

Categorías filosóficas generales aplicadas a los fenómenos estéticos. Estudio de caso en la música y los discursos sonoros

Ulianov Marín*

Recepción: 27 de septiembre de 2013

Aceptación: 6 de diciembre de 2013

*Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Correo electrónico: ulianovmarin@gmail.com

Se agradecen los comentarios de los árbitros de la revista.

Resumen. Se discute la aplicación de categorías filosóficas a la investigación estética al analizar casos prácticos e incluso métodos para la elaboración de discursos artísticos. Se debate sobre la pertinencia de considerar a las categorías estéticas tradicionales o la necesidad de sustituirlas dada la enajenación en que han caído por el proceso mercantil en que se ha encasillado la cultura en la actualidad.

Palabras clave: categorías filosóficas, estética, arte y mercantilismo, filosofía de la música

General Philosophical Categories Applied To Aesthetic Phenomena. A Case Study from the Discourses of Music and Sound

Abstract. This paper discusses the application of philosophical categories to aesthetic research by analyzing case studies and even methods for the production of artistic discourses. The present text debates about the pertinence to considerate traditional aesthetic categories or whether it is needed to substitute them because the traditional ones have been alienated by the mercantile process that has classified culture today as well.

Key words: philosophic categories, aesthetics, art and mercantilism, music philosophy.

Delimitación

Hasta dónde llegan los datos recabados al momento (que no representan el universo ni la totalidad) respecto al fenómeno estético, además de la conciencia sobre la actualización constante de los hechos y conocimientos filosóficos, hace evidente que el estudio de éste navega en la indeterminación aparente. Parece que los estetas no atinan a definir concretamente el objetivo de sus estudios, en tanto que una disciplina filosófica requiere de esa definición para hacer realmente científica su actividad. Son razones por las que la estética aparece como el último reducto *objetivo* de las metafísicas, donde el idealismo en cualquiera de sus escuelas o variantes es aún capaz de ponderar a “la idea” sobre la materia y otras falacias anticientíficas del corte de “la inspiración” o la

metafísica de la formatividad, el genio como “don” aportado por el trascendente metafísico al individuo, el talento como condición de ese genio, el objeto estético como manifestación del poder “divino” de la idea, la experiencia estética o el estado de contemplación como formas de presencia divina (o no presencia por la ambigüedad de la omnipresencia) en el espíritu como sinónimo del alma, junto a muchos argumentos similares que intentan difuminar lo concreto de los fenómenos estéticos.

La filosofía o filosofías que parten de las investigaciones de Marx y Engels —que usan el materialismo-dialéctico o dialéctica materialista como método— entienden que los fenómenos estéticos son fenómenos culturales, semióticos y cognitivos, sujetos a leyes y procesos humanos. Lo estético es un hecho tan concreto como la forma en que conocemos,

como la relación entre la base y la superestructura o como el acto semiótico que hace posible la significación de los fenómenos en el contexto de los individuos y sus colectivos.

Entonces, las filosofías materialistas que usan el método dialéctico entienden los fenómenos estéticos como hechos culturales en la medida que son producto de la actividad humana, son semióticos porque hacen significar alguna vivencia en sentido estético y son cognitivos por lo que sólo pueden ser posibles mediante el proceso de aprendizaje humano.

Lo anterior hace necesario aclarar la manera de abordar el estudio de las categorías estéticas a partir de dilucidar ¿qué es un fenómeno estético? o ¿cuál es el objeto de estudio de la estética? Y, por extensión, la naturaleza y definición del arte, en tanto arte es uno de los problemas innegables e ineludibles del quehacer estético. Primero hay que decir que un fenómeno estético es todo aquel al que se le haga significar como tal, es decir, toda vivencia a la que se le dé sentido estético. Después, que el objeto de estudio de la estética es el continuo que inicia en la *poiesis*, transcurre por la *aisthesis* y la *catarsis* y aterriza (no concluye) en el *intertexto* para iniciar un nuevo proceso *poiético*. Este es un periplo de carácter dialéctico, cognitivo e interdisciplinar que se llama precisamente *continuo estético*.

Por lo que toca al arte, se ha delimitado como una de las formas superiores de manifestar el pensamiento por medio del trabajo y se ha identificado como una expresión de la actividad profesional humana. Bajo esta delimitación, es posible atisbar por qué toda aproximación a crear categorías para la estética ha resultado infructuosa, en cambio conceptos como *belleza* y *gusto* se han enajenado bajo el peso de su mercantilización y la aproximación más “sana” en este ámbito resulta en una tautología (i.e. la categoría general de la estética es lo estético) que en sí misma no puede ser tomada en serio porque resultaría en un dogma o un paradigma, que es anticientífico.

La práctica ha demostrado que la forma más constructiva de abordar este debate es aplicar las categorías filosóficas generales del materialismo-dialéctico a las cuestiones estéticas. La razón fundamental de esto es que los fenómenos estéticos, productos culturales, representan la forma más elaborada de significar el contexto, el pináculo de la cultura dada su apertura significativa.

En una primera aproximación, aplicar las categorías filosóficas generales del materialismo dialéctico a la estética, puede seguir un camino similar al siguiente:

a) *Fenómeno y determinación cualitativa* (esencia) caben en la estética desde que el objeto de estudio propio es un hecho cuyos atributos le dan la calidad de fenómeno estético.

Un acto bélico es fenómeno estético (aunque antiético e inhumano) cuando los elementos visuales y sonoros inherentes (atributos o determinación cualitativa) permiten una cognición estética como esencia del hecho. Luego, por ejemplo, el *intertexto* es la representación cinematográfica del bombardeo.

b) *Causa y efecto* (causalidad) están implicados en el continuo estético que se propone, cuando una parte es causa de la siguiente. La *poiesis* genera objetos estéticos que son percibidos e interiorizados en la *aisthesis*, que provoca la acción racional sobre el estímulo en la *catarsis*, la cual deriva por acción dialéctica en el *intertexto* que nutre, a su vez, nuevas producciones *poiéticas*.

c) *Necesidad y casualidad* se evidencian desde el momento en que la vivencia “casual” genera la *necesidad* de hacer una obra artística. Por mera casualidad P. Greenaway vio *El séptimo sello* de I. Bergman; esta “casualidad” le generó la necesidad de hacer cine y con ello algunas de las mejores películas de todos los tiempos (Gorostiza, 1995).

d) *Forma y contenido* están presentes incluso en las disciplinas técnicas de cada manifestación artística. Se puede hablar de estructuras o formas fijas, como el soneto, la sonata, el bodegón o el arco gótico, siempre determinadas y transformadas por el contenido que las configura.

e) *Posibilidad y realidad* existen en la *poiesis*, en el planteamiento y en la transformación de los materiales durante el proceso. Es la relación dialéctica entre el planteamiento teórico y lo experimentalmente probable, pero también en las concepciones sobre un objeto natural y su valoración axiológica. Es posible dar sentido estético a las nubes y asignarles formas que se transforman bajo la acción de las corrientes de aire; sin embargo, las nubes no dejan de ser cúmulos de vapor.

f) *Singular, particular y universal* están presentes en el total del continuo estético al ser parte del bagaje cultural de todo individuo. El nacionalismo artístico de principios del siglo XX incluía los elementos inherentes al profesional del arte y los rasgos peculiares de cada región o nación (singular) y los lenguajes generales que convirtieron las obras producidas en ese periodo en formantes de la cultura mundial (universal). Al mismo tiempo, forman parte de las manifestaciones artísticas producidas en la transición del siglo XIX al XX (particular).

g) *Abstracto y concreto* se intercambian en el devenir al momento que se objetivan las gramáticas y evolucionan las herramientas que permiten profundizar en el conocimiento de la realidad objetiva. Los *avant-garde* (en toda su diversidad) siempre parecen abstractos hasta que el espectador/lector adquiere los elementos culturales e incluso técnicos para objetivar la comprensión de sus contenidos y profundizar

en su estructura y planteamientos; entonces, se vuelven absolutamente concretos.

h) *Histórico y lógico* engloban el devenir independiente de la voluntad humana y la forma de conocerlo objetivamente, y que siempre es social en este caso. Así, es posible afirmar desde esta categoría que sin iglesias góticas (que no fueron voluntad de los “músicos”) no hubiera sido posible el desarrollo de la polifonía.

En este camino es necesario aclarar la forma en que ocurre la valoración de carácter axiológico al considerar indispensable para aplicarse el aparato *categorial*. La catalogación de un fenómeno como estético depende de su significación como tal y esto, a su vez, de su valoración.

1. Axiología

Es necesario abordar en este punto los problemas relativos a la escala de valores con los que se miden los fenómenos estéticos. Esto se ejemplificará en hechos sonoros y en especial en la música: los discursos sonoros o discursos musicales como estudio de caso.

La escala de valores que aquí se considera pertinente para investigar sobre los fenómenos estéticos resulta inversa a la usada desde la comprensión común. El primer síntoma de la falta de correspondencia es la lejanía de las elocuciones que por tradición han dado sentido a la axiología estética: buen gusto, belleza, sublime, artístico o lo artístico. Porque, por ejemplo, a los “oídos” del común de los seres humanos la “música nueva” o los discursos sonoros pueden ser cualquier cosa menos bellos, sublimes o artísticos.

El ser humano genera pensamiento de la misma forma que ocurre en cualquier ámbito del conocimiento como resultado de la adquisición y procesamiento de estímulos que se incluyen en el ámbito de lo sonoro. El juicio correspondiente a las experiencias y estados que pueden ser catalogados en los procesos psicológicos superiores como estéticos es el juicio de gusto y se presenta en dos estadios de valoración: lo *evaluativo*, que describe las características cuantitativas del hecho o fenómeno que se califica como estético, y lo *valuativo*, las características cualitativas.

Desde esta perspectiva, en el ámbito de lo sonoro lo evaluativo puede llegar a ser tan concreto como la afinación funcional, los timbres y sus mezclas, el manejo de ciertos elementos gramaticales básicos, incluso la combinación de algunos de los parámetros que describen características de número o cantidad, el más o el menos, sin llegar a generar un elemento *cualificador* que cuando se produce se ha arribado al ámbito de lo *valuativo* donde se suscitan juicios ambiguos como agradable o satisfactorio.

Como caso específico, en la música y los discursos sonoros elaborados a partir de la segunda mitad del siglo xx, el término más recurrente –como una mera elocución de gusto adquirida durante la internalización– es *interesante*, derivado de la falta de información que “sufre” el espectador-lector respecto al objeto escuchado. *Interesante* carece de sentido crítico en este caso; sin embargo, libera al sujeto de forma apriorística, de fundamentar un juicio valuativo real. Este es un fenómeno que se repite con todas las expresiones sonoras en la época que fue elaborada como lo refiere Boulez (1989).

«Esta música no me dice nada; no tiene expresión. En absoluto hay melodía». Este argumento no es nuevo; ha sido empleado en todas las épocas casi siempre que hubo progresos de la música. A los grandes compositores se les ha acusado de carecer de melodía cada vez que han enriquecido el lenguaje musical con nuevas ideas; la mayoría nos resultan familiares y nos sonaría extraño hablar de ausencia de melodía en Beethoven o Wagner. Los compositores de nuestro tiempo se encuentran ante el mismo reto y ni siquiera escapan a la crítica aquellos que se consideran clásicos del siglo xx. No se les puede negar ciertas cualidades, pero resultan difíciles de seguir, y la melodía que captaríamos con la rapidez suficiente en la música del siglo xix aquí parece escapar a nosotros (Boulez, 1989: melodía)

Sin duda, es posible calificar la música del pasado desde los términos *bello* o *sublime* y sus antónimos. “Me gusta”, “es bello”, “me desagrada” o “es horrendo” son calificativos propios del juicio de gusto que describen características subjetivas, no cuantificables.

Sin embargo, tienen una explicación objetiva en los protocolos de sentido o comprensión común que son aprendidos del medio social. Una comprobación práctica es el hecho que hace “hermosa” una interpretación en sentido bachiano de alguna obra de D. Buxtehude, mientras que otra más acercada al sentido histórico-estilístico de la obra del compositor danés resulta extraña para el oyente común. El mismo efecto provoca que sea difícil para el melómano promedio y a la mayoría de los especialistas distinguir entre la ejecución de una obra de W. A. Mozart y otra de F. J. Haydn.

El caso de la música del siglo xx –iniciando con los nacionalismos, entre los que se incluye al impresionismo– permite corroborar que el tiempo es la medida para la comprensión de los discursos musicales y su transformación de horrendos a sublimes, en lo que el sentido común hace posible que el *lego* tenga acceso a una comprensión, al menos parcial, del mensaje contenido en la obra. Quizás el caso más dramático es la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, que fue

deplorada en su tiempo y hoy representa una de las más “hermosas” y trascendentes obras de la historia (Dunchen, 2013).

Sin embargo, los discursos sonoros elaborados en los últimos treinta años escapan a la valuación probable en términos tradicionales en tanto el oyente promedio carece de elementos que le permitan una aproximación objetiva al hecho escuchado; aquí es cuando entra en juego la elocución *interesante*.

Esta aproximación a la axiología aplicada al estudio filosófico de los fenómenos musicales y discursos sonoros redundará en una comprobación práctica sobre la naturaleza dialéctica de este tipo de objetos culturales, proceso dialéctico que va de la colección de características cuantificables a la generación de juicios de calidad.

Además, sobre el efecto que dicha colección de características causa en el ser humano se implican los dinamismos psicológicos (emociones) por la acción que ejercen tradicionalmente como protocolos sociales para la apreciación de objetos estéticos. En la medida que se aprende a apreciar de forma estética un *trozo* de música, también se aprende a asimilarlo emocionalmente. Es la razón por la que existen fórmulas para elaborar tipos de música que exacerbaban esa parte del complejo psicológico.

¿Qué es lo que sí es la música? La música lo que sí hace es ser el motor y el espejo de nuestras emociones. A veces la utilizamos como motor de nuestras emociones y a veces como espejo. ¿Cuándo la utilizamos como espejo? Pues esos días que estás triste, tristísimo, y coges seis cajas de kleenex y te sientas con la música más triste de toda tu discoteca, que no quiero parar de llorar en las próximas tres horas. O cuando estás exultante y alegre y te pones una música maravillosa, y te pones a bailar. O lo hacemos al revés, estamos tristes y nos ponemos una música alegre, o lo contrario. Y es que ¿por qué pasa esto? Porque la música llega a nuestro cerebro a través del sistema límbico. El sistema límbico es donde se administran nuestras emociones, y forma parte de nuestro inconsciente, no de nuestro consciente (Cala, 2007).

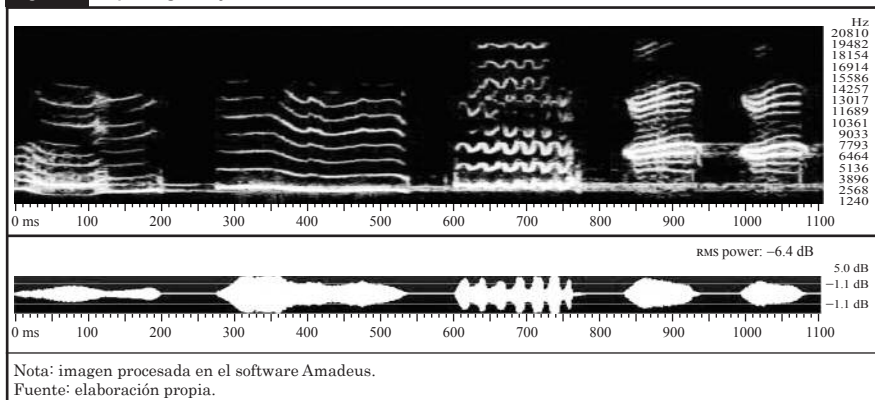
El juicio estético *valuativo* sobre los fenómenos sonoros será determinado por el *background* cultural del individuo. Se valora un discurso sonoro o un hecho musical de acuerdo con las posibilidades que da la cultura. Las comprobaciones experimentales demuestran que si el ser humano carece de información para apreciar un fenómeno (la música académica) de manera

estética rehúye con el pretexto social que le asigna calidad de aburrida o inaccesible, muy elaborada o intelectual.

Dicho lo anterior, es posible afirmar que las situaciones axiológicas musicales dependen de la capacidad intelectual y calidad cultural del individuo, determinadas por el *background* que hace a la cultura de cada ser humano. Entonces, resulta lógico que no se pueda valorar de la misma forma un hecho estético musical o un discurso sonoro elaborado en el siglo XIX que uno en el siglo XXI, así que no es posible “pensar” de la misma forma la canción del verano de 2002 y la última *Sequenza* (XIV) de Berio. Resulta necesario aplicar diferentes escalas axiológicas para valorar de forma coherente los diversos fenómenos sonoros que son percibidos de la naturaleza y de las actividades sonoras propias de la cultura. De la misma forma en que por acción del sentido común un ser humano aprende a apreciar un paisaje en sentido estético y los protocolos por medio de los que modifica sus dinamismos psicológicos, los estímulos sonoros que se adquieren de la naturaleza son procesados en el periplo cognitivo durante la internalización en función de los elementos culturales adquiridos del colectivo en que se desarrolla el individuo. Así es como socialmente se ha hecho posible hablar de *música de la naturaleza* o *música natural* que se han convertido incluso en materia de comercialización en el contexto de la *autoayuda*, grabaciones del canto de las aves, corrientes de agua o el movimiento de los árboles. Estos fenómenos son valorados a partir de las secuelas que generan en el estado anímico y también tienen raíz en la forma en que se aprende a asimilar un estímulo, los protocolos de apreciación.

La comprensión común dice que el canto de las aves o el movimiento de las ramas y hojas de los árboles “deben” generar tranquilidad porque se trata de un murmullo, símil a una caricia, a la vista de un paisaje bucólico (visión que de hecho ocurre por asociación en la imaginación) o a sabores dulces y olores suaves (figura 1). En el caso de los sonidos, los puntos a evaluar son la amplitud o fuerza –llamados de

Figura 1. Espectrograma y waveform del canto de un ave.



forma común y equivocada *volumen*–, las frecuencias que oscilan entre los 2 y 5 Khz, además de los timbres que culturalmente son considerados como “suaves”, aunque esto vaya en contra de la realidad que muestra la forma de onda resultante o la constitución de los formantes.

Este tipo de fenómenos en general no alcanzan los niveles axiológicos, pues el protocolo social evita que se llegue a la necesidad de medir la calidad sobre el hecho; se queda en la comprensión del común (sentido común actual o el imperativo categórico kantiano) que ocurre durante la internalización y se comunica por medio de simples elocuciones de gusto.

Los fenómenos sonoros catalogados como culturales-aleatorios se clasifican socialmente en el ámbito del ruido (en sentido vulgar, en tanto “ruido” en sentido técnico es una herramienta). Son culturales porque provienen de la acción del ser humano y son aleatorios porque carecen de un intelecto que genere conscientemente los hechos, es decir, que ocurre por alea como consecuencia de la actividad humana general. El ser humano comprende este tipo de fenómenos como ruido, que sin embargo determinan la manera en que se conforman los discursos sonoros mientras el compositor basa su trabajo de manera infalible en la realidad que representa el ruido ambiental, su contexto.

La aplicación del concepto filosófico de *método* a la esfera de la creación artística condujo a presentar su sentido de un modo más diferenciado. M. Kagan, por ejemplo, propone distinguir entre los siguientes significados de *método* y lo interpreta justamente como un término de estética:

«En primer lugar, es cierto procedimiento para conocer la realidad; en segundo, es un procedimiento para interpretar los valores de la vida; en tercero, es un procedimiento para transformar los hechos de la vida en un tejido artístico de imágenes (procedimiento de modelado y construcción); en cuarto, es un procedimiento para construir un sistema de signos mediante los cuales se fija y se transmite información artística» (Sokolov, 2005: 47).

Estos hechos sonoros también encuentran una valoración en función del sentido o la comprensión común y sólo adquieren sentido estético en la medida que el ser humano se disocia de esa perspectiva. No obstante, esta disociación inicia en hechos no sonoros y en la conceptualización a partir de combinaciones y usos. El caso del ruido que genera el motor de un auto y que adquiere un aparente sentido estético por acción de la publicidad hasta llegar a “qué hermoso suena el motor de tu auto”, que puede ser un buen ejemplo. Entonces, el sentido estético probable resulta artificial y es parte de la comprensión común a dife-

rencia del momento en el que el hecho sonoro significa de forma estética en función de un proceso que lo convierte en *intertexto* de un discurso sonoro. La música concreta y la asociada a los movimientos futurista y maquinista de los *avant-garde* ofrecen numerosos ejemplos al respecto.

*
* *

El discurso sonoro, la música y el fenómeno cultural-artístico que usa como materia prima la construcción intelectual sonido pueden ser comprendidos desde el ámbito de la comprensión o el sentido común o desde una valoración axiológica fundamentada en el conocimiento y criterio del espectador/lector. En el primer caso se estaría en presencia de la música del pasado, porque toda la música tonal e incluso algunos ejemplos de la que se generó *a posteriori* de los *avant-garde*, el jazz (con excepción de la mayor parte del *free jazz* y algunas fusiones) puede contener el calificativo o concepto belleza.

Por el cine, *Atmosphères* o *Lux Aeterna* de G. Ligeti pueden ser calificadas como bellas; por extensión, la obra de compositores como L. Berio, W. Lutoslawski o K. Penderecky (postserialistas), de igual manera. Sin embargo –y en tanto catalogar no implica lo mismo que valorar–, esta catalogación implica aproximarse a los discursos musicales mencionados desde la misma comprensión común, porque la banda sonora de *2001: A Space Odyssey* de S. Kubrick es “hermosa” como la de *The Shining* es “tétrica”.

En contraste, es difícil que la obra basada en las gramáticas propias del *serialismo integral*, el *espectralismo* y lenguajes posteriores encuentren un pretexto para ser catalogadas como “música bella”; de hecho es difícil que el oyente promedio llegue a considerarlas música. Por esta razón, el acceso a estos lenguajes es delimitado por la cantidad de información y la capacidad de procesamiento. Además, se hace necesario el hábito de profundizar en el conocimiento del contexto de cada obra.

No sólo los discursos sonoros elaborados en la actualidad son “dignos” o capaces de aceptar un análisis axiológico. Por ejemplo, en el caso de F. J. Haydn y W. A. Mozart es necesaria una valoración profunda para entender las diferencias entre los estilos de ambos compositores.

La transformación en la valoración de una obra de arte sonora como consecuencia de la caída del mito que hace de la música “el arte abstracto por excelencia” requiere de la aplicación de un análisis basado en el uso de un marco teórico generado por categorías filosóficas específicas y pertinentes para este tipo de hechos culturales.

En este momento es necesario redundar “las cuestiones axiológicas para la estética dependen de los criterios culturales del individuo”. Al mismo tiempo, el criterio del individuo será más complejo cada vez que posea mayores cualidades culturales porque la mayor cantidad de información será directamente proporcional a la posesión de criterios más amplios y libres de prejuicios, protocolos o paradigmas, lo que redundará en una mayor capacidad para relacionar el contexto y generar juicios realmente críticos y libres.

Derivado de la crisis general que sufre la humanidad, la conciencia sobre la vivencia de una experiencia estética será inexistente en muchos seres humanos. El lego generalmente está al tanto del nivel de gozo que le reporta la interacción con un objeto estético, pero difícilmente llegará a vivir una experiencia estética. Es absurdo y antidemocrático e inhumano, que por la acción enajenante del capitalismo, una gran parte de la humanidad no tenga la posibilidad de vivir estéticamente.

*
* *

2. La música y las categorías filosóficas del materialismo-dialéctico o dialéctica materialista

Existe alguna diferencia entre las categorías filosóficas aristotélicas y las que usan las filosofías materialistas que usan el método dialéctico; no obstante, las últimas son producto lógico y evolutivo de las primeras. Para las filosofías que usan este método las categorías constituyen “los conceptos fundamentales que reflejan las propiedades, facetas y relaciones más generales y esenciales de los fenómenos de la realidad y de la cognición” (Rosental e Iudin, 1990: 61) y por medio de ellas se conocen las leyes generales que rigen el universo para tener la posibilidad de transformarlo, en el sentido de la tesis 11 sobre Feuerbach de C. Marx.

El debate sobre las categorías filosóficas pertinentes para la estética siempre estará abierto. En el terreno de la filosofía de la música es necesario profundizar en el desarrollo de las investigaciones al respecto y tener en cuenta que derivado de su naturaleza dialéctica todo uso que el ser humano hace del fenómeno comprendido como sonido está en constante desarrollo y transformación.

Es necesario enumerar la manera en que las categorías filosóficas generales ya enunciadas pueden emplearse en el análisis de los fenómenos sonoros y en la praxis compositiva, ya que incluso existen obras desarrolladas sobre estos principios, lo que ha generado un sistema de trabajo que parte de la aplicación de dichos conceptos a la acción de conformar un discurso artístico por medio de sonidos.

2. 1. Fenómeno y determinación cualitativa (esencia)

Desde el momento en que la elocución *sonido* es elevada al concepto fenómeno sonoro es necesario tomar en cuenta que se habla de un hecho que involucra varios elementos, un todo y sus partes:

- a) el movimiento vibratorio y sus causas,
- b) el medio por el que se transmite,
- c) los sistemas sensoriales que lo captan,
- d) la transformación de movimiento físico (vibratorio) en información útil para el sistema nervioso central en la forma de neurotransmisores y
- e) todos los procesos que se implican en la conformación del conocimiento que pueden parar en el ámbito de la internalización o derivar en la construcción de complejos cognitivos hasta llegar a conformar discursos sonoros.

Los fenómenos sonoros están constituidos de partes a las que se llama formantes. Al respecto, P. Boulez dijo: “Un formante para mí es un elemento o una superposición de funciones, más o menos importante”, dicho en función de eliminar la ambigüedad entre los términos elemento, característica y formante.

En lo que toca a fenómenos sonoros, los formantes se pueden estudiar básicamente desde dos perspectivas: la físico-acústica y la musical o sonoro-discursiva sin perder de vista que los formantes del sonido son causa de los formantes de la música y determinan sus cualidades (cuadro 1).

Desde esta perspectiva, es posible delimitar funcionalmente los umbrales para la aproximación al fenómeno, así como encontrar los formantes, características y elementos que determinan la calidad del mismo.

Cuadro 1. Fenómenos sonoros.

		Formantes	
Físico-Acústico		Musical	
Longitud de onda	Distancia entre nodos, ciclo	Altura	
Frecuencia	Cantidad de ciclos por segundo medida en Hertzios		
Periodo	Tiempo que tarda cada ciclo en repetirse	Duración	
Amplitud	Presión sobre el medio, determina la potencia	Dinámica	
Potencia	Energía que contiene el movimiento		
Fase	Posición angular de la onda con respecto a otra	Espacialidad	

Fuente: elaboración propia.

2. 2. Causa y efecto (causalidad)

El movimiento vibratorio captado por un sistema sensorial humano asociado a la percepción del sonido es causa de que se transforme en información bioquímica útil para las neuronas como consecuencia de la acción de los órganos dispuestos. Lo anterior también es causa de que el ser humano adquiera nueva información que —después de ser objeto de los procesos propios de la memoria— serán transformados durante la internalización y por medio de los procesos psicológicos superiores hasta llegar a conformarse en pensamiento, que en las manos de un profesional de los discursos sonoros (compositor) puede ser consecuencia de objetos con calidad estética.

Desde este planteamiento se puede pensar en la música como una consecuencia lógica del proceso cognitivo y situarla como una de las formas en la que el ser humano comunica determinados mensajes, por medio de los lenguajes propios de esa actividad, donde éstos continúan como un instrumento de mediación: media entre el pensamiento de uno y la comunicación de ese pensamiento a otro (Vygotski, 1988).

En el desarrollo histórico-social se verifica la correspondencia de lenguajes determinados y sus gramáticas inherentes con el devenir cultural. Así, el lenguaje modal es propio de la formación económica feudal, como el tonal del capitalismo. Hoy los especialistas se encuentran en la conformación del lenguaje de la formación económica que sustituirá al capitalismo. La evidencia física, contenida en las partituras y documentos contextuales, demuestra que cada lenguaje es consecuencia lógica del desarrollo de las fuerzas productivas que determina la evaluación de la cultura en cada región del planeta como lo refiere M. Weber:

Todos nuestros intervalos racionales de sonidos habían sido calculados y eran conocidos en otros lugares. Pero la música armónica racional (tanto el contrapunto como la armónica de acordes), la elaboración del material sonoro sobre la base de los tres tritonos con la tercera armónica, nuestra cromática y enarmonía (interpretadas desde el Renacimiento no en relación con los intervalos, sino en su forma racional, armónica), nuestra orquesta con su cuarteto de cuerdas como núcleo y con la organización de los instrumentos de viento, el bajo continuo, nuestro sistema de notación (que hace posible la composición y ejecución de las obras musicales modernas, por tanto toda su existencia perdurable), nuestras sonatas, sinfonías y óperas (aunque en las músicas más diversas haya habido música programática, música descriptiva, alteración tonal y cromatismo como medios expresivos), y como medios para

ello todos nuestros instrumentos básicos (el órgano, el piano, el violín): todo esto sólo lo ha habido en Occidente (Weber, 2003 [1904-1905]: 78).

Hacia el interior de una obra se puede distinguir que el material raíz del trabajo es consecuencia de un *intertexto*. Esta estructura-germen será causa de un código que estará regido por una gramática que deriva del mismo o del lenguaje general. Dependiendo del estilo, en el código estará implícita la manera en que se darán las relaciones verticales y horizontales entre sonidos o notas (armonía y contrapunto en el lenguaje tonal por ejemplo) y esto será causa de estructuras más generales como la forma.

Es necesario reiterar como comprobación general que el continuo estético basa su acción en la dialéctica de la causalidad en tanto una parte es causa de la siguiente. La *poiesis* genera objetos estéticos que son percibidos en la *aisthesis*, ésta provoca la acción racional sobre lo percibido en la *catarsis*, la cual deriva por acción dialéctica en el *intertexto* que nutre nuevas producciones *poiéticas*. En este sentido, la música o los discursos sonoros siguen el mismo camino.

2. 3. Necesidad y casualidad

En este caso particular, la vivencia “casual” genera la necesidad de elaborar un trabajo artístico usando del sonido como materia prima. Es posible especular, como ejemplo, que la casualidad hizo que W. A. Mozart escuchara la *Sonata en Bb* de M. Clementi y que el impacto causara en el salzburgoés la necesidad de emplear dicho tema para crear su *Flauta Mágica* diez años después o que simplemente W. A. Mozart “encontró” en su memoria un fragmento melódico que satisfacía las necesidades armónicas de su nueva ópera y nunca se preocupó por el origen.

Durante el proceso *poiético* para la elaboración de un discurso sonoro se encuentran elementos que aparecen dentro del material por alea y que se decide mantener para el trabajo por considerarlos enriquecedores. Esta casualidad genera la necesidad de modificar el código con la finalidad de conservar la coherencia en el discurso.

En cierta manera, es posible considerar el avance científico-técnico como una casualidad que al ser aplicado a la música resulta en la transformación necesaria de las gramáticas y esto último es lo que lleva a la transformación de los lenguajes. Un ejemplo es el desarrollo de los instrumentos de teclado hasta llegar al piano-forte, que aportó a la gramática la posibilidad de controlar la dinámica; este hecho evolucionó hasta convertirla en uno de los formantes fundamentales del lenguaje propio del *serialismo integral*.

2. 4. *Forma y contenido*

Mucho se ha discutido desde el siglo XVII sobre la capacidad de cualquier configuración melódica tonal para ser sujeto de fuga basada en el mismo lenguaje. Esta discusión viene más en función del examen de la capacidad del compositor que de las propiedades inherentes a un sujeto de fuga, el cual requiere un diseño específico que le confiera la estructura pertinente para cumplir con los requerimientos de la forma, la posibilidad de modular del primer a quinto grado. Lo anterior es evidencia de la manera en que la forma determina el contenido en el lenguaje tonal.

Otro caso es la sonata que determinó la mayoría de los discursos musicales durante la última mitad del siglo XVIII y el XIX. En sentido contrario, el *serialismo integral*, la *estocástica* y el *spectralismo* codifican el total del discurso a partir de las características inherentes al material mínimo—las series, el comportamiento del sonido expresado en cálculos matemáticos complejos o la información extraída del el espectro electromagnético—, las cuales delimitan el código dialéctico que derivará en el idiolecto particular que explica la determinación cualitativa de cada obra.

2. 5. *Posibilidad y realidad*

El análisis del material sonoro que será empleado para la elaboración de un discurso sonoro revela posibilidades que chocarán contra la realidad objetiva delimitada por elementos gramaticales, organológicos, acústicos, de situación espacial o simplemente del efectivo humano y técnico involucrado en la realización o reproducción del discurso ya elaborado. Esta delimitación marcará la diferencia clara entre la posibilidad representada en una partitura y la realidad resultante de la ejecución de la obra.

Las posibilidades estéticas que ofrece un estímulo sonoro natural estarán también delimitadas por la realidad que implican los protocolos sociales. Sin embargo, el ejemplo más claro es que cualquier apreciación estética sobre el sonido no altera la naturaleza de su origen, el movimiento vibratorio.

2. 6. *Singular, particular y universal*

Las singularidades contenidas en un discurso sonoro que se identifican como los formantes empleados se condensan en las particularidades que se encuadran en los códigos que delimitan la gramática y que derivan en lo universal que implica la obra, el objeto musical.

Si es universal la comprensión de los estímulos sonoros-culturales-aleatorios como ruido ambiental, entonces es particular la asociación semántica sobre los objetos que producen el “ruido” y distinguir cada objeto por su sonido característico, el timbre.

En sentido histórico, “el segundo nacionalismo musical, principios del siglo XX, incluía los elementos inherentes al compositor así como los rasgos peculiares de cada región o nación (singular) y los lenguajes generales que convirtieron las obras producidas en ese periodo en formantes de la cultura mundial (universal). Al mismo tiempo forman parte de las manifestaciones artísticas producidas en la transición del siglo XIX al XX (particular)”.

2. 7. *Abstracto y concreto*

La leyenda cuenta cómo los “especialistas” apreciaban la música de W. A. Mozart al decir “tiene más notas de las que el oído puede captar” (Forman, 1984). Es el momento en que el trabajo del genio de Salzburgo se encontraba calificado como abstracto, aunque no se tiene registro de que alguien haya criticado así la obra. Hoy, no obstante, es una de las más concretas, incluso es el referente interpretativo antes de Beethoven, por eso la música de F. J. Haydn suena tan parecida y no por el contenido de las partituras.

La frase “el artista se adelanta a su tiempo” resulta un absurdo desde que nadie puede crear nada sobre una base inexistente. El artista realiza su trabajo con base en la realidad objetiva que le comunica su entorno con preponderancia del bagaje que adquiere de lo social. Al colectivo humano le parece que el profesional del arte elabora productos abstractos porque no está consciente de su propia realidad o simplemente se fuga de ella para evitar la responsabilidad que genera la conciencia (Boulez, 1984). Sin embargo, el devenir hace que la obra que hoy es abstracta mañana se aprecie como concreta, un fenómeno que ocurre por transformaciones dialécticas.

En otras palabras, abstracto y concreto se intercambian en el devenir al momento que se objetivan las gramáticas y evolucionan las herramientas que permiten profundizar en el conocimiento de la realidad objetiva. Las vanguardias (en toda su diversidad) siempre parecen abstractas hasta que se adquieren los elementos culturales e incluso técnicos para objetivar la comprensión de sus contenidos y profundizar en su estructura y planteamientos, entonces se vuelven concretas.

2. 8. *Histórico y lógico*

Sin iglesias góticas (que no fueron voluntad de los “músicos”) no hubiera sido posible el desarrollo de la polifonía, como no habría sido posible la existencia de éstas sin el desarrollo tecnológico que derivó en el contrafuerte con arbotantes y la cúpula estructurada a partir de arcos punteados.

El desarrollo de la cultura está determinado por el desarrollo de las fuerzas productivas que gesta la transformación de los modos de producción donde cada modelo impone sus parámetros culturales y determina el derecho, la política,

la educación, la ética, la filosofía y finalmente el arte. Esto representa el desarrollo histórico de la sociedad que implica consecuencias lógicas en la forma del desarrollo de la superestructura.

Antes se ha dicho que el lenguaje modal correspondió al feudalismo como el tonal al capitalismo y en función a su caducidad inminente los especialistas se encuentran en la conformación del lenguaje de la formación económica que sustituirá al capitalismo, aunque todo apunta a que no será un lenguaje único.

Hoy es demasiado temprano para realizar una prospectiva sobre el lenguaje o los lenguajes sobre los que se elaborarán los discursos sonoros de la sociedad futura, aunque especulativamente es posible aproximar premisas a partir del análisis de los datos que revela la lógica del mismo desarrollo histórico; sin embargo, a la fecha, cada intento de realizar esta tarea ha resultado infructuoso debido a la velocidad del desarrollo tecnológico.

Este hecho marca la necesidad de realizar una segmentación crítica sobre los objetos que socialmente se consideran música, con base en la premisa “no todo lo que suena es música ni todo lo que se considera música es arte”. Pero a esto correspondería primero delimitar qué es música y qué es arte, temas que rebasan los objetivos de este artículo.

Colofón

El proceso de investigación comprueba que el problema de las categorías exige una solución que no se puede alcanzar

en un texto como el presente, pues requiere más tiempo, profundidad y se encuentra en permanente transformación dialéctica. Para un ejemplo breve, la categoría belleza que durante el siglo XIX y la mitad del XX era suficiente para la estética actualmente resulta superflua incluso para el arte, como consecuencia de la enajenación del término por acción del mercado.

El estudio de los fenómenos estéticos desde las categorías filosóficas aporta calidad científica. En la medida que un objeto de estudio tan indeterminado y volátil como el que parece propio de la estética se somete a examen en calidad de fenómeno cultural, semiótico y cognitivo adquiere concreción, se hace posible aproximarse a investigaciones realmente científicas sobre los hechos considerados como estéticos.

Tratar de encontrar un aparato *categorial* propio o exclusivo de la estética resulta inútil en tanto se trata de elementos culturales sumamente interdisciplinarios y en la medida que la estética no tiene plena conciencia de su objeto de estudio o de “sí misma” (hablando como una suerte de absurdo *ontologista*).

De acuerdo con los resultados de las investigaciones que derivan en artículos como éste, las ambigüedades y la falta de certezas serían la principal razón por la que parece más adecuado usar de las categorías generales de la filosofía y en específico de las filosofías materialistas que usan del método dialéctico para el estudio de los fenómenos estéticos, al menos en lo que se acaba de delimitar el ámbito exacto de la estética y su objeto de estudio.



Bibliografía

- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa
- Boulez, P. (1989). *Pasaporte para el siglo XX*. Disponible en <http://franganillo.es/boulez1988.pdf>
- Cala, R. de (2007). *Música y emociones (con ilustraciones musicales)*. Disponible en <http://servicios.elcorreo.com/aulade-cultura/ricardo-cala4.html>
- Dunchen, J. (2013, 21 de febrero). La consagración de la primavera, de Stravinsky, “fiasco” que cumple un siglo. *La Jornada*. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/21/cultura/a05n1cul#texto>
- Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra.
- Forman, M. (director) (1984). *Amadeus* [film]. Warner
- Rosental, M. e Iudin, P. (1990). *Diccionario filosófico abreviado*. México: Quinto Sol.
- Sokolov, A. S. (2005). *Composición musical en el siglo XX, dialéctica de la creación*. Granada: Zöllner & Levy/Irina Kryazheva.
- Vygotsky, L. (1988). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Weber, M. (2003 [1904-1905]). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica