659a4)

La reivindicación del placer con la que, provocadoramente, Platón comienza la disquisición del ateniense, se encuentra poco después desplazada por la virtud: siendo los jueces los más correctamente educados, al identificarse ellos con una representación, lo harán con la más virtuosa, y el placer que debe darse junto a la virtud, tal como se ha afirmado en la definición de educación, sólo acompañará la elección correcta¹².

Ahora bien, si la objeción al placer como patrón estético abre y cierra este momento del análisis, un apartado es intercalado en medio del argumento. Este pasaje fija la atención en la relación entre el arte y la política y constituye un tercer momento anticipatorio del desenlace argumentativo. Hay, en efecto, a juicio del ateniense, una solución alternativa para dirimir si una obra de arte es bella y esta solución ha sido adoptada en Egipto. Cuenta

¹¹ En el transcurso del libro VII, cuando Platón ha terminado de legislar la práctica musical en la *polis*, el ateniense sostiene: “El placer es común a todo tipo de música. Pues si uno vive desde niño hasta la edad adulta e inteligente criado en un tipo de música sobria y ordenada, al escuchar la contraria, la odia y la llama servil, pero si se ha criado en la popular y dulce, dice que la contraria a ella es fría y desagradable. Por tanto, como acabamos de decir, el placer o el displacer no son mayores en ninguno de los casos, pero uno hace a los hombres educados en él mucho mejores, mientras que el otro los hace peores” (802c6- d6). Este pasaje pone de manifiesto dos aspectos. El primero consiste en la insistencia en que el placer forme siempre parte del conjunto de la representación, aunque no deba ser considerado parámetro de valoración. El segundo enfatiza la modalidad en que la educación, completamente reglada por el aparato legal, opera corrigiendo y homogeneizando las formas de disfrute en el marco de la nueva ciudad.

¹² Ha sido F. BRAVO quien, entre los intérpretes actuales de Platón, se ha detenido últimamente en el pasaje analizado. El intérprete ha subrayado el desplazamiento argumentativo que deja a un lado el placer y lleva a la confirmación de la virtud como patrón de valoración. BRAVO sostiene: “Es, pues, oportuno preguntarse ahora cuál es la relación entre el arte y el placer... Al menos en un primer acercamiento, Platón también piensa que la música se debe juzgar según el placer que ella procura (δεῖν τὴν μουσικὴν ἡδονῇ κρῖνεσθαι), pero no a los primeros que lleguen (μὴ μέντοι τῶν ἐπιτυχόντων), sino a aquellos que son los mejores (658e6- 7). Propone, pues, el criterio siguiente, convenientemente reformulado: el arte más bello es aquel que agrada a los mejores, es decir, a aquellos que son excelentes por la virtud y la educación (ἀρετῇ τε καὶ παιδείᾳ) (658d9- 659a1). Pero, expresado en estos términos, este criterio deviene puramente ético, y, como ha remarcado Th. Gomperz, el juicio estético que debería fundamentar se reduce a un juicio ético.” Cf., F. BRAVO, “Le Platon...”, p. 106. (TH. GOMPERZ, *Greek Thinkers*, London, 1905, III, p. 232)

el ateniense que hace mucho tiempo allí se decidió establecer que los jóvenes debían ejercitar bellas posturas y bellas melodías para formar sus hábitos. Una vez definidas, se les dio publicidad en los templos señalándose allí cuáles eran y de qué manera eran. Luego, los pintores y los otros realizadores de figuras las reproducían sin innovar contra esas formas (656d1- 657a1). Este relato despierta la admiración de Clinias, que sorprendido comenta: “Es asombroso lo que relatas”¹³ (657a2). El ateniense responde: “No. Por el contrario, más bien legislativo y extraordinariamente político” (657a4-5). Quién ha resuelto en Egipto, en un momento originario, previo a la legislación, cuáles eran las figuras bellas es la pregunta que se impone en la argumentación. “Esto debería ser obra de un dios, o de algún hombre de origen divino, tal como dicen allí que las melodías que se conservaron durante todo este gran período de tiempo son obras de Isis” (657a8- b1) es la respuesta del ateniense.

Este apartado, en medio de la disputa sobre la elección del placer como criterio de evaluación, resultará definitivo para la valoración del arte en lo que resta del argumento. Efectivamente, el ateniense ha validado la analogía partiendo de la coincidencia entre el proyecto político que está siendo discutido y la decisión adoptada en Egipto respecto del arte y la educación: ambos han adjudicado a los jóvenes la consigna de ejercitarse en la belleza (656d5- 8). La resolución al problema de definir qué es lo bello respecto de la música ha tenido, en Egipto, una modalidad legislativa y este hecho, que el ateniense considera correcto (657a5-6), ha vuelto imperecedero el carácter bello de las representaciones. El sitio reservado al arte es la mera copia de las figuras establecidas y, de este modo, la música depende de la legislación que la regula. El artista podrá por medio de su actividad contribuir a la propagación de la belleza y, con ello, a la ejercitación de las

¹³ F. M. GIULIANO ha llamado la atención sobre el hecho de que, en rigor, tanto la constitución de Esparta como la de Creta ofrecían a Platón modelos muy próximos a la situación descrita para Egipto. En efecto, ambos estados poseían una actividad poética fuertemente reglamentada. Sin embargo Platón, hace que Clinias se manifieste muy sorprendido frente al relato del ateniense (657a2). A juicio del intérprete, esto se debe a que Platón está procurando diferenciar su proyecto político de los de las otras dos ciudades, los cuales tienen carencias respecto de su poesía civil ya que focalizan sólo un aspecto de la virtud: el coraje. Sin embargo, GIULIANO da un paso más en la interpretación de este pasaje y lo vincula con el pasaje siguiente, en el que Clinias y Mégilo ofrecen resistencia a la hora de concederle al ateniense que la vida menos placentera es la moralmente incorrecta (663d2- 4; cf. *infra* p. 30). A través de esto Platón muestra, según GIULIANO, el modo en que la poesía se vuelve espejo de la *polis*. En efecto, los compañeros de ruta del ateniense tienen dificultades para asentir frente a la verdad de esta proposición porque, como el ateniense sostiene, sobre este punto cantan diferentes músicas (662b2- 3). La limitación intelectual y moral de Clinias y Mégilo refleja, entonces, la limitación de su poesía civil. Cf. *Platone e la poesia, Teoria e prassi della fruizione poetica nei dialoghi*, tesis doctoral, inédita, Cap. IV-2b, p. 253- 254 de versión original. Esta obra aparecerá próximamente en la colección IPS, Sankt Agustín, Academia Verlag.

prácticas correctas siempre que se limite a reproducir lo que ha sido previamente legislado. Sin embargo, la posesión de su arte no lo ha calificado para participar en el establecimiento de las figuras bellas. Paralelamente, el ateniense busca el correlato del dios que hubo de garantizar la perdurabilidad de las representaciones, dentro de su propio proyecto político, y adelanta respecto de esto:

“si de alguna forma alguien pudiera también captar la corrección [de las melodías] debería animarse a convertir estas melodías en ley y prescripción...” (657b2-4)

El caso de Egipto provee, de este modo, un testimonio doble. Por un lado, circunscribe la labor artística como la forma adecuada de divulgación de las decisiones políticas que tienen su manifestación en la legislación¹⁴. Por otro, presenta, de manera proléptica, la relación de subordinación del poeta al legislador, relación que una vez introducida por medio de este ejemplo no deja de estar presente en los pasajes siguientes del argumento (660a4- 8; 660e2- 5; 662b4- c1) y es, posteriormente, desarrollada extensamente en el transcurso del libro VII¹⁵. Sin embargo, también preanuncia, elípticamente, la verdadera discusión que consistirá en dirimir cómo debe ser el contenido del discurso representado para que pueda ser calificado de bello. En el ejemplo de Egipto se adelanta, solamente, que este ha sido concebido por Isis¹⁶. El cuarto momento del argumento, que incluye todo el tramo siguiente del libro II es, centralmente, la respuesta a esta discusión. Complementariamente, hasta este punto del desarrollo, se han presentado diversas objeciones a la aceptación del placer como criterio valorativo. Una observación

¹⁴ Las razones por las que la poesía y la labor del poeta deben subordinarse al proyecto legislativo, tal como Platón ilustra en el caso de Egipto, han sido observadas por P. VICAIRE: “Si la poesía quiere ser capaz de dar una regla, ella debe también someterse a la regla..., sus palabras no deben jamás ser elegidas por el placer propio que encuentra en ellas su autor (656d). En otros términos, la fantasía y el juicio individual son peligrosos en la creación poética, en tanto que son manifestaciones de la anarquía. En efecto, en este orden no hay cambios que no ocasionen la conmoción de las leyes fundamentales de la ciudad. Así Platón (656d) se encuentra pleno de admiración por el arte egipcio, donde, en todos los dominios, pintura y poesía, los artistas no tienen jamás el derecho de alejarse de los modelos transmitidos durante milenios.”; Cf., *Platon...*, p. 67.

¹⁵ En rigor, en el libro II, Platón procede, centralmente, a descalificar a los poetas como figuras adecuadas para realizar juicios estéticos y sólo introduce al legislador como un actor alternativo que podría coaccionar a los poetas a pronunciar los discursos de carácter virtuoso: “Si yo fuera legislador, intentaría obligar a los poetas y a todos los habitantes de la ciudad a hablar de esta forma e impondría casi el castigo máximo si alguien en el país dijera que hay algunos hombres que, aunque malos, viven con placer...” (662b4- c1). Para el análisis de la relación entre el poeta y el legislador cf. *infra* p. 57 y ss.

¹⁶ Al momento de legislar sobre la actividad poética en la ciudad, Platón retomará el ejemplo de Egipto, cf. *infra* p. 54 y ss.

final sobre este punto se sumará un poco más adelante, en el marco de la descripción de la música como arte imitativo¹⁷.

El último momento del argumento es el más extenso y el que más elementos brinda para la caracterización de la música en sí misma. Su representación permitirá confirmar el patrón de valoración, su definición y la elección del sujeto que deberá juzgar el arte. Los conceptos de encantamiento (επωδῶν) (659e1), mentira provechosa (ψεῦδος λυσιτελέστερον) (663d9) y arte imitativo (μουσικὴν μιμητικὴν) (668a6- 7) terminarán de dar cuenta de la definición.

El análisis de la definición de la música como encantamiento, muy rápidamente introducido al sostener que “las canciones parecen ahora haberse convertido en encantamientos” (659e1-2), comienza a establecer el carácter que debe tener el contenido discursivo presente en la música¹⁸. El ateniense propone, por un lado, que sólo se admita la poesía que postule un modelo de valores que reconozca la máxima dicha durante la vida para los que ejerciten la virtud y que se rechace, por el otro, todas las otras poesías que confirmen que la vida más placentera puede ser consistente con el ejercicio de la injusticia y la insolencia (661e1; 662b4- 663c5). Esta determinación del contenido poético de la música, que no condice con el *status quo* generalizado –el ateniense concede a Clinias que la situación descrita se da escasamente entre los griegos a excepción de lo que ocurre, en parte, entre cretenses y lacedemonios (660b2-3)– es reafirmada poco después cuando el ateniense sostiene que aun en el caso de que la confluencia de la vida placentera y la más virtuosa no fuese tal, de igual modo debería verse afirmada¹⁹ (664b3- 5). En este caso, tendría lugar la mentira más provechosa:

¹⁷ Cf. *infra* p. 33.

¹⁸ Recientemente C. HELMIG ha analizado la utilización επωδῆ en las *Leyes* en su trabajo “Die Bedeutung und Funktion von επωδῆ in Platons *Nómoi*”, en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato's Laws...*, p.75- 80. HELMIG sostiene que mediante el uso del término, Platón puede articular los tres planos –el pedagógico, el filosófico y el político– necesarios para la instauración del cuerpo legislativo en Magnesia (Cf. p. 80). Respecto del sentido pedagógico del encantamiento, HELMIG destaca que Platón pretende, a través de él, hacer confluir a la vida moralmente correcta con la más placentera. En efecto, sostiene que “el término es central en lo concerniente a la educación de los niños. Ellos deberían internalizar las normas y las reglas de la comunidad tan temprano como sea posible y aprender que la mejor vida en un sentido moral es también la más placentera. El encantamiento opera, así, sobre la parte inferior del alma... Del mismo modo, un buen autor es aquel que, a través de sus trabajos, aspira a hacer que los jóvenes se interesen en la vida virtuosa.” Cf. p. 77- 78.

¹⁹ En este sentido, P. VICAIRE ha señalado: “la fuerza encantadora de la palabra poética otorgará más eficacia a la exhortación a la virtud; ella inducirá hacia el camino que conduce al soberano bien. Ella

“Un legislador de algún valor, por pequeño que sea, incluso si no hubiera sido tal como ahora nos ha persuadido el argumento que es, si se hubiera atrevido a decir alguna otra mentira a los jóvenes por su bien, ¿es posible que hubiera dicho una mentira más provechosa que ésta y que fuera más eficaz para que todos actúen justamente, no por coacción, sino por propia voluntad?” (663d6- 663e2)

En este sentido, encantamiento y mentira provechosa operan como dos conceptos complementarios que pueden hacer coincidir lo que es resistentemente rechazado por Clinias en los primeros pasos de esta parte de la argumentación (661d6; 662a7- 10), a saber, que la vida menos placentera es, por necesidad, la moralmente incorrecta (663d2- 4). Aunque, evidentemente, el ateniense se manifiesta persuadido acerca de la verdad de esta tesis (663d2- 4), apela a ambos conceptos ante la falta de credibilidad que ella despierta en sus interlocutores²⁰. Al contemplar, en medio de la dimensión dialógica, la posibilidad de que la música sea una manifestación de un discurso estratégicamente falso obligatoriamente delimita su caracterización, restringiéndola a un dispositivo en el marco pedagógico²¹.

reglamentará, por completo, la educación de la sensibilidad; predisponiendo para la adquisición de la verdad.” Cf., *Platón...*, p. 68.

²⁰ S. SCOLNICOV ha precisado que, en rigor, el ateniense no logra persuadir a Clinias de la verdad de esta proposición en el sentido propuesto. Según el autor, Clinias, como máximo, “ve que la disociación entre justicia y placer destruirá toda las posibilidades de una legislación. Para los ciudadanos de Magnesia la asociación de justicia y placer, de injusticia y dolor, permanecerá extrínseca, inexplicada- o a lo sumo... dada bajo el *status* de un postulado ético”. Para SCOLNICOV, Clinias sólo logra comprender empíricamente que el bien es placentero y en virtud de esto se da por satisfecho con la explicación de su interlocutor. Sin embargo, el ateniense considera que el bien en sí mismo, constituye lo único placentero. En este sentido, el ateniense aprovecha una ambigüedad; por él mismo generada en la argumentación, entre los términos *ἀισχρόν* y *κακόν* (663a7 y ss.) para hacerle conceder la razón a Clinias. Cf. “Pleasure and Responsibility in Plato’s *Laws*”, en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato’s Laws...*, p. 122- 127, p. 125.

