

EL RITMO DE LAS PASIONES: DEL COMPENDIUM MUSICAE A LES PASSIONS DE L'ÂME

Angel Gabilondo

1. La música como encuentro. 2. La correspondencia de las pasiones. 3. Un conflicto de interpretaciones. 4. Los oídos del alma. 5. Vivir musicalmente.

"Si no muero sino de vejez, todavía deseo escribir algún día la teoría de la Música. Y en tanto que muero o vivo mantendré un gran celo."¹ Descartes preserva aún vivo su deseo. Cuatrocientos años después de nacer su celo no tiene descanso y su tarea prosigue abierta.

1. La música como encuentro

Desde que en aquella calle de Breda (Países Bajos), un día de noviembre se produce el encuentro casual, sostenido sin embargo por dos afanes de desciframiento y comprensión, entre Beeckman y un joven cadete enrolado en la armada de Maurice de Nassau, hoy para nosotros ya siempre Descartes, se abre en 1618 un periodo de encuentros y conversaciones casi diarios que culminan, tras dos meses de cartas e intercambios, en un pequeño compendio de música. Viben en él esas conversaciones de matemáticas, de física, de lógica y un afán de conjuntarlas que conducirán un año más tarde al entusiasta surgimiento de la voluntad de una ciencia admirable y la posterior renuncia en 1620 a la vida militar. El arte de pensar conversando (conigo, con los otros, con sus cartas y refutaciones) deja en su lugar una idea de la meditación cuyo exponente sería el *Tratado de Esgrima* (perdido y de fecha discutible) de este gran y empeñado esgrimidor de argumentos. Aquí la inspiración sistemática y matemática convive con una lectura de la naturaleza como acción de una única fuerza que es amor, caridad, armonía.² Guardemos ese sabor tal vez naturalista y vitalista que salpica a su modo hasta el *Tratado de las pasiones del alma* (1649). Alguien dijo: "Descartes está contento"; es más, él considera que se puede estar siempre contento.³ Ahí no se agota la cuestión, que consistirá en el arte de ser dichoso, en la sabiduría de la alegría. Y más aún, se ha insistido⁴ en que sus decepciones no son sino la contrapartida de esta dicha. Resuenan aquí no sólo consideraciones de timbre musical, sino también todo un proceso.

Tras el encuentro del 10 de noviembre, Descartes redacta, entre el 23 de noviembre y el 26 de diciembre, una memoria sobre la presión de los líquidos y otra sobre la caída de los cuerpos, el *Compendium Musicae* a finales de dicho mes y cuatro demostraciones matemáticas, de marzo a abril. Beeckman encauza a quien con aire diletante se ocupa de la arquitectura militar, y viene a ser su promotor. Descartes le dedica sus estudios: es su interlocutor. Entre magníficas conversaciones, que llegan a imaginar la viabilidad de una máquina para mantener un hombre en el aire en un vaso girando en remolino, no podía faltar la cuestión de moda: ¿Cuáles son las consonantes más agradables y por qué? Si bien según la enseñanza recibida en la Flèche la

¹ DESCARTES, R., *Correspondence IV. Juillet 1643 - avril 1647*, Carta a Huygens del 4 de febrero de 1647. Ed. de Ch. Adam y T. Tannery (A. T.), Vrin-CNRS, París, 1976, p. 791.

² A.T., X, 1966, p. 218. cfr. ALQUIÉ, F., *Descartes*, Hatier, París, 1956.

³ Descartes a Elisabeth. Carta del 6 de octubre de 1645.

⁴ GOUHIER, H., *Essais sur le "Discours de la Méthode", la Métaphysique et la Morale*, Vrin, París, 1973, p. 32.

música es en primer lugar una parte de las matemáticas,⁵ la cuestión compromete todo un tiempo y un modo de proceder que en ella se juegan.

Frédéric de Buzon ha recordado que la publicación, en 1984, de *Quantifying Music, the Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, por H. Floris Cohen renueva la doble cuestión del papel de la música en la revolución científica y del papel de la ciencia en la primera mitad del siglo xvii en la elaboración de la teoría musical. Ello conlleva el reconocimiento de una coimplicación y no de una determinación o sumisión, una vez que el sueño de que la ciencia decida el arte queda desbordado por un siglo, el xvii, de enormes transformaciones en el arte musical. No sólo por la aparición de formas nuevas, como el oratorio y la ópera, sino sobre todo, y es ahora lo que subrayamos, porque brota una nueva expresividad: se "modifican en profundidad las estructuras armónicas heredadas de la Edad Media y del Renacimiento, en dirección de un estilo clásico tonal y ya no modal".⁶ De ahí que haya llegado a decirse que es posible reconstruir el desarrollo de la ciencia moderna incluso desde la perspectiva de la ciencia musical.⁷

Mientras aún numerosos científicos consideran que en el siglo xvii el tema central es la mecánica y la astronomía, el contexto musical de la filosofía físico-matemática de Beeckman (y en gran medida de Descartes) indica que hay otras posibilidades. La posición de Beeckman resulta ya significativa. Al contrario que el conjunto de los teóricos anteriores que preferían la quinta, considera que la octava tiene la primacía sobre las otras consonancias, y por una razón ahora para nosotros significativa: "porque es casi (*ferme*) la unión" y "la unión procura el mayor placer (*maxime delectat*)". Por otra parte, afirma el carácter realmente discontinuo del sonido, lo que conlleva su divisibilidad, clave para la explicación de la consonancia y la disonancia, preocupación de Beeckman desde 1614 que le conducirá hacia una física del sonido aplicada a una explicación fisiológica del oído. Precisamente serán las divisiones insensibles en el tiempo de la percepción las que constituirán el placer: "El placer sobreviene cuando saltando el uno se torna dos veces y el otro se torna una vez."⁸ Este esfuerzo por encontrar un soporte material de la ley psicológica de la sensación inaugura un modo de hacer y de proceder que produce un desplazamiento clave: viene a ser un *modo de estudio*.⁹

Descartes para explicar las pasiones remitirá no sólo a factores psicológicos sino asimismo a factores fisiológicos y somáticos: las pasiones acompañan el combate entre el cuerpo y el alma. Por eso se ha señalado que, si el *Compendium* se considera el germen o gérmenes de la teoría de las pasiones, en la medida en que constituye, por así decirlo, la síntesis de su teoría psicológica y fisiológica de las mismas e implica la influencia de la música en nuestros sentimientos, ello conlleva la reivindicación de la proporcionalidad, la regularidad y la simetría en la pasión que, en sentido de época, alude a todas las emociones sentimentales y todas las emociones del alma. Pero el acento desbordará estos iniciales planteamientos. La música en las matemáticas compromete asimismo a la estética ya que no hay delectación ni movimiento adecuados sin más, puesto que, si bien "todos los sentidos son capaces de algún placer", tal placer

⁵ RODIS LEWIS, G., *L'oeuvre de Descartes*, Vrin, París, 1971, p. 32.

⁶ BUZON, F., "Problèmes scientifiques liés à l'élaboration de la théorie musicale aux XVII^e. siècle", *Revue de Synthèse*, n° 1-2, 1986, pp. 121-131. Cfr. pp. 121 y 131.

⁷ VAN BERKEL, Klaas, "Beeckman, Descartes et 'La philosophie physico-mathématique'", *Archives de Philosophie*, 46, 1983, pp. 620-626, p. 626.

⁸ BUZON, F. de., "Descartes, Beeckman et l'acoustique", *Archives de philosophie*, (Bulletin Cartésien X), n° 4, 1981, "Liminaire", pp. 1-8.

⁹ VAN BERKEL, Kl., "Beeckman, Descartes...", a.c., p. 625.

requiere cierta proporción entre el objeto y el sentido, una determinada distinción; ha de ser conveniente, y no sólo por su pertinente diferencia entre las partes, sino porque éstas sean conmensurables...: equilibrio, justa medida, orden, proporción, armonía procuran un determinado lenguaje en el que no es difícil reconocer ingredientes no ya de la *Poética* de Aristóteles, sino incluso de su *Retórica*. El objeto y el sentido resuenan y han de hacerlo constantemente, inteligiblemente... La necesidad de la proporción del objeto con el sentido (*Praenotanda* 2) pone en juego componentes o elementos internos que afectan a una supuesta coherencia autónoma, afectan más bien al oído y podrían llegar a dañarlo. Y el juego de esa medida interna se desarrolla en el juego de una experiencia bien concreta.

Si el sentido es proporción, ésta ha de ser a su vez *sentida* y no insoportablemente sorda. Puede ser inaudita pero no inaudible. Esta proporción y medida garantizan el placer correspondiente, que no es sin más el que descansa en la partitura, sino el que se juega en la interpretación su verdadera ejecución como obra de arte. En caso de escisión se quebraría la posibilidad de todo placer y ello conllevaría una quiebra del percibir y del inteligir sostenida en la caricatura de la *res extensa* y de la *res cogitans* como absolutamente contrapuestas. Agrada o no agrada (*placet*), el sentido se satisface o no se satisface (*satisfacit*), según la disposición ordenada o el conjunto de elementos captados organizadamente. De ahí que las proporciones del objeto con el sentido y las capacidades de éste para el placer obliguen a una atención al modo como el objeto ha de ser para poder ser percibido. Para empezar, las partes de dicho objeto han de guardar una debida proporción, que será, como es conocido, en la originalidad del *Compendium*, aritmética (diferencias iguales y razones desiguales) y no armónica (es decir de diferencias y razones desiguales), lejos, por supuesto, de la geométrica (diferencias desiguales y razones iguales), dado que ésta envuelve inconmensurabilidades. No es, sin embargo, una opción por la simplificación, sino por la sencillez, ni por la ausencia de dificultad, sino por la medida, como medida adecuada, por la distinción de las partes, la menor diferencia entre ellas, su más ajustada proporción que permita su percepción. Al margen de una mayor comodidad, sólo ella garantiza la posibilidad de una ciencia musical, a pesar del carácter subjetivo del juicio de gusto: "ni lo bello ni lo agradable significan nada sino una relación de nuestro juicio con el gusto."¹⁰ Lejos de considerar la misma como un fenómeno natural, en ella se ve involucrada la vida personal, en la que el agrado o desagrado no se agotan en consideraciones sobre la percepción exterior, ni sobre su facilidad ni sobre el mayor supuesto placer. Está en juego la proporción del objeto con el sentido mismo.

Efectivamente, en la pregunta por lo más agradable queda comprometida en el oído (que es ya una cierta proporción) la vida de quien oye. Además, ello implica un replanteamiento de lo que ha de entenderse por "perfección".¹¹ Lejos de una lectura abstracta de la misma, ni es lo más simple o dulce, ni lo que, sin más, gusta (reduciéndolo a lo que conlleva un determinado juicio). Porque, además, ha de tenerse en cuenta la relación de la consonancia con un conjunto, esto es, también depende de ocasiones y lugares. La pregunta de moda sobre las consonantes más agradables estalla ahora en la cuestión de la música y la vida dichosa. Definitivamente se debe renunciar al establecimiento de una rígida relación entre consonancias y pasiones. Es en el ámbito del dominio de la unión del alma y el cuerpo, en el de la particular existencia y

¹⁰ *Correspondence* I. Avril 1622 - février 1638, Carta a Mersenne del 18 de marzo de 1630, A.T., Vrin-CNRS, París, 1969, pp. 128-135, p. 133.

¹¹ A ello nos referimos en otro lugar. Cfr. "Notas para un pensar musical". Introducción a DESCARTES, R., *Compendio de Música*, Tecnos, Madrid, 1992, pp. 9-45, pp. 24 y stes.

experiencia individual, donde el hombre concreto preserva y negocia esa distancia respecto de sí y de los demás hombres. La conjunción del sentido y el entendimiento, de la facultad de percibir y la facultad de juzgar, se cumple en la frágil, y sin embargo consistente, opacidad del hombre concreto y de sus caminos peculiares, singulares, de su consideración de diversas cosas.¹² Entre los afectos que la música mueve, hay unos que no sólo llaman a disfrutarse. El mero deleitar es ahora, también, un "provocar en nosotros pasiones diversas."

2. La correspondencia de las pasiones

Queda ahora en su lugar el comienzo del *Compendium*.

"*Huius objectum est sonus. Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus*" ("Su objeto es el sonido. Su finalidad es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas").¹³ La música no guarda en sí misma el secreto de su sentido. No se agota en ella sino que busca algo otro, es también sus efectos, alcance y repercusiones en los que se reaviva. Si provoca es porque llama a venir aquello que en ella tiene cabida y, a la par, va más allá. *Delectare y movere*. Junto a las bien conocidas e inmediatas influencias italianas resuena el *De oratore* de Cicerón en el que el doble fin conduce hasta Aristóteles. La música se teje en auditorio. Las pasiones vendrán así a ser principios de articulación, modos de la ficción, figuras de la ficción y ficción de las figuras. Golpear la imaginación o expresar las pasiones es todo uno y ya el padre Lamy, en el siglo XVII, asociaba las figuras a las pasiones,¹⁴ las cuales, a su vez, muestran la imposibilidad de determinar mediante un método científico preciso la relación entre los fenómenos acústicos o más bien musicales y los fenómenos psicológicos. Se trata de buscar en las pasiones del alma cómo el mismo impulso que proviene de algo otro puede hacer nacer diferentes emociones en nosotros.¹⁵

Ya la música no es la capacidad de producir meros efectos (*effetti*) —como ocurría normalmente en el Renacimiento—, sino de manifestar realmente afectos (*affetti*).¹⁶ Las pasiones (*affectus*) no son sólo efectos (*effectus*). Si se provocan es porque se sienten convocadas o llamadas. La música las llama porque ellas, a su modo, se reconocen en lo que les reclama, como expresión, a la par, tanto de su insuficiencia y necesidad (que es la nuestra) como de su apertura. Lo que *provoca*, a su vez, *procura*. El fin de la música no es sólo agradar, ha de *procurar* el deleite: este *cuidado* mostrará la correspondencia entre las propiedades físicas de los sonidos y las pasiones, entendidas psicológicamente, en tanto que afecciones (como por ejemplo se muestra en la leyenda de la piel del tambor). Si la música busca mover y conmover en nosotros las más variadas pasiones (*affectus*) es porque en ella han encontrado ya una articulación capaz en su vibrar de ser, en la ejecución, reactivadas. La ejecución como reactivación de las pasiones, como *mimesis*, no lo es sin más de un producto sino de un producir y lejos de una mera evocación, busca la coimplicación. Sólo así en cuanto plausible, encuentra el aplauso. Esta

¹² *Discours de la Méthode, Oeuvres de Descartes*, Vrin-CNRS, Paris, 1982, A. T., VI, pp. 1-78. Cfr. parte I, pp. 1-11.

¹³ *Compendium Musicae*, (C. M.), A. T., X, 1966, pp. 79-150, p. 89 (trad. *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992, p.55).

¹⁴ Cfr. MEYER, M., *Questions de Rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1993, p. 98: tras cada nueva creación o un nuevo uso hay siempre una voluntad de deseo.

¹⁵ RACEK, Jan, "Contribution au problème de l'esthétique musicale chez René Descartes", en *La Revue Musicale*, 103, 1930, pp. 289-301, p. 297.

¹⁶ Cfr. MORGANTE, Domenico, "Gli affetti sonori. Prassi musicale tra Cinque- e Seicento", en A.A.V.V., *Modernità e coscienza estetica*, a cura di Franco Fanizza, Napoli, Tempi Moderni, 1986, pp. 262-292. Cfr. pp. 282 y stcs.

capacidad poética de excitar los movimientos del alma (C. M., p. 139 -trad. p. 110) es, al mismo tiempo, recreación de sí. Y no en todas y cualesquiera direcciones. La variedad y diversidad de las pasiones que la música puede provocar y excitar "obedece" a la diversidad de la *medida* y ello, a la par, depende del conocimiento de los movimientos del alma. Estamos, como se ha señalado,¹⁷ en el *preludio*, al menos en el plano filosófico, de *Las pasiones del alma*.

Nuevamente se confirma que no hay razón matemática de lo bello¹⁸ y que el gusto depende de las historias individuales y singulares (y ello ante las reiteradas instancias de Mersenne acerca de aquella posibilidad). Sin embargo no hay en ello, sin más, una brecha: los sentimientos más subjetivos tienen una razón inscrita en las relaciones objetivas entre los seres. Cabe la posibilidad de una misma razón (una razón entre razones): nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos y ello *según* (ex: a partir de, de acuerdo con) la simpatía o antipatía de las pasiones. (C. M., p.90 -trad. p. 57), por la misma razón (*eadem ratione*) por la que, según se dice, una piel de oveja tensada en un tambor enmudece, si se golpea, cuando resuena una de lobo en otro tambor.

Eadem ratione, a partir de, de acuerdo, según la simpatía o antipatía de las pasiones que quedan asociadas al fenómeno verificable de la resonancia. Así, el agrado o no de la voz, si se corresponde con nuestra naturaleza conlleva la correspondencia armónica de sonidos y pasiones y comporta la pasión que cada sonido ya es y que a su vez trae tanto ya interpretada como por interpretar. El sonido, si se oye adecuadamente es y dice su voz. Este ideal italiano de G. Caccini¹⁹ conlleva una vinculación entre canto y encantamiento, en cuanto capacidad de encantar, en la que la persuasión no es mera seducción. La posible correspondencia de ritmos y modos con tal o cual sentimiento, si bien aún en niveles quizás insuficientes, apunta sin embargo en una fecunda dirección: no mero mecanicismo, sino correspondencia: "las diferentes pasiones que la Música puede provocar en nosotros según la diferente medida (*mensura*)" (C. M., p. 95 -trad. p. 65). Quede subrayado, aunque ello no conduzca sino a consideraciones de tipo general (generaliter dico). Una medida más lenta provoca en nosotros movimientos lentos, como la languidez, la tristeza, el miedo, la soberbia, etc.; en cambio, una medida rápida produce pasiones más vivaces, como la alegría, etc.", o "hay dos géneros de batuta...", con lo que queda más abierto el rigor metronómico y menos estereotipado.

El desplazamiento va produciéndose. Ya la cuestión no se reduce a qué consonante es más agradable y por qué. El *Compendium* en efecto subraya (p. 105 -trad. p. 76) que la quinta es "la más agradable" y "la más dulce a los oídos y que debe en cierta medida "presidir y ocupar el primer lugar en todas las cantilenas", que parecen compuestas sólo para ella (p. 139 -trad. p. 111). Pero, más aún, destaca que "de ella nacen los modos" (p. 105 -trad. p. 76). Si los modos nacen porque la octava no está dividida en grados iguales (en ella se encuentra unas veces el tono, otras, el semitono), y proceden de la quinta, es precisamente porque son aptos para contener diversas cantilenas y éstas "nos afectan de distintas maneras según la variedad de los modos" (p. 140 -trad. p. 111). Otro tanto puede decirse de los grados...

Estamos en el terreno que sustenta la variedad de la Música y queda abierta una necesidad, la de mostrar por separado "cada movimiento del alma que la Música puede excitar, y la de demostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser exci-

¹⁷ FUBINI, E., *La estètica musical desde la antigüedad hasta el siglo xv*, Alianza, Madrid, 1988, p. 168.

¹⁸ RODIS LEWIS, G., *L'oeuvre de Descartes*, Vrin, Paris, p. 34.

¹⁹ *Le nuove musiche...*, Firenze, 1602 -"il fine del musico" è quello di "dilettare e muovere l'affetto dell'animo", passim.

tados tales movimientos." "Ello excedería los límites de un compendio" (p. 140 -trad. p. 112), pero brota en él y de él.

Ya no es suficiente con destacar "las diferentes capacidades que tienen las consonancias para excitar las pasiones" (p. 111 -trad. p. 82). Nuevamente la investigación excedería los límites de un compendio, por ser ellas tan diversas y depender de circunstancias bien ligeras. Lo original de Descartes respecto de sus contemporáneos reside en su asunción de determinadas disonancias que resultaban inaceptables por duras y rudas,²⁰ y lo hace porque contribuyen a apreciar mejor la perfección de las consonancias y, por tanto, pueden ser aceptadas desde el punto de vista melódico. Los intereses van siendo otros. Si no nos valemos en música sólo de la quinta, a pesar de que "sus términos difieren algo más entre sí y ocupan más plenamente el oído" (p. 106 -trad. p. 77), es porque la variedad es necesaria para el placer, como ya vimos en las consideraciones previas (Cfr. "Praenotanda" 8^a, p. 92 -trad. p. 61- y p. 106 -trad. p. 77). Y lo es ya que, de lo contrario, sucedería como con la octava (por contener el unísono, las dos voces se escuchan como una sola) que enseguida aburre si se utiliza sola y sin variedad. El hastío no es ahora un ingrediente más, es argumento. El oído compone. No sólo se compone *para* excitar pasiones, éstas ya, a su modo, deciden lo que cabe componer sin buscar, sin más, el reposo —que devendría aburrimiento— de los oyentes.

El encadenamiento de los acontecimientos y de los actos humanos que propiciaban una acción bien compuesta en la *Poética* de Aristóteles (también para provocar y excitar movimientos del alma: "*motus animi etiam excitandos est inventa, ut nostra Musica*" (p. 139 -trad. p. 110) es ahora necesario encadenamiento (el más sabio y variado) de las pasiones que suscitará en el espectador y que deben dar lugar en su diversidad a una sola y misma experiencia de sí.²¹

Se confirma con ello, a su vez, que la obra (de arte) no lo es tal con independencia de nosotros: "ni lo bello, ni lo agradable no significan nada sino una relación de nuestro juicio al objeto"²² y no disponen de una medida determinada. Ciertamente, la precisión matemática es condición de una relación desahogada entre la sensibilidad y las vibraciones, pero es como si el deseo se liberara de la percepción para ligarse a un "objeto" más amplio que, con esa ocasión, quedaría *evocado*.²³ La determinación de lo agradable implica la capacidad del oyente que "cambia como el gusto según las personas".²⁴ Es preciso tener en cuenta, por tanto, las predisposiciones naturales y la educación.²⁵ Pero Descartes no se limita a constatar que "lo que a unos da ganas de bailar a otros puede dárselas de llorar",²⁶ sino que subraya que ello obedece a que "las ideas que están en nuestra memoria son excitadas" como quienes habiendo tomado placer al bailar mientras sonaba un cierto aire, sienten ganas de volver a a hacerlo cuando escuchan algo similar. Y más aún, cabría establecer que "lo que agradara a mayor número de personas podría ser llamado simplemente lo más bello". Aunque se señale que no habría manera

²⁰ Cfr. RACEK, Jan, "Contribution au problème de l'esthétique musicale chez René Descartes", a.c., cfr. pp. 298-299.

²¹ KAMBOUCHNER, Denis, *L'homme des passions. Commentaires sur Descartes*, Paris, Albin Michel, 1995, II tomos, cfr. II, nota 138, cap. VI, pp. 404-405.

²² Cfr. la carta de Descartes a Mersenne, antes citada, del 18 de marzo de 1630.

²³ Cfr. KAMBOUCHNER, D., o.c., I, p. 274.

²⁴ Carta a Mersenne, enero 1630, A. T., I, p. 108.

²⁵ Cfr. Carta a Mersenne del 18 de marzo de 1630. Cfr. asimismo LEWIS, Geneviève, "Descartes et Poussin", *Bulletin de la Société d'Étude du XVII^e siècle*, n° 23, 1954, pp. 521-549, p. 536.

²⁶ Carta a Mersenne del 18 de marzo de 1630.

de determinarse, el sentido y alcance del criterio quedan señalados, y sus límites también. No se constata simplemente la ausencia de medida de lo bello y de lo más agradable. Antes bien, se marca que el juicio estético depende de la fantasía y el placer de la memoria o de la historia individual, aunque no haya una regla universal autónoma. Los caminos son más complejos, pero más fecundos. Lo bello depende de los sentidos, de la imaginación, de la memoria que, como se ha señalado,²⁷ son sentimiento. Lo que interesa, por tanto, es el dominio de la unión del alma y del cuerpo. Quizás de este modo el arte comporta y se juega la particularidad y en la particularidad de una existencia individual.²⁸

3. Un conflicto de interpretaciones

Tal vez resulte significativa al respecto una breve incisión en un momento y en una cuestión en los que se subraya la posición de Descartes de modo relevante. Y se hace en la íntima relación como espacio de unidades y de conflictos de la música y el sentido de las palabras, en la dirección del encuentro con la musicalidad que brota en ellas.

El agrado no será ya sólo cuestión de halago y satisfacción del oído, la musicalidad no se reducirá a una dimensión esteticista, el placer del entendimiento exigirá un cierto reconocimiento que conllevará un agrado superior. La música no busca simplemente el oído, brota y retorna del y al hombre en su dimensión singular y total.

El concurso propiciado por Mersenne en 1640, en el que la posición de Boësset (director de música de Louis XIII) y la de Bannius (teórico músico holandés) se consideran emblemáticas, da pie para subrayar la postura de Descartes. No es nuestra cuestión ahora de detenernos en los pormenores del asunto, sino de hacernos cargo de lo que en él recurre y resuena. Se trata de diversas actitudes y decisiones en principio sobre la expresión de los sentimientos en un texto, y siempre con la referencia a la capacidad emocional de la música antigua. En la controversia entre Bannius y Boësset escuchamos a Descartes.²⁹ No es sólo una cuestión de diferentes concepciones de la expresividad o del gusto. Dejemos de lado la capacidad de convocar de la música que procura esta comunidad entre Mersenne, Descartes, Bannius, Boësset, Huygens... más allá de un mero encuentro. Es bien conocida la toma de posición de Descartes en favor de Boësset. Y, en relación con nuestro asunto, lo hace porque no trata tanto de introducir las palabras en un discurso musical, que crearía condiciones adecuadas para que aquellas resonaran vibrantes, sino que habría de corresponderse a la poética musicalidad de las palabras. Y ello no se reduce sin más a los acentos. Los efectos se juegan, a su vez, en la combinación de la armonía y el ritmo. Y no sólo.

Aunque Bannius, en carta a Huygens, llama a Descartes su héroe, éste pide a la partitura más que una música centrada en la creación de una tensión o de un estado más o menos exultante de ánimo. Propone su inteligibilidad:

la música de Bannius difiere, en mi opinión, del aire de Boësset, como el grito de un escolar que ha querido practicar todas las reglas de la retórica difiere de un discurso de Cicerón.³⁰

²⁷ REVAULT D'ALLONNES, O., "L'esthétique de Descartes", *Revue des sciences humaines*, enero-marzo, 1951, pp. 50-55, p. 54.

²⁸ Cfr. carta a Elisabeth, 28 de junio de 1643, A.T. III, 692.

²⁹ Documents donnés par Roth. *Correspondence III. Janvier 1640 - juin 1643*, A. T., 1971, Appendix, pp. 825 y stes.

³⁰ *Correspondence III*, p. 255.

No es sólo cuestión de una precipitada aplicación de reglas técnicas. No es suficiente con considerar que cada tonalidad será apropiada para un sentimiento bien determinado, como parecía defender Bannius.

Los versos propuestos para el concurso-competición en 1640 por Mersenne son de Germain Habert, abad de Cerisy:

Me veux-tu voir mourir, trop aymable inhumaine³¹
Viens donner à tes yeux ce funeste plaisir!
L'excez de mon amour, et celuy de ta haine,
S'en vont en un moment contenter ton desir;
Mais au moins souviens toy, cruelle,
Si je meurs malheureux, que j'ay vescu fidelle!

El procedimiento de Bannius conduce a una impetuosidad e incluso a un tono general de exaltación e indignación, resultado, sin embargo, en última instancia, de una técnica y de un procedimiento que pueden considerarse azarosos y que adoptan, en todo caso, el aspecto de reglas que, sin más, han de ser aplicadas (una hora de trabajo sería suficiente). Más bien, sin embargo, se trataría de "entrar casi insensiblemente en las cuerdas naturales (ha brotado de ello)", incluso de atender aquello de lo que ha brotado, y eso exige esfuerzo, dedicación, atención y trabajo. No se resuelve la cuestión como se resuelve un problema de geometría. Y más aún.

Descartes, quizás algo retóricamente, subraya su honor de verse consultado en esa cuestión, dado que "nunca podría distinguir con sus (mis) oídos una consonancia, ni emitirla con su (mi) voz"³², y se identifica a continuación con el proceder de Boësset y con su elección del *círculo* por su naturaleza dulce, suave, cariñosa, y su opción por su compatriota obedece a que "mis galos, si son para tí inferiores en la ciencia de la música, al menos, son más expertos en entender las bagatelas amorosas." Esta capacidad es la de percibir sentimientos de amor, desaliento, tristeza, entrega. "Tan desesperadamente te amo y me pliego a tu voluntad y me afano en agradarte que, si te deleitaras con mi muerte, al punto me mataría (querría matarme)."

Ha de atenderse, por tanto, a aquello que efectivamente resuena y que no se reduce al mero modo de su sonar. De ahí que el artificio principal resida en que los miembros de los cuatro primeros versos finalizan en un sonido grave con excepción de aquél en el que se halla la palabra *plaisir* y la última sílaba de esa palabra análoga, *desir*, que con una gracia especial no se elevan en absoluto. Además, todos los miembros de los versos posteriores finalizan en agudo, ya que la voz del que obedece, señala Descartes, ha de plegarse (bajarse). De ahí que el que aconseja ha de inducir al recuerdo en tono tal vez amenazante, incluso con un aire que augure algún tipo de venganza o de castigo y, por ello, se alza. Así, por esta razón, las sílabas de las palabras *cruelle* se elevan y se alargan gradual y hermosamente porque el vocativo lo reclama. En efecto, cuando llamamos a alguien con voz débil y quejumbrosa, hacemos agudas las últimas sílabas de ese nombre (y aquí, es importante subrayarlo, Descartes pone el acento de su posición), y lo hacemos "incluso contra la naturaleza de las mismas". Las alargamos para que sin duda se oigan con mayor facilidad y durante largo tiempo.

Resulta, por tanto, significativo que Descartes sostenga que "no hay que pensar que en las mismas sílabas siempre han de mantenerse los mismos acentos, sino que han de cambiarse de

³¹ Copia de Bannius: "*insensible climaine*".

³² Descartes a Bannius, en defensa de Boësset, *Correspondence III*, pp. 829-834, pp. 829-830.

acuerdo con la diversidad de sentimientos (*affectus*) y de momentos³³. Precisamente por ello, las últimas palabras "*si je meurs malheureux*" se repiten con elevación y agudeza de los intervalos para que la amante las escuche y advierta mejor. Es la elevación de la voz la que convoca al temor del arrepentimiento, no es cuestión de imitar o reproducir el acto de morir. En este punto Descartes se distancia de la situación ("pero que mueran estos 'bufones' (necios, frívolos, bobos) si les agrada, riamos nosotros entretanto"). Y entre bromas y veras ("suelto esto bromeando y no para contradecirte"), subraya Descartes algo que consideramos de singular importancia. Porque, en definitiva, pretende mostrar que razones como las expuestas no dependían tanto de la ciencia de la música cuanto de la interpretación del poema gálico. Por ello le parecen a Descartes que no son "matemáticas ni físicas sino solamente morales" y que son tales que por su medio no sólo podrían fácilmente contradecir a otro, sino a sí mismo. Queda claro, en cualquier caso, que no todo se reduce al establecimiento de una correlación científica rigurosa entre la música y las pasiones, sino que se busca responder a la inspiración, toda vez que, como Huygens señala a Boësset,³⁴ cabe reconocer "ese verdadero genio que no se enseña a nadie, y que *fait l'âme de la pratique*".

De ahí que, frente a una consideración plana de la armonía que, en nombre de la facilidad busca una única voz (más o menos encubierta en otras, que habrían de cantar en todo caso claramente lo mismo), reconozcamos que esto no sucede, lo que, en su opinión, obedece y "es señal de que con la armonía se busca otra cosa que la facilidad de la percepción de las palabras, ciertamente se busca la expresión de distintos *affectus* que pueden ser excitados (provocados) en distintos hombres por las mismas palabras y, al mismo tiempo, se busca el deleite a partir de la variedad". Por qué precisamente no habría de expresar la música también las querellas y las confusiones de los encuentros humanos. "Además, puesto que la música debe ser imitadora de todo eso que sucede en la vida común y, con frecuencia, entre risas y tumultos, varios hablan de diversas cosas a la vez, por qué no le concedemos también la imitación de esta confusión. Sin embargo, confieso que hay que servirse de la variedad con juicio y moderación, no vaya a ser que siempre se represente en la música el tumulto. Y me parece que todo esto nuestro galo lo ha observado cuidadosamente".³⁵ La polifonía es también un campo de conflictos que pueden dirimirse melodiosamente, sin necesidad de acallar, imponer o silenciar por medio de una voz que pretenda erigirse en la voz cantante (en 1618 la polifonía no es considerada en esta fecunda perspectiva). Frente a la violencia de las pasiones cabe la energía de su correspondencia. El debate entre italianos y franceses en los términos propuestos por Mersenne (*L'Harmonie Universelle*) es en cierto modo desplazado. La música no sólo es un vehículo de expresión de las pasiones de quien la escribe o ejecuta. La pasión es su propia ejecución, su destino.

La variedad alcanza ahora una dimensión más fecunda. "A este fin se acomoda no sólo la diversidad de sonidos sino también de ritmos (*compases*) y de tiempos. Cuando varios oyen la misma melodía, cada uno atiende en especial aquella voz que siente que expresa mejor su *affectum* y que principal y particularmente le mueve y conmueve. Y aquí la definición con la que se inicia el *Compendium* cobra esta dimensión de implicación y reconocimiento desde

³³ *Correspondence III*, p. 834.

³⁴ Huygens a Boësset, el 19 de enero de 1641. MERSENNE, *Correspondence*, 12 vols., por C. de Waard, P. Tannery, R. Pintard, Vrin-CNRS, 1933 y stes., t. X, p. 417. Cfr al respecto, RODIS-LEWIS, Geneviève, "Musique et passions au XVII^e. siècle (Monteverdi et Descartes)", *Bulletin de la Société d'Étude du XVII^e. siècle*, n° 92, 1971, pp. 81-98, p. 98.

³⁵ *Correspondence III*, pp. 832-833.

la vida y las pasiones del oyente que, en este sentido, viene a ser coautor al recrear sus propias pasiones.

El peso de las fuentes fundamentalmente italianas en el *Compendium* (lengua que ya entonces podía leer Descartes con alguna fluidez y en la que Giuseffo Zarlino escribió sus *Istituzioni armoniche*, —en las que retorna la doctrina musical de la antigüedad, escribe páginas de física acústica y de matemáticas, extrae conclusiones filosóficas sobre estética y estudia cuestiones de pura teoría musical y concede gran importancia a la explicación de los intervalos musicales, a sus relaciones numéricas, a sus relaciones y proporciones— o estudiar a G. B. Doni y G. M. Artusi (*L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica (1600-1603)*), además de la ya citada de Caccini, con independencia de que se ligara más o menos a esa influencia),³⁶ encuentra ahora su contrapunto en el gusto francés. Pero ya no es sólo cuestión de gustos. El *delectare* y el *movere* se juegan como encuentro de las pasiones que vienen a dar sus argumentos.

4. Los oídos del alma

En el *Compendium* se insiste en la capacidad de la música para afectar y del hombre para verse afectado, para procurar lo agradable, para provocar en nosotros diferentes pasiones (C. M., p. 95 -trad. p. 65), según la diferente medida, y ello de distintas maneras (C. M., p. 140 -trad. p. 111), para excitarlas (C. M., p. 111 -trad. p. 82) a través de las capacidades que tienen las consonancias. Y esto de acuerdo con la variedad, según las propiedades del sonido. Se abre, además, el espacio para tratar cada movimiento del alma que la música puede excitar a fin de mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser excitados tales movimientos. (C. M., p. 140 -trad. p. 112). Hemos de hablar, por tanto, de la capacidad de procurar placer.

Pero en Descartes el placer en general no tiene simplemente ni, incluso, principalmente una dimensión o una significación *transitiva*.³⁷ No es, sin más, un placer procurado mediante un objeto o dado por una afección determinada. De ahí que haya que distinguirse y no confundir en principio el halago o la satisfacción con la alegría, a pesar de que generalmente puedan ir juntos: Si no siempre se hace, ello obedece a que cabe “que lo que llamamos el halago (*chatouillement*) o sentimiento agradable (*sentiment agréable*), consiste en que los objetos de los sentidos excitan (*excitent*) algún movimiento en los nervios que podría dañarles, si no tuvieran bastante fuerza para resistirlo o si el cuerpo no estuviera bien dispuesto; esto produce una impresión en el cerebro que, instituida por la naturaleza para testimoniar esa buena disposición y esa fuerza, la representa al alma como un bien que le pertenece en tanto está unida al cuerpo, y, por ello, suscita (*excite*) en ella la alegría (*Joye*). Casi la misma razón es la que hace que nos agrade sentirnos emocionados por toda clase de pasiones, incluso la tristeza y el odio, cuando estas pasiones son producidas por las aventuras extrañas que vemos representar en un teatro, o por otras cosas parecidas que, no pudiendo dañarlos de ninguna manera, parecen acariciarnos el alma conmoviéndola (*semblent chatouiller nostre âme en la touchant*).”³⁸

La capacidad de esas aventuras supuestamente extrañas (*étranges*) incluso de parecer tocar el alma y los pormenores del planteamiento impiden quedar fijados en la caracterización

³⁶ Cfr. MORGANTE, Domenico, “Gli affetti sonori. Prassi musicale ed esteticità tra Cinque- e Seicento”, AAVV., *Modernità e coscienza estetica*, Franco Fanizza (a cura di), Napoli, Tempi Moderni, 1986, pp. 262-292, cfr. 282 y stes.

³⁷ KAMBOUCHNER, Denis, o.c., cfr. t.II, p. 183.

³⁸ *Les passions de l'ame*, (P. A.), *Oeuvres de Descartes*, A. T., XI, 1967, pp. 291-497, art. 94.

habitual de la pasión a comienzos del siglo xvii, donde es frecuente encontrar alusiones "al movimiento violento del alma en su parte sensitiva" (Charron) o al carácter de la pasión como perturbación, agitación, conmoción o afección del apetito (Scipion du Pleix), en todo caso, siempre en la dirección de movimiento del apetito sensitivo.³⁹ Aunque Descartes mantiene discretamente el aspecto cinético, la violencia apetitiva se desplaza: las pasiones son pasiones del alma y no de un apetito irascible o concupiscible autónomo respecto de la razón, ya que no son afecciones puramente adventicias: "en nosotros no hay sino una sola alma, que no tiene en sí ninguna diversidad de partes: la misma que es sensitiva es razonable y todos sus apetitos son voluntades" (P. A., art. 47).

Se ha señalado⁴⁰ que la distinción de la *joie* y el *chatouillement* no es siempre de las más claras en Descartes. Ciertamente este "sentimiento agradable" no ha de confundirse con el *chatouillement* o cosquilleo que acaricia nuestros oídos ni reducir sin más *l'agrément*, o agrado, o complacencia al simple sentimiento de *lo bello* (excitado por la manera en que un objeto determinado afecta nuestros sentidos "exteriores") (P. A., art. 85). Efectivamente, del *chatouillement* de los sentidos se sigue *joie*, la que procede de la impresión. Pero no es suficiente. Ni lo es para la Música. A la capacidad supuesta de la pasión para engendrar por sí misma emoción, contrapone Descartes el hecho de que es el alma quien causa esta emoción. Ha de distinguirse, por tanto, el modo de la actualización de una cierta conveniencia del objeto a nuestra mirada (el hecho del agrado, encanto, *agrément* o atractivo de ese objeto por nosotros o para nosotros) del *chatouillement*, que es, precisamente, un sentimiento que nos agrada. El objeto que lo provoca no debe ser llamado "agradable" sino en segundo lugar.

Entre las consideraciones de los artículos 85 y 89 sobre el agrado, consentimiento y encanto (*agrément*) y las del art. 94 sobre el *chatouillement* se juega la concurrencia y la problemática relación de la teoría cartesiana del placer sensitivo o estético. Su difícil articulación no debe conducirnos a una simple incoherencia, ya que en ambos casos se trata de objetos de tipo diferente, y ha de sostenerse una profunda diferencia ontológica o categorial entre los objetos del amor y los de la *joie* o de las pasiones derivadas.

De ahí que el placer procurado por objetos de la visión y del oído (en particular con la pintura y la música) y el que propician las historias o representaciones de situaciones no puedan en Descartes⁴¹ analizarse o tematizarse en los mismos términos, lo que fundaría una escisión estructural de su teoría estética.

Ahora bien, y esto nos parece decisivo, para no ahondar un abismo donde no hay sino una necesaria distinción, el placer procurado mediante un objeto o dado por una afección de especie determinada tiene esencialmente una implicación *reflexiva*, según la cual es siempre también esencialmente placer tomado a sí mismo (*pris à soi-même*) con ocasión de una afección determinada (causada por un objeto).

Y es aquí donde el placer así considerado en este carácter general cobra una fecunda dimensión que deja en su lugar una determinada lectura de lo que cabe decir del hombre: el placer puede ser definido como el sentimiento de su *propia resistencia* a la afección considerada, es decir de su propia fuerza o buena constitución, o buena disposición, que impide que

³⁹ Cfr. DEPRUN, Jean, "Qu'est-ce qu'une passion de l'ame? Descartes et ses prédecesseurs", *Revue Philosophique*, 4, 1988, pp. 407-413, pp. 407-408.

⁴⁰ KAMBOUCHNER, D., o.c., t. II, p. 182.

⁴¹ *Ibid.*, t. II, nota 139, p. 405.

esta afección (que puede, gracias a su fuerza o intensidad, dar lugar a tal sentimiento) pase el umbral más allá del cual (en ese caso produciría dolor) llegue a ser molesto o destructivo.

Le chatouillement "siendo muy próximo al dolor en su causa, le es totalmente contrario en su efecto".⁴² Bastaría detenerse, por tanto, en el citado artículo 94 para sostener que la misma impresión que excita en el alma la *joie* cuando el alma se representa esta buena disposición "como un bien que le pertenece, en tanto que está unida al cuerpo", excita en ella el placer o el *chatouillement* cuando está referida al cuerpo únicamente.

La *joie* se refiere al alma misma, mientras que le *chatouillement* es traído y devuelto, proporcionado por ella "al cuerpo o a alguna de sus partes". Si la dicha deberá proceder directamente de una cierta disposición del cuerpo y de la sangre, y, por su parte, le *chatouillement*, de un cierto movimiento de los nervios, queda claro que el art. 94 se encuentra en una difícil encrucijada para articular las dos afecciones: el placer y la idea de un cierto "*chatouillement* del alma" (*P. A.*, art. 94). Sin duda la equivocidad del término deja abierta la cuestión de la manera en que la *joie* se sigue del *chatouillement*. Si una impresión en el cerebro presenta algo al alma como un bien que le pertenece en tanto que está unida al cuerpo, entonces y por eso (*ainsi*) suscita en ella la alegría. Más allá de las dificultades del asunto, el oído encuentra en el resonar de las pasiones la distancia adecuada respecto del alma. El *chatouillement* puede llegar a serlo tanto del oído como, precisamente con esa ocasión, del alma misma, como persuasiva palabra que une lengua y corazón, en palabras de Cicerón. El gusto no es incompatible con el provecho y la música lo confirma.

Este salto, casi un austero pero cuidado brinco de danza, es ahora cuestión... cuestión también de resistencia. Lo soportable no es sólo asunto de paciencia, ni siquiera sólo de ética, es también de estética, cuando esta se involucra ontológicamente. El alma puede tomar placer de las pasiones excitadas en ellas por objetos que incrementan su alegría (*P. A.*, art. 148) y, lejos de una actitud inconsiderada y temeraria (*P. A.*, art. 143), mal fundadas supuestas alegrías, cabe que el alma pruebe su propia capacidad de independencia, esa disposición que representa su propia integridad y suficiencia, el sentimiento que el alma tiene de sí misma y de esa propia suficiente. Y si bien hay emociones interiores que sólo se suscitan en el alma por el alma misma (en lo cual difieren de sus pasiones, que dependen siempre de algún movimiento de los espíritus), estas emociones del alma suelen ir unidas a las pasiones semejantes a ellas o coincidir con ellas o nacer de las contrarias (*P. A.*, art. 147). El oído y el alma comparten su timpano. Se produce, entonces, una cierta *asistencia* a la excitación de las propias pasiones, que tanto preserva como recorre la distancia entre lo exterior y lo interior.

El simple sentimiento que el alma tiene de su propia suficiencia, es decir de su propia independencia y de su propia integridad, comporta el permanente pasar de la consideración de los objetos presentes (al sentido o a la imaginación) a la pura consideración de sí misma. De esta conversión y de este sentimiento una afección determinada (fisiológicamente definida) puede ser la *ocasión*, pero precisamente no es *sino una ocasión*, ya que esta dicha y alegría, como puro pensamiento que el alma concibe de sí misma⁴³ tiene esta especificidad, que su objeto no es otro que el alma misma, y no hay dimensión transitiva. Ella *con esa ocasión* es enteramente reflexiva y consiste en la pura auto-afección. Otro tanto cabe decir del amor (*P. A.*, art. 139).

⁴² *Traité de l'Homme*, A. T., IX, p. 143, 28; 144, 15; *Principia Philosophica*, IV, 191; A. T., VIII, p. 318, 16-23; *P. A.*, art. 94.

⁴³ KAMBOUCHNER, D., o.c., t. II, p. 190.

Cuando se sigue inmediatamente la dicha y alegría (*joie*) es porque nos presenta lo que amamos como un bien que nos pertenece. (*Ibid.*) De ahí que sólo la dicha es la emoción que puede propiamente hablando contener al alma, ya que ella es ese contentarse a sí misma (cfr. *P. A.*, art. 148). Se haya señalado, por ello, que esta emoción interior de la *joie* puede, en el límite, reducirse al sentimiento que el alma tendría de su propia independencia, lo que comportaría una forma de universalidad,⁴⁴ entendida como “en toda circunstancia”. Pero si el cuerpo está prácticamente bien dispuesto o si algún objeto exterior remueve de tal modo los nervios que el alma llega a probar el sentimiento del *chatouillement*, entonces excitará en ella la pasión de la dicha y también la *joie* intelectual (en la medida en que se representará como un bien que le pertenece el hecho de estar unida al cuerpo así dispuesto o afectado).

Aquí el asunto no será sólo psicológico, ni quizás la virtud tan sólo moral, sino la capacidad de vivir la dicha como un acto de acogida y de resistencia (cfr. *P. A.*, art. 212).

5. Vivir musicalmente

No hay ahora, sin más, demostración eficaz, apodíctica, que se imponga con valor universal. En efecto, el modo de proceder provoca y abre una disposición, pero ello no elude la necesaria decisión. Ésta ha de llegar, no una vez apaciguadas las pasiones, sino en la armonía de su conflicto. Ciertamente, la armonía no es mero apaciguamiento, es la posibilidad articulada y vertebrada de un determinado oír. De ahí que convoque y remita a la puesta en escena de la contingencia. Las prescripciones cartesianas no se comprenden en absoluto por sí mismas, si bien ofrecen el régimen general u original de la prescripción, ya que en cada caso se precisa discernir cuáles son las mejores opiniones.

Se ha llegado a hablar por ello de una cierta soledad irreductible del sujeto cartesiano en cuanto a su determinación práctica,⁴⁵ y no porque no se otorguen y ofrezcan por la sociedad o por la tradición normas dignas de ser seguidas, antes al contrario. Pero han de prestarse a ciertas operaciones judicativas y, sobre todo, no constituyen sino una base mínima para la determinación siempre arriesgada de una cierta acción, cuyo carácter adecuado no parece poder ser o estar ya en modo alguno garantizado. La medida y moderación no son sólo un requisito en el *Compendium*, son un elemento musical de la búsqueda de las más adecuadas opiniones. Y lo son porque la pasión es la “*prise d’acte*” de lo problemático, su puesta en acción: objeto, inaudito, inesperado puesto en cuestión. Dicha cuestión despierta en nosotros toda suerte de respuestas.⁴⁶

En esta perspectiva, más allá de una corta lectura de una teoría científica cerrada, la remisión a los dones naturales y a la variedad de los gustos personales, a lo que resulta soportable, y la desautorización de ciertos sonidos inaudibles (Descartes señala que Bannius ha redactado una *rem inauditam*, no sólo una composición no escuchada en todos los siglos, sino quizás “inaudible”,⁴⁷ por insufrible), deja ya la cuestión en otro lugar. La inspiración sin técnica es ciega, pero la técnica sin inspiración resulta vacía. Y aquí la inspiración adopta la forma de un encuentro y reconciliación. Las propias pasiones resuenan armoniosamente en la música. No

⁴⁴ *Ibid.*, t. II, p. 193.

⁴⁵ *Ibid.*, t. II, pp. 223-224.

⁴⁶ MEYER, Michel, *Le philosophe et les passions. Esquisse d’une histoire de la nature humaine*, Paris, Livre de poche, Librairie Générale Française, 1991, p. 217.

⁴⁷ RODIS-LEWIS, G., “Musique et passions au XVII^e siècle (Monteverdi et Descartes)” en *XVII^e Siècle*, 92, 1971, pp. 81-98, p. 94, que cita a JONGBLOET y LAND, *Musique et musicien au XVII^e siècle*, Leyde, 1882, p. LXVII.

sólo uno la oye, sino que se oye decir en ella. "Lo único que tenemos que evitar" no son las pasiones sino "su mal uso y sus excesos" (*P. A.*, art. 211) que, en general, brotan de habitar adecuadamente el tiempo, de carecer de ritmo propio, de ajustarse sin más a cualquier agitación de la sangre confundiendo con su ritmo o su palpitación, de identificar el ritmo de la pasión con el sobrecogimiento o la desconsideración o la imprudencia o la temeridad.

La medida no es ya simple medida sino musical *sagesse*. En efecto, en las últimas líneas del "último" libro de Descartes (*Les passions de l'âme*) resuenan las primeras palabras de su primer "libro" (*Compendium Musicae*). Es la *sagesse* la que marca el ritmo adecuado de vivir de modo plausible. No es ya sólo cuestión de qué consonancia es la más adecuada, lo indispensable para dicha *sagesse* son las afecciones del tiempo. El tiempo incluso sólo ya puede procurar placer (*C. M.*, X, 95 -trad., p. 65. Presentation F. de Buzon, p. 12). La música habría de estar organizada en partes rítmicas iguales, puesto que sólo así cabría comprenderse y percibirse. La importancia de los ritmos acentuados y de la influencia que ejercen en nuestro organismo destaca que las proporciones rítmicas serían suficientes frecuentemente para causarnos placer y sufrimiento. Pero el ritmo no se incluye en los *Praenotanda*, no se presenta con aspecto de axioma previo, es la primera y primordial (*prima*) afección o propiedad del sonido (*C. M.*, X, 92 -trad. p. 61) en el *Compendium*. Y ahora el asunto queda más acá.

Si el ritmo es el ritmo de la respiración, el ritmo de la sangre, el ritmo de la vida, de ese principio de vida que ha sido denominado el hogar cardíaco (*le foyer cardiaque*), el calor del corazón es el principio de la vida;⁴⁸ entonces, dicho ritmo es ya un modo de habitar las propias pasiones, la distancia irreductible sin territorio, la diferencia, (*P. A.*, art. 2) que es la que hay entre el alma y el cuerpo, su examinar es el mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones (*Ibid.*), y es ella la que provoca una vibrante unión, no una identidad sin más. Descartes, tras explicar brevemente las partes del cuerpo y de algunas de sus funciones, destaca que "mientras vivimos, hay un calor continuo en nuestro corazón, que es una especie de fuego mantenido en él por la sangre de las venas, y que este fuego es el principio corporal de todos los movimientos de nuestros miembros" (*P. A.*, art. 8). Pero ello cobra su auténtico alcance cuando se considera que la sangre discurre por "todas las venas y las arterias del cuerpo" que "son como arroyos por donde corre la sangre continua y rápidamente". El calor "dilata la sangre", que se ve así "impelida por la necesidad de buscar mayor espacio" (*P. A.*, arts. 9 y 7). Esta circulación habla, a su vez, de una permanente ramificación del calor que resulta articulado y vertebrado como principio de —que sostiene y domina— todo movimiento. La carne tiene entonces físicamente, por *physis*, en sí y por sí, el principio de su propia movilidad. Cabe, sin embargo, proceder artísticamente, pero en atención a esta disposición que mantiene diseminado el calor a flor de piel, habitando cada poro susceptible de sangrar.

La música trae esas afecciones del tiempo porque se corresponde con esa distancia que, sin embargo, vincula cuerpo y alma. La *sagesse* queda como tarea, la de acompañarse al ritmo de la vida, la de jugar su tiempo con armoniosa y singular correspondencia entre las *affectiones* del sonido y los *affectus* del alma. Respirar inspiradamente las pasiones en la ejecución, que es interpretación que no se interpreta a sí misma. "El arte es expresión de una expresión, y no de un objeto representativo".⁴⁹ Ejecución que ni siquiera es autobiografía; es ya autorretra-

⁴⁸ BITBOL-HESPÉRIES, Annie, en Descartes. *Les passions de l'âme*, Revue Philosophique, nº 4, 1988, p. 421.

⁴⁹ COLLI, G., *Filosofía de la expresión*, Madrid, Siruela, 1996, p. 61.

to,⁵⁰ su ritmo, su diferencia,⁵¹ su consistencia, aquélla en la que nos conduce generosamente hasta las últimas consecuencias, su palpitir. La generosidad es ahora no sólo la de estimar algo en su justo valor (*P.A.*, art. 161), sino la de reconocer que la libre disposición de sus voluntades es lo único que le pertenece. Es su ritmo de vivir. La generosidad será hacer buen uso de esa disposición (*P.A.*, art. 159). En ella se juega no sólo la melodía, o la mera capacidad de fábula, ya que es también tema o ficción, aquella que procura la *Joie*, la dicha, en la que uno mide su propia existencia. La música no sólo anima el cuerpo, también incorpora el alma, y confirma, frente a la apatía de vivir, la condición encarnada de nuestra alma.

La musicalidad del propio respirar, el ritmo de la respiración y de la sangre viene a reconocerse en el palpitir de cuanto al sonar ya nos resuena. Lo que vibra se encuentra con historias personales que tiemblan, tiritan, balbucean... siempre como distancia respecto de sí reservada por ese corte que es, sin embargo, posible encuentro. Nos oímos en lo que nos suena, pero no nos identificamos sin más con ello. Esto es, con todo, no menos nuestro que el cuerpo lo es para el alma. Las pasiones que nos reúnen con eso que suena se encuentran en las que hacen que cuerpo y alma sin resultar indistintos no sean indiferentes. Las pasiones son entonces especializaciones en las que caben pequeñas resistencias, entre otras, las de no eliminar las propias pasiones y ser capaces de armonizarlas, como resultado melodioso de su conflicto, no en el que una lleve la voz cantante sino en el que resulte la posibilidad de vivir siquiera de modos diferentes, algo así como una vida que podría llegar a ser contada, diría Paul Ricoeur, cantada diremos ahora nosotros. Componérselas es también componerse. Lo que ahora se presenta como modos diversos de arregrárselas, de vivir vidas diferentes, llegará a ser, más allá de Descartes y a partir de él, invención de nuevas posibilidades de vida.

La necesidad de matematizar las pasiones, a fin de que puedan como la música resonar armoniosamente para poder oírnos en ellas, cobra, ahora, una nueva perspectiva, una cierta imposibilidad. No pertenecerse sino a sí mismo, pero no tenerse del todo.⁵² Vivir armoniosamente las pasiones sin renunciar a ellas implica un comportamiento, incluso un pensar, musical: es la dimensión de la existencia que las pasiones nos procuran.

⁵⁰ Cfr. "Autoportrait et autobiographie", en *Miroirs d'encre*, Seuil, París, 1980, "Introduction", pp. 7-26.

⁵¹ "Es la diferencia la que es rítmica y no la repetición que, sin embargo, la produce." DELEUZE, G.,- GUATTARI, F., *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 320.

⁵² AZOUVI, François, "Le rôle du corps chez Descartes", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1, 1978, pp. 1-23, cfr. p. 23.