

AVANZADA MOSCAS

REVISTA FILOSÓFICA

AÑO 6 / Nº7-8ENERO - DICIEMBRE 2014

Y LITERARIA

ISSN 1909 - 6704



CAZAMOSCAS

REVISTA FILOSÓFICA Y LITERARIA

Editada por los estudiantes de los Programas de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas

Cazamoscas	Manizales - Colombia	Año 6	Nº 7-8	pp. 156	enero - diciembre	2014	ISSN 1909 - 6704
------------	----------------------	-------	--------	---------	-------------------	------	------------------



ISSN: 1909-6704

Año 6. Nº 7-8 Enero-Diciembre de 2011

EDITADA POR

Programas de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Caldas
Manizales-Colombia

DIRECTOR – EDITOR

Nicolás Duque Buitrago

COMITÉ EDITORIAL

Germán Sarasty Moncada
Nicolás Alberto Duque Buitrago
Luis Fernando López Uribe
Cristian Fernando Carmona Medina
Diana Marcela Castro Gómez
Jhon Sebastián Giraldo Medina
Daniela Mesa Cardona
Jeff Ruiz Rave

ASESORES

Jorge Alejandro Flórez, Jorge Mario Ochoa,
Orlando Londoño Betancour, Pablo R. Arango

COMITÉ TÉCNICO

Traducciones:

Jorge Alejandro Flórez

Corrección de estilo:

Daniela Mesa Cardona, Jeff Ruiz Rave

Diseño y diagramación:

Paola Fernanda López V., Lina Marcela Molina G.

Soporte web:

CORRESPONDENCIA E INFORMACIÓN

REVISTA CAZAMOSCAS

Programas de Filosofía y Letras
Universidad de Caldas - Sede Palogrande
Carrera 23 # 58-65. Manizales – Colombia.
Apartado Aéreo: 275
Teléfono: (+6) 8862720 Ext. 21151.
Fax: (+6) 8862720 Ext. 21151
revistacazamoscas@ucaldas.edu.com,
revistacazamoscas.blogspot.com

VENTA

Universidad de Caldas. Librería Universidad de Caldas.
Sede Palogrande. Primer Piso.
Tel.: (6) 8781500 Ext. 21150
E-mail: libreriauniversitaria@ucaldas.edu.co

01

Zona articular

Contenido general

06

¿Qué significa actuar
banalmente?:
Acerca de la relación entre
la 'acción' y el 'mal banal'

18

Los derechos ilegítimos de
Descartés:
La crítica de Wittgenstein al lenguaje
privado

28

El concepto de hombre
superior (Junzi).
En el confucianismo

46

¿Puede el cómic ser arte?

92

Sólo para fumadores:
autobiografía y ficción

102

Milan Kundera. El delator?

110

El extraño amor de
Barba-Jacob

118

Raúl Gómez Jattin: el poeta

58

Estructura intencional
de la acción humana

71

Espantamoscas

76

Los arquetipos de
Andrés Caicedo
Angelitos empantanados y los regímenes
diurno y nocturno de la arquetipología

88

"La parábola del retorno":
una desazón que
produce gozo

127

Entrevista

132

René Descartes y la
disección de la música.
Entrevista a Daniel Martín Sáez

165

Eventos

180

Bloomsday:
historia de una fiesta



HOJA EN PAPEL PERGAMINO

René Descartes y la disección de la música¹*

Entrevista a Daniel Martín Sáez²



Pedro Antonio Rojas Valencia
Universidad de Caldas
pedroantoniorojas@hotmail.com



El *Compendium Musicae* presume de ser la primera obra de Descartes, el primer atrevimiento de aquel que es considerado el padre de la filosofía moderna. En su rigurosa exposición, el carácter iniciador de este tratado ha de ser tenido en cuenta como un texto en el que la filosofía cartesiana no deja de vislumbrarse: por un lado, en las relaciones matemáticas; por otro, en la metodología llevada a cabo, esencialmente matemática. Por tanto, ha de ser leída como una obra de juventud cuya importancia radicaría, si no tanto en el disfrute de una obra plenamente desarrollada, sí en el entendimiento de su vida y sus primeras inquietudes, que son, al fin y al cabo, las de un futuro filósofo³.

1. Entrevista realizada por Pedro Antonio Rojas Valencia entre Murcia (España) y Manizales (Colombia).

2. Daniel Martín Sáez es un joven filósofo. De forma paralela a sus estudios filosóficos, realizados entre la Universidad de Murcia y la de Madrid (España), ha estudiado clarinete en el Conservatorio y actualmente estudia la licenciatura de "Ciencia e Historia de la Música" (Musicología) en la Universidad de la Rioja (España). Es director de la revista trimestral, digital y gratuita *Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión Musical*, que fundó en 2006 y que dirige desde entonces hasta la actualidad. Sus investigaciones lo han llevado a publicar numerosos artículos, como: "*Compendium Musicae*: La Teoría Musical De Descartes", en *Sinfonía Virtual*, nº 7 (2008), y "La actualidad del pensamiento decimonónico: Música y Romanticismo", en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 8 (2010). También, ha publicado numerosas reseñas de libros sobre filosofía y música, destacando entre ellas: "Rousseau, música y lenguaje". (Anacleto Ferrer Ed.), en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 6 (2010) y "Cartas" (Johannes Brahms), en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 8 (2011). Así mismo, ha realizado varias entrevistas a músicos reconocidos como el pianista Horacio Lavandera (*Sinfonía Virtual*, nº 8, 2008), el compositor Lorenzo Palomo (*Sinfonía Virtual*, Nº 17, 2010), o el también pianista Mario Prusuelos (*Sinfonía Virtual*, Nº 18, 2011). A continuación, abordaremos sus reflexiones en torno a Descartes y el "*Compendium Musicae*".

3. SÁEZ, Daniel. (2008). SÁEZ, Daniel. "Compendium musicae: teoría musical de Descartes". En: *Sinfonía Virtual*. Enero, 2011, Nº 0007. [Disponible en línea]: <http://www.sinfonivirtual.com/>.

Pedro Antonio Rojas: En su artículo “*Compendiummusicae*: el Pensamiento musical de Descartes” (2008), usted realiza una reconstrucción del Pensamiento musical de Descartes: ¿En qué consiste dicha reconstrucción? ¿Piensa que el Pensamiento musical de Descartes permite una reconstrucción, legítima y fructífera del tema de la música? En otras palabras, ¿cree que existe un Pensamiento musical de largo alcance en la obra de Descartes?

Daniel Martín Sáez: A mi modo de ver, para ser benévolo, podríamos distinguir entre los pensamientos musicales que Descartes hizo públicos y los que dejó sin publicar. Si juzgamos por lo que publicó, y creo que su pregunta apunta en esta dirección, mi opinión es que, si bien existe el pensamiento cartesiano sobre la música, no es un pensamiento de largo alcance. Si analizamos cuidadosamente la única obra sobre música que publicó Descartes, y que además sería su primera obra, el *Compendiummusicae*, veremos que su autor no pasa de ser un científico de la época que intenta pensar, con las categorías de su momento, el hecho complejo y diverso que llamamos música, y la capacidad de este hecho para despertar determinadas emociones. Es cierto que Descartes parte de un enfoque que empieza a ser revolucionario en la historia del pensamiento, y también es cierto que su actitud hacia la música es muy interesante desde ese enfoque, pero quizá sería importante distinguir entre la actitud de su mirada (es decir, el enfoque), por un lado, y el contenido de sus reflexiones sobre música, por otro.

Si nos centramos en el contenido, el resultado puede ser algo decepcionante, como seguramente iremos viendo a lo largo de la entrevista. Descartes tiene una opinión muy ingenua sobre la música, a la que se limita a diseccionar como si fuese un cadáver, para ajustar posteriormente a ella una perspectiva, que podríamos llamar proto-mecanicista, donde su complejidad y diversidad queda reducida de forma simplista a unas pocas variables. No sé si esto es común al pensamiento moderno, empeñado en simplificar las cosas y hacer progresar los conocimientos desde lo más simple hasta lo más complejo. En todo caso, Descartes *no* llegó a tener una visión completa del fenómeno musical, *no* realizó ese proceso de ascensión que se supone a la reflexión moderna, quedándose en lo simple cuando podría haber llegado más lejos (y así lo hicieron, además, algunos de sus compañeros de siglo, por ejemplo, Monteverdi⁴). Por tanto, mi respuesta es que su teoría no tiene demasiado interés por sí misma: no arroja suficiente luz sobre el fenómeno musical. Para aceptar este hecho, quizá sería útil distinguirlo del posible efecto posterior de sus doctrinas, que vendría asegurado solamente con la fama del filósofo, y que convertiría al *Compendium* en un estímulo para potenciar las teorías formalistas sobre la música, esenciales a la hora de comprender el nuevo fenómeno de la armonía —que es el fenómeno musical más importante de su tiempo, junto al melodrama.

Para ser más concretos, diría que Descartes parte de un *triple enfoque*, que sería a un mismo tiempo matemático, mecanicista y escéptico-idealista, que por supuesto es muy interesante y que tendrá después un seguimiento espectacular, pero a partir del cual su creador abordaría de manera muy ingenua un fenómeno muy complejo, sin ofrecer conclusiones de largo alcance sobre él.

En este sentido, si nos centramos ahora en su actitud o en la dirección de su enfoque, que

4. Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643) fue un compositor, director de coro, gambista y cantante italiano. Recordado como el padre de la ópera en el siglo XVII. Su ópera *Orfeo* (1607), es considerada la primera ópera de historia, compuso otras óperas como *Arianna* (1608), y música religiosa como *Vísperas de la beata Virgen* (1610).

como he dicho quería distinguir del contenido de su *Compendium*, entonces sí que podríamos sacar conclusiones más relevantes. Como digo en el artículo que usted citaba, uno de los intereses fundamentales de este *Compendium* es que anticipa la estructura del enfoque posterior de Descartes, que hemos caracterizado ahora bajo esa mirada triple. Por tanto, si alguien me preguntara por qué debe leer el *ComendiumMusicae*, le diría que lo leyese por la ingenuidad con que empieza a utilizarse aquí una mirada idealista, matemática y mecanicista de gran importancia para la historia del pensamiento, pero no, desde luego, porque en ella se pueda encontrar una mirada sobre la música de largo alcance. La música, por decirlo así, sería para nosotros como una excusa, de la que Descartes parecería no saber demasiado, por lo menos desde el enfoque que ha elegido.

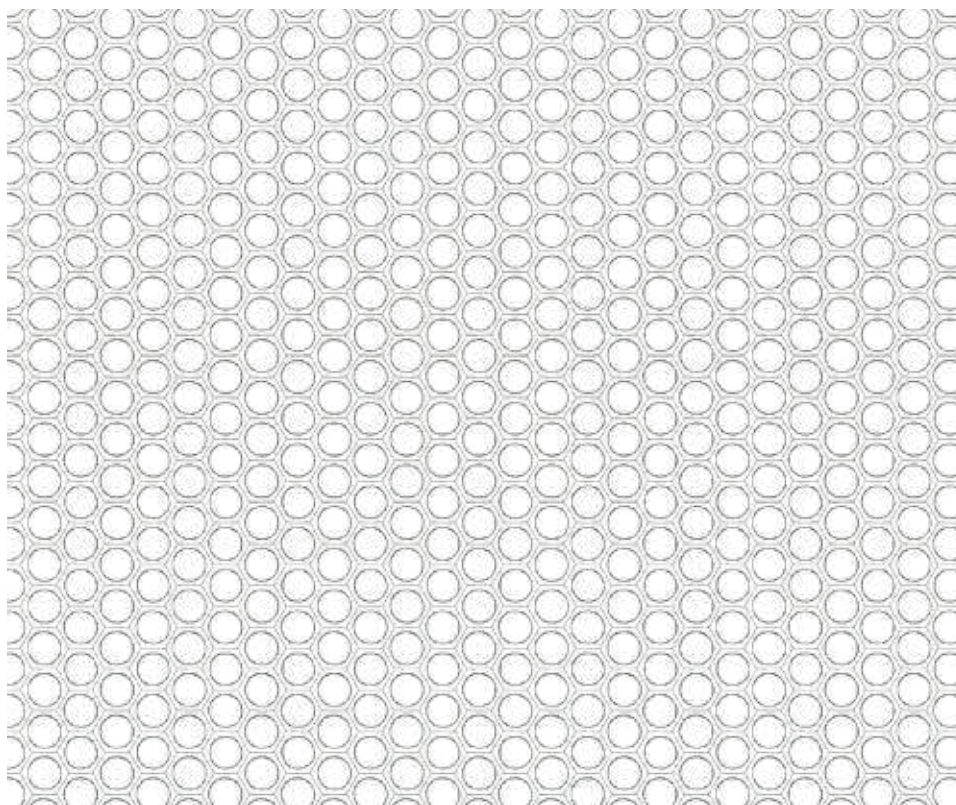
(...) si alguien me preguntara por qué debe leer el *ComendiumMusicae*, le diría que lo leyese por la ingenuidad con que empieza a utilizarse aquí una mirada idealista, matemática y mecanicista de gran importancia para la historia del pensamiento, pero no, desde luego, porque en ella se pueda encontrar una mirada sobre la música de largo alcance. La música, por decirlo así, sería para nosotros como una excusa, de la que Descartes parecería no saber demasiado, por lo menos desde el enfoque que ha elegido.

En segundo lugar, podría decirse que la simple elección de la música como tema de reflexión tiene un gran interés y es por sí misma muy significativa, pues no es casualidad que se hable de este arte y no, por ejemplo, de la pintura o de la escultura. Y es que forma parte de nuestra más antigua tradición la idea de que existe una profunda afinidad entre las matemáticas y la música, que a su vez son consideradas desde un punto de vista “naturalista” (algo que sería impensable en arquitectura o, incluso, en literatura). Platón, por ejemplo, considera que ambas, junto con la astronomía y la geometría, constituyen una vía de acceso privilegiado al Mundo de las Ideas, al considerarlas una propedéutica necesaria y previa a la dialéctica del filósofo, y así podríamos continuar hasta llegar al siglo XX. En este sentido, Descartes es solamente un eslabón más, y quizá sin mucha importancia, de una concepción milenaria.

En último lugar, diría que el *Compendium* es una obra importante para comprender la filosofía de Descartes, en la medida en que todavía no está barnizada por la seriedad de su obra madura. Si en obras posteriores encontramos menos puntos débiles, quizá éste sea un momento ideal no sólo para comprender a Descartes, sino también para reconocer los presupuestos y deficiencias de su pensamiento, es decir, esa ingenuidad y seguridad casi arrogante que ha caracterizado al pensamiento moderno.

En cuanto a lo que Descartes dejó sin publicar, sin duda sus opiniones debieron ser mucho más profundas, al menos si juzgamos por el tiempo que dedicó a la música y el prestigio que ganó muy pronto como “crítico” de este arte. Como ocurre tantas veces, seguramente sabía mucho más de lo que dijo, incluso más de lo que él era capaz de explicar. Esto es normal en la historia del pensamiento, donde la escritura es sólo una pequeña parte de la vida del filósofo. Sólo tenemos que pensar en Sócrates, que no escribió nada, o en aquellos filósofos que, aun decidiendo poner por escrito sus ideas y hacerlas públicas, no siempre encontraron el tiempo o la inspiración necesaria para materializarlas. ¿No se ha dicho esto incluso de los músicos? Schönberg, y esto me parece fundamental, decía que podía aprenderse mucha más música viendo a Mahler vestirse que escuchando sus sinfonías, algo que en mi opinión no es mera retórica. ¿Y cuántas veces nos hemos encontrado que un filósofo (piense en Nietzsche o Wittgenstein) es más profundo en algunos de sus apuntes fragmentarios que en aquellas ideas que decide publicar? Tenemos, por desgracia, poca información sobre lo que Descartes pensaba realmente de la música, a pesar de que llegó incluso a escribir un libreto para ballet. Esto nos hace ver, una vez más, que cuando un filósofo muere, desaparece con él la mitad de su filosofía. Estoy convencido de que Descartes tenía cosas mucho más serias que decir sobre la música. Por desgracia, partió de un enfoque que no le permitió decir demasiado...

P.R.: Ya que advierte la importancia que las matemáticas tienen en el desarrollo intelectual de Descartes, y dado que podemos decir que en esta época la preocupación por las matemáticas era muy marcada, a tal punto que llevó a Descartes a *matematizar* la naturaleza, a entenderla a través de las matemáticas, por decirlo de alguna manera, quisiera preguntarle si estas preocupaciones son equivalentes, es decir, ¿la matematización del mundo musical es similar, de alguna manera, a la matematización de la naturaleza?



D.M.S.: Bien, esto entronca de alguna manera con la pregunta anterior. ¿Por qué Descartes elige la música y no cualquier otro arte? En principio, muchos dirían algo como esto: porque la música es la que aún de la manera más transparente fenómenos físicos y psicológicos, fisiológicos y emocionales, racionales y sensitivos, acústicos y espirituales. Sin embargo, ¿es eso cierto? ¿Y qué significa? También la pintura aún fenómenos físicos y psicológicos, ópticos y emocionales, y creo que no sería muy difícil demostrar que ocurre lo mismo con cualquier otro arte. Hay quien dirá: sí, pero la música ahonda más en ambos polos, el racional y el sensitivo, tiene más facilidad para emocionar a pesar de sus estructuras claramente formales e inteligibles, afecta de manera más directa a pesar de su distancia con la sonoridad de la vida real, nos involucra más; e incluso alguien aludiría a la extraña capacidad de los músicos para las matemáticas; o quizá a la omnipresencia masiva de la música en todas las culturas y en prácticamente todos los tipos de reunión social. Obviamente, todo esto podría constituir una respuesta también legítima, pero, teniendo en cuenta que muchos lo considerarán discutible, vamos a ponerlo entre paréntesis. Si dejamos de lado esta posible superioridad de la música para unir ambos polos, lo que además abriría la cuestión sobre si estas dicotomías tienen algún sentido, diría que no se trata solamente de una cuestión de *condición artística* sino también, y sobre todo, de *tradición cultural*.

En Europa, la música y su correspondiente teorización se han desarrollado junto a las matemáticas de una manera mucho más marcada que en cualquier otro arte. Lo único que podemos decir, por tanto, es lo siguiente: Descartes se encontró con una manifestación cultural que parecía apoyar su concepción idealista, mecanicista y matemática de la naturaleza. Era necesario mostrar que las emociones se obtienen a través de una respuesta automática, pero no por ello sin una explicación natural, y resulta que, en su propia tradición y sin apenas esfuerzo, encuentra en la teoría europea de la música a un aliado perfecto. Por supuesto, a esto podría añadirse después la idea —que no negamos, y en la que posiblemente creyó Descartes— de que la música es un arte más natural, sea lo que sea que signifique esto.

En Europa, la música y su correspondiente teorización se han desarrollado junto a las matemáticas de una manera mucho más marcada que en cualquier otro arte. Lo único que podemos decir, por tanto, es lo siguiente: Descartes se encontró con una manifestación cultural que parecía apoyar su concepción idealista, mecanicista y matemática de la naturaleza.

Pero si usted pregunta, ¿qué relación guarda la matematización de la naturaleza con la de la música? ¿Hasta qué punto son similares? Le diría simplemente que son similares en la medida en que una depende de la otra y, por tanto, ambas participan de un espíritu común. Como usted sabe, Descartes está formando parte activa de un proceso de matematización general. Por seguir un momento a Max Weber, que también aplicó esta metáfora al desarrollo histórico de la música occidental⁵, la filosofía moderna está al servicio de la progresiva secularización del mundo y, en el pensamiento francés del siglo XVII, las matemáticas son el modelo a seguir en este intenso proceso. Por lo tanto, la matematización de la música es solamente una de las manifestaciones secundarias y derivadas de la más general matematización del mundo, que incluiría a la matematización de la música, pero también, por ejemplo, a la matematización de la física. Ahora bien, ¿agota esta respuesta el alcance de su pregunta?

Seguramente, usted podría responderme con otra cuestión: ¿pero la matematización de la música fue *de facto* tan real como la matematización de la física? ¿No debería ser así, si de verdad fueron tan similares? No haría falta ahondar mucho para darnos cuenta de que, en efecto, no son tan similares, y de que no es casualidad que no lo sean. La matematización de la física ha demostrado tener más sentido, un carácter más universal o, por decirlo así, tiene el éxito mejor asegurado. Sólo tenemos que fijarnos en la música de su época y compararla con la

física de Galileo. Es obvio que la música barroca — que está naciendo al mismo tiempo que la filosofía cartesiana —, no se parece mucho a una música matematizada, y mucho menos “mecanicista” (como se llama a la física del francés). Existe, sin duda, una cierta simplificación, expresada en la desaparición gradual de la modalidad y la aparición final del sistema temperado en la música del siglo XVIII, que se reduce a los modos mayor y menor. Pero esta simplificación lleva consigo una complejidad paralela, en la que los músicos deben suplir la pérdida de recursos modales para crear otro tipo de lenguaje con sus propios recursos: por ejemplo, se atiende de manera más precisa a la notación, a las alturas, al colorido de los instrumentos, a la estructura compositiva. En este sentido, podríamos empezar preguntando: ¿no es la idea de la simplificación algo parecido a un mito? Pero no importa cómo contestemos, porque todavía tendríamos abiertas otras cuestiones previas: ¿Qué tendría que ver, en caso de darse, esta simplificación con las matemáticas? ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, la ópera de Monteverdi con las matemáticas? ¿Es la música de Bach más matemática que la música de Palestrina, incluso aceptando que la primera fuera más simple? ¿Qué puede significar que la música sea “más matemática”? ¿Basta con hablar de simetría y proporciones? ¿Quizá de consonancias? Creo que todo esto no es más que pura palabrería.

5. Maximilian Carl Emil Weber (1864 –1920) filósofo, economista y sociólogo alemán, de máxima importancia en Sociología. Sus obra es muy extensa, teniendo por preocupaciones; la religión, el gobierno y la economía. Aquí, Daniel Martín Sáez se refiere al apéndice de “Economía y sociedad” que Weber tituló; “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” Cf. WEBER, Max. (1983). Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva. Juan Roura Parella (Trd.) México; Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

La simetría de un cubo no es mejor ni peor que la simetría de un octaedro, y patrones de proporción y simetría los podemos encontrar casi en cualquier sitio. Por eso sigo pensando que Descartes no nos ofrece una teoría de largo alcance. La idea de las matemáticas es demasiado ambigua y, en cierto sentido, conservadora. Al fin y al cabo, lo revolucionario en el barroco fue hablar de sentimientos, no de razón; hablar de poesía, no de matemáticas, como puso de manifiesto la segunda práctica monteverdiana. Y no quiero decir con ello que el arte tenga más que ver con la emoción que con la razón. Mi intención ahora no es normativa; sólo digo que, en el siglo XVII, lo que hizo evolucionar a la música y la convirtió en un fenómeno más complejo y universal fue ese camino, y que la idea de Descartes, además, no facilita un camino mejor. Alguien dirá, ¿cómo que no? ¿Y qué ocurre con la vía formalista? La respuesta es muy simple: Descartes tampoco es un formalista y, por tanto, no podemos valorarlo como tal. Su teoría no tiene nada que ver con la “filosofía del arte”, ni siquiera con lo “bello”. Estamos ante una concepción mecanicista de la música que sólo se parece al formalismo o el clasicismo posterior si uno fuerza mucho la mirada. Su obra pudo ser un estímulo para algunos, pero Descartes no se acercó a las teorías clasicistas posteriores. El formalismo, de hecho, no es mecanicista, ni siquiera es necesariamente matemático (no lo es, por ejemplo, en Hanslick, el padre del formalismo en música, que de hecho niega esta relación entre música y matemáticas) y, finalmente, mientras el formalismo estudia estructuras musicales, Descartes sólo se dedica al sonido y a las consonancias (cosa que también quiere evitar Hanslick desde el principio), de modo que en ningún momento está hablando de arte, y mucho menos de formas artísticas.

Por lo tanto, volviendo a lo anterior, podría contestar en otro nivel a su pregunta diciendo que la matematización de la música es un mito, mientras que la matematización del mundo a través de la física fue algo con mucho más sentido, tanto a nivel teórico como práctico. Hoy vemos con demasiada claridad que hubo un exceso de emoción en los pensadores modernos, quienes, al ver funcionar el modelo matemático en un sitio, quisieron hacerlo aparecer en todos, sin fijarse en la naturaleza de aquello donde se pretendía aplicar y en si dicha naturaleza era susceptible de esa aplicación.

(...) la matematización de la música es un mito, mientras que la matematización del mundo a través de la física fue algo con mucho más sentido, tanto a nivel teórico como práctico. Hoy vemos con demasiada claridad que hubo un exceso de emoción en los pensadores modernos, quienes, al ver funcionar el modelo matemático en un sitio, quisieron hacerlo aparecer en todos, sin fijarse en la naturaleza de aquello donde se pretendía aplicar y en si dicha naturaleza era susceptible de esa aplicación.

Al volver a la quietud del hogar después de una guerra, uno sigue admirado con la espada que le dio la victoria, pero es ridículo cazar una mosca con una espada, aunque la espada sea más atractiva que el cazamoscas, y uno debe acostumbrarse a la naturaleza pacífica de la vida cotidiana. Pero además, ¿es que la espada es tan importante? ¿Por qué es importante y hasta qué punto?

En este punto, no hace falta pensar en la música; ocurre lo mismo en la ética spinozista y en la idea leibniziana de un lenguaje universal. Aristóteles fue mucho más serio en esto, al decirnos que cada disciplina requería un ropaje apropiado a su fisionomía, y de alguna manera nosotros olvidamos este aprendizaje tan básico. ¿No hay algo de enfermizo en este cariño moderno por las matemáticas? ¿Qué pasa si existe algo valioso que, sin embargo, no puede ser respaldado bajo su modelo? ¿Lo excluimos como mera *sinrazón*? Sin duda, los pensadores modernos se dejaron llevar por el éxito de la física. ¿Un efecto psico-sociológico quizás? Posiblemente. Al volver a la quietud del hogar después de una guerra, uno sigue admirado con la espada que le dio la victoria, pero es ridículo cazar una mosca con una espada, aunque la espada sea más atractiva que el cazamoscas, y uno debe acostumbrarse a la naturaleza pacífica de la vida cotidiana. Pero además, ¿es que la espada es tan importante? ¿Por qué es importante y hasta qué punto?

En definitiva, si antes he dicho que la matematización de la física y la música son similares en el contexto idealista de su época, ahora digo que una y otra son muy distintas. La matematización de la música es pura teoría, un juego de especulación filosófica ingenua; la matematización de la física es algo serio y que obtuvo un éxito innegable.

Por último, es obvio que la idea de la matematización de la música sigue siendo atractiva, sobre todo en la época de Descartes, y que parece tener más sentido que en el resto de las artes. La pregunta ahora sería: ¿Cómo es esto posible? Este es un tema muy complejo que requiere diversas respuestas. Una respuesta plausible sería la siguiente: de entre todas las artes, además de la citada tradición que defiende una afinidad entre la música y la matemática, la música es la única que ha distinguido de un modo radical —al menos hasta el siglo XIX— entre su práctica y su teorización, en una suerte de desdoblamiento empírico-trascendental, por seguir una bella expresión de Foucault. Esto ocurre desde Platón y sigue apareciendo con mucha fuerza, justamente, hasta la época de Descartes: por un lado, tenemos la música de las esferas, que en realidad puede ser alcanzada intelectivamente y, por tanto, en sentido estricto, sin la intervención del oído; por otro lado, tenemos lo que podríamos llamar la música de los músicos. Sin duda, esto facilita que los filósofos puedan hablar mucho de música (“teórica”) sin decir nada sobre la música (“de los músicos”). ¿No fue esto lo que hizo Descartes en el *Compendium*?

P.R.: Esta característica que ahora usted atribuye al *Compendium*, quizá se justifique si tenemos presente que Descartes escribió el *Compendium* (1618) a manera de regalo a Issac Beeckman (1588-1637)⁶, incluso tenía la pretensión de que no fuera

leído por nadie más: “consiento que este hijo de mi espíritu (...), llegue a tus manos para que sea como un recuerdo de nuestra amistad y el testimonio más auténtico del cariño que te tengo. Pero con esta condición, si te parece bien; que oculto siempre en las sombras de tu archivo o de tu escritorio, no sufra el juicio de otros”⁷. ¿Piensa que esta obra, por ser la primera y estar dedicada a Beeckman, es una obra privada? Es decir, ¿piensa que es una obra que no tiene pretensiones de fundar una teoría musical, estrictamente hablando? ¿O piensa que esta obra posee dicha pretensión y que, tal vez, el hecho de ser enviada a una sola persona se debe a esa actitud reservada de Descartes? ¿Cuáles eran las condiciones biográficas del filósofo mientras escribía el *Compendium*?

D.M.S.: Descartes escribió esta obra en un período de juventud y, por tanto, de timidez filosófica. Tenía solamente veintidós cuando lo escribió, recién salido de la Universidad de Poitiers (donde había estudiado derecho), y después de haber pasado un tiempo en París. Por aquel entonces, su educación era ya envidiable: dominaba toda la matemática antigua y resolvía nuevos problemas con suma facilidad, conocía las teorías de Galileo y había estudiado intensamente desde su adolescencia todo tipo de disciplinas, desde la poesía y la retórica grecolatina hasta las discusiones teológicas de los reformistas. Escribió el *Compendium* en un momento de lucidez, después de haber tomado la decisión de dedicar todo su tiempo a la búsqueda de un método filosófico seguro: por aquel entonces, ya estaba plenamente convencido de que los procedimientos escolásticos debían ser abandonados, influido por el desarrollo que la física copernicana estaba teniendo en toda Europa.

6. Matemático, físico, médico y filósofo. Amigo de Descartes, con quien mantuvo correspondencia, y de quien se distanció en 1629.

7. DESCARTES, René. *Compendio de música*. Primitiva Flores y Carmen Gallardo (Trd.). Madrid: Editorial Tecnos. 1992, p. 112.

A pesar de todo, como usted dice, la publicación del *Compendium* tiene un innegable carácter privado. Pero la razón no está en la falta de confianza de Descartes, sino más bien en todo lo contrario, es decir, en su modestia. En este período, Descartes era muy consciente de su juventud y de que aún necesitaba mucho tiempo para desarrollar sus pensamientos. Unos años antes de conocer a Beeckman, de hecho, se había ocultado en París de sus propios amigos, precisamente porque estaba convencido de que sus reflexiones estarían plagadas de prejuicios, y que necesitaría un gran trabajo en solitario para deshacerse de ellos. Esto siempre es difícil de reconocer, y debemos admirarnos de que alguien como Descartes, que había recibido una formación privilegiada y que ya empezaba a recibir halagos del mundo intelectual, aceptara que no podía estar seguro de su propia reflexión. Como usted sabe, a este *Compendium* lo compara con un “feto”.

No era por tanto un caso de timidez psicológica. Esta obra tiene la pretensión de impresionar a Beeckman, que fue quien le encargó la tarea de escribirla, pero todo indica que al escribirla no pensaba tanto en demostrarle a éste que era un buen discípulo, como en demostrarse a sí mismo que empezaba a estar preparado para iniciarse en el mundo de la reflexión, y que podía analizar algo bajo el método que ya por entonces empezaba a vislumbrar. Si Beeckman aceptaba su obra, Descartes habría conseguido dos cosas: por una parte, convencer a un personaje muy importante de la cultura de su época de que él tenía algo importante que decir; por otra, y especialmente, empezar a sentirse seguro para afianzar sus disquisiciones epistemológicas.

De hecho, si estudiamos mínimamente la vida y los testimonios sobre Descartes, nos percatamos rápidamente de que no era un personaje retraído

o que sintiera vergüenza al expresar sus opiniones en público; más bien todo lo contrario: discutía tenazmente y de forma constante, y lo hizo con los hombres más renombrados de su época, empezando por Mersenne⁸ y Beeckman. A veces nos imaginamos al pobre Descartes calentándose en su estufa de 1619 y dedicándose a la especulación solitariamente desde su cama, pero esta es una imagen demasiado parcial. ¿Por qué no recordar al Descartes que va siempre acompañado de su espada? No sólo comenzó a dialogar y discutir muy pronto, desde que estudió con los jesuitas en *La Flèche* hasta que murió con Cristina de Suecia, pasando por su vida de estudiante de medicina y derecho en Poitiers, sino que, además, desarrolló investigaciones en todos los ámbitos, y no sólo en matemáticas, de modo que se dotó muy pronto de una gran seguridad para moverse en todo tipo de conversaciones. Por otra parte, con el dinero que le reportaba la buena administración de sus propiedades, viajó constantemente y aprendió varios idiomas, conociendo a muchas personalidades importantes de su época. Descartes, que quiso vivir por su cuenta cuando sólo tenía veinte años, y que disfrutó de no pocas fiestas y reuniones sociales en París, también tenía un espíritu arrogante y combativo, como demuestran sus intervenciones en la Guerra de los Treinta Años, participando como voluntario indistintamente en el bando de los católicos (con Nassau, donde justamente conoció a Beeckman) y de los protestantes (con Maximiliano). Finalmente, su especulación estuvo siempre acompañada por intensas investigaciones experimentales, a pesar de cierta religiosidad que parece acompañarle siempre, como vemos en el episodio de Loreto⁹.

8. Filósofo, teólogo y teórico musical. Fue amigo y consejero de Descartes con quien mantuvo copiosa correspondencia.

9. Daniel Martín Sáez nos recuerda que cuando Descartes se propuso revisar los conocimientos que había recibido (en busca de unos más sólidos) le pidió a la Virgen que le ayudara en su proyecto, en compensación por la ayuda él le prometió llevar a cabo un peregrinaje a la capilla de Nuestra Señora de Loreto. Cf. WATSON, Richard. (2003). *Descartes: el filósofo de la luz*. Carlos Gardini (Trd.). Barcelona: Vergara; Grupo Zeta.

A ojos de hoy, es muy fácil condenar el racionalismo cartesiano, pero Descartes tuvo la virtud de poner la vida por encima de los libros en una época en que las Escrituras y las interpretaciones aristotélicas se imponían a la observación; amaba la danza y la poesía, estudió esgrima y equitación, dedicó parte de su tiempo libre a la pintura y el misticismo; incluso practicó vivisecciones, de las que aprendió tanto como de Platón. Por tanto, Descartes no era, como a veces se piensa, el aburrido filósofo de la razón, la deducción y las ideas puras.

Defendía la existencia de las ideas innatas, pero también sentía una gran atracción por el mundo de los vivos. A ojos de hoy, es muy fácil condenar el racionalismo cartesiano, pero Descartes tuvo la virtud de poner la vida por encima de los libros en una época en que las Escrituras y las interpretaciones aristotélicas se imponían a la observación; amaba la danza y la poesía, estudió esgrima y equitación, dedicó parte de su tiempo libre a la pintura y el misticismo; incluso practicó vivisecciones, de las que aprendió tanto como de Platón. Por tanto, Descartes no era, como a veces se piensa, el aburrido filósofo de la razón, la deducción y las ideas puras. Era esencialmente un escéptico y un idealista. Su idea de la razón y los sentidos siempre me ha parecido secundaria y derivada de lo anterior, aunque sea lo que más ha sonado por ser también lo más fácil de pregonar. Es ridículo pintar a Descartes como una especie de lógico anclado en las deducciones: fue un científico de su tiempo, un observador nato, un hombre de mundo, cargado de experiencia en momentos de paz y de guerra, de esfuerzo físico y espiritual. Por eso fue un filósofo.

Precisamente, sus estudios sobre música, como sus estudios sobre las pasiones y sobre los organismos, podrían hacernos ver que las cosas no son tan simples como aparecen en los manuales. Descartes puso el énfasis en la razón, eso es innegable, pero no despreció sin más las pasiones ni la experimentación, a las que dedicó también gran parte de su vida. La oposición entre racionalistas y empiristas está muy bien para los estudiantes de universidad, pero no para quienes quieran acercarse seriamente al pensamiento del siglo XVII. Su *Compendium*, que además es su primera obra, es una prueba de que Descartes fue, desde su juventud, mucho más que un “racionalista”.

P.R.: Usted menciona, como característica de Descartes, una actitud polémica, y advierte un alto grado de conocimiento de la tradición filosófica en su vida y obra. Además de esto, el siglo XVII se caracterizó por la pretensión de retornar a las teorías de los antiguos griegos, las religiones órficas, los pitagóricos, incluso Platón y Aristóteles, que habían desarrollado numerosas teorías en torno a la música, destacando entre ellas la llamada “música de las esferas”, la cual inspiró el Pensamiento musical de hombres como Johannes Kepler (1571-1630)¹⁰, Gioseffo Zarlino (1517-1590)¹¹ y Galileo Galilei (1564-1642)¹². Es bien conocida la actitud crítica de Descartes respecto a la tradición, sobre todo en obras posteriores al *Compendium*. ¿Piensa que la posición crítica respecto al pasado se encuentra presente en su primera obra? En otras palabras, ¿considera que el pensamiento que Descartes desarrolló en el *Compendium* puede ser una réplica del pensamiento griego? ¿O cree que en 1618 Descartes ya buscaba una distancia respecto al Pensamiento musical helenista?

D.M.S.: Como ya hemos visto, la situación de la música es muy especial con respecto a la de otras artes. Antes hemos hablado de su peculiaridad artística y de su peculiaridad teórica; ahora, para contestar rigurosamente a su pregunta, quizá convendría hablar de su peculiaridad histórica. La historia de la música es quizá la más extraña de todas las historias del arte. Tenemos que esperar hasta la Edad Media para sentirnos fuera de su “pre-historia”, que en el resto de las artes sería una “historia” bastante fiable desde los egipcios. En escultura, por ejemplo, conservamos varias obras importantes de los griegos, que serían reutilizadas como modelos artísticos fieles en el Renacimiento. Por su parte, en el caso de la pintura, a pesar de las enormes pérdidas, tenemos muchísimos artefactos pintados, y no siempre son inútiles las descripciones sobre los colores y los materiales que se utilizaban. Sin embargo, no pasa igual con la música, donde no tenemos apenas testimonios hasta muy tarde (aparte de unos pocos instrumentos), y sobre la que cualquier descripción es precipitada e ininteligible. Si a eso le añadimos que los filósofos hablan mucho más de la “música teórica” que de la “música de los músicos” —en ese “desdoblamiento” que antes hemos explicado—, entonces la cuestión ya resulta casi irresoluble.

10. Astrónomo y matemático alemán; fundamentalmente conocido por sus leyes sobre el movimiento de los planetas en su órbita alrededor del Sol.

11. Compositor italiano y teórico de la música del Renacimiento. Descartes estudió su obra gracias a los jesuitas.

12. Astrónomo, filósofo, matemático y físico italiano. se puede encontrar reflexiones musicales en obras como: (1) Galilei, Galileo. (1994). *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*. Antonio Beltrán Marí (Trad.). Madrid: Alianza Editorial. (2) Galilei, Galileo. (2003). *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. José San Román Villasante (Trd.). Buenos Aires: Editorial Losada.

Además, por si fuera poco, debemos sumarle a esto que las descripciones no valen prácticamente para nada, ya que los griegos no utilizaban la notación como la utilizamos nosotros. Existe algún ejemplo de notación musical, pero es una excepción y no representa la práctica común de la época. En cuanto a las teorías, entendemos aproximadamente qué significa “pintaban hombres con brazos alargados”, por ejemplo, pero no entendemos tan fácilmente qué significa algo como “componían música capaz de incitar a los hombres a la guerra”. La cuestión es que no tenemos un marco conceptual adecuado para entender qué significa “negro” o “blanco” en su equivalente musical. Por tanto, me veo obligado plantearle una pregunta: ¿cómo podía la música del tiempo de Descartes volver a los griegos, o siquiera rechazarlos?

Lo que intento decir no es que no hubiera ningún tipo de “vuelta a los griegos” en música, sino solamente que la vuelta fue completamente distinta a lo que cabría esperar, y desde luego muy distinta a la pictórica, la escultórica o la arquitectónica. De hecho, y precisamente por todo lo que acabo de decir, yo diría que la revolución musical del siglo XVII fue la revolución artística más fructífera de todas: mientras el resto de las artes imitaban a obras del pasado, la música tuvo que inventarse un pasado ideal, una edad de oro que no conocían, a la que tildaban ingenuamente de “griega”, y por tanto se vieron obligados a sacar lo mejor de sí para cumplir ese ideal. Este fue el caso del nacimiento de la ópera, que no tiene parangón en ninguna otra arte, y que consideramos un fenómeno esencialmente musical. Por tanto, podrían plantearse muchas más preguntas, cuyo sólo planteamiento puede ser ya muy esclarecedor: ¿hay algo más moderno que la ópera? ¿Ha creado cualquier otra arte —la pintura, la arquitectura, la escultura, la literatura, el teatro—, en su aparición moderna, una manifestación tan compleja como la ópera?

(...) entendemos aproximadamente qué significa “pintaban hombres con brazos alargados”, por ejemplo, pero no entendemos tan fácilmente qué significa algo como “componían música capaz de incitar a los hombres a la guerra”. La cuestión es que no tenemos un marco conceptual adecuado para entender qué significa “negro” o “blanco” en su equivalente musical. Por tanto, me veo obligado plantearle una pregunta: ¿cómo podía la música del tiempo de Descartes volver a los griegos, o siquiera rechazarlos?

Empezar con la música, en este sentido, no fue casualidad, pues era el único arte, me atrevería a decir, verdaderamente nuevo, radicalmente moderno. Por supuesto que la pintura y el resto de las artes también habían cambiado muchísimo, sobre todo en la práctica (un caso clarísimo de esto es el nacimiento de la “novela” con *Don Quijote*) pero no de forma tan radical como la música ni, desde luego, en la teoría. De hecho, quienes hacían “nueva música” debían saber perfectamente que no estaban haciendo música antigua, pues al fin y al cabo no la habían escuchado nunca, y esto permitía que las discusiones fuesen mucho más libres y que la experimentación fuese más variada. Por supuesto que, si miramos los hechos en su profundidad, el “renacimiento” fue mera mitología en todas las artes, y no sólo en el caso de la música, pero, como digo, creo que fue así especialmente o de manera mucho más marcada en el caso de la música.

Ahora bien: ¿Qué papel tienen aquí las matemáticas y qué podría tener que ver esto con “volver” o “rechazar” a los antiguos? A veces se nos olvida que, a pesar de las influencias, Pitágoras, Platón o Aristóteles no erigieron a las matemáticas como modelo de conocimiento científico que debiera ser imitado por el resto de disciplinas. Como hemos visto antes, la matematización del mundo incluye hasta cierto punto la matematización de la música. Pues bien: eso es algo que los griegos no pretendieron jamás. La matematización del mundo está relacionada con el nacimiento de la física matemática, en manos de Beeckman y Descartes, que también tiene su reflejo en la doctrina galileana de “*IlSaggiatore*”. Podríamos decir que esta matematización no fue más que la matematización de los hechos físicos y que, ciertamente, esto está relacionado con la matematización de la música. Pero, ¿es eso tan pitagórico como parece a simple vista?

El proponer que las manifestaciones culturales “imiten” un modelo determinado, en este caso las matemáticas, es algo puramente moderno. En la filosofía de Schopenhauer o Nietzsche, que luchan precisamente contra la Modernidad, no tendría sentido realizar esa subordinación, y podemos asegurar lo mismo sobre teóricos del Romanticismo. Para un moderno, diría yo, la unión es casi forzada, instrumental. Descartes, de hecho, no puede aceptar que exista un lenguaje filosófico autónomo: para los cartesianos, incluso la filosofía debe utilizar un lenguaje matemático.

A mi juicio, ese tipo de cosas —el mismo verbo que no hemos dejado de utilizar: “matematizar”— sólo puede hacerlas una sociedad donde las distintas manifestaciones del espíritu se han desgajado, de modo que luego se las intenta juntar o subordinar. Los griegos son más conscientes, a primera vista, de la autonomía de las manifestaciones espirituales, cuya interrelación es más orgánica que mecánica. Cuando se fijan en la comunicación entre todas las manifestaciones culturales (matemáticas, música, astronomía), sin embargo, cada una mantiene siempre su autonomía, su lugar de partida. Está claro, para Platón, que las matemáticas y la filosofía son cosas distintas, y que ambas son a su vez distintas de la música. En esto, el idealismo metafísico —empezando por el Kant de la *Crítica de la razón pura*— está mucho más cerca de las teorías griegas que la modernidad escéptico-mecanicista de Descartes. El proponer que las manifestaciones culturales “imiten” un modelo determinado, en este caso las matemáticas, es algo puramente moderno. En la filosofía de Schopenhauer o Nietzsche, que luchan precisamente contra la Modernidad, no tendría sentido realizar esa subordinación, y podemos asegurar lo mismo sobre teóricos del Romanticismo. Para un moderno, diría yo, la unión es casi forzada, instrumental. Descartes, de hecho, no puede aceptar que exista un lenguaje filosófico autónomo: para los cartesianos, incluso la filosofía debe utilizar un lenguaje matemático. Esto es inaceptable para Kant, como vemos en su etapa crítica, y desde luego también para los griegos, que ni siquiera lo concebían. Pitágoras, incluso cuando veía que “todo son números”, y en esto suponemos que fue radical, no reducía por ello a uno solo todos los modos de acercamiento a esos números. Pitágoras no decía: el lenguaje matemático es el único que accede a los números. Más bien sostenía que hay muchos lenguajes, entre ellos el musical, a partir de los cuales se accede a ellos, y todos igualmente necesarios. Descartes, sin embargo, no puede aceptar que exista un lenguaje musical. Esta es su simplificación e ingenuidad y, a mi juicio, la parte del cartesianismo que deberíamos abandonar con mayor celeridad, igual que la doctrina de los armónicos y de la tonalidad, que son en realidad el correlato de esta simplificación, mucho más burguesa y mucho menos pitagórica de lo que parece.

Comprender el mundo sólo desde las matemáticas es como reducirse a sentir el mundo mediante el olfato, ¿qué pasa con la vista, el oído, el tacto, el gusto, la introspección? Y piense usted que Descartes quiso eliminarlos todos, y con ellos se llevó también todas las formas de lenguaje no-verbal, lo cual no deja de ser curioso en un hombre que amaba la danza.

Hoy somos demasiado conscientes de la íntima ligazón que une los lenguajes, pero también de aquello que los separa: no sólo se ha visto en el campo filosófico, donde se viene defendiendo con reflexiones esenciales desde el siglo XVIII, sino también en la ciencia neurológica del siglo XXI. Lo que la música dice no tiene nada que ver con las matemáticas. Lo que ocurre es que todo está mucho más relacionado de lo que parece a simple vista, y que cualquiera puede aprovechar las conexiones para afirmar sus doctrinas. Por eso debemos darnos cuenta de las perspectivas multidireccionales y no conformarnos con perspectivas de exclusividad: hay tanta unión entre razón y sentimiento como separación. Estamos averiguando muchísimo sobre la distinción entre los lenguajes. La música tiene un lenguaje distinto del matemático y del verbal. Sólo por esa razón, tan simple por otra parte, debemos considerar ridícula la pretensión de reducir un lenguaje a otro. Con ello sólo conseguimos reducir nuestra propia capacidad de comprender el mundo desde nuestra diversidad: si antes teníamos dos formas de acercarnos al mundo, ahora sólo tendremos una. La Modernidad, denunciaba ya Schiller, nos hace hombres incompletos. Comprender el mundo sólo desde las matemáticas es como reducirse a sentir el mundo mediante el olfato, ¿qué pasa con la vista, el oído, el tacto, el gusto, la introspección? Y piense usted que Descartes quiso eliminarlos todos, y con ellos se llevó también todas las formas de lenguaje no-verbal, lo cual no deja de ser curioso en un hombre que amaba la danza.

La música nos enseña cosas que de otro modo jamás comprenderíamos, porque sólo ella sabe cómo decirlas. En este sentido, creo que somos nosotros quienes debemos volver a los griegos y abandonar a Descartes. Para ello, sería útil insistir en que la propia teoría de Pitágoras (o de los pitagóricos) incluía reflexiones mucho más profundas que las cartesianas, al considerar a la música desde muchas más perspectivas distintas y complementarias: en efecto, los pitagóricos pensaban la música como armonía cósmica, y por tanto la relacionaban con problemas gnoseológicos y ontológicos, pero también la pensaron como armonía humana, y por tanto la vincularon a problemas de salud física y purificación espiritual; además, la consideraron un fenómeno imprescindible en los estados de ánimo sociales, y por tanto la relacionaron con la ética y la política, teniéndola por un bien necesario para toda comunidad. Todo esto ha seguido teniendo influencia en la música contemporánea (pensemos, por poner sólo un ejemplo, en la relación de la música electrónica, en su vertiente acusmática¹³, con la tradición pitagórica, que va más allá de las matemáticas e implica factores como la concentración y la abstracción), mientras que la teoría moderna de la música, y por supuesto la cartesiana, se ha quedado en el olvido y apenas tienen hoy influencia. Pitágoras sigue influyendo en nosotros, Descartes no. Porque, en efecto, Descartes se centra sólo en las emociones y en la respuesta mecánica que éstas dan a determinados estímulos auditivos, de modo que ha perdido la capacidad para pensar la música desde todos sus posibles espacios de aparición.

Esto concita otras preguntas que desbordan el objeto de esta entrevista: ¿Nos ha llevado la especialización moderna a este perjudicial estado de simplificación? ¿Son filósofos como Descartes partícipes de un proceso social ilegítimo que no deberíamos aceptar como filósofos? Una respuesta de lo que somos capaces de perder podríamos encontrarla en la propia música barroca. En esto, la música no miente tanto como la filosofía: la variedad y la extrema riqueza de contenido están ahí para ser acariciadas y sentidas de cerca. Cuando uno escucha a Alessandro Scarlatti¹⁴ sabe perfectamente que Descartes se equivocaba.

13. Se denomina “Música acusmática o concreta” a la música que es emitida por medio de parlantes sin que pueda distinguirse la “fuente” que produce el sonido, el sonido es grabado o creado en la computadora. Este tipo de experimentación fue llevada principalmente a cabo por Francis **Dhomont** y Pierre Schaeffer. Cf. Rojas, Pedro. (2009). Sobre la música de avanzada y la Técnica. “Sol y sombra... *L'Espace des Spectre*”. En: Revista de Filosofía y Literatura. Cazamoscas. Manizales: Universidad de Caldas.

14. Giuseppe Domenico Scarlatti (1685- 1757) fue un compositor italiano de música barroca, compuso numerosas óperas Orlando (1711), Tetide in Sciro (1712) y sus sonatas son sumamente reconocidas.

P.R.: Quizá mostrando parcialmente el análisis musical de Descartes en el *Compendium*, se logre especificar en qué consiste aquella matematización de la música, que usted objeta. Descartes se centra en el estudio de dos cualidades del sonido: la duración (*duratio*) y la altura (*intensio*)¹⁵ ¿Podría detenerse en dicho análisis?, ¿en qué consiste?

D.M.S.: La cuestión es muy simple e intentaré reducirla al máximo, sabiendo que, en todo caso, cualquiera puede acudir a la propia obra de Descartes para encontrar un análisis más detallado. Como hemos visto, Descartes defiende una concepción naturalista de la música. La música está ahí para concitar emociones en los seres humanos y para ello tiene que hacer dos cosas: primero, estar conformada según la naturaleza del hombre, y segundo, atenerse a las proporciones naturales de los sonidos, obtenidas al modo pitagórico, como usted sabe, al dividir una cuerda en su mitad, su tercio, etc. Es muy curioso, por ejemplo, que Descartes considere que la interpretación de los compases señalando siempre como “fuerte” el primer pulso es algo “natural”, como un “impulso” de la naturaleza humana, que tendería a separar y analizar, premiando las proporciones sencillas, etc. Esto es verdad solamente hasta cierto punto, porque podemos aprender a premiar otras cosas, y eso es lo que hacemos precisamente con la educación. Sin embargo, Descartes hace que su consideración del “ritmo” musical, de la “duración” o de la “altura” sólo tengan sentido bajo esta concepción naturalista, independiente de toda forma de cultura.

Por una parte, un ritmo debe ser matemático si quiere causar efecto en el hombre; por otra, debe tener un grado de simplicidad suficiente como para que el ser humano lo reciba emocionalmente. Es decir: tiene que ser matemático, pero también sencillo. Si, por ejemplo, dividimos un compás en cien notas distintas, y ese compás dura un segundo, aunque sigamos proporciones matemáticas, el oído humano no será capaz de captar cada una de ellas, por mucho que nuestra razón sí que lo haga, y por tanto la música habrá fracasado en su finalidad.

Por una parte, un ritmo debe ser matemático si quiere causar efecto en el hombre; por otra, debe tener un grado de simplicidad suficiente como para que el ser humano lo reciba emocionalmente. Es decir: tiene que ser matemático, pero también sencillo. Si, por ejemplo, dividimos un compás en cien notas distintas, y ese compás dura un segundo, aunque sigamos proporciones matemáticas, el oído humano no será capaz de captar cada una de ellas, por mucho que nuestra razón sí que lo haga, y por tanto la música habrá fracasado en su finalidad. Lo mismo ocurre con las alturas: sabemos con gran precisión que si sobrepasáramos ciertas frecuencias no seríamos capaces de escuchar ciertos sonidos (agudos y graves). En resumen, siempre debemos tener en cuenta dos variables: *hombre* y *mundo*, pero ambos entendidos desde un punto de vista naturalista y, lo que es más importante, relacionados de forma mecánica, bajo la forma “relación matemática simple = efecto emocional”.

15. Es la propiedad del sonido que determina si un sonido es más grave o más agudo que otro, en física se determina según la frecuencia (número de vibración por segundo).

El problema de este enfoque, ciertamente, es que deja de lado todas aquellas variables que influyen en la naturaleza humana, y que van mucho más allá de la naturaleza del sonido o de la capacidad innata del hombre para captar diez o cien notas en un solo segundo. El problema de Descartes es que identifica “naturaleza” con “matemáticas”, algo que nosotros consideraríamos inaceptable. Descartes, al hacer esto, no tiene en cuenta los innúmeros factores culturales, emocionales, psíquicos, sociales, gnoseológicos, etc., que influyen en la apreciación de la música. Bajo su teoría no podría comprenderse, por ejemplo, el valor de la modalidad frente a la tonalidad, o el cambio que representó en su momento la modalidad medieval frente a la griega, pero muchísimo menos la música romántica y posmoderna.

Claro que Descartes dice algunas cosas razonables: la relación hombre-mundo es esencial en cualquier fenómeno artístico, que al fin y al cabo requiere una relación entre el hombre y la creación artística en cuestión. Pero lo importante es saber discriminar el grado de relevancia y el alcance de las afirmaciones cartesianas, y si las conclusiones que se derivan de ello están realmente justificadas. Por ejemplo, Descartes tiene razón en que hay ciertas cosas que un ser humano no puede escuchar, es decir, en que existen ciertos límites que, de ser sobrepasados, tirarían por la borda cualquier creación artística. De acuerdo, pero eso no dice nada sobre lo que ocurre dentro de esos límites, y sin embargo, Descartes pretende convencernos en este *Compendium* de muchas limitaciones que, desde el punto de vista artístico, podrían ser puramente arbitrarias, pero que él quiere llamar “matemáticas”: sin ir más lejos, las consonancias simples¹⁶.

En su favor debemos decir que el propio Descartes reconoce no querer establecer un juicio estético, ni decir a los músicos cómo componer. Además, no debemos olvidar que la estética todavía no existe como disciplina, como tampoco existe propiamente la figura del crítico musical, y que la idea de que los filósofos pueden opinar científicamente sobre arte no aparece hasta los siglos XVIII y XIX. Simplemente, intenta comprender por qué la música despierta nuestras emociones. Por tanto, debemos restringir a esto nuestra crítica, y recordarle a los cartesianos que no somos sólo psicología consciente y naturaleza, sino también sociedad, inconsciente y cultura. La limitación de los graves y los agudos, de ritmos especialmente complicados, rápidos o lentos, puede tener sentido como límite final; ahora bien: todo lo que puede

16. La relación entre dos sonidos (intervalos) según la “gramática musical” se ordena en “consonancias” y “disonancias”. Según esta concepción, las disonancias (segunda menor, segunda mayor, cuarta aumentada o quinta disminuida, séptima menor y séptima mayor) provocan la sensación de “tensión” y las consonancias (intervalos octava justa, quinta justa, cuarta justa, tercera mayor, tercera menor, sexta mayor y sexta menor) invitan al “reposo”. Esta sensación Descartes (y muchos otros) la explica a partir de la “perfección” de las relaciones matemáticas de los intervalos, lo cual (en nuestro tiempo) es cuestionable, (1) porque la relación entre los sonidos consonantes, según los avances de la “acústica contemporánea” no son perfectas, (2) porque los compositores han expandido el espectro de la sensibilidad en sus obras —creando música más compleja que no se puede traducir en términos de “reposo” y “tensión”—, (3) porque al diferenciarse las consonancias y las disonancias, a partir, de una “sensación” determinada, se puede argumentar que las sensaciones son “subjetivas” y que varían según el oyente.

hacerse dentro de esos límites no está escrito en la naturaleza, y mucho menos en lenguaje matemático. La música actual es un ejemplo paradigmático de ello: música electrónica, silencio, aleatoriedad...

P.R.: Como hemos visto, el análisis musical de Descartes en el *Compendium* se centra en el estudio de la duración y la altura, podríamos tener presente que el análisis espacial de Descartes, que encontramos en otras de sus obras, se centra en la precisión de coordenadas a partir de dos ejes: el horizontal (o eje x, llamado de abscisas) y el eje vertical (eje y, llamado de ordenadas). ¿Piensa que, tal vez, exista alguna similitud entre los principios de análisis del espacio y los de la música? ¿Piensa que la reflexión en torno a la música, de alguna manera, influyó en el pensamiento posterior de Descartes a tal punto de ser desencadenante de teorías matemáticas que explican el espacio? ¿Podría tratar esa relación entre música y espacio?

D.M.S.: Quizá esta pregunta sea un tanto abstracta. Es difícil concretar qué significa eso de que la música sea o deje de ser espacial, más allá de la metáfora. Aunque a partir de los años 50 se ha estado haciendo hincapié en la importancia del espacio (por una parte, en la acústica necesaria para una representación dramática; por otra, en los efectos auditivos que devienen de situar los focos musicales en uno u otro lugar, por ejemplo), creo que no está claro que eso implique de forma unívoca que lo esencial en música sea “espacial”. Por eso, responderé una vez más con una crítica.

Uno de los privilegios de la música como arte reside en su relación con el tiempo. La música ha sido ante todo organización de sonidos y relación entre sonidos, y obviamente el tiempo ha jugado un papel central en su constitución, sólo equiparable a “lo teatral”. Sin embargo, mientras el teatro de tradición europea se ha centrado precisamente en lo que consideraríamos espacial (en los vestuarios, la escenografía) y en lo literario (argumento, diálogos, estilo), la música tiene una historia esencialmente temporal. Sólo en las últimas décadas se ha pretendido estudiar, como hemos visto, el carácter espacial de la música, o incluso su carácter filosófico: el silencio, o lo que quizá podríamos llamar conceptualismo musical; pero incluso en estos ámbitos el tiempo ha jugado un papel predominante. El sonido, por tanto, parece estar más íntimamente relacionado con la duración que con el espacio. Pero, ¿qué quiere decir esto? Simplemente una cosa: no que necesitemos “tiempo” para escuchar una obra musical, sino que la obra musical necesita el tiempo para desarrollarse. Esto no es igual en pintura, ni siquiera en literatura, y por tanto tampoco en teatro, al menos en el nuestro, donde ha primado casi siempre lo literario. Es cierto que la literatura está más cerca de la música en su relación con el tiempo, pero la relación es menos intensa. Las palabras cobran sentido en las frases, como las letras en las palabras, pero unas y otras no cambian por lo que se refiere al argumento. En literatura, diríamos, somos nosotros quienes necesitamos tiempo para entender la obra, similarmente a como necesitamos tiempo

para visualizar un cuadro o una escultura, como se refleja en el hecho de que cada uno necesita un tiempo para ver o leer una obra. Es una pena que no podamos entrar en más detalles. En todo caso, es sencillo ver que en música la dependencia del tiempo es mucho más fuerte: una frase en sol menor es totalmente distinta si precede a un do menor que si precede a un la mayor, y de hecho el sentido de la obra cambia radicalmente. Y no digamos ya las notas: un si bemol seguido de un do natural es radicalmente distinto (pensemos en la tonalidad) de un si natural seguido de un do natural. La función de la nota cambia, de nuevo, radicalmente. Esto se ve claramente en la música medieval, por ejemplo en el neuma de conducción denominado oriscus, o en la notación mensural europea —que no encontramos hasta el siglo XIII—, que está determinada entre otras cosas por las relaciones entre las notas. Una longa, breve o semibreve podría dividirse de distintas maneras (ser perfectas o imperfectas) según fueran seguidas por una u otra nota con tal o cual valor temporal. El hecho de que nuestra notación actual haya avanzado durante tanto tiempo nos oculta en parte el hecho, de todas formas innegable, de la relación que tienen las notas a la hora de definir el ritmo, la duración, los adornos o la altura. Obviamente, este tipo de relaciones se pueden ir ampliando en círculos concéntricos, incluyendo modelos rítmicos y frases, hasta llegar a otros elementos de la composición, como la armonía. Algo parecido podríamos decir sobre las estructuras musicales y las formas históricas: todas ellas están definidas constantemente en relación con el resto de la obra, y siempre en un sentido específicamente temporal. Por lo tanto, creo que el análisis más acertado de la música será siempre el temporal o, por decirlo así, el que estudie la duración.

Pero aquí no acaban los problemas, porque otra cuestión es cómo se estudie el tiempo, y si al estudiarlo podemos servirnos (o mal-servirnos) de enfoques espaciales. Como resaltó en su día Henri Bergson, los occidentales hemos pensado a menudo bajo conceptos espaciales, hasta el punto de que hemos espacializado incluso nuestra manera de comprender el tiempo. Esto ha influido en nuestra música. Descartes es un claro ejemplo al estudiar la música desde el punto de vista matemático: proporciones, simetría, consonancia. Y claro que la música tiene en cuenta esos conceptos, pero es muy distinto abordarlos desde el punto de vista espacial a hacerlo desde el temporal. Si uno piensa en espacio, pensará siempre en armonía, simultaneidad; si piensa en tiempo, pensará en melodía y será capaz de ver que la armonía sólo tiene sentido en su movimiento. ¿No existe acaso lo que llamamos “ritmo armónico”, que determina todos nuestros análisis de armonía?

A Descartes, por tanto, se le ha olvidado lo fundamental. En música, quizá la física del sonido no sea tan interesante como qué hacer con ella. Los armónicos tienen sentido en la medida en que la música suena de forma simultánea, pero no dicen nada de lo esencialmente musical: la duración, la relación entre las partes y el todo cuyo sentido está subordinado al tiempo. Si comprendemos esto, podemos analizar la física del sonido desde otra perspectiva, como han hecho los músicos a partir de la segunda mitad del siglo XX, y cuyo resultado no es tanto espacial como temporal. La música no se puede estudiar como si fuera un cadáver: quintas, sextas, que pueden ser medidas con regla y cortadas con bisturí. El movimiento redefine en cada momento el significado de las proporciones y las similitudes.

El problema reside en última instancia en el dualismo cartesiano que separa alma y cuerpo. Si la música se relaciona con el cuerpo del hombre, y no con su razón y su mente (que se supone no-corporal bajo este dualismo), entonces estamos ante una relación mecánica, no orgánica, no espiritual. Hoy sabemos sobradamente cuán errado y simplista es este punto de vista, y si valoramos la música lo hacemos también por lo que ella tiene de espiritual. Descartes, al valorar la relación del

El problema reside en última instancia en el dualismo cartesiano que separa alma y cuerpo. Si la música se relaciona con el cuerpo del hombre, y no con su razón y su mente (que se supone no-corporal bajo este dualismo), entonces estamos ante una relación mecánica, no orgánica, no espiritual. Hoy sabemos sobradamente cuán errado y simplista es este punto de vista, y si valoramos la música lo hacemos también por lo que ella tiene de espiritual.

“hombre corporal” con la “música física”, se ha quedado en el mundo de la res extensa, que en cierto sentido desborda las cuestiones del espíritu, que son esencialmente temporales, requieren tiempo, cambian, nacen y mueren.

En todo caso, por lo que respecta a su segunda cuestión, no creo que su estudio espacial de la música influyera en su filosofía posterior; creo más bien que Descartes partía de ese enfoque espacial desde el principio, aunque obviamente la consideración mecánica de la música, y el éxito que encontró entre sus compañeros, le sirvieran como estímulo para continuar por ese camino. Al fin y al cabo, el pensamiento del tiempo es algo que llegará mucho después, con la Revolución Francesa y la Ilustración, como dos hechos paradigmáticos (respectivamente, político y filosófico) que harán necesario pensar el presente y el lugar hacia el que se encamina dicho presente, contra el estatismo teórico de la escolástica y la política del Antiguo Régimen. A partir de entonces, el estudio del tiempo inundará a todas las disciplinas, desde la biología (evolución darwiniana) hasta el arte (música como arte del movimiento, del tiempo y, por tanto, como el arte por excelencia entre los románticos). Como podrá ver, la filosofía mejora con el tiempo, y no sólo las llamadas “ciencias”.

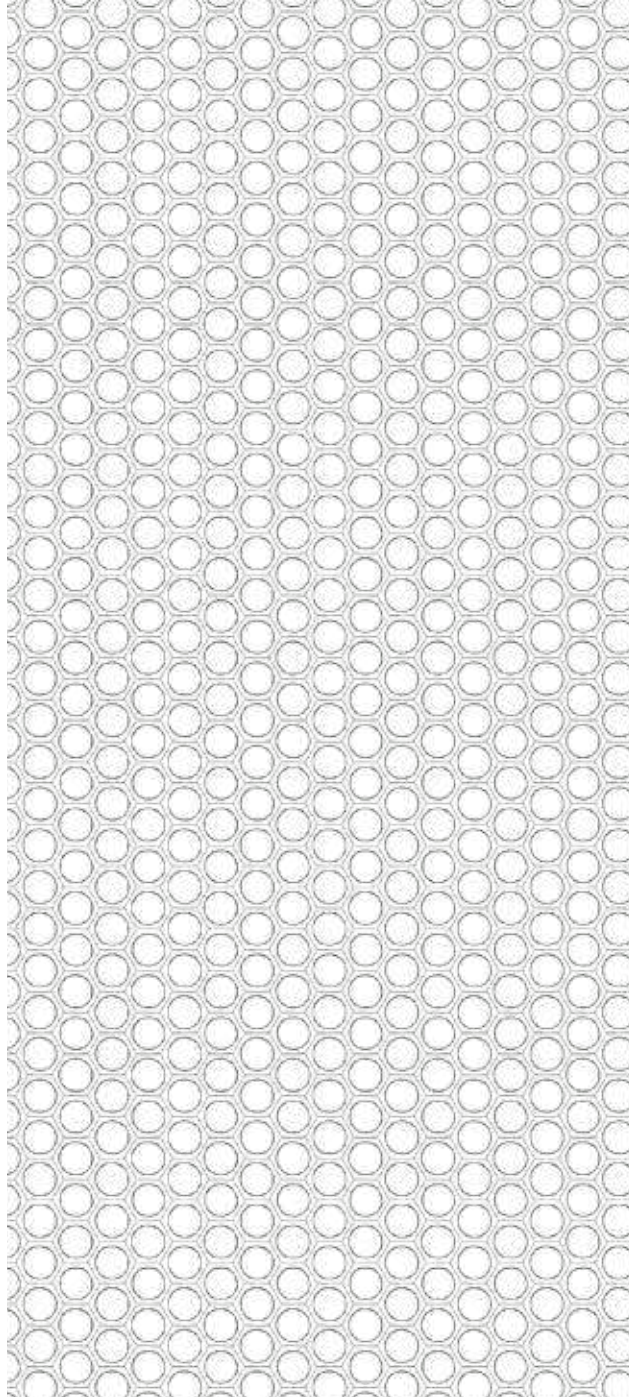
P.R.: Dejando a un lado la problemática sobre el espacio y el tiempo, veamos ahora qué tiene por decirnos Descartes sobre los músicos. En el *Compendium* precisa respecto a la música que “su objeto es el sonido”¹⁷, y que, de alguna manera, es desde allí desde donde ésta debe pensarse, desde el estudio de las propiedades del sonido (desde lo que ahora conocemos como acústica, o teoría corpuscular del sonido). Lo anterior lo llevó a afirmar que: “lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir, de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos”¹⁸. Quisiera preguntarle: ¿En qué consiste dicha naturaleza del sonido para Descartes? ¿De qué manera el músico puede aproximarse a su objeto, siendo éste territorio del físico? ¿Cuál es la tarea de los compositores e intérpretes?

D.M.S.: El estudio del sonido ha sido esencial en toda la historia de la música, y quizá particularmente en la música contemporánea, con resultados fascinantes. Desde luego, los músicos que han estudiado el sonido y nos han acercado a él nos han dotado de una visión mucho más rica de la que teníamos antes. El uso de la tecnología analógica y digital ha permitido hacer casi cualquier cosa con los sonidos, desde amplificar lo que de otra forma no se hubiera oído hasta despojar a los sonidos de todas sus “impurezas”, pasando por la experimentación espectral, la distorsión y la mezcla de ruidos, sonidos instrumentales y electrónicos, etc. John Cage, en su doble faceta de compositor de música electrónica y teórico del silencio, quizá sea el mejor ejemplo de ello, y la fecundidad de este camino es hoy imposible de negar.

17. DESCARTES, René. Op. Cit., p. 55.

18. *Ibid.*, p. 56.

A pesar de todo, no creo que estudiar el sonido desde el punto de vista físico sea siempre necesario, o al menos no creo que sea el único camino, aunque quizá todos los compositores deban hoy pasar por él. Pero no olvidemos que prácticamente ningún músico lo había hecho hasta hace poco. Si se han codeado y han conocido el sonido inconscientemente, es otra cuestión, pero no creo que sea una obligación realizar un estudio sistemático. Hay muchas formas de acceder al sonido y, como le decía antes, cuando lo importante son las relaciones entre los sonidos, y la manera en que estas relaciones afectan a los seres humanos, la cantidad de enfoques necesarios para comprenderlo son tantos que no veo por qué habría que primar el “físico” (por supuesto, cuando decimos “físico” estamos hablando de una delimitación histórica y, por tanto, arbitraria, por mucho que descansa en rigurosos fundamentos epistemológicos). ¿Por qué no el “neurológico”, el “biológico”, el “fisiológico”, el “anatómico”? ¿Por qué no estudiar el oído? ¿Y por qué no las manos y el corazón, que también reciben vibraciones cuando vamos a un concierto? ¿Por qué no el punto de vista “cultural” y “sociológico”, o quizá el “estético” y “filosófico”? ¿Y por qué no todos a la vez? Las fuentes del saber son innumerables y no se reducen a la “física”, por lo menos a la física de nuestros físicos; entre otras cosas porque muchas veces son el resultado de *interacciones* que no pertenecen a ninguna de nuestras ciencias, sino a todas a la vez.



Y entonces podemos volver otra vez al tiempo: ni siquiera el ala de un insecto puede comprenderse solamente por su anatomía, sino que necesitamos saber también cómo se desenvuelve en el tiempo, cómo crece y evoluciona. Lo mismo ocurre con la música, en su cualidad de arte del tiempo y en términos de evolución histórica. ¿No es maravilloso? Esto es lo que da su fuerza a la música: ella es como la vida misma y quizá por eso ahonde más en la verdad. ¡Pero Descartes ni siquiera nos habla de esto! Ni siquiera puede parecerse en algo a nuestros estudiosos del sonido. Sólo tiene usted que escuchar algo de música electrónica para percatarse de que, en este ámbito, las proporciones simples y fáciles de las matemáticas no se encuentran en ningún sitio, y mucho menos nociones como la de consonancia.

En cuanto a su segunda pregunta, no puedo decirle cuál es la tarea de los compositores e intérpretes. En primer lugar, porque el sonido no los incluye necesariamente. Los compositores e intérpretes son algo propio de nuestra tradición, y realmente no de toda ella: podríamos situarlos entre el Renacimiento y el siglo XIX. En otras tradiciones no existe esa distinción, y tampoco en la totalidad de la nuestra a partir del siglo XX, donde el compositor y el intérprete se han fundido en la música electrónica o han desaparecido en la música aleatoria. Tenemos que acostumbrarnos a pensar la música de forma abierta, no cerrada. No sé qué harán los músicos del futuro ni bajo qué parámetros se los juzgará. Lo único que pido, no a los compositores y a los intérpretes, sino a los seres humanos, es que hagan música, que se aprovechen del sonido y de sus capacidades para ahondar en nuestro interior y en el interior del universo. Hasta ahora hemos aprendido mucho de nosotros mismos gracias a la música. ¿Por qué no seguir haciéndolo de cualquier manera, siempre y cuando sea buena? ¿Cómo voy a decir yo a los compositores lo que tienen que hacer? Más bien, hay que decirles lo que *no* tienen que hacer o, mejor, aquello en lo que no pueden creer. ¿Qué es la “buena” música? Como diría un kantiano, el contenido es un misterio. Pero puedo ayudarte con la actitud: lo importante es no dejarse llevar por los convencionalismos y recordar la complejidad de las cosas. Lo importante es ser crítico. El siglo XVII sobrevaloró la importancia de la física. ¿Qué estamos sobrevalorando nosotros hoy? ¿Qué significa hacer música? ¿Por qué hacemos música? ¿Puede la música mejorar nuestras vidas? Creo que un buen compositor debería hacerse estas preguntas para no caer en las trampas de su siglo, o en las de todo siglo. Si se las hace o puede ayudarnos a responderlas, no me importa cómo lo haga.

P.R.: En *El discurso del método* (1637), Descartes se mostró reacio a aceptar la veracidad de los juicios provenientes de los sentidos, ya que; “los sentidos externos se engañaban; y no sólo de los externos, sino también de los internos”¹⁹. Por otra parte, para Descartes los sonidos de la música deben guardar proporciones matemáticas sencillas en tanto duración y altura (él pensaba que los tiempos debían ser homogéneos y que se debían preferir las consonancias ya que éstas derivaban de la divisiones simples de una cuerda): “Allí [en la proporción] las diferencias son iguales y por eso el sentido no se fatiga tanto al percibir separadamente todos los elementos que contiene”²⁰. ¿Podríamos pensar que para Descartes los sonidos que deleitan los sentidos deben estar constituidos por proporciones simples porque, de alguna manera, deben ser acordes a nuestras limitaciones sensoriales?, es decir, ¿Usted piensa que, tal vez, en el *Compendium* se encuentra presente la semilla de lo que Descartes va a desarrollar tiempo después en *El discurso del método*? ¿Podría tratar esa relación entre música y sentidos?

19. DESCARTES, René. *Discurso del método*. Víctor Florián (Trd.). Colombia: Editorial Panamericana.1999, p.160.

20. DESCARTES, René. *Compendio de música*. *Op. Cit.*, p. 58.

D.M.S.: Efectivamente, la relación entre música y sentidos es esencial en este *Compendium* y resume, de una manera bastante clara, el pensamiento posterior de Descartes. No olvidemos que la música (de los músicos) no será considerada un arte importante hasta el siglo XIX, siendo prácticamente despreciada por toda la modernidad cartesiana y por la Ilustración (con la excepción de Rousseau). Y, efectivamente, esto está íntimamente relacionado con la vinculación cartesiana entre música y sentidos, y con la devaluación que Descartes hace de estos últimos, cuyo trasfondo doy por supuesto.

El Romanticismo y la Posmodernidad harán tres cosas a este respecto: primero, mostrar que la música también es “razonable”; segundo, mostrar que los sentidos, si los entendemos como lo opuesto a la razón, tienen su propio “sentido”: hay elementos no-racionales del arte que tienen tanta complejidad y riqueza como los “racionales”; y tercero, mostrar que, de todas formas, lo razonable no es lo único importante, si es que es algo cerrado y completamente distinto de los sentidos, los sentimientos, las emociones o las pasiones. De hecho, gracias a que hemos salido del cartesianismo somos capaces de aceptar que la música también es importante: en primer lugar, por su vinculación con el hedonismo; en segundo lugar, por su vinculación con el conocimiento no meramente “racional” o “conceptual”; en tercer lugar, por su vinculación con la práctica, y no sólo con la teoría: porque la música es una forma de contemplación, pero también nos enseña a movernos, nos purifica y nos hace felices.

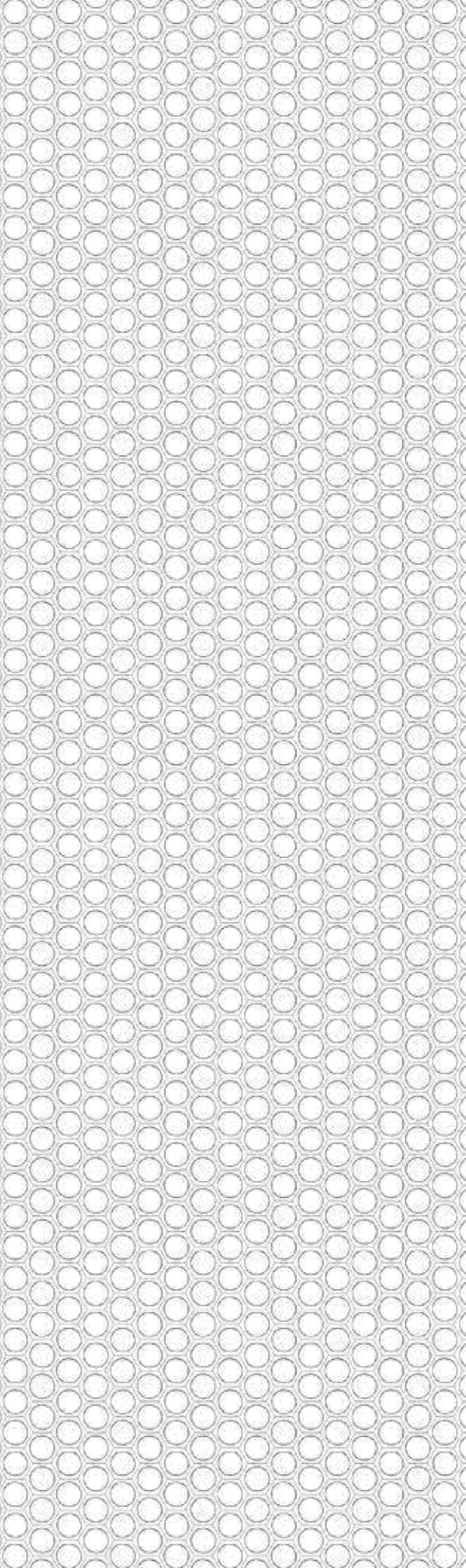
El *Compendium*, por su parte, habla de los sentidos como de los hijos tontos de la razón o, mejor dicho, de la “conciencia”. Los sentidos sólo servirían en la medida en que fueran útiles a la conciencia, al raciocinio matematizante, al cálculo, al dibujo del círculo. Incluso tiene la extraña idea de que todo lo no-razonable, como usted dice, requiere ser sometido a un proceso de simplificación. Los sentidos *no se enteran*, por decirlo así, de modo que no es bueno forzarlos: el arte debe imitar una naturaleza simplificada, siempre consciente y sistemática, para que no se pierdan. Es decir, justamente todo lo contrario de lo que adjudicaría después un romántico al arte: caos, infinito, inconsciencia, voluntad, fenómenos internos e íntimos de la naturaleza y el cosmos, incompreensión.

Descartes desconoce del todo, en lo que se refiere al arte, la complejidad de la psicología humana, los procesos inconscientes, las disposiciones sociológicas y culturales, los hábitos. La cantidad de cosas que hace nuestro cerebro cuando escuchamos música, y que no es mera razón o intelecto, es tan compleja que la ingenuidad cartesiana resulta simplemente inaceptable. Además, el arte no puede analizarse bajo el enfoque de la razón consciente, tal y como la entiende Descartes, sobre todo cuando la mayoría de cosas que hacemos cuando escuchamos música, como cuando hablamos, bailamos, nos sentimos bien o escribimos una obra de filosofía, dependen de procesos inconscientes que no controlamos y que, por ahora, no podemos explicar con muchos detalles. Comprender a Beethoven no implica solamente razonar su obra, sino también aprenderla inconscientemente, sentirla y vivirla en cada una de sus relaciones: tanto si éstas son matemáticas como si no lo son. Es como aprender a nadar: la teoría está muy bien, pero uno se ahoga si se queda en ella, y nadie diría que nuestros movimientos en el agua son de naturaleza mecánica. Más bien son de naturaleza orgánica y aprendida. Por parafrasear a Heráclito: uno no puede nadar dos veces en el mismo río, pero tampoco de la misma manera. La prueba de todo está en que, contra el pronóstico del *Compendium*, hemos sido capaces de escuchar comprensivamente música mucho más compleja que aquella que Descartes define: pensemos en Bartok o Stockhausen. Incluso cuando acuden a las matemáticas no lo hacen suponiendo una relación entre música y sentidos, que sólo detecta modelos simples y que excluye todas las demás relaciones, sino aprovechando todos los fenómenos musicales que están en sus manos.

La música constituye una prueba irrefutable de que los sentimientos y la razón son la misma cosa, sólo que enfocada desde puntos de vista diferentes.

Pero a todo esto deberíamos añadir otra objeción, y es que a Descartes se le olvida también que incluso para la música más sencilla y matemática se necesita una preparación previa, que nada tiene que ver con las matemáticas: para escuchar bien a Mozart, por ejemplo, hace falta una buena educación, escuchar una y otra vez hasta que aprendamos de forma inconsciente las relaciones estructurales, las distinciones tímbricas y melódicas, las alturas y el ritmo, las articulaciones..., como nos ocurre al aprender a caminar o al montar en bicicleta. Pero eso no es todo, pues también en el ámbito de la conciencia puede aprenderse mucho más: ¿Acaso no puede uno sumergirse en los ideales masónicos y revolucionarios, en los problemas sociales de la mujer y los excluidos, en el movimiento ilustrado y en los conflictos del Antiguo Régimen y la nueva sociedad, en la unión de ópera bufa y ópera seria?

Es extraño que Descartes no cayera en la cuenta, como sí lo haría Leibniz, de que el mundo de la razón y el de los sentimientos no estaban tan separados. A nosotros, por mil razones, nos parece hoy que la música nos ofrece una muestra demasiado clara de ello como para no verlo. La música constituye una prueba irrefutable de que los sentimientos y la razón son la misma cosa, sólo que enfocada desde puntos de vista diferentes. Por eso me cuesta entender que Descartes reflexionara tanto sobre la música y le dedicara tanto tiempo en su vida, y que sin embargo no se diera cuenta de que ella escondía una prueba contra su propia filosofía. Quizá, si hubiera ahondado más en la música, habría visto las deficiencias de su dicotomía entre cuerpo y alma. Sin acudir a la glándula pineal, habría encontrado que esta comunión no está hecha con un hilo, sino con millones de conexiones neuronales que se soportan mutuamente y que no distinguen, sino que unen, las conexiones racionales y las sensibles.



Como ya he dicho, no tenemos tiempo para explicar esta devaluación de los sentidos, justificada en clave escéptica, pero diré una cosa: al menos en un sentido, Descartes transfigura con ella la realidad de las cosas, de una manera muy peligrosa que sigue asentada en nuestra cultura. Me refiero al antropocentrismo y al antropomorfismo, concretamente en su vertiente individualista. Desde el punto de vista epistemológico, parece muy plausible, pero ontológicamente es una inversión macabra. Si nos fijamos en la línea del idealismo que va de Descartes a Hegel lo entenderemos mucho mejor. Lo que estos filósofos hicieron fue hacer del hombre el centro del universo: el sujeto constituyente, el yo que se representa al mundo y a los otros hombres. La realidad, sin embargo, es la inversa: es el mundo el que creó al hombre y su modo de representación; son las otras mentes quienes configuran mi propia mente; son los sentidos y las pasiones quienes estuvieron antes que la razón. En la lógica de Descartes, la mujer del siglo XVII desaparece, pero es la mujer quien pare al hombre; los sentimientos y las emociones desaparecen, pero son ellos quienes incitan nuestra conservación. El mundo es más absurdo (es decir, absurdo *para la conciencia*, o sea, no-humano) de lo que nos gustaría imaginar. El mundo nos hizo a su imagen. No fuimos creados por un Dios razonable, sino por la interacción entre una naturaleza simiesca y un entorno hostil. Y, ¿quién diría que el mundo es antropomórfico? El valor de la música y su íntima revelación deberían ser estudiados desde esta perspectiva.

P.R.: Descartes comienza el *Compendium* con la siguiente frase: “su objeto es el sonido y su finalidad [refiriéndose a la música] es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas”²¹. Esta frase podría vincular, (1) el estudio del sonido cartesiano que se encuentra en el *Compendium* con (2) el estudio posterior de las pasiones que se encuentra en *Les passions de l’âme*. Es decir, se podría pensar que lo que desea explicar Descartes, por medio de la razón, es la manera como el sonido (*affectiones*) es generador de pasiones (*affectus*). ¿Piensa que Descartes pretendía una justificación matemática que permitiera entender la belleza?, ¿Piensa que, tal vez, la teoría musical de Descartes busca darle legitimidad científica al trabajo de los músicos? ¿Piensa que el proyecto cartesiano de relacionar música y pasiones tiene como propósito restituir la razón en la música?

D.M.S.: Como he dicho antes, no creo que Descartes tuviera la pretensión de influir en la música de su tiempo, y ni siquiera de dar legitimidad o quitársela a los compositores de su época. Posiblemente lo hacía en su vida privada, quizá denunciando que alguna música no era lo suficientemente proporcional o simétrica. En todo caso, el *Compendium* es claro al respecto: sólo intenta comprender cómo es posible que la música mueva nuestros afectos. La explicación es mecánica y no permite hablar de “belleza”: Descartes devalúa los sentidos y hace de ellos simples receptores. Más que de “belleza”, Descartes hablaría de capacidad para despertar emociones, y esto se entiende aquí como el resultado de la buena relación entre la naturaleza humana y la naturaleza del sonido. Ya he dicho que esto es demasiado amplio, y también ambiguo; ahora digo que además no tiene ninguna pretensión estética. Es cierto que Descartes, con su *Compendium*, fue un estímulo para algunos pensadores posteriores, que sí utilizaron el enfoque cartesiano para justificar una mirada estética, que intentara explicar la “belleza”, y concretamente la centralidad de la armonía en la belleza musical, por encima del melodrama, de la melodía, etc. Es el caso de Rameau²², por ejemplo, pero no de Descartes. A juzgar por lo que publicó, no parece que éste último considerara posible realizar un estudio “artístico” de la música. El arte por excelencia, por aquel entonces, era la poesía, con su elemento racional y semántico, supuestamente incompatible con la música: si el mundo es razonable, si es divino (y Descartes creía en ello), entonces la poesía debe ser el arte por excelencia. Lo que descubrirán los románticos, precisamente, es que el mundo no es razonable, es decir, que no está hecho para el hombre: no es que el hombre esté en el centro y el universo en su periferia, sino que el hombre está en la periferia del universo. En este nuevo marco conceptual, la música pasará a tener un lugar privilegiado, incluso a nivel gnoseológico, que no tiene en Descartes.

21. *Ibid.*, p.55.

22. Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764) fue compositor y teórico musical francés.

En cuanto a dar legitimidad, por tanto, tampoco lo creo, y en todo caso no es muy interesante. La “legitimidad científica”, si entendemos por ella la legitimidad propia de las llamadas “ciencias”, y especialmente de las ciencias naturales, es sólo una de las infinitas legitimidades posibles, y quizá una de las menos reveladoras, al menos por ahora. ¿Por qué no hablar de “legitimidad artística”? ¿Todavía no nos hemos enterado de que el mundo es diverso? Y lo mismo vale con respecto a introducir la “razón” en música. Una vez más, me cuesta entender qué significa eso: hay razones “artísticas” y “psicológicas”, “musicales” y “pictóricas”. No entiendo por qué unas razones deberían estar por encima de otras: ¿hay “razones *razones*”?

Pregúntese usted: ¿Bajo cuántas miradas puede mirarse el mundo? Y, sobre todo: ¿Cuántas caras tiene el mundo por cada ojo que mira? Ya que estamos con las matemáticas, multiplique el número de perspectivas bajo las cuales puede ser abordada la realidad por el número de ojos que la miran. Para los señores y señoras del método, el resultado será aterrador; para otros, será indiferente; para otros, estimulante. Lo que está claro es que esto nos enseña a ser un poco más modestos: a recordar que no podemos reducir la realidad a una de sus infinitas perspectivas y mucho menos a una de nuestras diminutas miradas.

No olvidemos que la estética nació después de Descartes, que cae en errores que muy pronto desaparecerán de la filosofía; pero además tenemos que aprender a no reducir la realidad a una de sus caras. Pregúntese usted: ¿Bajo cuántas miradas puede mirarse el mundo? Y, sobre todo: ¿Cuántas caras tiene el mundo por cada ojo que mira? Ya que estamos con las matemáticas, multiplique el número de perspectivas bajo las cuales puede ser abordada la realidad por el número de ojos que la miran. Para los señores y señoras del método, el resultado será aterrador; para otros, será indiferente; para otros, estimulante. Lo que está claro es que esto nos enseña a ser un poco más modestos: a recordar que no podemos reducir la realidad a una de sus infinitas perspectivas y mucho menos a una de nuestras diminutas miradas. En esto, nada ha hecho más daño a la filosofía que la creencia milenaria en “el Único e Indivisible Ojo de Dios” (¿no era eso la búsqueda de “el método”?). Los occidentales, y entre ellos Descartes como uno de sus mayores representantes, nos hemos acostumbrado a buscar esa mirada única e indivisa: de ahí nuestra tendencia, tan destructiva como inútil, a pasarlo todo por el filtro de las dicotomías. “O es bueno o es malo”, “o es matemático o es malo”, un monoteísmo teórico que es sólo una secularización del más clarificador “o es la mirada divina o no es nada”. El arte nos enseña todo lo contrario, es decir, que las miradas son innumerables. Y no hace falta pensar en Picasso, también nos lo enseñaron Homero y Johan Sebastian Bach.

El arte, por sí mismo, es una prueba del cambio, de la necesidad de mirar cada cosa en su momento y bajo su punto de vista, teniendo en cuenta su singularidad. Hay tantas formas de pensar el agua como gotas de agua; hay tantos “homo sapiens” como hombres vivos y muertos. “Razón” es sólo una palabra. ¿Para quién será una sorpresa que los seres humanos estamos mucho más limitados de lo que nos gusta pensar? El arte es sólo un hachazo en la frente de la vanidad humana. Ojalá Descartes nos hubiera hablado de esto, porque la relación entre la música y los afectos apunta siempre en esta dirección, al menos si se la analiza seriamente. Los conceptos son cerrados y unívocos; las sensaciones son abiertas y plurívocas. Imagina la simplicidad de una silla y recuerda que, a pesar de todo, el concepto de silla es incapaz de dar cuenta de las infinitas sillas posibles. Imagina ahora qué corta es la definición de un organismo o, peor todavía, la del universo entero. Los sentidos están en contacto con esa multiplicidad, como nuestros afectos y emociones. Nosotros no queremos una silla cualquiera, sino esa silla. No disfrutamos con cualquier cielo, sino con ese cielo. No queremos a una mujer, sino a esa mujer. Pero, ¿acaso hay otra cosa? ¿Dónde está *la* silla, *el* cielo y *la* mujer?

“Razón” es sólo una palabra. ¿Para quién será una sorpresa que los seres humanos estamos mucho más limitados de lo que nos gusta pensar? El arte es sólo un hachazo en la frente de la vanidad humana. Ojalá Descartes nos hubiera hablado de esto, porque la relación entre la música y los afectos apunta siempre en esta dirección, al menos si se la analiza seriamente.

El arte no nos engaña, pues su naturaleza le impide esconder su origen. El arte también tiene razón y no necesita que una razón externa, matemática, instrumental, mecánica, automática, o como quiera llamarse, venga a decirle cómo es el mundo. Por supuesto que esas razones externas también pueden ser importantes, e incluso tenidas en cuenta por el arte, pero no excluyen ni sustituyen a las razones del arte, y cuando intentan hacerlo sólo crean un problema más para nosotros. De todas formas, a medida que uno reflexiona va descubriendo que al final todo está más conectado de lo que parece, es decir, que “razón” y “sentimientos” son solamente palabras que utilizamos para hacer cosas, como promesas o entrevistas, pero no para desgajar la realidad y separar lo que sólo nuestros conceptos han separado.

P.R.: Bueno, Daniel Martín Sáez, Muchas gracias.