

# LA ESTÉTICA DE *SENSUS* Y *RATIO* EN LA FILOSOFÍA DE DESCARTES: DEL *COMPENDIUM MUSICAE* A LAS PASIONES DEL ALMA\*

LUIS HERNÁNDEZ MERGAL  
Conservatorio de Música de Puerto Rico

RESUMEN: En este trabajo se investigan los conceptos de *sensus* (sensación, sentimiento) y *ratio* (razón, proporción) en la filosofía de Descartes, con el propósito de indagar sobre la posibilidad de una unión de ambos conceptos en la obra de arte. El análisis comienza con el *Compendio de música*, demostrando que algunos conceptos claves del método cartesiano son tanto epistemológicos como estéticos. El problema central sobre la unión de *sensus* y *ratio* depende de la respuesta a la interrogante sobre la relación entre *res cogitans* y *res extensa*, que se discute en torno al tratado de las *Pasiones del alma*. Nuestra investigación destaca la contribución de Descartes al posterior desarrollo de la estética del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: estética; Descartes; filosofía de la música; *sensus*, *ratio*, afectos.

## *The Aesthetics of Sensus and Ratio in Descartes' Philosophy: from the Compendium musicae the Passions of the Soul*

ABSTRACT: In this work I investigate the concepts of *sensus* (sensation, feelings) and *ratio* (reason, proportion) in Descartes' philosophy. I wish to inquire into the possibility of the union of both concepts in the work of art. My analysis begins with the *Compendium of music*, where I show that some key concepts of the cartesian method are both epistemological and aesthetic in nature. The main problem regarding the union of *sensus* and *ratio* depends on the answer to the question about the relation between *res cogitans* and *res extensa*, which I discuss in the context of the *Passions of the soul*. My investigation highlights Descartes' contribution to the future development of aesthetics in the eighteenth century.

KEY WORDS: aesthetics; Descartes; philosophy of music; *sensus*; *ratio*; affects.

### 1. INTRODUCCIÓN. *SENSUS* Y *RATIO* HASTA EL SIGLO XVI

Los conceptos de *sensus* y *ratio*, implícita o explícitamente, forman parte de la experiencia de toda manifestación artística. Desde la especulación teórico-musical griega hasta la estética o la anti-estética de la actualidad, estos conceptos juegan un papel central en la investigación filosófica del arte. El término *sensus* hace

---

\* Este trabajo forma parte de una tesis doctoral en curso sobre los conceptos de *sensus* y *ratio* en la estética de los siglos XVII y XVIII, desde Descartes hasta Kant, pasando por Spinoza, Leibniz y Baumgarten, con énfasis en la filosofía de la música, pero sin excluir su aplicación a otras áreas del arte. Se sobreentiende que, antes de Baumgarten, utilizamos el término de «estética» en un sentido amplio semejante al de «filosofía del arte».

referencia tanto al «percibir» como al «sentir». La sensación es tanto percepción a través de los sentidos (a manera de ejemplo, sentido visual en la pintura, sentido auditivo en la obra musical), como sensación de emociones o sentimientos<sup>1</sup>. Además de *sensus* como percepción, sentimiento y emoción, en la obra de arte<sup>2</sup> se encuentra un aspecto intelectual, la *ratio*, que se define como «razón» y «proporción matemática» y cuyos orígenes se remontan a las antiguas teorías griegas sobre la proporción numérica entre los sonidos musicales —tales como la proporción 2:1 para la octava, la de 3:2 para la quinta y la de 4:3 para la cuarta— y su relación paralela con los movimientos de las esferas celestes, la «armonía de las esferas». Llevaría demasiado lejos presentar una discusión detallada de la historia de estas antiguas teorías en el contexto de este trabajo<sup>3</sup>. Bastará no perder de vista que desde la antigüedad hasta el siglo XVII, tanto la teoría de la «armonía de las esferas» como la «doctrina del *ethos*», es decir, la idea de que la música influye en los estados del alma —doctrina cuya exposición ejemplar se encuentra en el tercer libro de la *República* de Platón—, ocupan un lugar central en la especulación filosófica sobre la música y en la filosofía del arte en general, hasta la fundación de parte de Alexander Baumgarten de la Estética como un campo científico particular.

La influencia de la especulación antigua en la cultura occidental se refleja en el reconocimiento del hecho de que la música tiene o produce un efecto sobre el alma, un efecto que además causa deleite al oyente. ¿Cómo se explica este fenómeno? Hasta el final del Renacimiento, las teorías platónicas y el aristotelismo de la filosofía escolástica recurren a un reconocido paralelismo entre las partes del alma y los intervalos musicales. Los filósofos racionalistas, como es sabido, rechazarán la concepción aristotélica de un alma dividida en partes, que había sido transmitida por la filosofía escolástica. Ahora se buscará fundamentar la concepción de un alma simple, sin partes<sup>4</sup>. Las pasiones o los afectos tendrán que ser explicados desde esa perspectiva y sobre un fundamento metafísico: Descartes, desde las dos substancias, *res cogitans* y *res extensa*; Spinoza, desde la substancia única, *Deus*

<sup>1</sup> Eventualmente, Kant dará cuenta de esta ambigüedad del término *sensus* al comienzo de su *Crítica del juicio*. Así, distinguirá entre *Empfindung* (percepción) y *Gefühl* (sentimiento). Véase KANT, I., *Crítica del juicio*, José Rovira Armengol, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005, 48-49; y cf. KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, W. Weischedel (Ed.), Suhrkamp, Frankfurt, 1974, 117-19.

<sup>2</sup> El origen histórico del concepto «obra de arte» no nos concierne aquí. Utilizamos el término desde una perspectiva filosófica abarcadora, que incluye toda concreción de una actividad artística en cualquier época y lugar.

<sup>3</sup> Basta recordar que la especulación teórico-matemática griega sobre la música se remonta a las tradiciones pitagóricas, que probablemente datan del siglo VI a.C., se extiende hasta Boecio en el siglo VI d.C., quien a su vez la transmite al medioevo y así sucesivamente. Ello implica una enorme diversidad de opiniones y sistemas teóricos distintos. Para un recuento breve de este tema, véase FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

<sup>4</sup> DESCARTES, R., *Pasiones del alma*, Artículo 68, «...no encuentro en el alma ninguna distinción de partes...». Adam, Ch., y Tannery, P. (Eds.), *Oeuvres de Descartes*, vol. XI, Léopold Cerf, París, 1908, 379. Las referencias a esta edición serán indicadas por las siglas «A.-T.» seguidas del número del tomo y la página. Véase también JAMES, S., *Passion and Action: The Emotions in Seventeenth Century Philosophy*, Oxford, 2003, 66.

*sive natura*; y Leibniz, desde la pluralidad monádica y la «unidad en la pluralidad» como armonía preestablecida (*Übereinstimmung*)<sup>5</sup>. En este trabajo nos limitamos a discutir los comentarios de Descartes en torno a la música y al arte en general desde la perspectiva de su propio sistema filosófico, con el propósito de investigar la posibilidad de formular una concepción de la unión de *sensus* y *ratio* en la obra de arte.

## 2. EL *COMPENDIUM MUSICAE* DE DESCARTES

Parece ser un lugar común el suponer que los filósofos racionalistas descuidan el aspecto emocional o afectivo de la música y del arte en favor de los razonamientos matemáticos sobre la misma. Sin embargo, las primeras frases del *Compendium musicae* de Descartes desmienten este malentendido. «El fundamento de la música es el sonido. Su propósito es deleitar y conmover en nosotros una diversidad de afectos»<sup>6</sup>. La primera oración de esta obra temprana, escrita en 1618 (pero publicada póstumamente en 1650), coloca a Descartes en línea directa con los tratadistas del siglo anterior, como, por ejemplo, el teórico musical de la Universidad de Salamanca Francisco Salinas, en cuanto que éste considera el sonido como la materia propia de la investigación musical<sup>7</sup>. Continuando la labor de los tratadistas renacentistas tardíos, Descartes se ocupa de la naturaleza sonora de la música, echando a un lado las especulaciones cósmicas heredadas de la antigüedad griega. Descartes también entiende y discute el aspecto placentero del sonido musical y lo vincula con la finalidad de la música, que consiste en excitar o conmover las emociones, las pasiones o los afectos<sup>8</sup>. Además, según el filósofo francés, las melodías pueden ser tristes y placenteras a la vez. Aunque esto parezca una contradicción, basta recordar, como dice Descartes, a los poetas elegíacos y los dramaturgos trágicos, quienes proporcionan más placer concomitante cuanto más dolor hacen sentir<sup>9</sup>.

Por otro lado, el origen del placer que causa una melodía se deriva de la voz humana en la medida en que se adecúa más (*maxime conformis est*) a nuestro espíritu,

<sup>5</sup> LEIBNIZ, G.W., *Monadología*, Julián Velarde (Ed.), Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, §17: «[...] Así, pues, es necesario buscar la percepción en la sustancia simple, no en el compuesto o en la máquina». La sustancia simple es la mónada (§1). [...] «hablando con propiedad, debemos decir que no hay en el mundo otra cosa que sustancias simples y en ellas la percepción y la apetición». (LEIBNIZ, *ibíd.*, 48.)

<sup>6</sup> «*Compendium musicae, huius obiectum est sonus. Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus*». A.-T., X, 89. Las traducciones del *Compendium* son nuestras, aunque hemos consultado la siguiente versión española: DESCARTES, R. *Compendio de música*, introducción de Ángel Gabilondo, traducción de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Editorial Tecnos, Madrid, 1992.

<sup>7</sup> Véase SALINAS, F., *Siete libros sobre la música [De musica libri septem, Salamanca, 1577]*, traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, Editorial Alpuerto, Madrid, 1983, 35-36.

<sup>8</sup> En el vocabulario de Descartes, *affectus* recoge las emociones, las pasiones y los sentimientos. Véase JAMES, S., *Passion and Action*, 7: «Some early-modern writers use the terms “passion” and “emotion” synonymously», y n. 28: «See e.g. René Descartes, *The Passions of the Soul...*». La psicología moderna distingue el significado de estos conceptos. Para nuestros propósitos, *affectus* (lat.) y *passion* (fr.) son equivalentes a *sensus*.

<sup>9</sup> DESCARTES, A.-T., X, 89.

es decir, en la medida en que parece afectar el espíritu más directamente<sup>10</sup>. Esta aseveración es importante, pues vincula el placer estético con la voz como vehículo de la palabra. En este sentido, Descartes se hace eco de la estética musical de su tiempo: el barroco temprano que considera la música vocal, especialmente la recién inventada ópera —por ejemplo, *L'Orfeo* de Monteverdi (1607)— como el modelo estético de toda expresión musical. Mientras Descartes redacta su *Compendium*, los compositores y teóricos musicales escriben sobre la relación entre la música y el texto sosteniendo que la finalidad de la música, es decir, de la melodía vocal, es provocar en el oyente la sensación de los afectos que se representan en el texto. Así, por ejemplo, en el primer acto de la ópera de Monteverdi, cuando Orfeo y los pastores celebran con cantos y bailes su dicha por la boda de Orfeo y Eurídice, las melodías y su acompañamiento instrumental evocan su desbordante alegría. Pero súbitamente llega la mensajera con la terrible noticia de la muerte de Eurídice. Igual de súbito es el cambio de los afectos. La mensajera, en el diálogo en recitativo «Ahì, caso acerbo», expresa su amarga angustia por ser la desdichada portadora de la funesta noticia. Orfeo, a su vez, expresa otro afecto, el profundo dolor de la pérdida de su amada, en el recitativo «Tu se' morta». El problema, por lo tanto, no es que no se reconozca la relación entre la música y los afectos, pues esta es la premisa de la que parte el *Compendium* cartesiano, como se refleja en el título largo arriba citado. Más bien se trata de determinar cómo la música es capaz de representar las emociones y provocarlas en el oyente.

Para comenzar a discutir esta aseveración debemos regresar a la definición de la música que hace Descartes en la introducción al *Compendium*<sup>11</sup>. A lo discutido arriba se añade que «el medio para lograr este fin [deleitar y conmover en el oyente una diversidad de afectos], es decir, los atributos del sonido, son principalmente dos; a saber, las diferencias en la proporción (*in ratione*) de duración o tiempo y en la proporción de la tensión en relación con el [sonido] agudo o bien con el grave.»<sup>12</sup> A primera vista, esta aseveración puede hacernos pensar que Descartes seguirá en su *Compendium* las antiguas ideas pitagóricas sobre las proporciones matemáticas y su efecto en el alma (a la manera de Boecio). Se recordará que la investigación pitagórica antigua y el descubrimiento de las proporciones de la octava y demás intervalos se origina en la medición de la extensión y división de una cuerda en el monocordio. Por el contrario, Descartes, que es uno de los matemáticos sobresalientes de la temprana era científica moderna, desarrolla su investigación sobre fundamentos matemáticos modernos, lo que le llevará a interesarse en el descubrimiento de su amigo Mersenne, de que la frecuencia de la vibración de una cuerda de una densidad y una tensión dadas, varía inversamente a su longitud. En otras palabras, la velocidad (frecuencia) de vibración de una cuerda es mayor cuanto más corta sea la cuerda. La frecuencia de vibración de una cuerda (o de cualquier otro objeto, ya sea una membrana de un tambor, una columna de aire en los instrumentos de viento,

<sup>10</sup> DESCARTES, A.-T., X, 90.

<sup>11</sup> El *Compendium* se divide en una breve sección de introducción seguida de ocho *Praenotanda* (observaciones preliminares o «consideraciones previas», según la traducción de Flores y Gallardo, *op. cit.*), la última de las cuales conduce directamente a una serie de secciones de naturaleza técnica musical, divididas de acuerdo a su temática (*De numero vel tempore in sonis observando; De sonorum diversitate circa acutum & grave; De consonantibus; etc.*).

<sup>12</sup> DESCARTES, A.-T., X, 90.

etc.) varía de acuerdo a un cierto número de factores, incluyendo la densidad del material, el tamaño del mismo (la longitud, en el caso de la cuerda), la tensión a que está sometido el material, y así sucesivamente. Si la frecuencia de la vibración es lenta, el sonido será más grave; si es rápida, el sonido será más agudo. La mayor parte del *Compendium* se dedica precisamente a asuntos de matemática o acústica musical aplicados a la composición, que no nos conciernen aquí. Sin embargo, las «observaciones preliminares» son importantes para entender el dilema que encontrará Descartes a la hora de explicar la relación entre el sonido musical y su capacidad de excitar los afectos en el espíritu. También resulta interesante notar que si bien Descartes descubre el principio fundamental del método en 1619, un año después de completar el *Compendium*, ya en este último despuntan algunos rasgos esenciales del método expuesto en el *Discurso*. En las primeras dos observaciones preliminares del *Compendium*, Descartes ha establecido que «todos los sentidos son capaces de experimentar algún tipo de placer», y que ello implica que «se requiere algún tipo de proporción del objeto con el sentido mismo»<sup>13</sup>. Los ejemplos aducidos por Descartes explican lo que el filósofo entiende por «proporción del objeto con el sentido mismo»: el ruido de un mosquete o el del trueno no es apropiado para el oído, de la misma manera en que el resplandor directo del sol hace daño a los ojos. Estos ejemplos *per negationem* indican lo que debe considerarse un requisito *sine qua non* del placer que el sonido causa a los sentidos: el sonido no puede ser de naturaleza extrema (como el ruido de una explosión ocasionado por el disparo de un mosquete o el ruido —presumiblemente cercano— del trueno). La analogía con la vista (el sol daña la vista cuando se mira directamente), es de rigor; dado el «prejuicio» a favor de este sentido no sólo de Descartes, sino de todos los filósofos desde tiempo inmemorial<sup>14</sup>. La implicación es que los sonidos excesivamente fuertes no causan placer. Además, los ejemplos sonoros citados por Descartes implican que la disonancia es por naturaleza desagradable, mientras que la consonancia es placentera. Más adelante en el *Compendium*, Descartes discutirá la naturaleza de la disonancia y de la consonancia en el contexto de los sonidos musicales, más allá de los ruidos de los ejemplos que nos ocupan ahora, que son los únicos tipos posibles: los ruidos hechos por el hombre (mosquete), y los naturales (trueno).

Descartes prosigue su discusión en el *Compendium* con varias observaciones sobre la naturaleza del objeto estético. Éste no debe actuar en la sensación de una manera que resulte «demasiado complicada o confusa», pues «el objeto se percibe más fácilmente cuando la diferencia entre sus partes es menor»<sup>15</sup>. Evidentemente Descartes maneja aquí un concepto de las facultades sensitivas basado en la idea de que lo más simple se percibe con mayor claridad y facilidad, mientras que lo «complicado y confuso» se percibe con mayor dificultad. Lo simple absoluto es, por supuesto, lo que no tiene partes. Lo relativamente simple es lo que tiene pocas partes y presuntamente partes simétricas. Lo complicado y confuso será a su vez lo que tiene una diversidad de partes asimétricas. Descartes ilustra esta distinción con

<sup>13</sup> DESCARTES, A.-T., X, 91.

<sup>14</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 980a22: «Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista».

<sup>15</sup> DESCARTES, A.-T., X, 91.

el ejemplo de un astrolabio<sup>16</sup>, una de cuyas partes tiene un diseño muy complejo y, por lo tanto, es poco placentera a la vista, pues contiene muchos elementos que no se pueden percibir de manera suficientemente distinta. Otra parte del instrumento, que es más sencilla, resulta más placentera a la vista.

Cabe suponer que, por analogía, Descartes sostenía lo mismo sobre el «diseño» musical; a saber, que las formas musicales excesivamente complejas producen menos placer estético que las formas más sencillas. Podríamos citar como ejemplo la polifonía renacentista cuyas texturas de cinco o seis voces se componían en un estilo contrapuntístico tal que se escuchan cinco o seis melodías simultáneamente y son difíciles de «percibir de manera suficientemente distinta», al menos desde la perspectiva de la estética barroca del siglo XVII<sup>17</sup>. Por otro lado, la nueva música barroca se distingue precisamente por sus texturas más sencillas, más «claras y distintas» gracias a la polarización de la voz inferior, el bajo continuo, y la superior, la soprano<sup>18</sup>.

Cabe advertir, sin embargo, que en la séptima observación del *Compendium*, Descartes matiza la distinción entre percepción compleja y percepción sencilla: «Entre los objetos de los sentidos, no es más agradable al alma aquél que el sentido percibe con la mayor facilidad, ni el que se percibe con la mayor dificultad, sino el que no satisface tan fácilmente el deseo natural que conduce los sentidos a los objetos, pero tampoco es tan complicado que cansa los sentidos»<sup>19</sup>. La idea de que existe un deseo natural en el ser humano que hace los objetos atractivos a los sentidos se encuentra ya en la *Metafísica* de Aristóteles. Descartes destaca el aspecto placentero de la percepción sensorial. Lo placentero debe encontrarse en un balance o punto medio entre la percepción fácil, es decir, muy sencilla o simple, y la percepción de mayor dificultad, que evidentemente se refiere a lo que contiene exceso de información. La diferencia entre las partes del astrolabio que acabamos de citar es un ejemplo de ello.

### 3. EL *COMPENDIUM MUSICAE* Y EL *DISCURSO DEL MÉTODO*

La relación entre estas *praenotanda*, que funcionan como axiomas a la posterior investigación músico-matemática del *Compendium*, y el método expuesto en el *Discurso del método* es evidente. Se recordará que éste se basa en la preocupación epistemológica fundamental de Descartes de encontrar «el verdadero método para llegar al conocimiento de todas las cosas de que mi espíritu fuera capaz»<sup>20</sup>. En la segunda parte del *Discurso*, Descartes expone los cuatro preceptos o principios que

<sup>16</sup> El astrolabio era un instrumento astronómico antiguo usado para determinar la posición de los astros.

<sup>17</sup> Un ejemplo extremo de la polifonía renacentista compleja es el motete *Spem in alium*, del compositor inglés Thomas Tallis (c.1505-1585), para 40 voces (ocho coros de cinco voces cada uno). Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=QmH1nZSGIyY>

<sup>18</sup> Véase la ya mencionada ópera *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643) y, en Francia, el género del *Air de cour*, tal como *Enfin la beauté que j'adore*, de Étienne Moulinié (1599-1669).

<sup>19</sup> DESCARTES, A.-T., X, 91.

<sup>20</sup> DESCARTES, R., *Discurso del método*, Manuel García Morente (Trad.), Espasa-Calpe, Madrid, 2010, 46.

componen el método. Para nuestros fines es de interés sobre todo el primero, que consistía «[...] en no admitir como verdadera cosa alguna como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.»<sup>21</sup> El criterio de la veracidad es la evidencia. Ésta se define positivamente por dos aspectos esenciales de todo objeto de un juicio: la claridad y la distinción. También se define negativamente por la necesidad de evitar primero la precipitación, es decir, el aceptar como verdadero lo que aún no es evidente (claro y distinto); y segundo, la prevención, que es la otra cara de la moneda de la precipitación, a saber, el negarse a aceptar como verdadera una idea que sea clara y distinta. El criterio esencial que Descartes formula para un juicio verdadero, el de las ideas claras y distintas, es similar al que ha formulado antes como criterio de valor estético. El diseño más sencillo actúa de una manera menos confusa, es decir, más clara que el diseño demasiado complejo. El último tiene más partes y por lo tanto es más confuso: la «diferencia entre sus partes» es mayor cuantas más partes tiene. La proliferación de partes diferentes ofusca la sensación, lo que dificulta la distinción del diseño. La claridad y la distinción del objeto se presentan así como cualidades necesarias para la sensación de placer en la contemplación del objeto. Por eso, los criterios de claridad y distinción son tanto epistemológicos como estéticos.

Otro pasaje ejemplar del *Discurso* nos muestra que el sujeto, el «yo» que piensa, es en esta obra —como, por supuesto, también en las *Meditaciones metafísicas*— no sólo un *sine qua non* del «verdadero método» epistemológico, sino también de la sensación estética en cuanto que representa el fundamento de las cualidades de claridad y distinción. Es decir, así como el método epistemológico se funda en las ideas claras y distintas que el sujeto reconoce como elemento primario del conocimiento, de la misma manera el fundamento de la percepción y del reconocimiento de la perfección, de la belleza y del orden como criterios estéticos se fundamentan en las cualidades de claridad y distinción de un objeto. Al comienzo de la segunda parte del *Discurso*, Descartes relata que, pasando un invierno en un alojamiento de Alemania, se le ocurrió que,

[...] muchas veces sucede que no hay tanta perfección en las obras compuestas de varios trozos y hechas por las manos de muchos maestros como en aquéllas en que uno solo ha trabajado. Así vemos que los edificios que un solo arquitecto ha comenzado y rematado suelen ser más hermosos y mejor ordenados que aquellos otros que varios han tratado de componer y arreglar, utilizando antiguos muros, contruidos para otros fines. Esas viejas ciudades que no fueron al principio sino aldeas y que con el transcurso del tiempo han llegado a ser grandes urbes, están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, si las comparamos con esas plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y aunque considerando sus edificios uno por uno encontrásemos a menudo en ellos tanto o más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están arreglados, aquí uno grande, allá otro pequeño, y cómo hacen las calles curvas y desiguales, diríase que es más bien la fortuna que la voluntad de unos hombres provistos de razón la que los ha dispuesto de esa suerte<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> DESCARTES, *Discurso*, 47.

<sup>22</sup> DESCARTES, *Discurso*, 41-42.

Perfección, belleza y orden son las cualidades que tiene un edificio diseñado por un solo arquitecto. Por otro lado, a manera de analogía, las constituciones establecidas por «un legislador prudente» son mejores que las que resultan de la respuesta espontánea de los pueblos «semisalvajes» en su paulatino proceso de civilización. En última instancia, el modelo ejemplar es el «gobierno de la verdadera religión, cuyas ordenanzas fueron hechas por Dios». Descartes despliega esta progresión de individuos particulares (arquitecto, legislador, Dios) y sus obras para fundamentar la razón del filósofo-científico de *bon sens* como garantía del verdadero conocimiento: «Y así pensé yo que las ciencias de los libros, por lo menos aquellas cuyas razones son sólo probables y carecen de demostraciones, habiéndose compuesto y aumentado poco a poco con las opiniones de varias personas diferentes, no son tan próximas a la verdad como los simples razonamientos que un hombre de buen sentido puede hacer naturalmente acerca de las cosas que se presentan.»<sup>23</sup> Los «simples razonamientos» serán los que constituyen el método, cuyo criterio fundamental ya hemos discutido. Estas ilustraciones preparan no sólo el método epistemológico, sino que presuponen el dualismo del ser pensante como la *res cogitans* y del cuerpo humano y los objetos físicos como *res extensa*, así como su fundamento metafísico en el *je pense, donc je suis* que Descartes expone en la cuarta y quinta parte del *Discurso* y en las *Meditaciones metafísicas*. Para efectos del ejemplo del arquitecto, la perfección de su obra, resultado de «la voluntad de un hombre provisto de razón», pertenece al ámbito de la *res cogitans*. Asimismo, el orden establecido por la razón del arquitecto pertenece igualmente al ámbito de la *res cogitans*. ¿Y la belleza? Ciertamente, para Descartes, ésta es resultado del ordenamiento de la razón a partir de ideas claras y distintas, pero en cuanto cualidad de un objeto físico —los edificios y las ciudades—, pertenece al ámbito de la *res extensa*. Así, en el plano estético, queda planteada la dificultad de la relación entre *res cogitans* y *res extensa* como condición de posibilidad de la creación y de la percepción de la belleza.

Por otro lado, el ejemplo de los edificios diseñados por un solo arquitecto, cuyo trabajo individual Descartes considera imprescindible para lograr una obra bella, puede considerarse una especie de anticipación a ciertos problemas que serán tema de discusión en la estética del siglo XVIII. Para Descartes, el arquitecto es capaz de crear belleza porque tiene absoluto control sobre la creación de su obra, en cuanto que tiene pleno conocimiento de su obra mediante ideas «claras y distintas». Asimismo, el conocimiento pleno de la obra como objeto —es decir, como si fuera un objeto de la ciencia— es requisito para la percepción de la perfección, de la belleza y del orden de ésta por parte del sujeto que contempla la obra. Esto significa que ya sea desde la perspectiva del arquitecto creador, ya sea desde la perspectiva del espectador, el objeto bello, como objeto de conocimiento, tiene que estar referido a un concepto y, por lo tanto, el juicio de gusto es un juicio de conocimiento. Para Kant, cuya solución a este problema adelantamos aquí a manera de ejemplo de las dificultades que plantea la estética cartesiana para el futuro, la representación del objeto, en cuanto objeto bello, no puede ser referida a un concepto, sino al sujeto

<sup>23</sup> DESCARTES, *Discurso*, 42.



y a su sentimiento de agrado. Ello dará pie a la reconocida explicación kantiana sobre el juego libre entre la imaginación y el entendimiento<sup>24</sup>.

Si comparamos lo que se expuso anteriormente con respecto a la acción de la música sobre los afectos en el *Compendium* con la idea de un único autor, tal y como aparece en el *Discurso*, salta a la vista una dificultad que parece impedir la extrapolación de una estética cartesiana en que realmente se dé la unión de *sensus* y *ratio* en la obra de arte. El individuo creador, el arquitecto, al igual que el filósofo-científico, es un hombre de *bon sens*. El *Discurso* comienza precisamente con una explicación del buen sentido:

El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo, pues cada cual piensa que posee tan buena provisión de él, que aun los más descontentos respecto a cualquier otra cosa no suelen apetecer más del que ya tiene. En lo cual no es verosímil que todos se engañen, sino que más bien esto demuestra que la facultad de juzgar bien y de distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es naturalmente igual en todos los hombres; [...]<sup>25</sup>.

¿Acaso incluye el «buen sentido» la facultad de juzgar bien y de distinguir no sólo entre lo verdadero y lo falso, sino también entre lo bello y lo feo? Por supuesto, Descartes no se hace esta pregunta en el *Discurso*, pues su interés es epistemológico y su ilustración es sobre el arquitecto creador, mientras que en el *Compendium* su interés se centra en el receptor, el oyente. Sin embargo, el ejemplo del arquitecto sí menciona la belleza, y en el *Compendium* va unida a ésta la sensación de placer que causa la acción de la música sobre las emociones. Uno de los problemas que surgen se relaciona con la facultad de juzgar bien. Si ésta fuera compartida por todos los seres humanos y si fuera igual para todos, no podría haber desacuerdo en los juicios de belleza, lo que es evidentemente falso. Podemos recurrir nuevamente a Kant para demostrar cómo los problemas que plantea Descartes abren la puerta a las discusiones estéticas del siglo XVIII. La solución de Kant al problema del asentimiento universal al juicio de gusto será la de suponer un sentido común (*sensus communis*). Pero no, a la manera de Descartes, de un *bon sens* que se refiere al juicio lógico, sino a un sentido común especial, basado en un principio subjetivo, «que mediante el sentimiento y no por conceptos, pero con validez general, determine lo que gusta o disgusta»<sup>26</sup>. Este sentido común especial no es un sentido externo, es decir, un sentido que, como el *bon sens* de Descartes, refiere el objeto a un concepto del entendimiento, sino que resulta del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas<sup>27</sup>.

Otro problema que Descartes se plantea en el *Compendium* es el de la relación entre el sonido musical y la diversidad de afectos que la música despierta. En la sección sobre el ritmo y el tiempo (*De numero vel tempore in sonis observando*), Descartes sostiene que la medida musical mueve los afectos de acuerdo a la velocidad (al *tempo*): «[E]n general, el paso lento excita en nosotros los afectos más calmados, tales como languidez, tristeza, miedo, orgullo, etc.; mientras que el paso

<sup>24</sup> Véase KANT, *o.c.*, §1(45-46), §9 (60).

<sup>25</sup> DESCARTES, *Discurso*, 33.

<sup>26</sup> KANT, *o.c.*, 81 (§20).

<sup>27</sup> *Ibid.*

más rápido excita los afectos más veloces, tal como la alegría, etc.»<sup>28</sup> La explicación continúa con un intento de asociar el *tempo* de la música a la métrica de los compases, aduciendo que el binario es más lento que el ternario porque este último, al consistir de tres tiempos, «ocupa más los sentidos, pues tiene más cosas que hay que atender», mientras que el binario sólo consta de dos tiempos. Súbitamente, Descartes abandona el tema, indicando que hace falta investigar más detalladamente «los movimientos del alma»<sup>29</sup>. En este punto del *Compendium*, después de abundar un poco más sobre el tiempo en la música, Descartes dedica no pocas páginas a exponer las proporciones matemáticas de las consonancias (octava, quinta, cuarta, terceras y sextas). Al término de esta explicación, Descartes menciona que se debería proceder al tema de los poderes de las consonancias para mover los afectos. Pero no procede a discutir el tema, aduciendo que con lo que ya ha explicado sobre las consonancias basta para derivar una investigación más detallada al respecto, y que tal investigación excedería los límites del *Compendium*. Lo que dice a continuación es revelador. Los poderes para mover los afectos «son tan variados y se apoyan en circunstancias tan imponderables, que no bastaría un libro completo para llevar a término la empresa»<sup>30</sup>. Descartes no parece estar seguro de la posibilidad de establecer un vínculo sólido, coherente y «científico» entre los sonidos musicales y los afectos. En fin, si en el *Compendium*, Descartes se plantea la pregunta por la relación entre los sonidos musicales y los afectos y si hace algunas observaciones valiosas, es evidente que termina por abandonar todo intento de profundizar en el tema. El lector queda finalmente sin explicación convincente de cómo la música mueve los afectos.

En suma, podemos concluir que la investigación cartesiana sobre la relación entre el sonido musical y los afectos, comenzada en el *Compendium musicae* sobre la premisa de la posibilidad de descubrir una relación objetiva entre, por un lado, la función de las consonancias y disonancias en la teoría musical y su aplicación a la composición (*ratio*) y, por otro lado, las emociones, el gusto y el placer sensorial (*sensus*), conduce a una aporía, razón por la cual Descartes se ve obligado a «posponer» para siempre este aspecto de sus investigaciones musicales. Lo que hace es concluir simplemente que el efecto del sonido en los sentimientos es un fenómeno subjetivo e irracional y, por lo tanto, inexplicable. Así pues, la estética cartesiana del *Compendium* no puede dar cuenta de una unión de *sensus* y *ratio* en la obra de arte.

#### 4. LAS PASIONES DEL ALMA

Otro posible camino para investigar en la filosofía cartesiana la unión de *sensus* y *ratio* en la obra de arte o, dicho quizás con más precisión, la unión de *sensus* y *ratio* en la percepción de la obra de arte, se puede encontrar en la última obra de

<sup>28</sup> DESCARTES, *Compendium*, A.-T., X, 95.

<sup>29</sup> DESCARTES, *ibid.* Quizá esta *magis exacta disquisitio* de los movimientos del alma se convertirá en el futuro tratado de las *Pasiones del alma*.

<sup>30</sup> DESCARTES, A.-T., X, 95.

Descartes, el tratado sobre las *Pasiones del alma* (1649)<sup>31</sup>. No es este el lugar para emprender un análisis exhaustivo de las *Pasiones*. Tan sólo indicaremos algunas posibilidades que se desprenden del concepto cartesiano de las facultades del alma y de la relación entre el alma y el cuerpo que Descartes intenta establecer. En primer lugar, como es de esperar, las facultades del alma ya estaban implicadas en la derivación del *cogito*. Basta recordar la segunda de las *Meditaciones metafísicas*: «¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa. Y, ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente.»<sup>32</sup> El pensar es la esencia del alma. No es un atributo o accidente que se encuentre en el alma ocasionalmente, sino que es la facultad que constituye el alma, su actividad propia<sup>33</sup>. En las *Pasiones*, Descartes, que está interesado en establecer claramente la distinción entre las funciones del cuerpo y las del alma, enfatiza ya desde el Artículo 4 su posición respecto a las funciones de ambos: «Así pues, como no concebimos que el cuerpo piense de ninguna manera, debemos creer que toda suerte de pensamientos que existen en nosotros pertenecen al alma; y como no dudamos que hay cuerpos inanimados que pueden moverse de tantas o más diversas maneras que los nuestros, y que tienen tanto o más calor (lo que la experiencia muestra en la llama, que tiene en sí misma mucho más calor y movimiento que ninguno de nuestros miembros), debemos creer que todo el calor y todos los movimientos que hay en nosotros, en tanto no dependen del pensamiento, no pertenecen sino al cuerpo.»<sup>34</sup>

Teniendo en cuenta la diferencia entre las funciones del alma y del cuerpo, Descartes afirma que los pensamientos del alma se dividen en dos: acciones y pasiones. Las acciones del alma son aquellos pensamientos asociados a nuestra voluntad, «que provienen directamente de nuestra alma, y parecen no depender sino de ella». Las pasiones, por el contrario, no provienen del alma, sino que son todas aquellas percepciones o conocimientos que, aunque están «en nosotros», provienen de las cosas que son representadas por ellas, y no son producto de nuestra alma [a.17]. Ahora bien, sean acciones o pasiones, nuestros pensamientos siempre van acompañados de la conciencia. En cuanto a las acciones del pensamiento (voluntad), dice Descartes en el Artículo 19: [...] «es indudable que no podríamos querer ninguna cosa que no percibiéramos por el mismo medio [ie, la conciencia] que la queremos». Es decir, la volición siempre va acompañada de la conciencia de tal volición. Antes, en el Artículo 17, las pasiones son «todas las clases de percepciones o conocimientos que se encuentran en nosotros, porque muchas veces no es nuestra alma la que las hace tales como son, y porque siempre las recibe de las cosas que son representadas por ellas.» Las pasiones, aunque «muchas veces» no provienen del alma, sino de «cosas» que las pasiones «representan», siempre son conscientes,

<sup>31</sup> DESCARTES, A.-T., XI, 291ss.; de aquí en adelante, citado en el texto como «las *Pasiones*».

<sup>32</sup> «Sed quid igitur sum? Res cogitans. Quid est hoc? Nempe dubitans, intelligens, affirmans, negans, volens, nolens, imaginans quoque, et sentiens» (DESCARTES, A.-T., VII, 28).

<sup>33</sup> «Atqui necessarium videtur ut mens semper actu cogitet: quia cogitatio constituit eius essentiam, [...], nec concipitur tanquam attributum, quod potest adesse vel abesse.» Carta a Arnauld, 4 de junio de 1648 (DESCARTES, A.-T., V, 193).

<sup>34</sup> DESCARTES, A.-T., XI, 329.

como se corrobora en el Artículo 26: [...] «no nos podemos engañar en cuanto a las pasiones, sobre todo porque están tan próximas y tan dentro de nuestra alma que es imposible que ésta las sienta sin que sean verdaderamente tales como las siente».

Una vez establecido el hecho de que todo tipo de pensamiento es consciente, resulta de la mayor importancia notar que para Descartes, contra la pluralidad de partes del alma de raigambre aristotélica, el alma es una sola, simple, no compuesta. En el Artículo 47 de las *Pasiones* se enfatiza este hecho, «pues no hay en nosotros nada más que un alma, y esta alma no tiene en sí ninguna diversidad de partes: la misma es a la vez sensitiva y razonable». Sensitiva y razonable. Ello significa que nuestros conceptos de *sensus* y *ratio* podrían considerarse dos facultades del alma que se activan en la percepción de una obra de arte. Si el alma tiene conocimiento de la sensación en un proceso unitario, esto significa que *sensus* y *ratio*, en el sentido de percepción de un sonido y comprensión del efecto del mismo en el alma, serían «una misma cosa» (a.19). No obstante, de la teoría de Descartes surge una serie de problemas que no hacen factible esta explicación.

La segunda parte de las *Pasiones* es una minuciosa discusión «del número y del orden de las pasiones y explicación de las seis primarias». No nos incumbe aquí describir todas las pasiones en detalle, pero resulta relevante a nuestro tema que en su relato sobre las distintas especies del amor y del odio, que se encuentran entre las pasiones primarias (aa.79-85), Descartes hace unas observaciones interesantes sobre lo bello y lo feo. El Artículo 85 reza:

[...] [L]os objetos tanto del amor como del odio puede conocerlos el alma por los sentidos exteriores, o bien por los interiores y por su propia razón; pues llamamos generalmente bien o mal a lo que nuestros sentidos interiores o nuestra razón nos hacen juzgar conveniente o contrario a nuestra naturaleza; pero llamamos bello o feo a lo que nos presentan nuestros sentidos exteriores, principalmente el de la vista, que es considerado él solo más importante que todos los demás; de donde nacen dos especies de amor: la que sentimos por las cosas buenas y la que sentimos por las bellas, a la cual se puede dar el nombre de complacencia, para no confundirla con la otra, ni tampoco con el deseo, al cual se le suele dar el nombre de amor; y de aquí nacen de la misma manera dos especies de odio, una de las cuales se refiere a las cosas malas, la otra a las feas; y a esta última podemos llamarla horror o aversión, para distinguirla. Pero lo más importante aquí es que estas pasiones de complacencia y de horror suelen ser más violentas que las otras especies de amor o de odio, porque lo que llega al alma por los sentidos la impresionan [*touche*] más fuertemente que lo que presenta la razón, y que todas ellas son generalmente menos verdaderas; de suerte que, de todas las pasiones, son estas las que más engañan y de las que con más cuidado debemos guardarnos<sup>35</sup>.

Es notable, aunque no sorprendente, que el bien y lo bello se discutan juntos, pues la asociación de lo bello y lo bueno se remonta en última instancia al concepto de belleza griego, sobre todo a las connotaciones de *τὸ καλόν* (lo bello) en la filosofía de Platón. Pero Descartes sostiene que el bien se juzga por los «sentidos interiores»<sup>36</sup> y por la razón, mientras que lo bello «es presentado» al alma por los

<sup>35</sup> DESCARTES, A.-T., XI, 391-92.

<sup>36</sup> El significado de «sentidos interiores» es controvertible. Voss (en DESCARTES, R., *The Passions of the Soul*, Stephen Voss, trad. y anotaciones, Hackett Publishing Company,

sentidos exteriores. Podría pensarse que, por analogía al juicio sobre el bien, esta «presentación» de lo bello constituye un juicio de la razón fundada en los sentidos exteriores. Si esta interpretación fuera acertada, encontraríamos en la explicación de Descartes la posibilidad de un juicio sobre la unión de *sensus* y *ratio* en lo bello. Sin embargo, no existe tal posibilidad. Debido a su habitual desconfianza de la veracidad de lo que se percibe a través de los sentidos, Descartes introduce dos consecuencias importantes para el juicio estético: lo que impresiona al alma a través de los sentidos exteriores avasalla con su fuerza a la razón y, puesto que estas pasiones (la complacencia en lo bello y la aversión por lo feo) son las que más nos engañan, la razón debe guardarse de ellas con cuidado. En lugar de constituir un juicio estético fundado en la unión de *sensus* y *ratio*, esta explicación, además de su propósito moral, no parece referirse a otra cosa que a la expresión de la naturaleza ambigua del gusto, ya discutida en el *Compendium*, y sus consiguientes problemas para una definición del juicio de gusto sobre lo bello. Nuevamente, aunque no constituye una respuesta al problema del juicio de gusto en relación con la unión de *sensus* y *ratio* en lo bello, la discusión de Descartes apunta a uno de los temas fundamentales de la estética del siglo XVIII.

El problema de fondo en la filosofía cartesiana, bastante más profundo y hartamente conocido, es el de la interacción entre el cuerpo y el alma. En el Artículo 27 de las *Pasiones*, Descartes define las pasiones como las «percepciones o los sentimientos o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus [animales]». Recuerdese que los «espíritus animales» son «partes muy sutiles de la sangre» (a.10) que conectan todas las partes del cuerpo con el cerebro a través de los canales de los nervios, «que son como unas cuerdecitas o como unos tubitos que salen todos del cerebro, y contienen, como éste, cierto aire o viento sutil que se llama los espíritus animales» (a.7). Si la descripción de Descartes resulta fantástica desde la perspectiva de la fisiología científica moderna, no hay que olvidar que para su época fue muy innovadora (Descartes incluso menciona a Harvey) y que le permitió describir la «máquina del cuerpo» de forma tal que podían explicarse los movimientos autónomos del mismo sin la intervención del alma<sup>37</sup>. Para Descartes, en las funciones involuntarias de los órganos (respiración, digestión, circulación de la sangre desde el corazón) no interviene el alma (nuevamente, contra la concepción aristotélica del alma tripartita: vegetativa, sensitiva y racional). ¿Cómo, entonces, interactúan alma y cuerpo? En su explicación de la definición de las pasiones del alma (aa.28-29) y en la subsiguiente discusión, Descartes explica dicha interacción. El Artículo 34 resume este proceso. Lo citamos *in extenso*:

Concebimos, pues, que el alma tiene su sede principal en la pequeña glándula que está en el medio del cerebro [la glándula pineal], de donde irradia a todo el resto del cuerpo por medio de los espíritus de los nervios y hasta de la sangre que, participando de las impresiones de los espíritus, las puede llevar por las arterias a todos los miembros; y recordando lo dicho antes sobre la máquina de nuestro cuerpo, es decir, que los hilillos de nuestros nervios están de tal modo distribuidos

---

Indianapolis/Cambridge, 1989, 65, n. 25) se inclina a entenderlos como sensaciones corporales.

<sup>37</sup> Véanse los Artículos 4-6 de las *Pasiones*.

en todas sus partes que, en los diversos movimientos que en ellos provocan los objetos sensibles, abren diversamente los poros del cerebro, y esto hace que los espíritus animales contenidos en esas cavidades entren diversamente en los músculos, mediante lo cual pueden mover los miembros de todas las diferentes maneras como estos pueden ser movidos, y también que todas las demás causas que pueden de diversas maneras mover los espíritus bastan para conducirlos a diversos músculos, añadamos aquí que la pequeña glándula que es la sede principal del alma está de tal modo suspendida entre las cavidades que contienen estos espíritus que puede ser movida por ellos de tantas maneras diferentes como diferencias sensibles hay en los objetos; pero que puede también ser diversamente movida por el alma, la cual es de tal naturaleza que recibe tantas diferentes percepciones como diversos movimientos se producen en esta glándula; y reciprocamente, la máquina del cuerpo está constituida de tal modo que, por el simple hecho de que esta glándula es diversamente movida por el alma o por cualquier otra causa que pueda serlo, impulsa los espíritus que la rodean hacia los poros del cerebro, que los conducen por los nervios a los músculos, mediante lo cual les hace mover los miembros<sup>38</sup>.

Si la explicación resulta ingeniosa, realmente no puede dar cuenta de cómo la *res cogitans*, una substancia inmaterial por definición, puede producir movimiento alguno en la glándula pineal, que es una substancia material (*res extensa*). Sabido es que este dilema dará paso al igualmente problemático ocasionalismo de Geulincx y Malebranche y al materialismo de Lamettrie. En todo caso, sin una respuesta satisfactoria a la interacción de alma y cuerpo, queda imposibilitada la idea de una unión de *sensus* y *ratio* en la percepción de la obra de arte, pues la percepción (*sensus*) del sonido musical, de la pintura o de la obra de teatro, así como la percepción de la *ratio* (proporción, forma) se lleva a cabo a través de los sentidos que, según la teoría de Descartes, es una actividad puramente mecánica que se transmite a la glándula pineal a través de los espíritus animales en los nervios. Así, queda sin explicación satisfactoria cómo *sensus* y *ratio* se traducen a la conciencia o al intelecto, que son propiedades del alma.

En fin, la metafísica cartesiana descansa en el dualismo de la *res cogitans* y la *res extensa*, dualismo que presenta un problema insoluble, a saber, el de la interacción entre mente y cuerpo y, por lo tanto, la posibilidad del juicio sobre la unión de *sensus* y *ratio* se desvanece en el horizonte metafísico cartesiano. No obstante, aunque las discusiones de Descartes no ofrecen una respuesta positiva al problema del juicio de gusto en relación con la unión de *sensus* y *ratio* en lo bello, esperamos haber demostrado en este trabajo que a través de las mismas Descartes introduce algunos temas que serán fundamentales para la investigación estética del siglo XVIII.

Conservatorio de Música de Puerto Rico  
Departamento de Teoría, Composición y Musicología  
lhernandez@cmpr.edu

LUIS HERNÁNDEZ MERGAL

[Aprobado para publicación en enero de 2019]

---

<sup>38</sup> DESCARTES, A.-T., XI, 354-55.