²¹ En *La Sociedad abierta y sus enemigos* K. POPPER ha sido fuertemente crítico respecto de la utilización del recurso de la mentira provechosa, que él prefiere traducir por “mentira señorial”. En el capítulo VIII de su libro, “El filósofo Rey”, POPPER analiza conjuntamente pasajes de la *República* y las *Leyes* y sostiene: “El contraste entre la concepción platónica y la socrática de la verdad es mayor todavía... Dijimos ya que Platón siguió los pasos de Sócrates en su definición de filósofo. “¿A quiénes llamas verdaderos filósofos?”- A aquellos que aman la verdad- leemos en la *República*. Pero el propio Platón no se atiene totalmente a la verdad al efectuar esta afirmación. En efecto dista mucho de creer realmente en ella y así, declara lisa y llanamente en otros lugares que es regio privilegio del soberano hacer pleno uso de las mentiras y el engaño... “Para beneficio de la comunidad”, dice Platón. Nuevamente se ve aquí que el principio de la utilidad colectiva constituye la consideración ética fundamental. La moralidad totalitaria lo gobierna todo...” *The Open Society and its Enemies*, London, 1945; *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, 1992, Cf. p. 140. Para la justificación de su traducción del término, cf. nt. 9 a la sección VII. Sobre la utilización política de la mentira provechosa, F. M. GIULIANO ha aportado una interpretación novedosa que contrarresta parcialmente la lectura popperiana del problema, en lo que concierne a este pasaje de las *Leyes*. En efecto, respecto de este pasaje GIULIANO sostiene que “para Platón, el concepto de verdad y falsedad tiene un valor ético más que ontológico: un discurso es verdadero si respeta la realidad, no en tanto es, sino en tanto debería ser.” Cf. *Platone e la poesia...*, Cap. IV- 1c, p. 237. Una mirada diferente sobre el problema de la “ficción útil” ha sido propuesta por T. IRWIN, *Plato’s Ethics*, Oxford- New York, 1995. Efectivamente, en su análisis del pasaje

Ahora bien, el contenido poético de la música es la parte más sustantiva de la discusión porque ella es, tal como se ha advertido tempranamente, un arte imitativo (655d5; 668a6-7; 668b10). La observación inicial que realiza, claramente, Platón respecto de las artes imitativas es que son aquellas que “producen objetos que se asemejan a otros” (667d). Esta propiedad del arte imitativo, en primer lugar, termina por desterrar de lleno la posibilidad de que el placer pueda ser un patrón de valoración. La reproducción adecuada del objeto en la representación se constituye en la regla inicial a atender siguiendo esta caracterización del arte. En este sentido, sostiene el ateniense:

“Y los que buscan el canto y la música más bellos deben buscar, así parece, no la que es placentera, sino la que es correcta. Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto y tal cual era posible...” (668b4- 7)

En segundo lugar, la reproducción de objetos que tiene lugar en el arte impone exigencias a aquellos que se encuentren en condiciones de juzgarla. El ateniense señala:

“... ¿No necesita entonces el que va a ser un juez prudente de una imagen, en pintura, en música y en general, tener estas tres cosas, en primer lugar conocer lo que es cualquiera de las imágenes, luego, que se encuentra correctamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza, luego, lo tercero, que está bien?” (669a7- b3)

La calificación requerida para realizar una valoración estética demanda, en consecuencia, múltiples conocimientos. Se debe, por un lado, conocer el modelo que es objeto de la representación; por otro, evaluar correctamente la adecuación de la reproducción al modelo (670a6- b6) conociendo el uso de las reglas particulares de cada arte y, por último, sostiene Platón: “que esté bien” (669b3). Sólo un poco más adelante, Platón terminará de explicitar la referencia de la afirmación precedente. Esta explicitación conlleva la descalificación definitiva de los poetas como posibles evaluadores del arte y tiene lugar en un extenso pasaje en el que Platón establece la diferencia entre el coro de ancianos y los poetas de las *poleis* griegas :

663d6- e2, el autor minimiza la presencia de un interés meramente pragmático o la construcción de un concepto moral de verdad en la postura del ateniense. IRWIN concede que, en efecto, el ateniense afirma que es necesario persuadir a los jóvenes acerca de la verdad de que la vida más justa es también la más placentera porque, de este modo, estarán mejor predispuestos a ser justos. Sin embargo destaca que el ateniense considera que la proposición es verdadera (663d2- 4). Este hecho lo lleva a afirmar que en la medida en que Platón argumenta para tratar de demostrar que la vida más justa es también la que aporta más placer, se debe estimar, en primera instancia, que esta posición es la correcta. Cf. p. 344- 345. También F. L. LISI subraya que el ateniense considera verdadero el argumento dado. Cf. Platón, *Diálogos VIII.*, p. 266, nt. 80.

“Nuestros aedos [el coro de ancianos]... casi necesariamente tienen que poseer una educación hasta el punto de que cada uno sea capaz de acompañar en los pasos de los tiempos de danza y en las notas de las melodías, para que, tras observar las escalas y los tiempos, sean capaces de elegir lo adecuado... y, por medio del canto, disfruten en ese momento de placeres inofensivos y se conviertan en guías de los más jóvenes para que sientan el afecto adecuado hacia los caracteres buenos. Si se hubieran educado hasta ese punto tendrían una educación superior a la que se le da a la multitud e incluso a la de los mismos poetas. En efecto, no hay ninguna necesidad de que el poeta conozca lo tercero, si la imitación es bella o no, pero es casi una necesidad que domine la armonía y el ritmo, mientras que para estos son los tres necesarios por la elección de lo más bello y de lo segundo o nunca llegarán a ser encantadores capaces de hacer que los jóvenes amen la virtud...” (670c8- 671a1)

El análisis conjunto de los pasajes precedentes permite terminar de presentar la representación de la música en tanto arte mimético. El conocimiento del modelo y la representación adecuada del modelo utilizando las técnicas pertinentes son condición necesaria para que la representación sea posible, pero no aseguran su belleza. El ateniense reconoce que los poetas de las *poleis* griegas podrían desempeñarse como intérpretes en la medida en que califican para estas dos aptitudes; sin embargo, su condición no les impone conocer el tercer elemento en ambos pasajes, esto es, que la representación sea buena, bella. En este sentido, los poetas no resultan idóneos para realizar apreciaciones estéticas. La representación artística podrá ser calificada como bella si su contenido remite a un modelo de vida virtuosa, siendo la presencia de la virtud el único parámetro para realizar un juicio estético sobre el arte²². De este modo, la ejecución de la música bella permite identificar en el intérprete al que ha recibido la educación adecuada ya que éste imitará correctamente las acciones que han sido validadas en la propuesta política. Así, tendrá lugar el encantamiento

²² El sentido de mimesis que opera en el pasaje precedente es analizado por P. VICAIRE, quien a diferencia de la mayor parte de los intérpretes, dedica una parte de su trabajo al estudio específico del término en las *Leyes*. VICAIRE concluye que, en el libro II, Platón caracteriza a la mimesis como una forma de reproducción que comporta la rectitud de la copia con el modelo. En este sentido, la tarea propia del “juez idóneo” consiste en apreciar las relaciones que se dan, en la obra de arte, entre el objeto y sus imágenes. Por tanto, sostiene VICAIRE, es obligatorio conocer la naturaleza del objeto, lo cual es competencia de la ciencia y hace que, en rigor, la buena crítica deba ser filosófica. No obstante, en el marco del proyecto político expuesto en el diálogo, “se debe, también, ajustar la representación a los buenos modelos, que son los verdaderos modelos” (cf. p. 235). VICAIRE señala que esta tarea es la que están invitadas a hacer la danza, la

que suspende la distinción entre coacción y propia voluntad (670c10) haciendo confluir el placer, concomitante a la representación, y el modelo moralmente correcto. En los coros de jóvenes la música contribuirá a fomentar la generación de los hábitos correctos durante el desarrollo de la *paideia*; el coro de ancianos enseñará a los jóvenes a través de la exhibición de caracteres virtuosos en las representaciones que ejecuten y, de este modo, sus himnos serán superadores de las obras que representan la mayoría de los poetas griegos. La música, a través de los tres coros que se establecen en la nueva ciudad, deberá, por medio de su puesta en escena, contribuir a la educación de los ciudadanos en la virtud, siguiendo los lineamientos dados en la legislación.

d- La lectura del pasaje 668 b en el marco de la disputa en torno a la valoración platónica del arte.

Considerando el análisis precedente es oportuno volver ahora sobre el pasaje 668a9-b2 del libro II debido a que, como se ha señalado anteriormente²³, éste ocupa un lugar relevante en la polémica en torno a la valoración platónica del arte. Las diversas lecturas, reflejadas en las diferentes traducciones realizadas por los intérpretes, dan cuenta del conjunto de dificultades presentes en el texto.

La inclusión del pasaje dentro del libro tiene lugar cuando Platón está comenzando a analizar las cualidades de la música en tanto ésta es un arte imitativo²⁴. Retomando el texto desde pocas líneas más arriba se manifiesta claramente la importancia del pasaje. Allí el ateniense sostiene:

“¿No afirmamos pues que al menos la música en su totalidad es un arte de copia e imitación?” (...μουσικήν ... εἰκαστικήν τε εἶναι καὶ μιμητικήν;) (668a6- 7)

La respuesta positiva de Clinias hace recaer la atención en las líneas subsiguientes puesto que, siguiendo el desarrollo del diálogo, Platón debería, finalmente, comenzar a esclarecer de qué es una copia la música. Continúa el ateniense:

música y la poesía. De este modo, la mimesis, en tanto juego evocador de una realidad bella y verdadera, adquiere derecho a formar parte de la ciudad. Cf. *Platon...*, p. 232- 235.

²³ Cf. *supra* p. 2.

²⁴ Cf. *supra* p. 33.

“En absoluto, por tanto, cuando alguien sostiene que la música se juzga con el criterio del placer, hay que aceptar esa afirmación y en absoluto hay que buscar esa música como si fuera seria, incluso si existiera alguna en algún lugar...” (668a8- b1)

X Y finalmente concluye el pasaje con estas discutidísimas palabras:

“...ἀλλ’ ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τοῦ τῷ καλοῦ μιμήματι.” (668b1-2)

Efectivamente, en el tramo final de este pasaje Platón responde al interrogante previamente formulado, habiendo dejado a un lado a la música cuyo objetivo consiste en despertar el placer en el espectador ya que ésta no califica como una manifestación artística de valor. ¿De qué es una copia la música que debe ser representada en la *polis* en el marco del proceso educativo, tal como se entiende por el contexto? Ésta es la pregunta, ciertamente relevante, que Platón responde en 668b1- 2.

Ahora bien, en lo concerniente a la disputa en torno a la valoración platónica del arte, como se ha señalado más arriba²⁵, tanto Verdenius como Tate encuentran en este pasaje suficiente evidencia para afirmar que el arte puede producir una imitación de la idea, sin ningún tipo de mediación. Efectivamente, ambos interpretan que τοῦ καλοῦ hace referencia, directamente, a la forma de la belleza y la música la imita, estableciendo con ella una relación de semejanza en primer grado. En este caso, la forma de lo bello sería, pues, el modelo que la música puede reproducir directamente. De este modo, la representación artística se abre camino como una vía alternativa a la filosofía para alcanzar la captación directa de las formas. Esta misma interpretación es la que subyace en las traducciones propuestas por É. des Places y T. J. Saunders que parecen leer παράδειγμα en lugar de μίμημα²⁶. É. des Places²⁷ traduce el pasaje en este sentido:

“sino aquella que tuviera la semejanza con el modelo de lo bello”

La misma traducción es realizada por T. Saunders²⁸ al interpretar:

²⁵ Cf. *supra* p. 11.

²⁶ La penetración de esta lectura del pasaje 668b1- 2 se encuentra bien presente, aun hoy en día, entre los intérpretes, a pesar de entrañar serias dificultades, como se verá a continuación. Es pertinente señalar que, muy recientemente, F. BRAVO ha asumido esta interpretación en su trabajo “Le Platon...”. La fuente de BRAVO es la edición y traducción de É. DES PLACES en efecto, ésta es la que el autor cita (cf. nt. 35, p. 106): Asimismo, él también interpreta el pasaje en este sentido cuando propone una paráfrasis del texto del ateniense en los siguientes términos: “el género de música que nosotros debemos cultivar es aquel que lleva una semejanza con su modelo, la belleza (ff 668)”, cf. nt. 31, p. 106.

²⁷ É. DES PLACES et A. DIÈS (edd.), Platon, *Oeuvres complètes XI-XII, Les Lois*, Paris, 1951, 1956.

²⁸ T. J. SAUNDERS, (ed.), Plato, *The Laws, Translation and Commentary*, Hardmonsworth 1970.

“la música que deberíamos cultivar es aquella clase que guarda una semejanza con su modelo, la belleza”

Sin embargo, este tipo de lectura ha sido fuertemente objetada de manera reciente por F. L. Lisi, quien ha realizado un análisis del significado de mimesis en el *corpus* platónico²⁹. En su trabajo Lisi realiza, en primer lugar, un relevamiento de diversos pasajes provenientes de diferentes diálogos, para luego estudiar una serie de pasajes de las *Leyes*, en los que se encuentra presente el término *μίμημα*. A partir de esta serie, el intérprete establece una división en dos grupos de acuerdo al grado de dificultad involucrada. El primero queda conformado por aquellos pasajes que no presentan mayores dificultades y donde el sentido habitual de copia/ imitación se ve claramente confirmado³⁰. Luego constituye un segundo grupo con aquellos pasajes que fueron considerados problemáticos en variadas oportunidades³¹. El análisis efectuado, finalmente, pone de manifiesto que la interpretación de mimesis como modelo, en los pasajes relevados, resulta injustificada por razones, no sólo semánticas, sino también sintácticas. El autor concluye “que no es posible encontrar ningún pasaje que sustente la interpretación de *μίμημα* como modelo.”³²

A partir de esta conclusión, Lisi propone como traducción del pasaje:

“sino aquella que tiene la semejanza con la copia de lo bello.”

Resulta evidente, pues que la propuesta de lectura de Lisi, es contraria e incompatible con la anteriormente expuesta. En efecto, al traducir mimesis por copia, Lisi termina estableciendo que la música, en rigor, tiene una relación en tercer grado con el modelo originario, es decir, lo bello. En efecto, la música podrá promover la formación de un carácter virtuoso y será socialmente aceptada, en la medida en que imite a una copia de lo bello, anterior ontológicamente a ella. Configurarse como una copia de tercer grado que imita una copia de segundo grado es el espacio reservado, entonces, a la música bajo esta interpretación.

Asimismo, Lisi explica detenidamente la interpretación que fundamenta su traducción. En este sentido sostiene que “mientras que la copia que produce la poesía es de

²⁹ F. L. LISI, “Arte, ley y diálogo en las *Leyes*. Las *Leyes* y la poesía”. *Lecciones del seminario “Ley, educación y ontología en las *Leyes* de Platón”*, Buenos Aires, 2000, p. 1- 25.

³⁰ Estos pasajes son: 643c2; 713b3; 816d7- 8; 816e9- 10; 898a5; 933b2. Cf. *op. cit.*, p. 10- 11.

³¹ Los pasajes que presentan mayor complejidad semántica o sintáctica son: 655d5- 656a5; 669d2- e4; 670e6; 796b4; 798d9- e5. Cf. *op. cit.*, p. 11- 14.

³² Cf. *op. cit.*, p. 14.

tercer grado, *la norma legal produce una imitación en segundo grado*. La poesía... debería ser, por tanto, una imitación de la buena ley encarnada en el buen ciudadano. A través de la música, los niños e incluso toda la ciudadanía deberían aprender a adecuarse a la norma general dada por el legislador³³. De este modo, “la norma que se expresa en el código legal actúa como modelo (παράδειγμα) al cual se adapta el ciudadano y su alma y su conducta son también una copia o imitación de esa norma, la más perfecta posible³⁴ ...”

La interpretación de Lisi, fundamentada en un estudio filológico, abre entonces el ámbito de la interpretación al analizar el sentido posible de mimesis en toda la obra. Independientemente de la interpretación final que el autor propone resulta claro que para él la música no puede en ningún sentido ser una representación que copie directamente la forma de lo bello.

Paralelamente, otro tipo de traducción es realizada en torno a este pasaje. En efecto, al momento de traducirlo, J. M. Pabón y M. Fernández Galiano³⁵ consignan:

“sino aquella otra que nos ofrezca una semejanza en la imitación de la belleza”

La falta de un comentario a la traducción de Pabón y Fernández Galiano, impide, en verdad, dar cuenta del fundamento de dicha elección. Respecto de la adopción de esta traducción, sostiene Lisi:

“Habría que preguntarse hasta qué punto una solución semejante mejora en algo la comprensión del texto, pues ¿qué quiere decir una semejanza de la imitación de lo bello o de la bella imitación?”³⁶

Sin embargo, una traducción semejante ha sido propuesta por T. L. Pangle³⁷, quien traduce exactamente:

“la que debería ser buscada como sería, es aquella música que contiene una semejanza con la imitación de la belleza.”

A diferencia de Pabón y Fernández Galiano, Pangle comenta la traducción propuesta en su ensayo interpretativo:

³³ Cf. *op. cit.*, p. 17, (*cur. prop.*).

³⁴ Cf. *op. cit.*, p. 14- 15. Lisi no interpreta τοῦ καλοῦ en sentido literal y propone esclarecer su sentido a partir del pasaje de la *República* III 401c5. En la medida en que el autor no proporciona el contexto de justificación que podría dar cuenta de la esa elección ya no se sigue su lectura para este último tramo y se acepta que τοῦ καλοῦ debe hacer mención a la forma de lo bello. Cf. *op. cit.*, p. 14.

³⁵ J. M. PABÓN y M. F. GALIANO, Platón, *Las Leyes*, Madrid, 1999 (1 ed. 1960).

³⁶ Cf., F. L. LISI, *op. cit.*, p. 3.

“Es innegable que existe un vínculo entre el conocimiento “correcto” de un ser y el conocimiento “correcto” acerca de cómo presentar ese ser de una manera artística armoniosa. Pero es también innegable que estas dos clases de conocimiento no son las mismas. El ateniense da, de hecho, una precisa y breve formulación de la verdadera naturaleza de la representación artística: la música contiene una semejanza con la imitación de la belleza”(668b). La música presenta a sus objetos distanciados a dos niveles del ser. En el mejor de los casos, ella recibe el material crudo de las representaciones científicas que se encuentra distanciado sólo a un nivel del ser...³⁸

El relevamiento de las traducciones realizadas respecto del pasaje 668a9- b2 y los comentarios alternativos que suscitó ponen de manifiesto, en primer lugar, la dificultad que presenta el pasaje a la hora de realizar una interpretación adecuada. Sin embargo, la línea de lectura que involucra a Verdenius, a Tate y parcialmente a Collingwood, y en la que corresponde incluir a des Places y Saunders³⁹, de acuerdo a las traducciones que ambos han realizado, se enfrenta a un problema difícilmente superable. En efecto, como ha demostrado Lisi, no existe en la obra platónica suficiente evidencia como para ameritar la traducción o interpretación de μίμημα como modelo. Este hecho resulta fuertemente significativo ya que parte de estos intérpretes hacen del pasaje 668a9- b2 su principal evidencia textual. En la medida en que éste deja de constituirse en prueba clave y se transforma, más bien, en un obstáculo, esta línea de interpretación resulta debilitada y con ello la posibilidad de que el arte se constituya en una vía directa, diferente de la filosofía, hacia el conocimiento verdadero. Contrariamente, las interpretaciones propuestas por Lisi y Pangle, aunque difieren en cuanto a la lectura que proponen, asumen la traducción de μίμημα como copia o imitación, sentido en el que Platón usa el término a lo largo del *corpus*. La interpretación de Lisi considera que la música debe reproducir los principios de la vida virtuosa expuestos en la legislación, que es, a la vez, su modelo. Pangle, en cambio, subraya la necesidad de una intermediación de carácter epistemológico- ontológico. Sin embargo, ambos autores introducen una mediación entre la música y el modelo. Esta lectura del pasaje 668b1- 2 clarifica y a la vez es consistente con la definición de música

³⁷ T. L. PANGLE, *The Laws of Plato, translated with Notes and an Interpretative Essay*, Chicago, 1988 (1 ed. 1980).

³⁸ T. L. PANGLE, *op. cit.*, p. 420.

³⁹ Probablemente correspondería incluir también a F. BRAVO, cf. *supra* p. 36, nt. 26.

bella proporcionada por Platón en 655b2- 6⁴⁰. En efecto, allí Platón había ya adelantado que la música podía constituir una copia, en su modelo, al sostener que son bellas las melodías y postura corporales que se atienen a la virtud del alma o del cuerpo, sea de ella misma o de una imagen (τινὸς εἰκόνοϋ). La polémica en torno a la valoración platónica del arte debe, en consecuencia, tener en cuenta esta mediación y precisarla es parte del objetivo de lo que resta del presente trabajo.

e- La consolidación de la virtud como patrón de evaluación y la valoración platónica del arte.

Como se ha venido señalando⁴¹, la disputa en torno a la valoración platónica del arte, polemiza respecto de la existencia de parámetros propios, desdoblados a partir de las mismas representaciones, para juzgar el arte. Con ello, se procura dar cuenta de un interés estético *per se*. El placer (Verdenius⁴²), la captación de la verdad (Tate⁴³), la reconciliación entre realismo e idealismo (Verdenius⁴⁴), la autonomía para la postulación de valores completamente independientes (Annas⁴⁵) son sucesivos intentos por encontrar en el arte una marca distintiva que la vuelva absolutamente autónoma. Las objeciones presentadas respecto de la interpretación del pasaje 668b quitan apoyo textual a esta línea interpretativa. Paralelamente, la relación entre la música y la educación hace difícilmente sostenible esta tesis. En efecto, la música, según se encuentra caracterizada en el libro II se convierte en la herramienta educativa más importante porque cumple con los dos mecanismos propios del proceso educativo propuestos por Platón. Por un lado, produce encantamientos, seduce; por otro, disciplina, conforma el hábito, obligando a repetir las mismas formas en las danzas corales. En este sentido, persuade y reproduce el modelo de virtud. Al hacerlo se hace esencialmente deudora de un discurso que no postula, sino que le es dado. Es aquí donde se destaca de manera privilegiada la intencionalidad normativa que circunscribe la reflexión concerniente a la música dentro del proyecto político formulado. Durante todo el desarrollo argumentativo Platón presenta, una y otra vez, objeciones a la aceptación del placer como

⁴⁰ Cf. *supra* p. 24; 26- 27.

⁴¹ Cf. *supra* p. 18- 20.

⁴² Cf. *supra* p. 8.

⁴³ Cf. *supra* p 9- 10.

⁴⁴ Cf. *supra* p. 10.

⁴⁵ Cf. *supra* p. 15- 16.

un criterio adecuado. Es la constitución misma de la música, su calidad de arte imitativa, lo que se encuentra en la base de esta objeción. Efectivamente, la mimesis reviste a la representación de un contenido, dado por el modelo representado. Sobre él se ejercerá, en definitiva, la apreciación de la representación, en tanto que es capaz de garantizar la objetividad del juicio. Así, la puesta en escena de la virtud se constituye en el único criterio legítimo para juzgar el arte y, al hacerlo, Platón anticipa la subordinación de la creación artística al control de otros actores sociales, distintos al poeta. En este sentido, los criterios de evaluación de la música vienen dados por la legislación que consagrará, como en el caso de Egipto, los paradigmas virtuosos. La relación entre los distintos actores involucrados en el proceso valorativo permite ahondar, aún más, en el problema del arte y los distintos factores involucrados en la tarea pedagógica.

V- Arte y educación en el libro VII de las *Leyes*: entre legisladores y poetas

Al promediar el libro VII de las *Leyes*, una observación apuntada reflexivamente por el ateniense, reabre una conversación que había sido interrumpida hacía ya largo rato:

“Bien pues, en lo que viene a continuación, relacionado con los dones de las Musas y Apolo, aunque entonces estábamos convencidos de que lo habíamos dicho todo y creíamos que nos quedaba sólo la gimnasia, es evidente ahora no sólo de qué se trata, sino también de que hay que decírselo a todos en primer lugar” (796e2- 8)

Efectivamente, al concluir el libro II, el ateniense dio por cerrada la conversación en torno al contenido poético de la música y reconoció que dejaba pendiente la discusión sobre la gimnasia, la cual involucra los movimientos del cuerpo en la danza, según el modelo de virtud (673a7- 10). Ésta sería estudiada en un momento ulterior de la charla¹. Sin embargo, una vez dados los lineamientos sobre la gimnasia, todo el problema de la música es rediscutido (796d6- e2). La reapertura del tratamiento de la música se produce, por segunda vez en el diálogo, en estrecha relación con la educación de los niños. En este sentido, en el libro VII, Platón se detiene específicamente a prescribir una serie de disposiciones que reglamentan la crianza de los niños en la nueva ciudad. Asimismo, la vinculación entre la música y la *paideia*, ahora realizada, agrega elementos novedosos en lo concerniente al problema de la valoración platónica del arte. Aquí, la disputa entre el arte y la filosofía comienza a dirimirse bajo la forma de los actores sociales involucrados, siendo el poeta y el legislador las figuras que entran en conflicto al momento de componer las obras y de juzgar sobre el carácter virtuoso de las representaciones. Como se verá, este nuevo análisis de la

¹ Sobre este punto el ateniense había sido, por cierto, taxativo en el libro II: “Respecto de la parte de la música [melodía con contenido poético], a la que hace un momento hacemos referencia cuando decíamos que habíamos descrito casi la mitad de la danza coral y que su tratamiento estaba terminado, volvería a insistir en ello ahora. Consideremos la otra mitad [gimnasia], ¿o cómo y de qué forma debemos proceder?” (673b1- 4). En efecto, el ateniense asume que ha finalizado el desarrollo de la música que corresponde a la “parte de la voz que llega hasta el alma para la educación de la virtud” (673a2- 5), restando aún el tratamiento de la gimnasia, el cual, se supone, será tratado inmediatamente. Sin embargo, la conversación se desplaza hacia unas últimas observaciones sobre la embriaguez (673e3 y ss.), tema que había sido el disparador de la conversación sobre la educación y la música en el libro I (642a3- 7). De este modo, el tratamiento sobre la gimnasia es pospuesto en el diálogo para aparecer mucho después, ya en el libro VII (795d5 y ss.). No obstante, junto al tratamiento de la gimnasia se vuelve a discutir sobre la música. Como se ve, el conjunto de estos elementos y la peculiar organización narrativa del texto confirman la dificultad de diferenciar un desarrollo introductorio y otro sistemático en la presentación del problema de la música. Cf. *supra* p. 3, nt. 3.

música y la educación contribuye a completar la posición de Platón frente al arte, restringiendo y limitando las posibilidades de interpretación.

a- El libro VII de las *Leyes*

El inicio del libro VII de las *Leyes* presenta abruptamente su objetivo: se tratará de regular a través de leyes y disposiciones la educación y la crianza de los niños (788a1- 5). Para ello, el ateniense realiza una segmentación de la población infantil, estableciendo diferentes tramos etarios. De este modo, quedan establecidos cuatro grandes períodos². El primero está compuesto por los niños recién nacidos hasta la edad de los tres años aproximadamente³. Junto a las normas establecidas para ellos, Platón incluye recomendaciones sobre los cuidados prenatales, con las que deben cumplir las mujeres embarazadas (792e2- 8). Las recomendaciones para los niños más pequeños son de una relevancia crucial para el posterior éxito en materia educativa y los errores que se pudieran cometer en este período son calificados por el ateniense como “la corrupción más grande de todas, porque se dan siempre al comienzo de la crianza” (792c3- 5). En efecto, la preeminencia de los cuidados impartidos en los primeros años de vida se fundamenta en que este período es considerado como el momento en que comienza a desarrollarse el carácter de la persona, a través de la generación del hábito (792d4- e2). Las enseñanzas dispuestas aquí tienen como principales destinatarias a las nodrizas y a las madres (789e4- 790a4; 790d2- e3; 791e4- 792a6). El segundo tramo de edad comienza en los tres años y se extiende hasta los seis. Este segmento es rápidamente tratado por Platón y en él se subraya la necesidad de ejercitar a los niños por medio de los juegos. Aunque se asume que, todavía, serán las nodrizas las que estarán a cargo de los infantes, el ateniense dispone que el conjunto de las actividades sea supervisado por mujeres seleccionadas para controlar el

² H. I. MARROU ha llamado la atención sobre la estratificación etaria y su relación con los ciclos formativos al sostener: “a causa del interés histórico que se ajusta al programa, importa bien precisar cuáles son cronológicamente, las diferentes etapas del conjunto de los *cursum* de estudios... Sucediendo al *Kindergarten* (de tres a seis años cumplidos) y a la escuela “primaria” (de seis a diez), los estudios “secundarios” ocupan los años que van de diez a diecisiete o dieciocho años”. En estos tres ciclos la ciudad se responsabiliza por la educación de los niños (cf. *infra* p. 45, nt. 9). Antes del primero de ellos, el niño debe comenzar el proceso educativo de la mano de la madre y de las nodrizas. Cf. *Histoire de l'éducation...*, p. 122- 123.

³ La exposición de este período comienza en 788d1 y culmina en 793e2, donde empieza el tratamiento de la educación que deben recibir los niños cuyas edades se extienden desde los tres hasta los seis años de edad. En

proceso (793e2- 794c3). El tercer período es el más extensamente tratado. Éste comienza en los seis años y Platón no especifica, en el transcurso del libro, una edad final, aunque varias veces hace mención a la educación que deben recibir los “jóvenes” (νέοι; 811d5; 812c6; 812e7; 813d1; etc.). Sin embargo, a partir de los diez años de edad, Platón realiza prescripciones puntuales. A la edad de los seis años, los niños deben ser separados por sexo, pero se asume que, aun separados, niños y niñas deben recibir un tipo de educación igualitaria⁴ (794c2- d4; 804c2- 806c7). El ateniense proclama, también, la necesidad de una ejercitación ambidiestra para desarrollar mayores habilidades. Las mismas pueden resultar definitivas en el resultado de una guerra, a la hora de defender la ciudad (794d6- 795d4). A partir de esta edad, Platón incorpora la formación intelectual, reduciendo las funciones de las magistradas a la supervisión de los juegos y la crianza. Para la supervisión de las materias de estudio, es decir, la música y la gimnasia⁵, el ateniense propone nombrar magistrados (795c7- d4). En consecuencia, a partir del análisis de la educación que deben recibir los niños de este tramo de edad, se reabre la discusión en torno a la música. Como se verá luego⁶, al reglamentar la enseñanza de la música, Platón discute el valor de la poesía generalmente admitida en la vida cultural de las ciudades y autoriza, exclusivamente, la enseñanza de canciones laudatorias y de aquellas representaciones que contribuyan a generar en los dioses sentimientos proclives a los hombres. En este sentido, Platón cuestiona tanto a las representaciones trágicas como cómicas (798d7- 804c1; 816d2- 817d8). Asimismo, toda la actividad compositiva deberá ser supervisada por los guardianes de la ley y el encargado de la educación⁷ (801c9- d6, 802b1- c4). Dentro de este mismo

consonancia con el tratamiento de la educación para los niños más pequeños, Platón intercala digresiones acerca de la necesidad de realizar un análisis detallado de las prácticas educativas. Cf. *infra* p. 46- 47.

⁴Respecto de la educación igualitaria entre sexos, G. MORROW sostiene que en las *Leyes* Platón es cauto en la presentación del problema. En efecto, a través del análisis que efectúa MORROW de los pasajes donde se tematiza la cuestión, se ve que Platón tiene una clara intención persuasiva procurando que su propuesta no sea rechazada. Asimismo, en la ciudad programada en las *Leyes*, los cultos de honor están igualmente dirigidos a los hombres y a las mujeres. Cf. *Plato's Cretan...*, p. 329- 331.

⁵La actividad gimnástica es reglamentada en sus dos aspectos: la danza y la lucha (795d5- 796d9; 814c6- 816d1).

⁶Este tema será analizado posteriormente; cf. *infra* p. 56 y ss.

⁷Conviene tener presente que, en el transcurso del diálogo, Platón menciona de diversas maneras al encargado de la educación. G. MORROW ha relevado las siguientes: “encargado de la educación” (ο τῆς παιδείας ἐπιμελητής; 765d4- 5, 936a6- 7, 951e1- 2, 953d2- 3); “guardián elegido para el gobierno de los niños” (ὁ ἐπὶ τὴν τῶν παιδῶν ἀρχήν; 809a2- 3); “encargado de los niños” (ὁ τῶν παιδῶν ἐπιμελητής; 813c1); “magistrado que elegimos para la música” (ὁ περὶ τὴν Μοῦσαν ἀρχὼν; 813a5- 6); “educador” (ὁ παιδευτής; 829d5, 812e10, 835a3- 4) y, simplemente como guardián, cuando el contexto no es ambiguo. (νομοφύλαξ; 809a1, 811d5, 816c2). Tal

período, al ateniense incluye el adiestramiento en la escritura, en la lectura y en la interpretación de la lira. La enseñanza de la lectoescritura debe comenzar, a juicio del ateniense, a la edad de los diez años y debe prolongarse a lo largo de tres años. Del mismo modo, la capacitación en la lira debe comenzar a los trece y continuar durante otros tres años (809e8- 810a2). Finalmente, queda reglamentada la enseñanza de la matemática en sus tres aspectos: el cálculo, la geometría y la astronomía⁸ (817e5 y ss.). Respecto de los alcances de la educación, el ateniense sostiene que todos los niños deben concurrir a las clases, independientemente de los deseos del padre (804d3- 5). En este sentido, se afirma que los niños “pertenecen a la ciudad más que a sus progenitores”⁹ (804d5- 6). Para ejecutar toda la tarea de enseñar, en las distintas áreas, la ciudad dispone la contratación de profesores extranjeros a los que, según sostiene el ateniense, se les debe pagar un salario (804c8- d3).

b- *La paideia* en el libro VII. La disciplina, la persuasión y la permanencia

En los comienzos del libro VII, Platón pone en boca del ateniense una advertencia y a la vez una explicación. Al hacerlo extiende el marco de la discusión en el que se había

como sostiene MORROW, no hay, en rigor, indicaciones textuales respecto del título oficial, aunque resulta claro que es un funcionario público. El intérprete sostiene que no existía un cargo comparable al del encargado de la educación en ningún estado griego, excepto en Esparta que contaba con la figura del παιδωνόμος. MORROW proporciona la siguiente descripción de las funciones del educador: “el educador en el estado de Platón es, incuestionablemente, un funcionario importante. Supervisa toda la educación (765d, 936a), es decir, tanto la música como la gimnasia, incluidos sus certámenes y sus festivales para los jóvenes y para los ancianos (813c, 835a); prescribe y supervisa a numerosos funcionarios de menor jerarquía (813c); imparte instrucciones a los maestros (811d); selecciona el material apropiado para las clases de literatura (811e) y censura las producciones poéticas dirigidas al público (936ab). A la vez es miembro del Consejo Nocturno, no sólo por el tiempo en que es encargado de la educación (5 años), sino para el resto de su vida (951e).” Cf. *Plato's Cretan...* p. 324- 326 y nt. 94.

⁸ La escasa presencia de la matemática en los *currícula* educativos ha sido, últimamente, destacada por J. J. CLEARY en el trabajo “*Paideia in Plato's Laws*”, en S. SCOLNICOV and L. BRISSON (edd.), *Plato's Laws...*, p.165- 173. En su análisis el autor sostiene que en las *Leyes*, y particularmente en el libro VII, Platón describe centralmente la aritmética, la geometría y la astronomía que deben ser enseñadas a los ciudadanos de la *polis* en general. En este sentido, la importancia de la matemática como disciplina propedéutica a la dialéctica para una elite política no se encuentra, prácticamente, desarrollada en las *Leyes*. Cf. p. 165.

⁹ Luego de un análisis de la situación histórica inherente a la educación en las distintas ciudades del mundo griego, G. MORROW sostiene que al momento en que Platón escribe las *Leyes* existía, en Atenas, un consenso general respecto de que la escritura, la música y la gimnasia eran las disciplinas centrales de la *paideia*. A juicio de MORROW, Platón introduce, sin embargo, dos innovaciones. La primera consiste, justamente, en que la educación deba darse de manera compulsiva, independientemente de los deseos de los padres. La segunda novedad introducida en las *Leyes* es que el estado controle la educación. En efecto, para

instalado el problema de la educación en el libro II. En efecto, tal como se ha señalado¹⁰, allí la reflexión en torno a las prácticas pedagógicas tomaba como eje los procedimientos que debían ser utilizados para garantizar la eficiencia educativa. Ahora bien, en el libro VII, el ateniense va delineando nuevos contornos para el tratamiento de la educación. Así, sostiene en diálogo con Clinias:

“...Clinias, debemos, atar por todos lados tu ciudad nueva, tratando de no dejar en lo posible nada de lado, ni grande ni pequeño de cuanto se denomina leyes, costumbres o hábitos. En efecto, la ciudad se mantiene unida gracias a todas estas normas, y ni las leyes escritas ni las costumbres son estables si una de ellas no lo es...” (793c5- d2)

Siguiendo este principio, según el cual nada debe ser pasado por alto incluyendo aquello que puede parecer irrelevante, se trata ahora de legislar, concretamente, en materia educativa. Según advierte el ateniense, la legislación debe verse completada con una serie de recomendaciones cuyo cumplimiento es igualmente necesario. Estas disposiciones no tienen estrictamente el carácter de ley y la justificación de ello es, precisamente, presentada en un pasaje al comienzo del capítulo:

“Una vez nacidos los hijos y las hijas, lo más correcto sería que a continuación habláramos también de su crianza y su educación, que es totalmente imposible dejar de mencionar, aunque, a nuestro parecer, su exposición haría evidente que se asemejan más a una especie de enseñanza y admonición que a leyes. En efecto, muchas cosas pequeñas y no evidentes que les acaecen a todos en la intimidad de sus casas, otras que se agregan contra los consejos del legislador... podrían con facilidad tener como consecuencia que la forma de ser de los ciudadanos se hiciera muy variada y disímil. Esto es malo para las ciudades, pues... esas minucias destruyen incluso las leyes promulgadas por escrito, porque la gente se acostumbra a infringir la norma en los asuntos pequeños y frecuentes. En consecuencia, aunque no se las puede regular por medio de leyes, es imposible pasarlas en silencio.” (788a1- c1)

Así, el dictado de leyes y las recomendaciones para la correcta crianza de los niños se tratan de manera conjunta. Asimismo, el ateniense confía en que las recomendaciones se cumplan como si fueran leyes (790a9- b6). Se explicitan además todas las pautas de

MORROW; el interés de Platón en la obligatoriedad de la enseñanza no descansa en la defensa de los derechos de los niños, sino en los intereses de la comunidad. Cf. *Plato's Cretan...*, p. 318- 322.

¹⁰ Cf. *supra* p. 23- 25.

conducta que deben guiar a los responsables de la educación puesto que, de no hacerlo, el mismo proyecto de *polis* puede fracasar. En consecuencia, se supone que la omisión de regulaciones abre un espacio para la innovación y permite introducir conductas contrarias a las que la ciudad demanda de los ciudadanos. De modo que, desde el inicio del libro VII, Platón asume, claramente, que tanto la legislación como las recomendaciones que la acompañan tienen como objetivo la conformación de conductas invariables y respetuosas de las pautas dadas por el legislador, bajo alguna de estas dos formas. En este sentido, Platón inserta ahora el proyecto pedagógico en un marco fundamentalmente político. Nótese que este paso constituye una novedad del libro VII ya que la discusión del libro II no puntualizó las consecuencias políticas de la propuesta pedagógica.

Ahora bien, la legislación delineada conlleva, en primera instancia, una articulación entre el programa educativo y la caracterización de la niñez que ella misma proyecta. En efecto, todo el proceso educativo se sostiene sobre la base de una descripción antropológica subyacente que el ateniense sintetiza al señalar que “el niño es la más difícil de manejar de todas las bestias” (808d5-6) y, por tanto, es necesario “domarlo” (808e1). Semejante descripción antropológica se fundamenta en la ausencia del desarrollo de la capacidad racional¹¹ (φρονεῖν; 808d6). La descripción general de la niñez pone de relieve, de una manera harto evidente, que la educación consiste centralmente en disciplinar. El aspecto disciplinario de la educación es, efectivamente, el más subrayado por Platón en las reglamentaciones que involucran la instrucción de los niños más pequeños. No obstante, al relevar el conjunto de las disposiciones en materia pedagógica, también el recurso de la persuasión resulta involucrado. En efecto, las leyes y las admoniciones para la crianza de los niños contemplan las definiciones de educación proporcionadas por Platón en el libro II (653b1- c4 y 659c9- d4). En aquel libro, tal como se señaló¹², cada una de estas caracterizaciones abría el juego a dos tipos de recursos: la disciplina, por un lado, y la persuasión, por otro. Éstas se combinaban encontrando en la música una herramienta que

¹¹ Resulta claro que esta descripción antropológica es consistente con la definición de educación proporcionada anteriormente por el ateniense, en la cual se subrayaba la necesidad de instruir al niño que era todavía incapaz de comprender con la razón (*phronesis*). Cf. *supra* p. 23- 24. En relación a esta caracterización de la niñez, J. LAURENT considera que una de las metas de los coros, es decir, de la danza y de la música, pero también de la gimnasia y de la armonía, consiste en calmar la naturaleza del niño y transformar los tres calificativos con los que Platón lo define en el pasaje 808d7. Allí Platón señala que en la medida en que el infante no tiene todavía disciplinada su capacidad racional “se hace artero, violento y la más terrible de manejar de las bestias”. Cf. “L’education...”, p. 51.

podía resultar funcional a ambas¹³. Sin embargo, en el libro II el proceso educativo procuraba destacar, en primer plano, el objetivo central de la educación, a saber, la formación de caracteres virtuosos. Contrariamente, el contexto del libro VII plantea puntualmente la modalidad que debe adquirir la educación en cada uno de los períodos de la infancia. De este modo, de acuerdo a la etapa que se encuentre atravesando el niño, Platón prescribe las normas a las que debe ajustarse la educación y los principios que deben regir el proceso. En esta descripción resultan combinadas, finalmente, la disciplina y la persuasión. Cada una de ellas se verá privilegiada en función del desarrollo madurativo del infante y de su crecimiento.

La necesidad de inculcar una sólida disciplina en los niños más pequeños comienza, en rigor, con los cuidados prenatales y se extiende hasta los seis años de edad. Hasta esta edad el cuerpo del niño es el principal objeto de cuidados. En este sentido, Platón dispone en primer lugar las recomendaciones para los cuidados prenatales y los niños recién nacidos:

“¿Queréis que, aunque provoquemos risa, digamos, por medio de leyes, que la embarazada no sólo pasee, sino también moldee al recién nacido como cera, mientras es tierno, envolviéndolo en pañales hasta que llegue a los dos años? Sobre todo, ¿debemos obligar a las nodrizas, castigándolas con la ley, a que se arreglen como sea para estar acarreado continuamente a los bebés, al campo, a los templos o la casa de los parientes hasta que tengan fuerzas suficientes para estar de pie, e incluso hemos de forzarlas a que se agoten acarreándolos hasta que el niño haya completado el tercer año, porque al ser todavía pequeños, deben tener cuidado de que no se les tuerzan los miembros por la fuerza que ejercen al apoyarse sobre ellos?” (789e1- 9)

La comparación del niño recién nacido con cera que debe ser modelada es la primera metáfora que, recogiendo la caracterización de la niñez propuesta, representa la formación que debe adquirir el niño. El ejercicio debe recaer sobre el cuerpo en la medida en que los infantes pequeños son caracterizados como aquellos que “aún no comprenden su

¹²- Cf. *supra* p. 40.

¹³- Respecto de la relación entre los libros II y VII, en lo concerniente a la música y la *paideia*, F. M. GIULIANO sostiene que, en ambos, Platón otorga a la poesía el primer plano dentro de la educación puesto que “se le asigna la insustituible función de formar el carácter del joven, de modelarlo con decoro y armonizarlo y de prepararlo para el conocimiento superior”. Para GIULIANO, en el libro II la poesía se

voz ni han podido gozar de otra educación” (791e1- 3). Ahora bien, los cuidados sobre el cuerpo no se agotan en el cuerpo mismo, sino que se convierten en una vía para modelar el alma del niño. Así lo expresa claramente el ateniense:

“Digamos que el ejercicio físico de los muy niños en estos movimientos es, sin lugar a dudas, un elemento que nos ayuda mucho a un desarrollo de una parte de la virtud del alma.” (791c9- 11)

De este modo, a través de las prácticas que el ateniense prescribe a las nodrizas y que atañen a los movimientos del cuerpo, se procura implantar (εμφύω;791d1) la buena disposición anímica en los bebés.

Para la educación de los niños comprendidos entre los tres y los seis años, el ateniense plantea la enseñanza a través de la incorporación del juego como un recurso pedagógico¹⁴. Al hacerlo aporta una nueva meta para el proceso educativo. Esta meta contribuye, ciertamente, a esclarecer el interés y la insistencia en la disciplina. Efectivamente, siguiendo el discurso del ateniense se manifiesta que la argumentación sobre la utilización de los juegos está compuesta por dos partes. En la primera de ellas Platón enfatiza, al igual que en la educación de los bebés, la dimensión disciplinaria de la educación (793e3- 794a1). En este sentido, la inclusión del juego puede promover, paulatinamente, la incorporación de un carácter anómalo. Éste debe ser corregido inmediatamente (794a5- b2). Sin embargo, aquí Platón no da cuenta de las características del juego que lo hacen susceptible de generar conductas inadecuadas. Estas propiedades son descriptas unas líneas después en un pasaje sumamente relevante desde el punto de vista argumentativo¹⁵:

“Digo que en todas las ciudades todo ignoran que, en lo que concierne a la legislación, los juegos son lo que tiene más poder para que las leyes promulgadas sean estables o no. En efecto, cuando se encuentran prescritos y hacen que los mismos jueguen siempre las mismas cosas según las mismas reglas de la misma manera y que disfruten con

encuentra “detalladamente programada”, en el libro VII es, directamente, institucionalizada. Cf. *Platone e la poesia...*, Cap. IV- Id, p. 239- 240.

¹⁴ H. I. MARROU minimiza la importancia de los juegos en el programa pedagógico al señalar que, si bien, los primeros años de la infancia deben estar regidos por los juegos educativos, la *paideia* propiamente dicha comienza para Platón a la edad de los siete años. Cf. *Histoire de l'éducation...*, p.114.

¹⁵ La importancia del pasaje viene dada, desde ya, por la respuesta del ateniense que lo introduce: “Sin embargo, en lo que es muy extraño e inusual, deben cuidarse tanto el que habla como el que escucha, sobre

los mismos juguetes, dejan que permanezcan en calma las leyes y las costumbres de la vida real. Pero cuando, por el contrario, los hacen cambiar e innovar, practicando siempre nuevas variantes, mientras los niños nunca declaran que les agradan las mismas cosas..., tendríamos razón si dijéramos que no hay un daño mayor para la ciudad que eso. En efecto, hace cambiar la forma de ser de los jóvenes inadvertidamente y desacredita lo antiguo entre ellos, mientras celebra lo nuevo....” (797a7-c6)

A partir de la lectura del pasaje precedente, resulta posible visualizar que la supervisión ejercida sobre el juego trata no sólo de disciplinar sino también de vigilar que no se produzca ninguna innovación en las costumbres y en los caracteres. Dicha innovación se puede dar, muy factiblemente, a través de los juegos. Es por eso que la vigilancia y el control sobre ellos deben garantizar la exclusión de nuevas formas en las prácticas de los niños de la edad analizada. De este modo la disciplina no se agota en corregir, sino que tiene como meta adicional prevenir variaciones perjudiciales. Es aquí donde el proyecto educativo se enlaza fuertemente con el político. Tal como se ha visto al inicio de esta sección¹⁶, la plataforma política de Magnesia requiere que la forma de ser de sus ciudadanos sea homogeneizada, igualada, a través de la educación. En este sentido la disciplina sanciona la infracción, la transgresión, que no son sino formas diferentes de las que han sido plasmadas por los legisladores en el cuerpo legal. De modo que el juego se convertirá en un recurso pedagógico funcional al proyecto político, en la medida en que resulte controlado por los funcionarios estatales. Asimismo, el recorrido de las prácticas pedagógicas vinculado a cada uno de los tramos etarios echa luz sobre el sitio reservado a la música. En efecto, este recurso no es central en las disposiciones para los niños más pequeños. No obstante, las mismas exigencias atribuidas a los juegos de los niños entre tres y seis años/ se proyectan sobre la música y la gimnasia, disciplinas en las que deben ejercitarse los infantes mayores de seis años. En primer lugar, el ateniense reglamenta la actividad gimnástica en sus dos variantes: la danza y la lucha. Respecto de la danza sostiene:

“De la danza una corresponde a los que imitan el mensaje de la Musa, mientras los profesores atienden a la magnanimidad de la imitación. La otra se realiza por el buen

todo ahora, pues expondré un tema que no deja de dar miedo decirlo, aunque de una u otra manera me he de atrever y no me apartaré del peligro” (797a2- 5).

¹⁶ Cf. *supra* p. 46- 47.

estado, la ligereza y la belleza, mientras los profesores controlan lo conveniente para la flexión y extensión de los miembros y parte de su cuerpo, atribuyéndose a cada uno de ellos un movimiento regular..." (795d7- e6)

Posteriormente, brinda las pautas para la ejercitación en la lucha:

"En lo que hace a la lucha... lo que proviene de la lucha de cuerpo erguido -los ardidés para librar los cuellos, manos y flancos de la toma del oponente, practicados laboriosamente con ahínco y pie firme para obtener fuerza y salud acompañadas de una buena figura- no hay que omitirlo porque es útil en toda ocasión, sino que hay que ordenar a los alumnos y a los que enseñan..., a los unos que hagan don de todas las cosas con buena disposición, a los otros que reciban con agradecimiento..." (796a1- 796b3)

Al describir las técnicas de la danza y de la lucha, el ateniense enfatiza la tarea supervisadora que deben ejecutar los profesores, a la vez que los movimientos disciplinados tienen que contribuir al adiestramiento del cuerpo. Sin embargo, nuevamente el cuerpo es considerado como una manifestación de las propiedades anímicas al igual que lo que ocurría con los niños más pequeños¹⁷. En este sentido, el ateniense explica que el movimiento más ordenado y menos violento da cuenta de la templanza y la valentía de quien lo ejecuta (815e5- 816a3)

De la misma manera que la danza, la música es, por último, integrada en los currícula pedagógicos. Con ello, Platón introduce el segundo recurso del que puede echar mano el educador a la hora de realizar su tarea. En efecto, la capacidad persuasiva de la música es el elemento que le proporciona relevancia en el proceso pedagógico. El ateniense se refiere a ella en estos términos:

"Decíamos, creo que los cantores sexagenarios de Dionisio¹⁸ debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones

¹⁷ Cf. *supra* p. 49. H. I. MARROU puntualizó que la vinculación entre la ejercitación del cuerpo y la formación de la personalidad, constituía un elemento arcaizante dentro del proyecto educativo. En efecto, sostuvo: "Aquí hay otro rasgo arcaizante: la preocupación de dar al deporte su valor propiamente educativo, su alcance moral; su rol, al igual que la cultura intelectual y en estrecha colaboración con ella, en la formación del carácter y de la personalidad." Cf. *Histoire de l'éducation...*, p. 115.

¹⁸ El coro de Dionisio es el tercer coro de los que participan en la ciudad. La caracterización de los coros es desarrollada en el libro II y ha sido descrita por MORROW en los siguientes términos: "Para llevar adelante el proceso de encantamiento, el ateniense extranjero remarca que habrá tres coros (664b- d). El primero, el coro de las Musas, está integrado por los jóvenes y los solteros; el segundo, el coro de Apolo, incluye a quienes estén por debajo de los treinta años de edad (presumiblemente a aquellos entre veinte y treinta años) y el tercero, más tarde llamado coro de Dionisio (665a) está conformado por aquellos que superen los treinta años y se encuentren por debajo de los sesenta años." Cf. *Plato's Cretan...*, p. 313.

tonales, para que, ...el integrante del coro... cante y encante (ὕμνη καὶ ἐπῶδη) las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y acompañarlo a través de las imitaciones.” (812b9- c7)

De modo que la música, en tanto arte mimético, posibilita la utilización de la persuasión para despertar en el auditorio el deseo de imitar y reproducir el modelo de vida virtuosa¹⁹. Los caracteres que son reproducidos en la representación manifiestan de manera directa el paradigma que los infantes deben seguir. Por último, la música y la gimnasia se mancomunan como recursos pedagógicos para resultar funcionales al proyecto político. Explícitamente sostiene el ateniense:

“... el legislador debe explicar con modelos amplios, pero el guardián de la ley debe buscarlos y –cuando los ha encontrado- debe reunir la danza con el resto de la música y asignar en todas las fiestas lo conveniente a cada sacrificio. Una vez que en un orden las haya consagrado a todas, no debe cambiar nada relacionado con la danza ni con el canto de ahí en más, sino que la misma ciudad y los mismos ciudadanos deben pasar su vida teniendo los mismos placeres de la misma manera, y, siendo todo lo semejantes que sea posible, deben vivir bien y felices.” (816c1- d2)

El análisis de la propuesta educativa del libro VII pone de manifiesto las relaciones que Platón diseña entre la educación, la música y el proyecto político. En efecto, a través de las líneas argumentativas que las involucran se establece, en primer lugar, que el objetivo de la educación es centralmente político. Dicho objetivo se expresa en que la legislación dispone todas las prácticas necesarias para lograr la asimilación de la conducta del futuro ciudadano a las reglamentaciones delineadas. Las mismas incluyen los cuidados sobre el cuerpo en los bebés, el uso de los juegos en los niños de tres a seis años, la música y la gimnasia para los niños mayores de seis años de edad. Como se ha visto, en cada uno de los tramos, Platón puntualiza la necesidad de erradicar la generación de conductas que introduzcan la variabilidad en la formación de la personalidad. Este aspecto influye en las reglamentaciones de la política educativa bajo dos modalidades. Directamente en las prescripciones sobre la música e indirectamente a través de las prescripciones sobre el cuerpo que se constituye en objeto de prácticas pedagógicas en tanto que refleja, básicamente, una parte de la personalidad del infante. En segundo lugar, en la medida en

¹⁹ Cf. *supra* p. 45.

que Platón describe el conjunto de las prácticas pedagógicas, el espacio dedicado a la música es resignificado. Efectivamente, la relevancia de las composiciones musicales, al igual que en el libro II, viene dada por su eficiencia pedagógica. Es un recurso eficiente y, a la vez, sólo un recurso, junto a otros dos: el cuidado temprano del cuerpo en los bebés y la utilización de los juegos. Educar es centralmente inculcar modelos de virtud y el arte musical es un camino legítimo para hacerlo. No obstante, la funcionalidad de la música dentro del proyecto pedagógico-político limita los alcances y circunscribe el espacio de las composiciones poéticas en la vida cultural de la *polis*. En otros términos, inculcar modelos de virtud es contribuir a la formación de caracteres respetuosos de la ley e invariables respecto del compromiso con ella. La utilización de la música y los juegos, adecuadamente supervisados, pueden ser altamente provechosos para este objetivo. Sin embargo, sólo el legislador puede garantizar la adecuación de la práctica pedagógica al modelo de virtud. En la relación entre el legislador y el artista se dirime, en definitiva, la disputa en torno a la valoración del arte en las *Leyes*. Este tema es tratado seguidamente.

c- El pasaje de la educación a la música en el libro VII. La responsabilidad de juzgar la música.

Nuevamente una estructura compleja, como la presentada en el libro II²⁰, va entrelazando los distintos elementos que transforman y desplazan las reflexiones pedagógicas sobre las reglamentaciones estéticas. En efecto, como se acaba de ver, el análisis del tratamiento de la educación pone de manifiesto que el ateniense desdobra en dos partes el objetivo de la legislación para el estado magnesiano en materia pedagógica. Por un lado, la educación debe garantizar la conformación de caracteres virtuosos entre los miembros de la *polis*, es decir, educar de manera acorde a las reglamentaciones brindadas por el legislador. Por otro, debe garantizar la permanencia de las prácticas sociales. El análisis de la música en el libro VII se encuentra, pues, orientado por este doble objetivo. Sin embargo, la particular economía del texto hace que Platón primero se ocupe de idear las estrategias para lograr que las composiciones musicales no sufran modificaciones en el transcurso del tiempo. De este modo se asegura que las pautas de conducta de los

²⁰ Cf. *supra* p. 22.

18

ciudadanos no padezcan estímulos que las diversifiquen. En segundo lugar, Platón se detiene en los lineamientos que debe seguir la música en el marco legislativo. El recorrido de esta segunda parte se inserta, directamente, en la disputa en torno a la valoración platónica del arte.

La necesidad de que las representaciones musicales permanezcan invariables es introducida, por segunda vez en el diálogo, de la mano del mundo egipcio. En efecto, la conversación invoca el pasaje 656d- 657b²¹ del libro II y recuerda que, en ese momento, habían resuelto apelar a cualquier medio²² para que los niños de la ciudad tomaran como modelo solamente las manifestaciones artísticas que no desviarán sus conductas hacia placeres negativos (798e4- 7). Se propone, entonces, que la mejor técnica para lograrlo es la aplicada en Egipto (799a1-2). En este sentido, en el libro II el ateniense ya había advertido que la actividad artística se encontraba en Egipto reglada por leyes (656d3-657a2). A través de esta modalidad se había logrado que jamás se introdujeran modificaciones en las obras representadas durante “miles de años” (656e5-6). Ahora, en el contexto del libro VII, donde justamente ha llegado el momento de legislar en materia artística el caso de Egipto, se reintroduce ya que ejemplifica la cristalización de la misma labor que el ateniense está llevando a cabo. La técnica adoptada en Egipto consiste en:

“...hacer sagrada toda danza y toda música ordenando... qué hay que cantar en cada uno de los sacrificios de los dioses y con qué danzas debe celebrarse el sacrificio que se realiza en ese momento. Primero unos ordenan lo que eventualmente se prescribe, luego todos los ciudadanos juntos con sacrificios a las Moiras y a los otros dioses consagran por medio de libaciones cada una de las canciones a cada uno de los dioses y a los otros seres divinos. En caso de que alguien introduzca otros himnos o coros para algunos de los dioses, los sacerdotes y las sacerdotisas junto con los guardianes de la ley, al excluirlo del festival, lo hacen siguiendo la ley divina y la humana. En caso de que el excluido se resista, el que quiera puede castigarlo por impiedad a lo largo de toda su vida.” (799a4- b9)

La inserción del pasaje precedente permite trazar el rumbo que Platón sigue para articular el desarrollo de la educación y la música de manera sistemática en el texto. En el libro II el caso de Egipto era, efectivamente, una digresión en medio de la disputa en torno

²¹ La numeración corresponde a toda la extensión del relato del caso de Egipto. Para el análisis del ejemplo cf. *supra* p. 28-30.

²² Cf. *supra* p. 32.

a la elección de la virtud como patrón de valoración de las representaciones artísticas²³. Sin embargo, allí Platón anticipaba la utilidad que el relato tiene, más tardíamente, en el libro VII, donde la tarea legislativa se efectúa de manera concreta. Aquí, finalmente, el ateniense completa el sentido del pasaje previamente presentado. No obstante, esta actividad resulta viable porque el desarrollo del proyecto político opera argumentativamente haciendo que la exigencia de invariabilidad de las prácticas artísticas resulte un imperativo para la conformación de la ciudad²⁴. En el contexto actual del diálogo, el caso de Egipto se constituye en el modelo a seguir para legitimar las reglamentaciones de las representaciones artísticas. Ahora bien, si en Egipto la forma utilizada era la consagración de la danza y la música (799b6- 7), en el proyecto político delineado por el ateniense, se tratará concretamente de proporcionar las leyes que reglamenten la actividad. Al hacerlo, estas deben ser respetadas y, al igual que en Egipto, la garantía de la sujeción a la ley está dada, en última instancia, por los castigos que se puedan aplicar a quienes las infrinjan. Tomando, entonces, como modelo el ejemplo de Egipto, el ateniense reglamenta la actividad musical de la nueva ciudad bajo la forma de una serie de leyes. Junto a ellas, se introduce en el texto el nuevo eje de la discusión en torno a la valoración de la música. La transición narrativa que lleva hacia la reglamentación de la música es una invitación a realizar la ardua tarea con seriedad y de una forma extremadamente reflexiva:

“Cualquier joven, para no hablar de un anciano, que viera o incluso oyera algo extraño y completamente inusual, nunca aceptaría de inmediato, sin más, lo que lo desconcierta, sino que deteniéndose eventualmente, como si hubiera llegado a un cruce de tres caminos y no supiera muy bien la ruta –ya sea que marchara solo o con los otros- se interrogaría a sí mismo y a los otros acerca de lo que lo desconcierta y no se movería sin antes haberse hecho una idea clara de adónde lleva la marcha...”(799c4- d3)

Así, por medio de este juego de espejos, donde la situación descripta reproduce la situación narrativa (799d3- 4), el ateniense comienza a dictar las leyes que atañen a la

²³ Cf. *supra* p. 28.

²⁴ Una interpretación totalmente opuesta a la propuesta más arriba puede encontrarse en G. MORROW, *Plato's Cretan...*, p. 355- 356. En efecto, MORROW limita los alcances del modelo egipcio, sosteniendo que su utilización, en este pasaje, se debe a una necesidad específica, del momento puntual, de la elaboración del programa político. MORROW considera que en las *Leyes* existe un espacio para la modificación de las prácticas artísticas.

reglamentación de la música en la ciudad²⁵. La primera ley dispone que las canciones se conviertan en leyes. De este modo, nadie podrá cantar o bailar sin reproducir los contenidos y las formas establecidas en la legislación y en caso de que alguien infrinja la norma deberá ser castigado (799e10- 800b2). Esta disposición reproduce, exactamente, la situación de Egipto, previamente alabada. Clinias concede su sanción, pero, sin embargo, el ateniense parece advertir que no son claramente visualizados los alcances de la ley. En efecto, ella implica que toda la actividad musical se debe encontrar legislada. Es por ello que, apelando a la casuística, brinda un ejemplo puntual para mostrar la competencia de la ley. En el ejemplo el ateniense relata la forma en que deberían realizarse los sacrificios públicos en el marco de la nueva legislación (800c7- e9). A través de él se evidencia el punto hasta el cual se encuentran afectadas prácticas de la vida cotidiana²⁶. De este modo se pone de relieve el carácter profundamente reformista de la ley. En efecto, la situación contraria a la norma dada tiene lugar, a juicio del ateniense, prácticamente en todas las ciudades (800c6- 7). La segunda ley consiste en convertir los cantos en plegarias a los dioses (801a5- 6). Esta ley es, a todas luces, aceptada por Clinias y sin pausa ni explicación, el ateniense dispara la tercera:

“Una tercera ley, creo, sería que los poetas, sabiendo que las plegarias son solicitudes a los dioses, deben cuidarse mucho, por tanto, de no pedir inadvertidamente un mal como si fuera un bien, pues, en mi opinión, sería muy ridículo, sin duda, que se hiciera una plegaria semejante” (801a8- b2)

²⁵ Respecto de este pasaje M. P. MARQUES ha notado, recientemente, que Platón está describiendo una situación claramente aporética. Efectivamente se destaca en él la presencia de un marcado vocabulario en este sentido: τὸ ἀπορηθῆναι, τὸ ἀπορούμενον, τῆς πορείας (799c6; d1; d2). Para MARQUES, sin embargo, el pasaje da cuenta de una situación donde la aporía se dialéctiza y adquiere, por tanto, un sentido constructivo. La aporía dialécticamente comprendida consiste en “hacer hablar, soltar la voz, buscar todavía más”. En consecuencia, la inserción del pasaje en el texto a la vez que es una advertencia metodológica, constituye el punto de partida de una búsqueda ardua que se comienza a construir argumentativamente. Cf. p. 30-31 “A significação dialéctica das aporias no Eutidemo de Platão”, *Revista latinoamericana de Filosofia*, XXIX, 1 (2003), p. 5- 32.

²⁶ Esta interpretación respecto del uso de la casuística no sigue la interpretación de P. VICAIRE quien considera que el filósofo –VICAIRE usa, alternativamente, esta denominación para referirse al legislador- no legisla en detalle, sino que más bien ejemplifica para poner en evidencia una situación. Sin embargo, el legislador, contrariamente a lo sostenido por VICAIRE, proporciona un conjunto de leyes bien detalladas respecto de las prácticas que deben instituirse, las cuales vienen acompañadas de indicaciones que contribuyen a establecer sus modalidades de aplicación. Cf. *Platon ...*, p. 71.

La concesión de Clinias (801a10) se convierte, entonces, en la llave maestra que le permite al ateniense situar la figura del poeta en la discusión en torno a la legislación de la música. Ahora el ateniense no puede dejar de dar razones:

“¿Como ejemplo de qué debemos decir que se expuso el argumento? ¿No será por casualidad de lo siguiente: de que la raza de los poetas no es del todo capaz de conocer bien lo que es bueno y lo que no lo es? Cuando, en el texto o en la música, un poeta se equivoca en eso y compone plegarias erradas, hará quizás que, en los asuntos más importantes, los ciudadanos pidan totalmente lo contrario a lo que nosotros ordenamos... ¿Debemos poner también esto como uno de los modelos legales en el ámbito de la música?” (801b9- c7)

Finalmente el ateniense enuncia la tercera ley:

“Que el poeta no componga nada que se aparte de lo que es costumbre, justo, bello o bueno a los ojos de la ciudad. Que no pueda mostrar lo que ha hecho a ningún particular, antes de haberlo presentado a los jueces designados para eso y a los guardianes de la ley y contar con su aprobación. En general se trata de los legisladores que elegimos para la educación y del encargado de la educación... ¿debe quedar promulgado este tercer caso típico de ley?” (801c9- d7)

La tercera ley, introducida de manera audaz por la segunda, es ciertamente polémica y el ateniense enfatiza, a través de la reiteración, las razones para defenderla. En su enunciación confluye, argumentativamente, todo el tratamiento de la música expuesto en el libro II. En efecto, allí se había concluido que el único patrón de valoración legítimo para juzgar la belleza de una representación artística era la adecuación de la ejecución al modelo de virtud²⁷. Retomando esa conclusión, el ateniense desconfía ahora de la capacidad de los poetas para juzgar si una obra se adecua y corresponde al modelo que es plasmado en cuerpo legal. De este modo, la disputa en torno al sitio reservado al arte en la nueva ciudad comienza a desplazarse hacia los actores sociales involucrados en ella. La tercera ley descalifica a los poetas como sujetos idóneos para evaluar el carácter virtuoso de las obras que componen. Así, entre la creación y la ejecución de la obra el ateniense interpone otras dos figuras sociales alternativas: el supervisor de la educación y los legisladores en materia educativa²⁸. Sin embargo, la elección de estos actores sociales reafirma, por otra parte, la exclusividad del interés educativo que Platón deposita en la música en el proyecto de las

²⁷ Cf. *supra* p. 34.

Leyes. Platón continúa inhabilitando a los poetas para realizar juicios sobre las obras ejecutadas tras exponer la cuarta ley. En efecto, ésta tiene un enunciado bien sintético. Se trata de que todos los ciudadanos que hayan vivido de manera obediente a la ley reciban, una vez muertos, canciones laudatorias (801e7- 10). A propósito de las canciones que se elegirán para tal fin, el ateniense considera que es necesaria una primera preselección llevada a cabo por censores. Ellos tendrán capacidad para rechazar o mandar a enmendar las obras que formen parte del repertorio habitualmente utilizado (802b1-7). Los músicos y los poetas sólo interpretarán las obras y al hacerlo utilizarán su capacidad para la poesía, pero “sin dejarla al arbitrio de sus placeres y deseos²⁹”(802c1)

Ahora bien, llegados a este punto conviene repasar la estructura argumentativa del discurso del ateniense en lo que concierne puntualmente a la inserción de la música en la *polis*. El argumento desplegado gradualmente por Platón ha comenzado en el libro II, descalificando en primer lugar al placer concomitante a la representación como un criterio que pueda establecer si la obra representada responde a los patrones de belleza. Contrariamente, sólo la representación de la virtud cumple con los requisitos para constituirse en patrón de valoración. En consonancia con la elección de este patrón, Platón advirtió la utilidad pedagógica de la música. Ésta deviene de la conjunción de tres aspectos. El primero de ellos se vincula con la conformación misma de la música en tanto arte mimética. Por ello se constituye como una representación de un modelo que es puesto en escena y adquiere un valor ejemplar. El segundo consiste en el potencial persuasivo que es capaz de movilizar al auditorio con conductas afines a las representadas. El tercero atañe a la ejercitación disciplinada que supone la práctica anterior a su ejecución. A partir de esta caracterización, en el transcurso del libro VII, Platón cambia el marco que bordea la discusión en torno a la música en la ciudad y la sitúa explícitamente en medio del programa

²⁸ Cf. *supra* p. 44, nt. 7.

²⁹ Respecto de la interpretación de este pasaje existe, en efecto, una polémica entre diversos intérpretes. En este sentido, se ha seguido la lectura propuesta por F. L. LISI, quien traduce: “sin dejarla al arbitrio de sus placeres y sus deseos, excepto en el caso de unos pocos placeres y deseos en los que sí pueden determinar”. De este modo, LISI interpreta que *τισιν ἀλίγοις* (802c2) “no hace referencia a un grupo selecto de poetas capaces de decidir acerca de lo que es bueno o bello, sino (como por otra parte es lógico a partir de la estructura de la frase) al reducido ámbito en que los gustos de los poetas pueden ser determinantes, en la armonía y el ritmo... Es decir, los censores determinarán al poeta el contenido y el género, mientras que éste tendrá libertad para plasmar la composición de acuerdo con sus gustos dentro de los límites de la ley...” Cf. Platón, *Diálogos IX...*, p. 36, nt. 67. Sin embargo, Platón, en el libro siguiente, también llegará a cuestionar la autonomía de los poetas en la elección de las formas musicales al relativizar la importancia de los conocimientos musicales técnicos. Cf. *infra* p. 63 y ss.

político. Esto lo lleva a incluir en la legislación normas que regulan el mundo de la música. Acorde el discurso avanza en este movimiento, las figuras del legislador- censor y el educador se consolidan como *alter ego* de los poetas. En efecto, ellos pasan a ser los únicos verdaderamente capaces de poder realizar valoraciones sobre el arte. Como consecuencia de esto pueden efectuar modificaciones en las obras que los poetas compongan. En efecto, hasta este momento de la argumentación, les queda reservada a los poetas la capacidad creativa. En la medida en que Platón asume que éstos pueden estar insuficientemente capacitados para distinguir adecuadamente el contenido que debe ser representado, reglamenta la censura. Pero, como es de esperar, el ateniense comienza ahora a sembrar la sospecha sobre la necesidad de reservar a los poetas el acto creativo. Para ello, abandona propiamente el ámbito de la música y se desplaza hacia las composiciones en prosa, la comedia y la tragedia. De este modo, la argumentación vincula fuertemente algunos pasajes que refieren a esta clase de obras y, así, determina los alcances y las limitaciones de los poetas en la tarea compositiva. Aquí Platón pone en boca del ateniense controvertidas afirmaciones, que han suscitado la atención de diversos intérpretes. Especialmente relevante resulta la interpretación que realiza H. Kuhn ya que, a partir de ella, el autor participa en la polémica en torno a la valoración platónica del arte. Como se verá, la lectura que Kuhn propone enlaza los sucesivos tramos argumentativos; ésta será puesta en consideración oportunamente³⁰.

Hacia el final del libro VII, el ateniense guarda, en primer lugar, unas palabras para las representaciones cómicas. La utilización de la comedia con fines pedagógicos, a esta altura de la argumentación, no requiere, obviamente, mayores razones. No es posible, sostiene el ateniense, comprender lo serio sin lo ridículo (816d9- e2). Tampoco requiere justificación el hecho de que estas representaciones no puedan escenificarse más de una vez, “sino que continuamente debe representarse alguna imitación cómica nueva”³¹ (816e9-10). Por otro lado, ningún hombre o mujer libre podrán actuar en ellas sino que lo harán extranjeros a sueldo o esclavos exclusivamente (816e5- 6). Una vez reglamentada la

³⁰ Para un relevamiento de la posición de H. KUHN cf. *supra* p. 12- 13.

³¹ Como ha apuntado F. E. LISI el objetivo de esta práctica es “que los habitantes de la ciudad no puedan aprender las actitudes incorrectas por la repetición de las mismas piezas teatrales”. Cf., Platón, *Diálogos IX...*, p. 61, nt. 122.

actividad cómica en la ciudad (817a1- 2), el ateniense apunta, en segundo lugar, hacia la tragedia y sostiene:

“Si en alguna ocasión llegara a suceder que vinieran a nosotros algunos de nuestros autores serios..., los trágicos, y nos preguntaran los siguiente: “Extranjeros, ¿podemos frecuentar el territorio de vuestro estado o no, y, además, podemos traer y representar nuestra poesía...?” ¿Qué sería correcto contestar a esos grandes varones, pues?... “Excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor... Poetas, ciertamente, sois vosotros, pero también nosotros somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación... No creáis, por cierto, que nosotros os dejaremos alguna vez levantar fácilmente escenarios en la plaza y presentar las actuaciones de actores de bella voz..., diciendo de las mismas costumbres e instituciones cosas que no son las mismas que las que decimos nosotros, sino, por lo general, contrarias en su mayor parte... Ahora bien, mostrad primero a los magistrados vuestras canciones que nosotros las compararemos con las nuestras y, en caso de que sea evidente que dicen lo mismo o mejor lo que nosotros decimos, os permitiremos hacer una representación, pero si no, amigos, nunca podríamos dejaros.” (817a2- d8)

El extenso parlamento del ateniense, con el que Platón culmina la reflexión en torno al arte en el libro VII para empezar a reglar la enseñanza de la matemática, comienza a instaurar la duda sobre la capacidad compositiva de los poetas. En efecto, en él se manifiesta en primer plano la competencia entre el poeta y legislador, que se ve a sí mismo como poeta. La lectura realizada por Kuhn respecto de la rivalidad entre el poeta y el legislador- filósofo enfatiza que la competencia entre ambos no debe ser comprendida en términos metafóricos sino de manera real. Para esto se apoya, básicamente, en la primera parte del pasaje (817b1- 6). El diálogo platónico se propone, de esta manera, como el tipo de composición que encarna la verdadera poesía³² y debe suplantar, por tanto, a la tragedia

³² Cf., H. KUHN, “The True Tragedy...”, p. 16. La interpretación propuesta por KUHN se proyecta, en efecto, sobre la lectura que M. VANHOUTTE realiza del pasaje y que F. L. LISI cita en “Arte, ley y diálogo...” En *La philosophie politique de Platon dans les Lois*, Lovaine, 1954, VANHOUTTE, señala: “No hay ninguna duda: los poetas no tienen nada que hacer en el Estado platónico, porque los legisladores son ellos mismos autores trágicos. En esta rivalidad son los legisladores los que deben tener la última palabra por la simple razón de que son los mejores, siendo los autores y los actores de la más bella y de la mejor de las tragedias...”

ática. En este sentido, en el marco de la lectura de Kuhn, el legislador- filósofo se constituye en autor llevando a cabo una actividad propiamente compositiva. Sin embargo, el pasaje ha sido objeto, últimamente, de una interpretación en sentido divergente a la propuesta por Kuhn. Efectivamente, F. L. Lisi al interpretar el pasaje sostuvo que en él se subraya la superioridad de la ley escrita sobre la poesía³³, la cual debe ajustarse a los cánones que la legislación dicta. De este modo, para Lisi, si bien la vida política se presenta como la imitación de la vida buena y justa expresada en la norma legal, la poesía convive con ella proporcionando una nueva representación, aunque inferior, basada en la legislación que hace las veces de modelo. En este sentido, los legisladores y los poetas pueden coexistir en la polis cumpliendo diferentes funciones. Es claro que, en la relación que los vincula, el artista debe subordinarse al legislador. Como se ve, la lectura de este autor no se apoya en una interpretación literal del tramo 817b1- 6 perteneciente al pasaje. En consecuencia, es posible sostener que Lisi se distancia de la lectura de H. Kuhn, aunque él mismo no se pronuncie al respecto.

Ahora bien, la interpretación propuesta por Kuhn articula el pasaje 817a2- d8 con otro anterior del libro VII. El mismo constituye el tercer pasaje relevante en el análisis de la caracterización de los autores que participan de la vida en la ciudad y tiene lugar cuando Platón ha concluido ya la legislación correspondiente a la música y se pronuncia sobre la situación de las obras escritas en prosa (810c7). Allí el ateniense sostiene:

“Al considerar ahora los argumentos que hemos expuesto desde el alba hasta aquí... me pareció que se han expuesto de una manera semejante a una cierta poesía. Y me sucedió algo que quizás no es para nada sorprendente, que nuestros argumentos me alegraron mucho cuando los observé en conjunto. En efecto, de la mayoría de las obras expuestas en poema o en prosa que tengo aprendidas y escuchadas, de todos me parecieron ser las más satisfactorias y aquellos que más convienen que escuchen los jóvenes. No podría dar el guardián de la ley y de la educación un ejemplo mejor que éste, es decir, que no sólo se debe mandar a los maestros que enseñen a los niños esta conversación, sino que las obras relacionadas y semejantes a ésta, no debe dejarlas pasar de ninguna manera sino

posibles. El diálogo las *Leyes* es, pues, considerado como una obra de arte por excelencia...” (Cf. p. 134; extraído de “Arte, ley...”, p. 19)

³³ Cf. “Arte, ley y diálogo...”, p. 19.

escribirlas... Debe obligar a los mismos maestros a aprenderlos y alabarlos ...y encargarles que [los] enseñen y eduquen a los niños.” (811c6- 812a1)

Así, al igual que en el pasaje previamente analizado, el ateniense considera que la actividad que está llevando a cabo junto a sus compañeros de ruta, por medio de la conversación, es claramente compositiva. Se trata de la creación de una obra que se parece a la poesía (*παντόπασι ποιήσει*; 811c9- 10). No obstante, el ateniense manifiesta que esta realización debe verse completada con la escritura, tarea que puede ser ejecutada por otros *a posteriori*. Respecto de este pasaje, Kuhn realiza nuevamente una interpretación en sentido literal del inicio del pasaje, especialmente del tramo 811c6- 10.³⁴ Así acentúa la necesidad de sustituir a la poesía por los diálogos platónicos y obtiene una nueva evidencia para corroborar la eliminación de los poetas del marco de la ciudad. Son los legisladores mismos, por segunda vez, autores- poetas. Sin embargo, la lectura integral del pasaje y su relación con el pasaje 817a2- d8 hacen difícilmente sostenible la interpretación literal. En este sentido, la lectura propuesta por Lisi para el tramo 817a2- d8 puede proyectarse sobre el pasaje 811c6- 812a1. En efecto, en ambos pasajes se manifiesta que, en rigor, los personajes están siendo autores del cuerpo legal de la ciudad y tal como se ha anunciado mucho antes (702c1- d5), la situación en la que se encuentran consiste en proporcionar el *corpus* legislativo a la nueva *polis*. De esta manera, en el pasaje, 817a2- d8, Platón reserva a los legisladores la capacidad de juzgar el contenido de las representaciones que los autores trágicos propongan y a partir de ello ejercer el derecho a la censura, tal como había sido legislado para la música en la tercera ley. Paralelamente, en el pasaje 811c6- 812a1, cuando el ateniense se refiere a los “argumentos expuestos” no puede sino referirse a la tarea legislativa emprendida. En este sentido, “παντόπασι ποιήσει” revela completamente su sentido metafórico. No obstante, si hasta el momento los legisladores devienen poetas sólo en sentido metafórico, su injerencia en el ámbito compositivo también puede transformarse. En medio de la espiral argumentativa que Platón construye, el ateniense comienza esta transformación en el libro siguiente.

d- El libro VIII de las *Leyes*: la insuficiencia creativa

³⁴ Cf. “The True Tragedy...”, p. 31.

Tal como han señalado recientemente D. Nails y H. Thesleff, en rigor, el tratamiento sobre la educación culmina en las *Leyes* en el libro VIII³⁵. En efecto, en este libro se desarrollan básicamente dos ejes temáticos. El segundo de ellos (842b y ss.) consiste en las reglamentaciones que organizan la actividad económica de la ciudad. El primero (828a- 835b) brinda el cuerpo legal que estructura las actividades religiosas y las fiestas en honor de las divinidades. Ambas partes se encuentran divididas por una digresión acerca de la necesidad de eliminar las prácticas homosexuales de la nueva *polis* (835d-842a). Es en medio del desarrollo de la legislación sobre las prácticas religiosas que Platón emite juicios sobre el carácter de las composiciones poéticas y los autores que deben involucrarse en el proceso creativo. Allí, al reglamentar puntualmente los certámenes, el ateniense sostiene:

“Poeta de tales temas no puede ser cualquiera, sino que, primero, no debe ser menor de cincuenta años, ni tampoco ha de ser de los que, aunque poseen, en sí suficientes habilidades poéticas y musicales, nunca han hecho una buena obra ni nada destacado, sino que deben cantarse las composiciones de los que sean buenos y honrados en la ciudad, porque son artesanos de buenas obras, incluso si sus composiciones no fueren técnicamente buenas. La decisión de estos asuntos debe quedar en manos del educador y de los restantes guardianes de la ley, que les asignarán la distinción de ser los únicos que posean libertad de expresión en la música, mientras que los otros no deben llegar a tener ninguna atribución en ese campo ni han de osar cantar una música que no haya sido aprobada sin que lo decidan los guardianes de la ley... Por el contrario, deben ejecutarse las composiciones consagradas que se ofrendaron a los dioses, y las de varones buenos que se estime que critican o alaban adecuadamente a alguien.” (829c5- e4)

Resulta conveniente entonces repasar el pasaje precedente con detenimiento ya que en él Platón toma posición respecto de varios puntos vinculados al acto poético, algunos de los cuales fueron presentados anteriormente. En primer lugar, el pasaje vuelve a adjudicar un lugar protagónico a los actores sociales que forman parte del aparato estatal: los guardianes de la ley y el supervisor de la educación son quienes tienen poder resolutivo en el ámbito de los certámenes que la ciudad organiza. Sin embargo, como se ha visto³⁶,

³⁵ Cf. D. NAILS and H. THESLEFF, “Early academic...”, pp. 23; 28. Cf. asimismo, p. 3 nt. 3 del presente trabajo.

³⁶ Cf. *supra* p. 57- 69.

Platón había sostenido previamente que, tanto el legislador como el supervisor de la educación ejercen, en verdad, la censura sobre las obras de los poetas. En efecto, éstos mostrarían sus trabajos a los funcionarios estatales y sólo luego de recibir su aprobación podrían ejecutarse. Paralelamente, hasta este punto se asumía que los artistas guardaban para sí el dominio sobre la armonía y el ritmo, vale decir, las propiedades específicamente técnicas de las obras musicales³⁷. También respecto de ellas, las composiciones debían responder a los patrones de belleza. Sin embargo, en el pasaje último citado, el ateniense realiza nuevas consideraciones respecto de la relación entre autores y oficiales de la ciudad. En efecto, el texto establece que los poetas serán seleccionados por los funcionarios entre las personas que tengan una conducta moralmente ejemplar. Este requisito es, ciertamente, novedoso y el hecho de que la censura no haya sido mencionada en el pasaje se encuentra, probablemente, vinculado a él. Nótese que hasta el punto anterior de la argumentación, los funcionarios de la ciudad no se abocaban a seleccionar a los autores sino a las obras, las cuales podían también ser objeto de modificaciones en caso de que fuese necesario. En este sentido, la selección de los poetas entre los ciudadanos de conducta proba que propone ahora el ateniense actúa como garantía respecto del contenido de virtud de sus composiciones. No obstante, el pasaje introduce otro elemento nuevo. Efectivamente, el ateniense sostiene que deberán elegirse como autores quienes den muestras certeras de la posesión de virtudes, incluso en el caso de que no tengan un dominio técnico suficiente. La posesión de saberes compositivos no es, en consecuencia, condición necesaria ni suficiente y no debe, por tanto, incidir en la elección. Es aquí donde finalmente concluye la disputa de los distintos actores sociales involucrados en el proceso creativo. En efecto, la relación entre los poetas y los legisladores o el encargado de la educación se ha resuelto marcando en todos los órdenes la subordinación de la actividad artística a la actividad legislativa. De esta manera el legislador debe, en primera instancia, seleccionar, controlar y censurar las obras que vayan a ser representadas en la ciudad. En este caso, los autores deberán tener siempre la aprobación anterior del legislador, frente a la amenaza del castigo en caso de no cumplir la norma. Pero también, los legisladores pueden seleccionar directamente a los autores, quienes serán elegidos entre las personas que acrediten conductas que se ajusten al modelo de virtud. Sin ser necesariamente artistas, devienen autores por mandato de la

³⁷ Cf. *supra* p. 58, nt. 29.

ciudad³⁸. De esta manera los legisladores tienen competencia en todas las áreas de las representaciones artísticas. En la medida en que se asume que el legislador cumple ampliamente los requisitos de conducta con los que se evalúa a los autores, se transforma él mismo en un posible compositor. En este caso, también para él será válida la norma y su labor artística deberá regirse por su labor legislativa.

e- La subordinación del poeta al legislador y la disputa sobre la valoración platónica del arte a partir del análisis del libro VII y su proyección sobre el libro VIII

Como se ha visto, parte de los intérpretes que tomaron posición frente a la disputa en torno a la valoración platónica del arte han subrayado radicalmente la rivalidad entre la filosofía y el arte al punto de considerar que la música y la poesía debían quedar excluidas definitivamente de la *polis*. Dentro de esta corriente interpretativa, la posición de H. Kuhn es especialmente destacada. En efecto, Kuhn sostiene que el interés central de Platón por medio de la escritura de los diálogos es desplazar a la poesía de la ciudad para introducir cambios profundos y nuevos valores en la conformación de la sociedad ateniense. La evidencia textual más sustantiva sobre la cual Kuhn fundamenta su lectura, en lo que concierne a las *Leyes*, proviene de los pasajes recientemente analizados. Ellos constituyen, ciertamente, pasos relevantes dentro de la cadena argumentativa que da sustrato al proyecto político del diálogo. Sin embargo, dentro de la economía textual, es Platón mismo quien enlaza estos pasajes con otros que también deben ser considerados para realizar la aproximación al problema. La tesis extrema de Kuhn se sustenta, en efecto, sobre los pasajes más radicales de la función política que conlleva el arte en la nueva ciudad. La objeción central frente a esta interpretación proviene justamente del análisis de la relación entre la música y la *paideia*. Efectivamente, el tipo de vinculación que Platón establece entre ellas compromete a tal punto a la música dentro de la pedagogía que resulta imposible

³⁸ P. VICAIRE ha subrayado respecto del pasaje analizado que la ancianidad de los poetas no es el elemento decisivo a la hora de realizar su selección, a pesar de la importancia que Platón adjudica, en general, a la vejez. VICAIRE agrega: "Platón estima que el talento personal de los autores es un criterio secundario, el legislador elegirá entre aquellos que son virtuosos..., incluso si no son favorecidos por las Musas... Así la práctica de la virtud, la vida de acuerdo a las normas reconocidas en una ciudad bien gobernada, tiene más valor que la aptitud para la creación poética. Ésta última parece reducirse a un formalismo, a pesar de la referencia las Musas." Cf. *Platon, Critique...*, p. 74.

llevar adelante el proyecto pedagógico sin poesía. Este hecho no debe dejar de subrayarse. La insistencia en la conformación de formas invariables de arte, que garanticen por medio de la reproducción la consolidación del proyecto político, es una clara manifestación de este aspecto. La lectura integrada de los diversos pasajes señala la necesidad de una música que, fuertemente controlada, contribuya a la generación de modelos de virtud. El libro VII y el libro VIII proponen claramente esta tarea, la cual es central en el marco de la pedagogía y es realizable con la música y desde la música. Esto no significa que ella tenga la exclusividad de la representación adecuada del modelo de virtud, probablemente las *Leyes* sea una representación más aproximada. En efecto, en definitiva, el diálogo no es sino un sistema legislativo, y es la legislación y el legislador quien, antes que el artista, plasma de manera más genuina los rasgos del modelo de virtud en la ley.

VI- Conclusiones: Los sonidos de la virtud frente a la desolación de un mundo sin arte

El diálogo las *Leyes* es, indudablemente, un proyecto político integral y orgánico, en el cual Platón sienta las bases del conjunto de las relaciones económicas y sociales que deben darse en el ámbito de la *polis*. El presente análisis se detuvo centralmente en la construcción social de ese proyecto. El tratamiento, siempre en paralelo, que Platón realiza de la música y de la educación hace que el vínculo entre ellas se constituya en un marco legítimo para acercarse al problema de la valoración platónica del arte. Es por eso que este trabajo se propuso situar la polémica en las *Leyes*, y dentro de la obra, seguir la línea argumentativa por medio de la que Platón vincula la música con la *paideia*. De esta manera, en el libro II, la caracterización de la música como arte imitativa, encantamiento y ficción útil, comenzó por brindar una descripción que permitía articular la disciplina y la persuasión. Al hacerlo, la función pedagógica de la música quedó definitivamente delineada. Posteriormente, en los libros VII y VIII, cuando Platón desarrolla el marco legal que reglamenta la tarea educativa en la ciudad, aparecen desplegadas todas las capacidades pedagógicas de las composiciones musicales. Así, la música se va mostrando paulatinamente como un recurso eficiente para disciplinar el cuerpo, formar la personalidad respetando el modelo de virtud, educar el placer y el dolor y corregir las formas desviadas del carácter. Ahora bien, a la vez que Platón avanza en la representación de la música como instrumento pedagógico, también va circunscribiendo sus alcances y limitaciones. Este contorno es el que permite realizar un acercamiento a la valoración que Platón presenta de la música.

La discusión que rodea la posición de Platón frente al arte posee, tal como se ha visto, varias corrientes que interactúan al momento de tomar posición frente al *corpus*. De acuerdo al recorrido trazado es posible realizar una evaluación del modo en que las diversas líneas interpretativas se comportan frente al problema del arte en las *Leyes*. Como se ha señalado, la disputa adoptó, en general, la relación entre el arte y la filosofía como espacio para dirimir el problema. En este sentido, una de las corrientes interpretativas sostuvo que la posición de Platón frente al arte guardaba un interés propiamente estético. Esto lo habría llevado a reservar para las representaciones artísticas un espacio de realización autónomo y no subordinado a otras prácticas dentro de la vida cultural de la ciudad. La perspectiva

adoptada por esta línea de lectura señaló que el arte y la filosofía comportaban formas de expresión diferentes que respondían a reglas y patrones específicos. Ambas podían, manteniendo sus particularidades, convertirse en vías directas y alternativas de acceso al conocimiento y a la verdad. Dentro de esta línea interpretativa participaron J. Tate, W. J. Verdenius y, también en uno de los momentos de su producción, R. G. Collingwood. Tate y Verdenius se detuvieron especialmente en el pasaje 668a9- b2. La lectura del pasaje fue central porque, en función de la interpretación que estos autores realizaron, éste expresaba sin rodeos la tesis defendida. En él encontraron la evidencia para que la música pudiera conformarse en una vía directa hacia la forma de lo bello. A esta línea de lectura se han sumado otros eruditos, traductores e intérpretes, que por diversos motivos confluyeron en la aceptación de esta particular traducción del pasaje. Sin embargo, esta interpretación del texto presenta inconsistencias que la hacen difícilmente sostenible. Resulta claro, sin embargo, que la argumentación que proporcionan los especialistas que han adherido a dicha propuesta excede y perdura más allá de las objeciones que se presentan al pasaje en cuestión. Aun así, en lo concerniente al modo en que se desarrolla el problema en las *Leyes*, las objeciones y lecturas disidentes a esta línea, de las cuales se han puntualizado las realizadas por F. L. Lisi y T. L. Pangle, resultan relevantes porque el pasaje termina aportando evidencia textual a favor de una interpretación divergente. No obstante, como se ha visto, las *Leyes* es, junto a otros, uno de los diálogos donde el problema del arte se encuentra en el núcleo de su eje temático. En este sentido, el texto aporta, además del tramo argumentativo 668b, otros de especial interés. Entre los intérpretes que se detuvieron en el diálogo en búsqueda de evidencia textual para la crítica del arte realizada por Platón mereció especial atención la propuesta de H. Kuhn. La lectura de Kuhn es opuesta a la perspectiva de la corriente recientemente mencionada. En efecto, Kuhn sostuvo que, para Platón, la rivalidad entre la filosofía y la poesía era absolutamente radical y el modelo de diálogo filosófico debía remplazar a los otros géneros literarios. De este modo, según Kuhn, la competencia entre la filosofía y el arte se debió a que ambas se desarrollaban en un espacio común. No había división posible de esferas: el escenario era la *polis*, la audiencia, los atenienses y el contenido de la representación, modelos de vida incompatibles que remitían a diferentes estadios de la conformación del sujeto agente. Para Kuhn, Platón aplicó todo su aparato conceptual y moral al momento de juzgar a la tragedia y esto lo llevó

a postular el género dialógico como un género nuevo capaz de contribuir a la formación de una clase de sujetos éticos y políticos renovada. La principal objeción a la lectura propuesta por Kuhn, formulada estrictamente a partir del diálogo tratado, es el hecho de que en la *polis* de las *Leyes*, existen poetas, música y las comedias y las tragedias también tienen lugar en ella. Sin embargo, dicha objeción es sólo parcial y provisoria y esta afirmación es formulada al menos en dos sentidos. En primer lugar porque "The True Tragedy..." procura echar luz sobre la relación de Platón frente al arte en todo el *corpus* y, en consecuencia, las conclusiones que propone son el resultado de un análisis realizado por un gran intérprete que no sólo recorta y organiza la evidencia, sino que además la jerarquiza. En segundo lugar porque el esclarecimiento que Kuhn hace de algunos pasajes claves del diálogo invitan a transitar un camino que él no recorrió. En efecto, aun reconociendo que la música reformada por el legislador se encuentre en el núcleo duro de las prácticas del proyecto realizable de las *Leyes*, sobrevive la sospecha de que Platón haya deslizado dentro de él un proyecto políticamente superior en el cual la música resultaría prescindible. De esta manera, del propio horizonte conceptual de la ciudad de las *Leyes*, se desprendería su mismo ideal regulativo de *polis*. En este sentido, sólo una ciudad puede ser superior políticamente a la futura Magnesia, aquella en la cual los ciudadanos no necesiten de la música, sino que oigan la música en la legislación, donde los legisladores no actúen como poetas sino que se aboquen completamente a su función, donde no se requiera del potencial disciplinario y persuasivo de la música para educar sino que la aceptación de la norma sea a todas luces consentida por sí y en sí misma y donde la legislación sea la única mediación necesaria para alcanzar la virtud, la cara moral de la verdad. Esta propuesta de lectura contaría, seguramente, con parte del apoyo textual de las *Leyes* que Kuhn analizó, estaría inspirada y sería deudora, sesenta años más tarde, del intérprete y de su *paper*.

La otra corriente interpretativa es, para decirlo claramente, la línea de la "mediación". Diversos especialistas se enmarcan en ella y son diversos, también, los tipos de mediación propuesta. Esta línea defiende la existencia de una forma de arte no sólo compatible con los lineamientos políticos de la ciudad sino, además, integrado y funcional a este proyecto. Para definir el tipo de mediación es, evidentemente, decisiva la elección del diálogo considerado como fuente principal para signar la interpretación. Tal como se señaló, no fue en general las *Leyes* el diálogo más consultado. P. Vicaire, F. L. Lisi, T. L.

Pangle, E. A. Havelock, A. G. Wersinger pertenecen, claramente, a esta línea de lectura. Al introducir la existencia de una mediación, estos autores admiten la subordinación del arte a un modelo que le es anterior. La relación entre el arte y su modelo fue considerada, alternativamente, en términos políticos, metafísicos, ontológicos y epistemológicos. En este sentido, resulta probable que los diferentes intérpretes hayan privilegiado un ámbito en función de los textos analizados y de su plan de trabajo. Dentro del marco de las *Leyes* esta corriente cuenta, paradójicamente, con la evidencia del pasaje 668a9- b2 a su favor. En efecto, en caso de aceptar las objeciones de Lisi a la lectura del pasaje realizada por la línea mencionada primero, el tramo del argumento en cuestión termina estableciendo que la música no constituye una forma de acceso directa a la forma de lo bello sino que, por el contrario, es una representación mediada por una copia anterior. Esta lectura es, básicamente, análoga a la que había realizado previamente Pangle. Ahora bien, la lectura desarrollada en el presente análisis revela que el marco de la mediación confluye en las *Leyes*, bajo todas sus formas, en el ámbito político y se encuentra dada, centralmente, por la legislación¹.

Como ha revelado el análisis de la relación entre la música y *paideia*, la argumentación que Platón elabora en torno a ellas tiene una forma espiralada. La propuesta de lectura procuró ir recorriendo el espiral bajo tres interrogantes, a saber, cuál es el patrón de valoración del arte, quién lo juzga y quién lo compone. En la base de la argumentación se encuentra la elección del patrón de valoración que haga de vara para juzgar a las representaciones artísticas. En este sentido, la descalificación del placer como patrón de juicio, que tanto esfuerzo le cuesta al ateniense, y la confirmación de la virtud como parámetro evaluativo signan toda la relación que Platón desarrolla posteriormente. Este punto, destacado por F. Bravo, hace que, al momento de juzgar la música, todo juicio estético se convierta necesariamente en un juicio ético. De esta manera, Platón fragmenta la obra de arte para calificarla exclusivamente en función del contenido que representa. A

¹ Esta lectura se diferencia claramente de la propuesta por Julia Annas quien sostuvo, por medio de una ingeniosa lectura, que el verdadero arte para Platón no podía formar parte de la *polis* porque él sabía que la pérdida de autonomía atentaba contra una forma genuina de manifestación. De este modo, lo que quedaba para la ciudad era la conversión del arte y, particularmente de la música, en propaganda política. A este respecto, debe subrayarse sin embargo que la resolución al problema presentada por Platón integra la música en la ciudad destacando el compromiso político y la función social del arte. Estas exigencias no son demandadas exclusivamente a la música. En efecto, la realización del proyecto político requiere compromiso y esfuerzo de todos los miembros de la ciudad.

partir de aquí se dispara el remolino que hace recaer, al final de la argumentación, la elección de los autores en los ciudadanos que personifiquen el modelo de virtud. Precisamente este momento señala el punto máximo de la fragmentación de la música ya que allí el ateniense sostiene, de manera explícita, que la melodía y el ritmo -los requisitos propiamente técnicos- no deben tener ninguna incidencia a la hora de seleccionar a los poetas. Pero, a la vez, con la aceptación de la virtud como parámetro de valoración, la música aparece definida como un arte que debe copiar un modelo de vida virtuosa, el cual tiene que reproducirse con la mayor fidelidad. Siguiendo la interpretación de Lisi y Pangle para el pasaje 668b, ese modelo resulta ser, asimismo, una copia. De modo que, junto a la conformación de un criterio moral para juzgar el arte, la música se constituye en una obra de arte imitativa que tiene, inmediatamente, otra copia como modelo y, mediatamente, un modelo que da origen a la copia. En la medida en que el arte no es juzgado con parámetros propios que respondan a propiedades estéticas y se vincule bajo una relación mediata con el modelo originario, no puede constituir una esfera autónoma ni contribuir, por sí mismo, a un conocimiento de la verdad. Sólo podrá hacerlo en el marco de una mediación que se hace cristalina cuando el diálogo avanza en la conformación del programa político y se va articulando la relación entre la música, la *paideia* y la política. En este segundo tramo de la argumentación, la disputa originaria entre el placer y la virtud se desplaza hacia las figuras sociales comprometidas con la representación de las obras en la ciudad. Ahora los principales actores sociales en disputa son los poetas y los funcionarios estatales encargados de la legislación y la educación. En esta parte del desarrollo el ateniense manifiesta que la legislación hace las veces de modelo de la música con lo que, como sostuvo Lisi, la ley pasa a ser la copia mencionada en el pasaje 668a9- b2 y el legislador es la figura que se interpone a la hora de autorizar, censurar, enmendar y mandar a componer o crear él mismo las composiciones que han de ser representadas. De esta manera, el interés que articula la intermediación es centralmente político. En consecuencia, sólo en la medida en que el poeta se subordina a otros funcionarios estatales y puede ser, finalmente, hasta elegido por ellos, está habilitado a formar parte de la ciudad. Sin embargo, el control sobre la actividad poética también conlleva un interés adicional. Efectivamente, en tanto que el arte imitativo tiene por modelo la legislación y se encuentra controlado por el legislador, resulta garantizada, además, la bondad de la copia: las representaciones de la *polis* serán

siempre bellas. De este modo, la subordinación del arte al sistema legal proporciona una respuesta que combina el conocimiento de los buenos modelos, cristalizados en la legislación, con las condiciones pragmáticas que hacen que sólo ellos se reproduzcan. Asimismo, la subordinación se justifica, principalmente, en el seno de la concertación entre la *paideia* y la música. Allí, la música constituye el dispositivo pedagógico por antonomasia y muestra su eficiencia en conjunto con otros mecanismos que Platón también desarrolla. Sin embargo, a diferencia de los otros procedimientos, como por ejemplo los juegos para los niños más pequeños, las composiciones poéticas adoptan una función profundamente política. Efectivamente, a través de la reproducción de las normas reglamentadas en el marco legal, la música contribuye a la transmisión invariable del modelo de conducta y garantiza el afianzamiento del sistema y la generación de su propia tradición. De igual modo, la persuasión y la disciplina involucradas en las representaciones tienen por objetivo la asimilación de la norma y el respeto de la ley por parte del ciudadano. Sin embargo, la *paideia* también permite integrar el arte al mundo de la *polis*. En este sentido, es necesario no dejar de subrayar que la definición de educación dada por Platón tiene dos partes. En la primera Platón señala que los que han sido correctamente instruidos podrán comprender luego, cuando hayan desarrollado su capacidad intelectual, los motivos por los cuales han sido acostumbrados a vivir bajo las normas impartidas y así identificarán la instrucción recibida como una educación para vivir en la virtud (653b4- 6)². De este modo, los sonidos que suenan en la ciudad son, en efecto, un instrumento pedagógico, pero no se agotan en ello. Son la imitación de los modelos de conducta en los cuales los ciudadanos se reconocen y reconocen la virtud. “No hago esta exposición simplemente para contar cuentos, sino que hablo con la finalidad que he mencionado” (699d8- 9), le dice en un momento el ateniense a sus compañeros. La finalidad mencionada consiste en darle una legislación a la pequeña colonia. Magnesia es, ciertamente, un mundo realizable, cerrado y muy fuertemente organizado pero es, también, el pequeño mundo perfecto de la virtud donde todos los sonidos recuerdan en segunda o tercera instancia el bien.

² La primera parte de la definición completa de educación dada por Platón sostiene: “llamo educación a la virtud que surge en los niños por primera vez. Si en las almas de los que aún no pueden comprender con la razón se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena es la virtud...” (653b1- 6).

BIBLIOGRAFIA

A) EDICIONES, TRADUCCIONES, COMENTARIOS

BURNET, J., (ed.), *Platonis Opera*, Oxford, 1900- 1907.

DES PLACES, É. et DIÈS, A. (edd.), Platon, *Oeuvres complètes XI-XII, Les Lois*, Paris, 1951- 1956.

LISI, F. L., (ed.), Platón, *Diálogos VIII, Leyes* (libros I a VI) y *Diálogos IX, Leyes* (libros VII a XII), Madrid, 1999.

PANGLE, T. L., (ed.), *The Laws of Plato*, translated with Notes and an Interpretative Essay by Thomas L. Pangle, Chicago, 1988, (1980).

PAVÓN J. y FERNÁNDEZ- GALIANO, M., (edd.) Platón, *Leyes*, introducción, texto, traducción y notas, Madrid, 1999 (1960).

SAUNDERS, T. J., (ed.) Plato, *The Laws*, Translation and Commentary, Hardmonsworth 1970.

B) INSTRUMENTA STUDIORUM

I) DICCIONARIOS Y LÉXICOS

BRANDWOOD, L., *A Word Index to Plato*, Leeds, W. S. Maney & Son Id., 1976.

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980.

LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, H.S., *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996 (1843).

II) RECURSOS INFORMÁTICOS

Thesaurus Linguae Graecae (TLG), versión electrónica (CD-ROM).

C) BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

ANNAS, J., "Plato on the Triviality of Literature", en MORAVCSIK, J., and TEMPO, P. (edd.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa- New Jersey, 1982, p. 1-28; reimp. Smith, N. D., *Plato Critical Assessments*, London- New York, 1998, p. 273- 295.

ASMIS, E., "Plato on Poetic Creativity", en KRAUT, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge, 1992, p. 338- 364.

BOBONICH, CHR. J., "Persuasion, Compulsion and Freedom in Plato's *Laws*", *The Classical Quarterly* 61 (1991), p. 365- 388.

BRAVO, F., "Le Platon des *Lois* est-il hédoniste?", en SCOLNICOV, S., and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 103- 115.

CASTEL- BOUCOUCHI, A., "L'espace civique: le plan de la cité des *Lois*", en *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 2000, p. 21- 39.

CLEARY, J. J., "*Paideia* in Plato's *Laws*", en SCOLNICOV, S., and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2003, p. 164- 173.

COLLINGWOOD, R. G., "Plato's Philosophy of Art", *Mind* (1925), p. 154- 172.

COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, London, 1938; *Los principios del arte*, México, 1960.

DRECHSLER, W., "Plato's *Nomoi* as the Basis of *Law & Economics*" en SCOLNICOV, S., and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: from Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2003, p. 215- 220.

ELSE, G. F., *Plato and Aristotle on Poetry*, USA, 1986.

FREYDBERG, B., *The Play of the Platonic Dialogues*, New York, 1997.

GILL, C., "The *Laws*- Is it a Real Dialogue?", en en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 42- 47.

GIULIANO, F. M., *Platone e la poesia, Teoria e prassi de la fruizione poetica nei dialogui*, inédito. En prensa en la colección IPS, Sankt Augustin, Academia Verlag.

HALLIWELL, S., "Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 210 (NS 30) 1984, p. 49-71.

HAVELOCK, E. A., *Preface to Plato*, Cambridge, Mass- London, 1963; *Prefacio a Platón*, Madrid, 1994.

HELMIG, C., "Die Bedeutung und Funktion von ἐπιδημία in Platons *Nomoi*", en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 191- 196.

IRWIN, T., *Plato's Ethics*, New York, 1995.

- JAEGER, P., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 1992.
- JONES, N. F., "The Organization of the Kretan City in Plato's *Laws*". *The Classical World*, 83, 6 (1990), p. 473- 492.
- KUHN, H., "The true Tragedy. On the Relationship between Greek Tragedy and Plato" Part I, *Harvard Studies in Classical Philology* 52 (1941); Part II, 53 (1942), p. 37-88.
- LAKS, A., "Legislation and Demiurgy: On the Relationship Between Plato's *Republic* and *Laws*", *Classical Antiquity* 9 (1990), p. 209- 229.
- LAURENT, J., "L'éducation et l'enfance dans les *Lois*", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 2000, p. 41- 56.
- LISI, F. L., "Arte, ley y diálogo en las *Leyes*. La *Leyes* y la poesía". Lecciones del seminario "Ley, educación y ontología en las leyes de Platón", Buenos Aires, 2000, p. 1- 25.
- LISI, F. L., "Les fondements philosophiques du *nomos* dans les *Lois*", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 2000, p. 57- 82.
- LISI, F. L., "Nomos, paideia y logos filosófico. Una lectura del libro I de las *Leyes*", *Anuario de Estudios Filológicos*, 1987, p. 195- 211.
- MARQUES, M. P., "A significação dialética das aporias no Eutidemo de Platão", *Revista latinoamericana de Filosofía*, XXIX, 1 (2003), p. 5- 32.
- MARROU, H. I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1981 (1948).
- MORROW, G. R., *Plato's Cretan City. An Historical Interpretation of Plato's Laws*, Princeton [NJ], 1993 (1960).
- MOSS, L., "Plato and Poetics", *Philological Quarterly* 50 (1971), p. 533- 542.
- NAILS, D. and THESLEFF, H., "Early Academic Editing: Plato's *Laws*", en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 14- 29.
- PIÉRART, M., *Platon et la cité grecque. Théorie et réalité dans la constitution des Lois*, Bruselas, 1974.
- POPPER, K., *The Open Society and its Enemies*, London, 1945; *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, 1992.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F., "El Banquete platónico y la teoría del teatro", *Emérita* 38 (1969), p. 1-28.

ROYSEN, S., *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, London, 1993.

SCOLNICOV, S., "Pleasure and Responsibility in Plato's *Laws*", en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 122- 127.

TATE, J., "Imitation in Plato's Republic", *The Classical Quarterly* XXII (1928), p. 16-23.

TATE, J., "Plato and Imitation", *The Classical Quarterly* XXVI (1932), p. 161- 169.

TAKI, A., "The Origin of the Lengthy Digression in Plato's *Laws*, books I and II", en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 48- 53.

TIGERSTED, E. N., "Furor Poeticus", *Journal of the History of Ideas* 31 (1970), p. 163-178.

VERDENIUS, W. J., *Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden, 1949.

VERDENIUS, W. J., "Platon et la Poésie", *Mnemosyne* XII, tertia series (1945), p. 118-150.

VICAIRE, P., *Platon, Critique Littéraire*, Paris, 1960.

WEBSTER, T.B.L., "Greek Theories of art and literature down to 400 B.C.", *The Classical Quarterly* 33 (1939), p.166-179.

WERSINGER, A. G., "La musique des *Lois*", en SCOLNICOV, S. and BRISSON, L. (edd.), *Plato's Laws: From Theory into Practice, Proceedings of the VI Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2002, p. 191- 196.

INDICE GENERAL

I- El problema de la valoración platónica del arte.....	1
II- El diálogo: las <i>Leyes</i> .	3
III- La polémica en torno al problema del arte en la obra platónica.....	8
IV- Arte y educación en el libro II de las <i>Leyes</i> : la búsqueda de un criterio de evaluación.....	21
a- El libro II de las <i>Leyes</i> : música y educación.....	22
b- La <i>paideia</i> en el libro II. La educación de la virtud.....	23
c- El pasaje de la educación a la música en el libro II. La postulación de un patrón de valoración.....	26
d- La lectura del pasaje 668b en el marco de la disputa en torno a la valoración platónica del arte.....	35
e- La consolidación de la virtud como patrón de evaluación y la valoración platónica del arte.....	40
V- Arte y educación en el libro VII de las <i>Leyes</i> : entre legisladores y poetas.	42
a- El libro VII de las <i>Leyes</i> .	43
b- La <i>paideia</i> en el libro VII. La disciplina, la persuasión y la permanencia.	45
c- El pasaje de la educación a la música en el libro VII. La responsabilidad de juzgar la música.	53
d- El libro VIII de las <i>Leyes</i> : la insuficiencia creativa.....	62
e- La subordinación del poeta al legislador y la disputa sobre la valoración platónica del arte a partir del análisis del libro VII y su proyección sobre el VIII.	65
VI- Conclusiones: los sonidos de la virtud frente a la desolación de un mundo sin arte.	67
Bibliografía.....	72

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas