

Anuario de Filosofía de la Música

2020, páginas 115-143

Vicente Chuliá
Universidad Politécnica de Valencia

Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas. Primera parte: «Análisis de las artes melopoiéticas y de las artes constituidas sobre conjugaciones estéticas en cuerpos y superficies»

Resumen:

El proyecto de establecer un criterio de análisis materialista de las artes sustantivas de la filosofía de Gustavo Bueno se expone aquí desde la distinción de tres planos, a saber: en primer lugar, el plano de las categorías técnicas, artesanales e incluso industriales; en segundo lugar, el plano que distingue unas resultancias de estas categorías del hacer humano que están al servicio de diversos aspectos externos a la propia obra, y, por lo tanto, inmersos en fines y utilidades concretas (arte adjetivo), de aquellas resultancias poéticas (arte sustantivo) que desde ellas mismas ofrecen conexiones, relaciones y complejidades que desbordan los contextos en los cuales fueron realizadas (siendo lo sustantivo y adjetivo, a su vez, no dicotómicos); y por último, el plano de análisis de estas artes sustantivas desde el circularismo noetológico de su totalización en cuanto a su materia y forma esencial que hemos clasificado en tres bloques: obras melopoiéticas, obras sobre cuerpos y superficies, obras sobre infraestructuras y obras mixtas, así como en diversas situaciones que plantean dichas materias y formas. Así pues, en el presente artículo hemos expuesto dicha clasificación en forma de tabla, explicando en esta primera parte los dos primeros bloques

Palabras clave: arte sustantivo, materia, forma, absorción mutua, circularismo noetológico, materialismo filosófico, mélos, estética

Abstract

In this article we are going to develop a materialism analysis criterion of the substantive arts in the Gustavo Bueno philosophy from three planes: Firstable, the plane of the techniques, handcrafted and industrial categories; Secondly, the plane that distinguishes some results of these categories of human doing that are at the service of various aspects external to the work itself, and, therefore, immersed in specific purposes and uses (adjective art), from those poetic results (substantive art) that from themselves offer connections, relationships and complexities that go beyond the contexts in which they were made (being the substantive and adjective, in turn, not dichotomous); and, finally, the plane of analysis of these substantive arts from the noetological circularism of their totalization in terms of their matter and essential form that we have classified into three blocks: melopoietic works, works on corps and surfaces, works on infrastructures and mixed works, as well as in various situations that pose these matters and forms. Therefore, in this article we have presented this classification in the form of a table, explaining in this first part the first two blocks.

Keywords: substantive art, matter, form, mutual absorption, noetological circularism, philosophic materialism, melos, esthetic.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Raúl Angulo Díaz
Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusicas.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusicas.es/afm>
anuario@filosofiadelamusicas.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS. 00710-2020



Absorción mutua de materia y forma en las artes sustantivas.

**Primera parte: «Análisis de las artes melopoiéticas y de las artes
constituidas sobre conjugaciones estéticas en cuerpos y superficies»**

Vicente Chuliá

Universidad Politécnica de Valencia

§1. Introducción

Las nociones de arte sustantivo o poético y arte adjetivo o alotético ofrecen una referencia sistemática ineludible para todo desarrollo del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno en materia de arte. Ahora bien, en este sentido, es muy importante la distinción entre desarrollo y desviación, ya que trabajos importantes como el realizado por el profesor de Teoría de la Literatura Jesús González Maestro, en su *Crítica a la Razón Literaria* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017), o por el profesor de Filosofía David Alvargonzález en su conferencia sobre «La idea de artes sustantivas» (*EFO*, 11 de enero de 2021), entre otros, aunque utilizando la terminología del Materialismo Filosófico, suponen un fondo ontológico distinto, a saber; nos referimos, concretamente, en el caso de Jesús G. Maestro, a un reduccionismo gnoseológico del arte (anegando en un todo confuso arte y ciencia) que el autor configura desde lo que denomina «materiales de la Literatura» que son: el autor, el lector, la obra y el transductor (término esencial

para Jesús G. Maestro y que está acuñado por Lubomír Doležel en 1986); y en el caso de David Alvargonzález, a un reduccionismo historicista etológico y cultural que equaliza la noción de arte sustantivo a las tradicionales nociones de «arte autónomo» y «arte útil» al afirmar que el fundamento de la idea de arte sustantivo surge en el siglo XVI-II (casi al modo a como surgieron las ciencias modernas en este sentido).¹

Por nuestra parte, la principal argumentación que servirá de base del presente artículo se sustenta en que arte adjetivo y arte sustantivo no son dicotómicos, es decir, son inseparables, aunque dissociables, por lo que la sustantividad artística (cuando ésta se produce) surge como una corteza resultante de ejercicios artísticos formateados a partir de coordenadas adjetivas, que, además, pueden darse en contextos que no tienen por qué estar subordinados a las famosas «artes liberales», «nobles» o «bellas»:

El criterio de sustantividad permite desenredarnos del prejuicio según

1. «Partiré del supuesto de que, desde finales del siglo XVIII, existe un conjunto de artes que tienen una sustantividad propia, y presentaré algunos criterios que se han venido utilizando como rasgos distintivos para definir esas artes sustantivas.» (Alvargonzález, 11 enero 2021, «La idea de artes sustantivas»).

el cual hay que distinguir, como si se tratase de una dicotomía, las artes bellas de las artes útiles. La belleza (es decir, los valores estéticos ligados a la sustantividad de la obra) puede estar presente tanto en una obra de arte producida por un arte clasificado como liberal, como en una obra de arte producida por un arte clasificado como servil (en el sentido objetivo), porque la sustantividad actualística puede formarse en la “corteza misma” de la obra servil. Un automóvil es, en principio, una obra objetiva servil; pero esto no excluye la posibilidad de que la propia línea de su carrocería pueda asumir el papel de una objetividad estéticamente sustantiva, de suerte que su morfología pueda ser considerada como una obra de arte liberal. Esto es lo que ocurre con la arquitectura. Por su esencia, la arquitectura entendida como edificación orientada hacia la formación de un vacío artificial o kenos, en el cual los hombres o los animales puedan entrar o salir, es propiamente una obra de arte servil; pero, en su evolución, la arquitectura habrá ido convirtiéndose en una obra poética, obra de arte liberal y precisamente sobre todo desde el punto de vista de los que no entran en ella como habitantes, sino de quienes contemplan sus fachadas, sus columnatas o sus frontones. (García Sierra, s.f. «Artes liberales (sustantivas) / Artes serviles...»)

Lo importante para desarrollar un criterio de disociación de arte adjetivo y arte sustantivo, sin incurrir por ello en una desviación del sistema, es construir dicho criterio desde la rica trabazón de ideas que elaboró el propio Bueno en su sólido sistema filosófico. Esta trabazón, en el caso que nos compete, gira en torno a las relaciones (así como a las diferencias) entre Gnoseología y Noetología. (Bueno, marzo 2002).

Todo campo artístico contiene un tramo gnoseológico, pero son los análisis noetológicos los que establecen la base racional de la sustantividad de una obra artística tal y como Bueno demuestra en «Poemas y Teoremas». Ahora bien, esta base es desbordada por las infinitas posibilidades de conformación que a partir de estos axiomas noetológicos pueden constituirse como obra singular tanto por parte del autor como del público que interpreta dicha obra desde múltiples perspectivas.

Por lo tanto, la investigación que estableceremos en este escrito será delimitar la inmanencia material de las situaciones artísticas derivadas de las técnicas de las múltiples categorías artísticas existentes (inmanencias que ya presuponen un desbordamiento de reducciones serviles a ideas adventicias –aunque éstas puedan quedar como adyacentes a la estructura poética (García Sierra, s.f. «Filosofía del Arte como catártica») cuando se convierten en operaciones internas a dicha situación artística–) en relación a las formas que sustentan obras concretas y singulares que parten de dichas situaciones. Para ello, tomaremos partido por la idea de «absorción mutua» de las materias y formas de las obras artísticas, basadas en la concatenación interna de los sistemas ofrecidos que Gustavo Bueno acuña con la idea de Circularismo.

La idea de circularidad es central tanto en la gnoseología (y, por extensión, en la noetología) como en la ontología del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.

El proceso circular entre las dos fases ontológicas (la totalización del mundo establecida por el Ego trascendental, y el regreso al límite de la materia ontológico-general) está sostenido gnoseológicamente a partir del

Circularismo entre materia y forma expuesto en la *Teoría del cierre categorial* que ofrece una dimensión ontológica que desborda (como se puede observar en libros como *El mito de la Izquierda*, *El mito de la felicidad*, o *El Ego trascendental*), a nuestro juicio, la «estrechez» que muchos seguidores de Bueno ejercitan apoyándose en dicha teoría; una estrechez que a veces se limita a establecer un «blanco» o «negro» en análisis racionales basados en una especie de obsesión por lo que respecta a la segregación del sujeto operatorio: todo aquello que segregue al sujeto es como una especie de llegada al «parnaso celestial», de tal modo que aquellas disciplinas que no lleguen a ello son vistas como «infectas» de los intereses de dichos sujetos.

Convencidos de lo erróneo de esta interpretación de la *Teoría del cierre categorial*, así como de su necesaria referencia para campos noetológicos (en los cuales también se encuentran las ciencias), será objeto de este apartado un asunto ontológico del arte que no podremos abordar sin la base doctrinal del Circularismo gnoseológico del cierre categorial, pero antes deberemos preguntarnos por qué si las artes, en general, y la música, en particular, no son ciencia, necesitamos para analizarlas apoyarnos en la gnoseología. La respuesta es clara, precisamente por su dimensión ontológica que entendemos como el zócalo del cuerpo doctrinal del Materialismo Filosófico.

El enfoque que nosotros denominamos gnoseológico es, desde luego, un enfoque filosófico [...] Tiene, sin duda, una afinidad originaria con el enfoque lógico-material y con el enfoque histórico-cultural; pero, al comprometerse con ciertas ideas ontológicas (materia, mundo, realidad, causa, &c.), desborda estos enfoques, incorporando además mu-

chos componentes sociológicos, psicológicos, &c. (Bueno, 1992, pp. 365-366)

§2. Necesidad de una clasificación de las situaciones artísticas

Gustavo Bueno divide las familias gnoseológicas en cuatro, a saber; Descripciónismo, subordinación de la forma a la materia (subordinación no es negación –que es sólo un límite– de la forma en los cuerpos científicos); Teoreticismo, subordinación de la materia a la forma; Adecuacionismo, yuxtaposición de forma y materia como momentos paralelos; y Circularismo, reducción mutua o conjugación de forma y materia en los cuerpos científicos.

El problema se nos presenta en cómo entendemos la materia y la forma en las artes en general y en la diferencia de estas nociones respecto a las ciencias.

En las ciencias, la forma está sustentada por las identidades sintéticas que van constituyendo esferas categoriales que, con dichas identidades, establecen nexos de concatenación de las partes y extra partes materiales (términos de dichas categorías). Con ello, nos apartamos de la reducción o absorción de la forma a la materia o de la materia a la forma, del mismo modo que negamos la yuxtaposición entre ambos, tomando partido por una absorción mutua circular diamérica.

Circularismo, en su sentido estricto gnoseológico o fuerte [...] es el nombre que utilizaremos para designar a toda teoría de la ciencia que termine, no ya ignorando, sino negando la distinción hipostasiada entre la forma y la materia de las ciencias. Negando la distinción cuando esta se entiende como una distinción entre dos órdenes que hubieran de ir yuxtapuestos, a fin de

constituir el lugar de la verdad (según el Adecuacionismo); pero no negándole por reducción o reabsorción de la forma en la materia (al modo del descriptonismo), ni tampoco por reducción de la materia a la forma (al modo del teoreticismo), sino por una suerte de reducción o absorción mutua, circular, «diamétrica», en virtud de la cual, la *forma constitutiva de la ciencia* pueda ser presentada como el nexo mismo de concatenación (según la identidad sintética) de las *partes extra partes* constitutivas de la *materia de las ciencias*, y como el contenido mismo de la verdad científica. [Subrayado del autor] (op. cit., p. 91)

A lo largo de nuestras investigaciones hemos ido sosteniendo que en las categorías artísticas no se dan identidades sintéticas sistemáticas; no obstante, Bueno expone que pueden segregarse en ellas las operaciones de los sujetos (análogamente a como se segregan en las ciencias).

¿Deberíamos entender, por tanto, esta aseveración de Gustavo Bueno como una contradicción o «laguna» de su filosofía del arte? Rotundamente no, pero para argumentarlo deberemos atravesar diversas categorías artísticas para establecer analogías de atribución sobre ideas comunes.

Tal y como venimos explicando en diversas plataformas, la forma del arte se encuentra en el contexto de recepción del público que lo interpreta, el cual nunca puede ser segregado del proceso de sustantivación del arte. Estas interpretaciones conformadoras del arte se «alimentan» de coordenadas adjetivas a su propia sustancia material, es decir, la neutralización de las operaciones se da en cuanto a las operaciones de producción (y no de recepción) que establecen una lógica

interna «enigmática» (y aquí subyace el fundamento de la reinterpretación del *Ion* de Gustavo Bueno) resultante de las discontinuidades de los géneros de materialidad (materia ontológico-general). Asimismo, estos objetos estéticos son, a su vez, objetos radiales ya que figuran alrededor de los hombres al igual que los teoremas, las rocas, los árboles, etc.; es decir, objetos que se dan más allá de la idea de finalidad (aunque, debido a la inseparabilidad de los tres ejes del espacio antropológico, puedan establecerse entre éstos relaciones circulares).

La conformación del arte por medio de las interpretaciones del público (en el caso de la música, el teatro y el cine también por medio de las interpretaciones de los actores y músicos) se sustentan en coordenadas que provienen del Ego trascendental que se engarzan a dicha «lógica» siempre de manera parcial y no completa.

Gustavo Bueno suele recurrir a Platón en su doctrina del «arte divino» como génesis de su idea de «arte sustantivo»; en esta doctrina queremos resaltar, y así servirnos de fundamento, que el ejemplo de «fuerza divina» que Platón expone no reside en categorías artísticas como la Pintura (que el filósofo rechazaba) o la Escultura, Arquitectura, etc., sino en la música, representada en la Antigua Grecia por el aedo y el rapsoda en unión a la musa que le inspiraba.

Lo importante del énfasis y ejemplo de superioridad que da Platón a este «divino arte» frente al «arte humano» es que el primero está representado a través de un acto donde la subjetividad humana –y con ello, sus coordenadas adjetivas al propio arte– es lo que revitaliza y reanuda la sustantividad de las obras. Podríamos decir, en este sentido, que a través de

las transformaciones que acontecen en acto, las infinitas representaciones no agotan las posibilidades (divinidad interpretada como sustantividad) que una obra musical puede albergar. Así puede apreciarse en la siguiente afirmación de Gustavo Bueno: «Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que reanudan a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis», (García Sierra, s.f. «Materialismo filosófico como objetivismo estético») así como en el artículo que realizó en forma de análisis sobre las Pinturas de Alarcón de Jesús Mateo:

La obra artística, según su proyecto objetivo, si tiene una lógica interna poderosa y no meramente metafísica, estará por encima de la voluntad o las representaciones subjetivas del artista. [...] También es verdad que esta “lógica interna de la obra” puede seguir actuando a través de las interpretaciones adecuadas del artista y aun debe actuar a través de ellas, puesto que, en todo caso, el artista ha de representarse prolepticamente y necesariamente su proyecto. Para decirlo en un contexto platónico la “fuerza divina” que mueve a Ión ha de abrirse camino a través de las propias representaciones subjetivas de Ión. (Bueno, 2018, p. 41)

La música en tiempos de Platón estaba unida a la Poesía con acompañamiento instrumental (la Lira, por ejemplo), es decir, que se refería a lo que hoy denominamos música eminentemente vocal y, a su vez, a las Matemáticas y los *nomos* o leyes de la música (que deben conocerse y que reinterpretaremos posteriormente en la Circularidad de música sustantiva y música adjetiva) que establecían las distinciones de los géneros musicales.

Lo que consideramos imprescindible es que Platón estableciese el criterio de distinción precisamente en una tríada y no en un binomio, a saber; aunque en *El Sofista* se divide el arte de hacer en dos partes, divina una y humana la otra, existe una mixtura entre las dos anteriores: obras de los hombres, pero que están inspiradas por los dioses.

Platón ha llegado, a partir de una clasificación de las artes, a la conclusión de que las cosas naturales son también obras de arte, pero de arte divino (lo que implica reconocer demiurgos divinos, y no sólo humanos). Pero resulta que existen obras de los hombres que están también inspiradas por los dioses, y estas artes deberían distinguirse de las artes puramente humanas.

En el diálogo *Ion* ofrece Platón un modelo de lo que podría ser un arte divino, obrando a través del rapsoda. Una divinidad que afecta al arte más que al artista, que sigue siendo –y aquí podríamos subrayar la ironía socrática implicada en el diálogo, que ya advirtió Goethe en su trabajo de 1796 sobre Platón y el *Ion*– un hombre vulgar a quien la divina fuerza (*theia moira*) ha atraído como el imán atrae al anillo de hierro, y éste a su vez atrae en su torno a otros y otros anillos, al público que escucha entusiasmo al artista. (Bueno, 2007, p. 270)

En este sentido, la inspiración que «en acto» engarza su actividad humana (resultante de coordenadas adjetivas como la Poesía, el lenguaje, las Matemáticas, la Geometría, etc.) con algo que la desborda, precisa de una reducción ascendente; un tipo de reducción en la cual Ión, a partir de textos escritos por Homero, reconstruye el enigma que distingue esos textos de los demás, en cuanto a una «lógica interna» comparable a una montaña infinita que puede

ser escalada desde múltiples ángulos a través de los cuales sólo alcanzamos a constatar su propia infinitud.

Esta reducción ascendente está explicada en la *Teoría del cierre categorial* y en el *Diccionario filosófico* de Pelayo García Sierra, donde encontramos como ejemplos a la Geometría, pero también a teorías como la de Wegener sobre la deriva de los continentes:

[La reducción es una] Alternativa metodológica para el análisis de las transformaciones dadas en estructuras reales o lógico-materiales. Las características generales de las metodologías reductoras, en cuanto contrasdistintas de las emergentistas, son las siguientes:

1ª. El término del *regressus* del análisis reductivo es una totalidad o también conjuntos de partes de diversas totalidades entretrejidas que no son idénticas a la estructura-problema, sino precisamente diferentes, en diverso grado.

2ª. Los términos de resolución (del *regressus*) han de poder servir para “reconstruir” o “constituir” (en *progressus*) a la estructura-problema o, por lo menos, a alguna propiedad intrínseca suya.

Cuando ésto no se cumpla llamaremos “reduccionista” a la insistencia en aplicar la metodología reductora al caso; pero si se considera ajustada, el término “reduccionismo” perderá su connotación peyorativa. Las reducciones pueden ser descendentes, ascendentes y horizontales, según los grados de complejidad holótica de los términos *a quo* y *ad quem* de la reducción.

Reducción descendente: el término *a quo* (en el *regressus*) es más complejo que el término *ad quem* (un todo respecto de sus partes). Alcanza su forma

más radical (“reduccionista”) con el atomismo clásico (Demócrito).

Reducción ascendente: es el caso contrario al anterior. Alcanza los grados de plenitud mayor en Geometría. Pero se aplica también a campos no geométricos: la teoría de Wegener sobre la deriva de los continentes parte de las disposiciones actuales de los continentes (como partes aisladas) y regresa hacia totalidades (Laurasia, Gondwana, Pangea) que comprenden a las iniciales. Así presentada, la situación se asemeja a un análisis emergentista “sustancial”: los fragmentos del vaso nos remiten al vaso, como los continentes actualmente separados nos remiten a Laurasia o a Pangea. La diferencia estriba en que el vaso puede ser reconstruido físicamente y Pangea no. *Reducción horizontal*: la complejidad holótica se considere equivalente (por ejemplo, la reducción de un silogismo en *baroco* al silogismo en *barbara*). (García Sierra, s.f. «Reducción»)

La diferencia del ejemplo de reducción ascendente de la teoría de Wegener y el que estamos aplicando en el presente punto sería que la resultancia de la sustantividad artística –como analogía de atribución con «Pangea»– cada vez acontecería de forma diferente, sin poder «encerrar» la verdad de la «lógica interna» de su sustancia en ninguna de esas interpretaciones. Así, sólo nos serviría como criterio de distinción lo siguiente, a saber, por una parte, aquellas interpretaciones que se engarcan a la sustantividad, y por otra, aquellas que no asciendan y queden encerradas en las técnicas, las instituciones de los *nomos*, o en su corrupta mezcla.

Algo así podemos observar en las diversas categorías actuales de la música en cuanto a sus partituras:

La materia musical se divide en voces, instrumentos y en todas las morfologías que se construyen por medio de los tres ejes del volumen tridimensional. Estas morfologías quedan marcadas y grafadas, de algún modo, en las partituras en forma de conglomerados (glomérulos) que son otra parte material (cuerpo principal) de la música. Ahora bien, ¿qué alcance ofrecen dichos grafos respecto a la sustantividad musical? En principio, ninguno, si no se adhieren a éstos la adjetividad de los sujetos en su «oír activo» que va construyendo la totalidad joreomática a través de isomorfismos entre dichas morfologías y las subjetividades (isomorfismos repletos de cortes y de enigmas de conexión, relación y complejión). La partitura es, desde este criterio, una «destrucción» de la música en infinitos trozos que se reparten de manera desordenada en los conglomerados gráficos. ¿Por qué desordenada? Porque en su propia construcción la dirección es desde lo morfológico (la música sonando) hacia lo lisológico (lo escrito), siendo lo que recibe el intérprete, a fin de cuentas, ataduras gráficas lisológicas, a saber, alturas, medidas, duraciones, velocidades, articulaciones, e intensidades genéricas (cuanto más específicas más se oscurece su semántica). Ningún músico serio puede construir nada con tal grosería, por lo que debe recurrir (aunque sea en ejercicio) a ontologías musicales interpretativas (historicismo, escuelas de ejecución, grabaciones, teorías analíticas, hermenéutica, fenomenología, etc.). Es decir, que para saltar de lo lisológico de los trozos desordenados musicalmente –aunque ordenados gráficamente desde coordenadas matemáticas, geométricas, estéticas, históricas, o lingüísticas– a las morfologías artísticas sustantivas que subyacen se nece-

sitan perspectivas de concatenación que presuponen que el músico, además de la técnica de su instrumento y del conocimiento de las partituras, sea capaz de desbordar todo ello realizando una «reducción ascendente» de las técnicas y conglomerados gráficos al canto (poli melódico) estilizado que une las partes en un *fluir melopoiético*.

Por lo tanto, es a través del acto artístico del mélos que une las partes (recordemos la etimología del *rapsoða*: *rafe* = costura) por el cual se puede constituir la forma artística, observando a partir de ésta las discontinuidades que son alegóricas al propio cierre fenoménico. Es decir, la apreciación diamérica desde el eslabón que sirve de nexo de concatenación de las partes. Este criterio nos aparece como una analogía de atribución con los contextos determinantes de las ciencias, donde se establecen las relaciones.

Ahora bien, ¿qué ocurriría con las artes en las que el acto artístico está separado de su contemplación, la cual es mediata a cuerpos, superficies o infraestructuras constituidas?

Esta problemática nos lleva a clasificar las situaciones artísticas en cuanto a la circularidad entre materia y forma en su reabsorción mutua. De esta manera, obtenemos aquellas donde dicha circularidad se da a través del acto melopoiético; aquellas en las que se da por medio de cuerpos y superficies; aquellas en las que se da por medio de infraestructuras; y, por último, aquellas cuya circularidad se conforma por medio de mixturas entre las anteriores.

Por lo que respecta al presente artículo, nos ceñiremos a la explicación del primer y segundo bloque (Véase la siguiente tabla):

**CLASIFICACIÓN DE LAS SITUACIONES ARTÍSTICAS
SEGÚN EL CRITERIO DE CIRCULARIDAD ENTRE MATERIA Y FORMA**

BLOQUES:	SITUACIONES:	EJEMPLOS:
<p>1. Absorción mutua inmediata de materia y forma (a través del acto artístico: mélos)</p>	a) Declamación sonora	aedos, rapsodas, canto, poesía recitada, ...
	b) Música instrumental de viento metal	trompeta, trombón, tuba, trompa, ...
	c) Música instrumental de cuerda frotada	violín, viola, violonchelo, contrabajo, ...
	d) Música instrumental de viento madera	flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón, ...
	e) Música instrumental de pulso, púa y percusión	guitarra, laúd, arpa, marimba, vibráfono, ...
	f) Música instrumental de teclado	órgano, clavicémbalo, piano, ...
<p>2. Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de cuerpos: conjugaciones estéticas)</p>	a) Conjugaciones estéticas tridimensionales (<i>kenós</i>)	Categorías arquitectónicas
	b) Conjugaciones estéticas sobre volúmenes (sin interior)	Categorías escultóricas
	c) Conjugaciones estéticas sobre superficies	Categorías pictóricas
	d) Conjugaciones estéticas sobre grafos	Categorías literarias, planos arquitectónicos, partituras musicales, ...
<p>3. Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de infraestructuras: conjugación de partes)</p>	a) Conjugación de partes en escena	teatro, música de cámara, música orquestal, música coral, ...
	b) Productos artesanales y de diseño	carpintería, corte y confección, ingeniería, cerámica, arte del vidrio, ...
	c) Grabados y revelados de imágenes	grabaciones, artes gráficas, géneros fotográficos, ...
<p>4. Absorción mutua de materia y forma (por medio de mixturas)</p>	a) Ópera	teatro + categorías literarias + categorías musicales, ...
	b) Cine (categorías audiovisuales)	actores + categorías audiovisuales + ingeniería + categorías literarias + categorías musicales, ...
	c) Otros	«Capilla Sixtina» (arquitectura + pintura), «Conciertos» (música orquestal + instrumento solista), «Escultura policromada» (escultura de madera + pintura, ...)

Tabla 1. Clasificación de las situaciones artísticas

Nota: Tabla de elaboración propia

§3. Absorción mutua inmediata de materia y forma (a través del acto artístico: mélos)

Cuando en una obra artística el acto y su constitución se dan circularmente a la vez sobre el mélos, es decir, cuando concurren en un equilibrio entre armonía, ritmo y dicción, el público, a través de múltiples coordenadas diversas y opuestas, contempla activamente una forma que establece una resultancia poética (arte sustantivo) donde el productor queda diluido en su propia *poiesis* constitutiva. Si este objeto estético realmente existe es debido a la absorción mutua entre estos materiales inmanentes de la obra (palabras, sonidos, metros, alturas, acentos) y los nexos de concatenación que provienen de las confluencias entre el acto rapsódico (costura de partes constituidas por el mélos) y el oír activo del público que conforma dicha poética y que nunca puede segregarse de ésta.

Por tanto, si tiene sentido poder discriminar materia y forma en el arte es por la absorción mutua inmediata que constituye el arte sustantivo.

Bien es cierto que Gustavo Bueno llega a afirmar que en la música vocal no pueden segregarse las operaciones del sujeto, pero también es cierto que posteriormente matiza que por medio de un ejercicio de disociación puede constituirse dicha sustantividad.

Las obras producidas o creadas por las artes liberales podrían en general redefinirse como obras de arte sustantivo cuando efectivamente logran segregar a los sujetos operatorios que las compusieron o las ejecutaron. En este sentido, las obras de música instrumental son más sustantivas que las obras de música vocal, que no pueden, por definición, segregar al sujeto. Sin embargo, tanto la música instrumental como la música

vocal pueden ser disociadas (si no separadas) de los sujetos-demiurgos. (García Sierra, s.f. «Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo...»)

En este sentido, a nuestro juicio, es precisamente en este ejercicio de disociación –y no separación– donde adquiere solidez la distinción de planos, ya que es la *in media res* del acto la referencia por la cual la obra artística resultante queda exenta de manera fácil y no inmersa en dificultades técnicas o morfologías variables.

Esta *in media res* nos ofrecerá, por tanto, distintas situaciones dentro de este bloque basado en la absorción mutua inmediata que reagruparán elementos comunes de diversas categorías artísticas, a saber:

1.a. Declamación sonora

La primera situación reside en la declamación sonora que tiene su génesis en los aedos y rapsodas y que se extiende hoy en día al canto y a la poesía recitada. En esta situación, la sustantividad adquirirá (en caso de que en la obra concreta que analicemos pueda darse dicho plano sustantivo) la máxima fuerza. Pensemos en las melodías populares que están alrededor del hombre desde su más tierna infancia y que siendo niño puede cantar con facilidad. ¿Qué mayor segregación puede darse en una obra si desconocemos el autor de la misma? ¿Y qué mayor significado tiene el eje radial en estos casos si dichas melodías son objetos estéticos tan poderosos como los paisajes que están a nuestro alrededor o la puesta de Sol que vemos cada día?

Cuando estos cantos o recitados poéticos desborden la prosa de la vida, aunque a su vez pertenezcan a esa misma prosa, la absorción mutua inmediata nos permitirá una claridad de planos

que lógicamente no existirá si se reducen los elementos materiales a formas establecidas para fines inmersos en otros campos o actividades.

1.b. Música instrumental de viento metal

En esta situación, aunque conformada igualmente *in media res*, ya se presuponen unos tubos metálicos a partir de los cuales el poeta musical «sopla» para, a través de su presión de aire y la intensidad del «picado» de la lengua, emitir sonidos que puedan establecer la poética del mélos.

La presencia del mélos en los instrumentos de viento metal es mucho más notoria que en los demás instrumentos debido a la inmediatez de su recepción, el descaro de su sonido (las notas falladas en una trompeta o trompa, por ejemplo, son captadas de inmediato hasta por el más lego en el arte musical), pero a su vez, en caso inverso, la pulcritud de su canto, la extremada paleta de contrastes entre lo tenue y lo violento, lo ligado y lo marcial (recordemos la importancia que posee y ha poseído el viento metal en la música militar ya desde tiempos inmemoriales), y lo amplio (largos llenos de aire) y dccionado (dobles y triples picados, etc.).

Celibidache afirmaba que el instrumento que más se parecía a la voz humana era la flauta, porque en ella tensión e intensidad concurrían en sentido paralelo (cuanto más agudo, más fuerte; y cuanto más grave, más suave). Esta perspectiva fenomenológica es cierta a la par que reduccionista.

Desde el punto de vista de la Fenomenología Musical, la voz humana es el instrumento más perfecto que existe, dado que refleja la tensión e intensi-

dad en sentido paralelo. Que quiere esto decir, pues que hacia la tesitura más aguda sonará con mayor fuerza de forma natural y por el contrario hacia una tesitura más grave el volumen será menor.

Por este motivo puedo aconsejar que, para descubrir el fraseo correcto de una melodía será muy recomendable cantarla y analizar en qué puntos haremos más fuerza y en qué momentos relajamos y resolvemos.

El único instrumento que tiene las mismas características que la voz humana es la flauta. Cuanto más agudo suena más fuerte por naturaleza y viceversa. (García Asensio, 2017, p. 72)

Desde nuestros postulados, negamos que la voz sea el instrumento más perfecto por criterios físicos de los fenómenos sonoros. En todo caso lo es por su riqueza de dicción (el uso de consonantes y vocales concatenadas por el aire que las une), así como por una gran cualidad de entrelazado melopoiético, siendo en esto mucho más parecida a la voz una trompeta que una flauta. Además, el dualismo que establece Celibidache entre tensión e intensidad es oscuro de suerte que la intensidad está combinada por morfologías plurales del eje cromatofónico (Z) que se compone asimismo por densidades, presiones y amplitudes.

1.c. Música instrumental de cuerda frotada

En la música instrumental de cuerda frotada obtenemos el Circularismo entre la poética y las instituciones musicales a través del mélos transformado en movimientos sobre un objeto que es apoyado o envuelto por el cuerpo humano.

Encontramos, así, varios componentes esenciales en la fisiología del

mélos en esta situación que, combinados, «traducen» la ligadura de las alturas (armonía), el ritmo y la dicción del mélos perfecto de la voz.

En cuanto a la ligadura de las alturas, que no tiene por qué estar relacionada con el tocar *legatto* (esto es, con la ligadura de las alturas sobre únicos impulsos de presión), obtenemos dos características: las distancias de las posiciones de la mano izquierda y el vibrato. En cuanto al ritmo, tenemos, por una parte, las desiguales velocidades en las que se realizan dichos cambios de posición (que son análogos a los cambios de posición de los pistones, paletas o varas de los instrumentos de metal) y por otra, los cambios de dirección de arcos en cuanto a su periodicidad métrica. Finalmente, en cuanto a la dicción, obtenemos la zona del arco que queda dividida de la siguiente manera: una mitad superior que tiene como límite la punta del arco; la zona central; y la mitad inferior del arco que tiene como límite el talón. De esta forma, si la emisión del sonido en estos instrumentos se produce comenzando a la punta del arco y en dirección contra la gravedad («arco arriba»), la dicción sonora ofrecerá una analogía de atribución con las vocales en el canto, mientras que si el sonido se produce comenzando por el talón del arco en dirección con la gravedad («arco abajo»), dicha dicción ofrecerá una analogía con las consonantes en la música vocal (si bien estas analogías que ofrecemos son de atribución y no de proporción, ya que dependiendo de la velocidad e impulso que se ejerza sobre el arco se puede obtener un sonido análogo a vocales fuertes o incluso a consonantes débiles). Asimismo, la modulación de movimientos entre esas zonas en relación a su posición y al vibrato mueve un juego contrastante de interesantes densidades.

Esta pluralidad de fenómenos que se complejizan finalmente de manera directa en el resultado sonoro conforman una absorción mutua con una inmediatez mucho más directa que la que puedan poseer los instrumentos de viento madera (por mucho que éstos emitan el sonido por medio del aire), tal y como veremos a continuación, a saber: la combinación entre el conglomerado de posiciones (sin trastes), la presión e impulso, o las desigualdades de velocidad en el movimiento del arco, aunque se dan sobre un objeto externo que no vibra por el aire del propio músico, se presentan esencialmente indisolubles a dichos movimientos que se funden con la vibración de la cuerda de manera compleja.

1.d. Música instrumental de viento madera

Las categorías artísticas de los instrumentos de viento madera pertenecen a una situación muy confusa y difícil de delimitar por su cercanía –en ciertos aspectos– a los instrumentos de viento metal en cuanto al criterio del mélos por el cual se pueden absorber mutuamente la materia y la forma artística.

No obstante, el fundamento por el cual situamos a esta familia de instrumentos «por debajo» de los instrumentos de cuerda frotada (recordamos una vez más que el orden estipulado en la Tabla no se adhiere a criterios axiológicos) reside en las perspectivas de disociación que ofrecen dichos instrumentos entre el soplo del aire y el mecanismo de digitación de llaves, mucho más complejo y delicado que en los instrumentos de viento metal. Mientras que en estos últimos el labio debe vibrar dentro de la boquilla, siendo directo e interno el soplo y vibración del labio al propio sonido e intervalo, la operación del soplo en los instrumentos

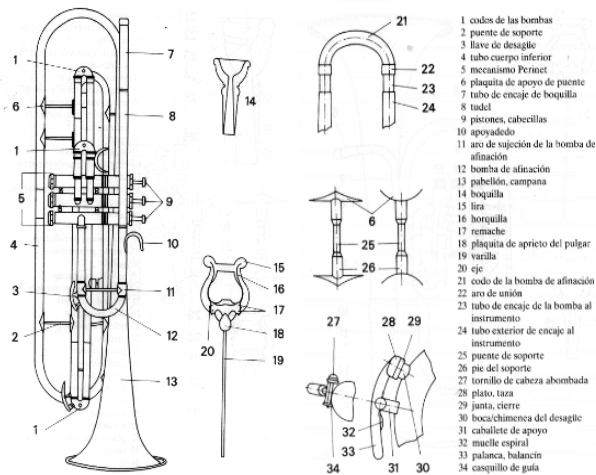


Figura 1. Partes de la trompeta de pistones moderna en Si bemol. (Ulrich, 1996)

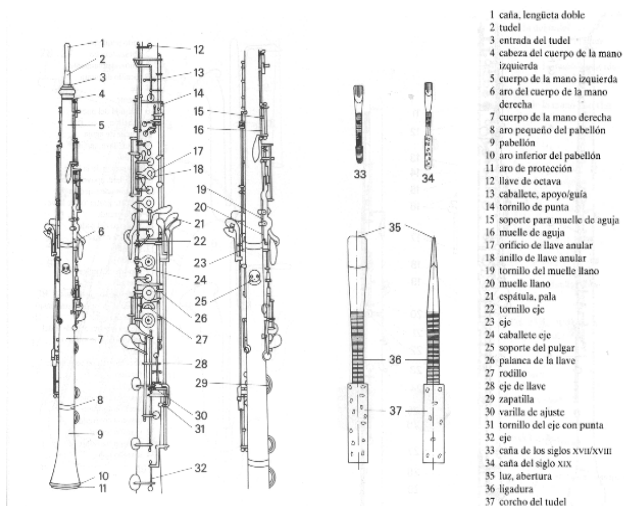


Figura 2. Partes de un oboe moderno. (op. cit)

de viento madera es muy diferente dada su mediatez por la cabeza, la embocadura, el cuerpo, las llaves o el pabellón, en el caso de la flauta; la caña (que ofrece múltiples problemas en el sonido al que un buen instrumentista debe solucionar dedicando mucho tiempo y trabajo artesanal en ello), el cuerpo superior e inferior, las llaves, o las espigas de corcho, en el oboe; la embocadura, articulación superior e inferior, la llave de puente, las cañas, el arco

de corchos, los tubos, etc., en el clarinete; o la caña, la palanca de llave y la válvula en el fagot, por poner algunos ejemplos.

Con todo ello no pretendemos insinuar que la tecnología de una trompeta (formada por pistones, bomba, tudel, válvula, campana, etc.) sea simple. Lo que sí nos atrevemos a exponer –basado en el propio análisis de los materiales y montajes de estos

instrumentos, así como en sus naturalezas de ejecución— es que los instrumentos de viento madera tienen una tecnología compuesta mayormente en partes que poseen una delicadeza tal capaz de influir mucho más determinadamente como mediato entre el músico y la música que realiza que los instrumentos de viento metal (por no analizar detalladamente el mundo de las cañas y toda la complejidad técnica que envuelve su proceso de realización).

Véase a continuación un claro ejemplo de ambas mecanicidades representadas, en este caso, por una trompeta (Figura 1) y un oboe (Figura 2) modernos:

1.e. Música instrumental de pulso, púa y percusión

Esta situación ya acontece cuando el músico constituye su melopeya a través de «pellizcos» y «golpes» sobre cuerdas, láminas o parches cuya dicción cromatofónica —a pesar de representarse por medio de acciones inmediatas en cuanto a la vibración armónica de estos materiales— carece de dos cualidades que, en cambio, sí se producen en las situaciones anteriores, a saber: la presión distribuida a través de los impulsos articulatorios de la *symploké* de sonidos; y la amplitud de las direcciones vectoriales que producen fuerzas tensivas en las densidades poéticas.

Desde esta premisa, es la construcción técnica de las morfologías glomerulares basadas en círculos concatenados por acentos, grupos de sonidos (redobles, notas repetidas, rasgados, etc.), intensidades y «gestos» rítmicos lo que «suplirá», de algún modo, las características de las anteriores situaciones del circularismo musical que constituye un ejemplo de arte sustantivo.

Así, esta situación requiere de una gran dificultad artística para que pueda darse en ella la absorción mutua entre materia y forma, debido a que la esencial importancia de la gestualidad del movimiento que tiene lugar a la hora de ejecutar el instrumento (sobre todo, en el caso de los instrumentos percusivos) genera tal énfasis a la forma que el músico da a la materia que, finalmente, es esta misma esencia gestual la obstaculizadora, en algún grado, de la segregación del contexto de producción. Ahora bien, esta carga de «prestidigitación» técnica, a su vez, es necesaria para cumplir su función de sustitución de las cualidades de presión y amplitud que unifican las densidades e intensidades de la dicción que concurren *in media res* constituyendo «la cosa misma», la cual adquiere la inmanencia enigmática del arte poético sustantivo, si es que se adquiere dicho plano en la totalización sonora.

1.f. Música instrumental de teclado

Esta situación es la más difícil de conceptuar en la anterior tabla, ya que engloba un conjunto de categorías que tienen como núcleo el monocordio pitagórico. Bien es cierto que el monocordio también es el género generador o núcleo de las categorías artísticas de la situación 1.c. (cuerdas frotadas), si bien el cuerpo de la conformación de dichos instrumentos —con sus respectivas fases en su curso histórico— está compuesto por un elemento esencial en la constitución de su mecanismo técnico-poético, a saber; el arco por el cual se frotan dichas cuerdas. Lo mismo ocurriría con las categorías artísticas de la situación 1.e. (instrumentos de pulso, púa y percusión), cuando los cuerpos estuviesen formados por cuerdas pellizadas o percutidas directamente por el sujeto operatorio con los dedos, con púas o con baquetas.

La dificultad reside precisamente en esta perspectiva directa analizada en su sentido negativo, es decir, las categorías artísticas por las cuales no se ejecuten sonidos sobre cuerdas o tubos de manera directa.

El Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno contiene una sólida distinción de mecanismos de construcción de conceptos que aquí nos servirán como fundamento de nuestra Tesis para delimitar la claridad de esta oscura situación 1.f. (oscura en cuanto a su posición en el primer bloque debido a su mediatez infraestructural de conjuntos de técnicas y tecnologías), a saber: los modos de conceptualización «directa», cuando nos aproximamos al material fenoménico «centrándonos» directamente en torno a él; y los modos de conceptualización «oblicua», cuando nos aproximamos a dicho material reflejado o refractado a través de otro.

Puede exponerse de manera muy sencilla la distinción entre métodos o modos de conceptualización «directa» y métodos o modos de conceptualización «oblicua». Supongamos que toda conceptualización tiene siempre lugar por referencia [...] a un material corpóreo-fenoménico dado, es decir, a un material que pueda ser nombrado deícticamente, o señalado con el dedo: «eso es la Luna», o bien «la Luna es esa masa amorfa que se adivina a través del ramaje de los árboles del bosque». Cuando nos aproximamos al material fenoménico «centrándonos» directamente en torno a él [...] llevaremos a cabo una conceptualización directa, respecto de la referencia fenoménica. [...] Pero no siempre es posible aproximarse a los fenómenos de ese modo, «directo»; acaso los mismos fenómenos de referencia no se nos presentan directamente, sino a través de otros, reflejados o refractados por la media-

ción de otros: es entonces cuando la conceptualización de los fenómenos se llevará a cabo [...] de un modo oblicuo. Ejemplos de ese modo oblicuo de conceptualización los encontramos ya en lo que algunos (con B. Russell) llaman «conceptos egocéntricos»: «allí», «aquí», son conceptos, no sólo relacionales (como «mayor» o «menor») –los conceptos relacionales también pueden ser directos–, sino relativos al sujeto o ego que los utiliza; lo que significa que «allí» o «aquí», que son conceptos de lugar, no se presentan directamente, «centrados en sí mismos», [...] sino «oblicuamente», a través de una plataforma desde la que se conforman y que en este caso está constituida por el sujeto que habla. Ocurre, por tanto, como si el lugar así designado estuviese determinado desde esa «plataforma» y como refractado a su través. (Bueno, 2019, pp. 91-92)

Nuestra operación consistirá en extender los modos de construcción de conceptos a modos de construcción –inmediata a través del acto poético– de arte sustantivo, es decir, que el contexto de recepción intrínseco al contexto de producción (el ejecutante del instrumento) trabaje no sobre operaciones directas sobre la vibración de los cuerpos que suenan, sino sobre operaciones oblicuas donde el sonido (vibración de cuerpos que vibran en el espacio acústico con sus armónicos naturales) quede reflejado en operaciones técnicas distintas a su propia activación, aunque conectadas a ella.

Lógicamente, toda extensión de una noción filosófica precisa, de algún modo, ramificar su propia operatoriedad en nuevas clasificaciones, y en este caso la noción de modos oblicuos de construcción de conceptos, al ser extendida a modos oblicuos de construcción poética, nos llevará a clasificar las plataformas de referencia por las cua-

les las operaciones sobre éstas nos permiten ver reflejada la poética.

Por decirlo de otra manera: es sobre estas plataformas, y no propiamente sobre el sonido, donde el músico realiza sus operaciones. No obstante, las conexiones entre dichas plataformas y los activadores del sonido acústico serán los que permitan la inmediatez del acto artístico.

Así pues, tres son las plataformas que históricamente han constituido esta situación artística 1.f., a saber: (1) la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por dispositivos de presión de aire activados a través de válvulas y registros; (2) la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos simples o complejos de conexión con púas o plectros; (3) y la oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos de conexión con martillos y pedales.

La oblicuidad del modo de construcción poética mediada por dispositivos de presión de aire activados a través de válvulas y registros está representada por la categoría de la música de *órgano*.

Este instrumento (que ya lo podemos encontrar originariamente en la Antigua Roma –*órgano hidráulico*–) está regido por leyes de la más alta Matemática y Física. Un *órgano* de mediano tamaño está compuesto de tres teclados, el pedal y cuarenta registros que se excitan en una masa de aire suficiente para hacer vibrar una gran cantidad de tubos. Para activar el sonido del órgano es fundamental el viento acu-

mulado a una presión determinada (ya esté dicha presión en un gran depósito convenientemente previsto, ya se genere mediante un simple fuelle de pedal o con una moderna centrifugadora de aire), dispositivos de interrupción de los tubos de todas las especies, a fin de separar entre sí los registros, y unas válvulas que el organista abre o cierra, produciendo un juego cromatofónico (instrumentación) que va desarrollando la dialéctica del discurso musical. (*Enciclopedia de la Música*, 1981)

La oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos simples o complejos de conexión con púas o plectros, lo hallamos en el *clavicémbalo* (y sus variantes como el *virginal* o *spineta*), y en el clavicordio.²

En cuanto al mecanismo del clavicémbalo o clavecín, ya se presuponen una serie de elementos constructivos complejos que ejercen de intermedios entre el material vibrante (las cuerdas) y el músico, a saber:

La base fundamental de su mecanismo es el punteado de las cuerdas por medio de plectros que son accionados a través de una palanca conectada al teclado (en estos instrumentos pueden haber hasta tres teclados superpuestos), si bien, a diferencia del clavicordio o el pianoforte, en el clave no se puede cambiar la intensidad con la que suenan las cuerdas, por lo que, con el objeto de suplir esta carencia, poseen varios juegos de cuerdas o registros de 16, 8 y 4 pies que se pueden cambiar con accionadores de mano, de rodilla o de pedal. Esto produce efectos de dinámica y timbre «en terrazas» y efectos contrastantes de *forte* y *piano* muy

2. Recordemos que tanto los instrumentos de cuerda pinzada como los de cuerda percutida en la familia de instrumentos de teclado, a excepción del *órgano*, provienen de un tronco común: el *salterio* (*psalterion*), característico de la música popular del medievo y cuyo mecanismo consiste en la disposición de una hilera de cuerdas sobre una caja de madera abierta que son excitadas «directamente» por medio de un macillo, un plectro, las propias uñas de las manos o, incluso, un arco (por lo que podríamos situarlo en las situaciones 1.c., y 1.e.).

propios de la estética barroca. Así pues, los claves poseen habitualmente dos registros de 8' y uno de 4'. Cada uno de ellos puede sonar independientemente, pueden sonar todos a la vez o se pueden hacer todas las combinaciones posibles entre ellos, acoplando y desacoplando teclados. El de 4' suena una octava por encima del 8', enriqueciendo así su sonoridad y su timbre. Todo este plural mecanismo interviene, por tanto, en lo que hemos denominado la producción «oblicua mediada por mecanismos complejos de conexión con púas» del sonido. (Kottick, 2003)

El *clavicordio*, en cambio, posee un mecanismo conformado de una «oblicuidad mediada por conexiones simples con púas», a saber: las cuerdas, dispuestas en posición paralela al teclado (recordemos que, dependiendo del instrumento, a cada cuerda le pueden corresponder hasta 5 teclas), entran en vibración gracias al pinzamiento de unas púas colocadas sobre éstas que, asimismo, se accionan oblicuamente por medio de una palanca conectada directamente al teclado. A diferencia del clavicémbalo, esta conexión directa entre la palanca y el teclado (carente de tantos elementos intermediarios) permitía a estos instrumentos modular el sonido, conseguir diferentes dinámicas e incluso incidir en el vibrato.

Por otro lado, de la combinación entre el salterio –en su aspecto de cuerda percutida– y los instrumentos anteriores, se confeccionó a principios del siglo XVIII el instrumento que hoy conocemos como *piano*, el cual responde a la «oblicuidad del modo de construcción poética mediada por mecanismos de conexión con martillos y pedales».

En este instrumento, la característica de oblicuidad llega a su más alto exponente debido a los plurales y precisos elementos tecnológicos de los que

se fue componiendo a lo largo de toda su evolución constructiva. Si bien no pretendemos realizar un estudio histórico-organológico de este instrumento en profundidad, sí expondremos a continuación una breve y concisa descripción de todos sus elementos:

A nuestro juicio, el piano ha sido uno de los instrumentos (si no el que más) que ha sufrido grandes y significantes cambios constructivos de su mecánica a pesar de haber mantenido un elemento esencial en la producción del sonido, esto es, la percusión de la cuerda oblicuamente por medio del accionamiento de una tecla. Sólo basta con realizar un recorrido genérico desde (1) los pianos de Cristofori, en los que la cuerda y la tecla se conectaban por medio de una palanca larga capaz de transmitir las distintas velocidades de percusión (generadoras de las dinámicas), produciendo un sonido claro, ligero, pero con una precaria cualidad de amplitud y densidad sonora; (2) los pianos de Silbermann, en los que ya aparece el mecanismo de *una corda*, así como el accionamiento de los apagadores por medio de un pedal; (3) los pianos de la escuela inglesa, en los que personalidades como Zumpe, Backers o Broadwood contribuyeron a aumentar la densidad sonora del instrumento por medio del *pedal de resonancia*, o el engrosamiento del macillo, patentaron la lira de pedales, ampliaron la extensión del teclado, así como de las cuerdas, o confeccionaron los primeros pianos de mesa; (4) los pianos de la escuela vienesa, representados mayormente por Stein, quien incorporó el mecanismo de escape produciendo, con ello, un sonido mucho más directo, ligero y refinado (por cierto, estos últimos parece que llegaron a ser los preferentes de W. A. Mozart); hasta (5) los pianos de la escuela francesa, en los que Pleyel, Pape y, sobre todo, Érard llegaron

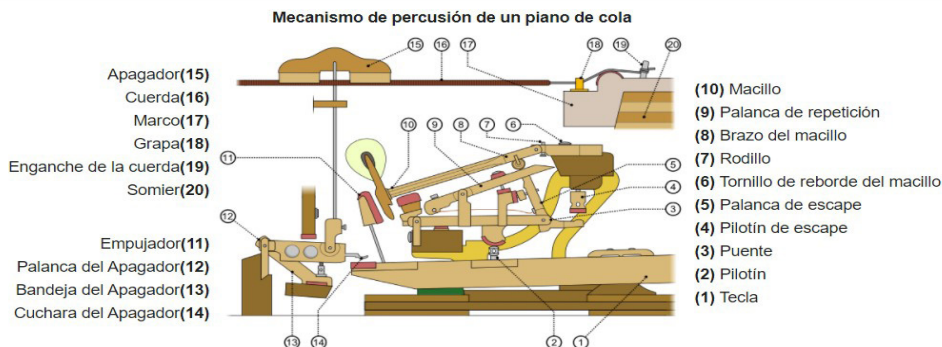


Figura 3. Partes de la mecánica interna de un piano moderno

a introducir una nueva cobertura del macillo, el mecanismo de *agraffe* (o guía sujeta al mueble del instrumento a través de la cual pasan las cuerdas quedando éstas bien sujetas), el aumento del número de cuerdas por tecla, y la incorporación el mecanismo de *doble escape*, tan importante en la mecánica del piano moderno.

Todo ello, sin contar con la revolución que supuso a mediados del siglo XIX la siderurgia y que en los pianos se vio reflejada en la incorporación del cuadro de metal enteramente fundido. Así, las grandes industrias de EE. UU y Alemania adoptaron sistemas industriales de producción e invirtieron capital en las investigaciones tecnológicas y científicas del piano, haciendo que se terminara de perfeccionar el instrumento, conformándose definitivamente el piano que hoy conocemos. (Palmieri, 2005)

Así pues, ¿qué vínculo de relación podría quedar entre el primer prototipo de piano de Cristofori respecto a los últimos pianos de la casa Steinway (o Yamaha actuales), o respecto a los pianos Bösendorfer en los que, además, se extendió su registro, o, incluso, en los pianos de $\frac{1}{4}$ de tono, en los que se insertó una tecla gris entre la tecla negra y blanca? Aunque en cuestión de sonido

y complejidad de mecanismo podamos observar una gran distancia entre estos tipos de pianos, la respuesta reside, precisamente, en que todos ellos poseen en su mecanismo la oblicuidad mediada en su modo de construcción poética.

§4. Absorción mutua mediata de materia y forma (por medio de cuerpos y superficies: conjugaciones estéticas)

Cuando Baumgarten define la estética como «gnoseología inferior» –desde una perspectiva sensorial (*aísthesis* = sensación) que obtenga su propia verdad (la ciencia de lo bello)–, está tomando el término *aísthesis* de forma reduccionista, ya que en la tradición helénica este término griego era correlativo a una tríada de ideas inseparables, a saber, *aísthesis*, *noesis*, *poiesis*.

Lo sensorial (*aísthesis*), siendo fenomenológico, está imbricado históricamente a través de la filosofía de los valores, y a este respecto, Platón, en *La República*, distingue a los filósofos –que gustan del saber– de los que gustan del oír (*filókoos*) y de los que gustan del mirar (*filozéamon*), además, desde esta premisa, aparece el binomio entre *aísthesis* y *noesis* (pensamiento o inteligencia). Los dos mundos platónicos, pues –*kósmos aisthetós* (traducido al latín como *mundus sensibilis*) y el *kós-*

mos noetós (traducido como *mundus intellegibilis*)-, se distinguen a partir de este binomio si bien resolviendo la «maraña» romántica (surgida desde la teoría de Tetens) de que el mundo de los sentimientos y el mundo racional son opuestos. El propio Platón afirma que lo noético sólo tiene una forma de presentación desde lo estético, y en lo estético aparece lo noético ya que en caso opuesto la sensación no sería inteligible. (Chuliá, 2018, p. 114)

Así pues, el hacer (*poiesis*), la sensación (*aísthesis*) y lo inteligible (*noesis*), desde el Materialismo Filosófico, se entienden como perspectivas inseparables a partir de la teoría de los cinco estratos expuestos en *El mito de la felicidad* (Barcelona: Ediciones B, 2005): fenómenos, conceptos, ideas, teorías (conjunto de conceptos) y doctrinas (conjunto de ideas). Para Gustavo Bueno no existen fenómenos puros, sino que éstos son inseparables de los propios conceptos por los cuales adquieren su propia morfología, por ejemplo: cuando escuchamos una secuencia de sonidos que resuelven, las ideas de Frase, Apertura, Modulación y Cierre son intrínsecas a la propia delimitación del fenómeno, por no hablar ya de los términos tonales de Tónica, Subdominante, Dominante, etc.

En este sentido, entendemos la estética desde una perspectiva objetiva, es decir, en un sentido que proviene no solamente de prismas pasivos de una revelación a modo contemplativo, sino en un prisma en el que lo activo y lo pasivo también sean inseparables a través de las operaciones objetivas. Las secuencias de percepciones son conjugadas por las operaciones del público que conforma la obra de arte constituida en cuerpos o superficies al igual que el músico frasea los conjuntos de sonidos para conformar el mélos. Recordemos que Frase pro-

viene del verbo griego *phrazein*, que significa «hacer comprender», indicar por gestos o por palabras, o explicar. Y este hacer comprender es, en el arte musical, la articulación sonora que conforma el mélos; un mélos que es inspirado a través de la «declamación en acto» (sustancia musical) que se va produciendo.

Ahora bien, cuando la estética no se produce a través del mélos (donde *aísthesis*, *noesis* y *poiesis* se dan en el propio hacer del rapsoda que constituye la costura de las partes tal y como suenan), sino a través de cuerpos y superficies, el «fraseo» lo deberá conformar (posteriormente a haberlo hecho el artista que es, por otra parte, el primero en contemplar su obra) el público a través de las conjugaciones estéticas de las situaciones artísticas producidas por las diferentes categorías que conforman dicha situación.

2.a. Conjugaciones estéticas tridimensionales (*kenós*)

Esta primera situación se basa en las múltiples formas que realiza el público a partir de conjugaciones estéticas que van concatenándose a través del recorrido por un contorno, entorno y dintorno de un cuerpo.

Las categorías artísticas que responden a esta situación se sitúan en la Arquitectura, la cual se encarga de planear, diseñar y construir espacios en los que se puedan desenvolver las actividades humanas y que a la vez sean funcionales, perdurables y estéticamente valiosos. Su etimología viene de la unión entre las palabras griegas equivalentes de jefe y constructor (*ἀρχιτέκτων*; en latín, *architéctōn*). A lo largo de la historia podemos hallar múltiples estilos de arquitectura con características determinadas, desde la arquitectura Clásica y Bizantina,

pasando por la Románica, Gótica y Renacentista, hasta la Modernista y Postmodernista, las cuales, según su funcionalidad, pueden ser religiosas, militares o civiles. (Velarde, 2012)

Lo importante en el caso que nos compete es su característica primordial en cuanto constitutiva de la situación artística que pretendemos conceptualizar, a saber, la idea de *kenós* (interioridad). Por decirlo de otra manera, el contexto de recepción artística de la Arquitectura debe ir construyendo las partes que previamente han sido construidas por los agentes (maestro de obra y albañiles). Ahora bien, esta construcción recorre el «interior» de su propia materia y forma que, aunque ya es dada y no es construida en acto a la vez por el agente, ha sido producida por la transformación de materiales previos.

La obra arquitectónica se orienta a la construcción de un interior, en el que sea posible entrar y salir, de suerte que este interior sea un *kenós*, un vacío. El *kenós* arquitectónico, por tanto, no es solamente el vacío, sino un dintorno vacío, interior, aislado por tanto del exterior, del entorno, mediante un contorno envolvente, formado por el suelo, por los muros y por la cubierta. [...] El *kenós* arquitectónico es un volumen construido mediante el envolvimiento de su dintorno vacío por un contorno sólido envolvente que lo separa del entorno o exterior. (Bueno, 2005, pp. 451 y 453)

La transformación de los materiales previos que caracteriza a la Arquitectura es análoga a la que se produce en los materiales de la Música: transformación de sonidos a intervalos; de duraciones a metros, ritmos y acentos; de intervalos a frases; de frases a secciones; de secciones a desarrollos, etc.; en

definitiva, construcción diamétrica en reabsorción mutua de materia y forma.

Este circularismo (en el caso de la Música, por la melopeya y en el caso de la Arquitectura, por la conjugación estética de columnas, frontones, puertas, etc.) sería correlativo a un Teoreticismo, Descripciónismo y Adecuacionismo que ya quedarían fuera de la Tabla al reducirse a cuestiones técnicas, institucionales o de coordenadas adjetivas al propio arte (arte adjetivo o alotético). Estas alternativas, tal y como las estamos abordando, no serían exclusivamente gnoseológicas, sino que, al estar tratadas desde el campo del Arte, se extenderían a una perspectiva noetológica. No obstante, esta extensión ya la podemos observar contemplada por el propio Bueno en la *Teoría del cierre categorial* cuando construye cuatro metáforas de las teorías de las ciencias, a saber, el recolector, que juntaría partes ordenándolas y distinguiéndolas, actuaría de acuerdo al Descripciónismo; el pescador, que a través de sus redes atraparía los peces al igual que hacen las teorías de las ciencias respecto a sus materias, actuaría de acuerdo al Teoreticismo; y el pintor realista, que adecuaría la materia pictórica a la forma a través de una yuxtaposición basada en la realidad, actuaría de acuerdo al Adecuacionismo.

No deja de ser interesante constatar que estas cuatro metáforas se corresponden –correspondencia no es identidad– punto a punto con las cuatro grandes alternativas que en el Capítulo 2 de la Introducción General designamos respectivamente como descripciónismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo. En efecto, el descripciónismo soporta bien la metáfora del recolector, así como el teoreticismo soporta la del pescador (o el tejedor de redes), mientras que el adecuacio-

nismo se adapta «como el guante a la mano» a la metáfora del pintor realista. (Bueno, 1993, p. 36)

Ahora bien, lo interesante de esta cuestión es que Gustavo Bueno prosigue, acto seguido, atribuyendo al circularismo la metáfora del músico, en cuanto a compositor (el constructor con sonidos), y el arquitecto, en cuanto al constructor (lo interesante es que aquí la Arquitectura la entendemos desde la perspectiva del maestro de obra o arquitecto técnico que, en coordinación con los albañiles, construyen las obras; y no tanto desde la arquitectura superior en la perspectiva del plano y diseño, aunque estén íntimamente relacionadas).

[En] La metáfora del *músico* (compositor) o del *arquitecto* (del constructor) [...] las ciencias toman los materiales de la realidad, pero deben construirlos, porque las ciencias no son mera acumulación de esos materiales y lo esencial es su arquitectura. [...] El circularismo se acoge bien a la metáfora del músico o arquitecto, o a las metáforas organicistas que incorporan la consideración del metabolismo de los materiales y la forma sistemática. (op. cit., pp. 35-36)

De esta manera, la situación artística de la Arquitectura es la más cercana a la Música –con la diferencia esencial entre volumen sonoro y volumen corpóreo– por sus perspectivas tridimensionales, así como por la concatenación de elementos articulados (de acuerdo a perspectivas técnicas y metodologías científicas) que se totalizan a través de dicho «recorrido tridimensional». No obstante, estas dos situaciones y bloques se diferencian en tanto que una tiene lugar a través del mélos y la melopeya, y la otra a través de conjugaciones estéticas esti-

lizadas en el contorno, entorno y dintorno que define su situación.

El isomorfismo estructural arquitectura/música-polifónica lo apoyamos no solamente en la naturaleza «tridimensional» del tejido sonoro, sino también en la disposición de sus tres dimensiones. Uno de sus ejes, en efecto, contiene también relaciones intrínsecamente asimétricas (como las que corresponden al eje vertical arquitectónico) si bien ellas no están determinadas por la gravitación terrestre sino por el curso irreversible del tiempo musical: se trata del eje de la sucesividad musical, de la *melodía*. El tiempo viene a ser, según esto, el eje vertical de la música, correspondiente a la «altura» gravitatoria de la arquitectura. Dicho de otro modo: las columnas (y también los muros) del cuerpo musical serían las líneas melódicas que van fluyendo conjuntamente de cada fuente sonora. (La correspondencia queda enmascarada en la representación pautada de la música, por cuanto la melodía se extiende en el papel a lo largo de las líneas horizontales de los tetragramas o pentagramas.) A los ejes horizontales de la arquitectura corresponden, en el cuerpo sonoro, las relaciones de simultaneidad entre los diferentes niveles de las columnas y de los muros: las plantas de los edificios son ahora los acordes. Y, en general, las relaciones horizontales (verticales en el papel pautado) entre las diferentes líneas melódicas, se corresponden con la armonía, en cuanto contradistinta de la melodía (cualquiera que sea la tonalidad, la politonalidad, o la atonalidad de la obra musical). La armonía, en el edificio, tendrá que ver por tanto con la simetría, o asimetría, horizontal de las fachadas (columnas, ventanas, &c.). Un zócalo, vinculado a los fundamentos del edificio, se corresponde con el bajo continuo, que también tiene que ver con los «fundamentos» originales de la

obra (los acordes iniciales), acabando en los acordes finales (correspondientes a la cubierta del edificio, que interrumpen «catastróficamente» el curso de la corriente sonora). El discanto y el contrapunto son la «realización musical» de las relaciones (a dos partes –a dos plantas–, a tres, a cuatro, &c.) y según las diversas especies (nota a nota, dos notas contra una, cuatro notas contra una, &c.) entre las partes situadas entre los diferentes niveles del edificio. Sin embargo, el contrapunto arquitectónico será muy anterior al contrapunto musical, si es que este comenzó a «institucionalizarse» en el siglo XI. (Bueno, 2005, pp. 477 y 478)

2b. Conjugaciones estéticas sobre volúmenes (sin interior)

Esta situación está representada por las diversas categorías escultóricas. Escultura (del latín *sculptura*, formado por el verbo *sculpere*: cincelar, labrar, tallar, y el sufijo latino *-ura*, que indica actividad resultante de la raíz), recordemos, consiste en el modelado, tallado o construcción –a partir de diversas técnicas que van desde el cincelado hasta la fundición y el moldeado– de figuras tridimensionales o relieves a partir de diversos materiales resistentes, como la arcilla, la madera, el mármol, la piedra, el metal, el marfil, o el hormigón. Esta categoría artística, como el resto, alberga un repertorio de tendencias, materiales y estéticas contrapuestas que, a lo largo de la historia fueron evolucionando, adoptando dos formas: la escultura representativa de figuras humanas, animales, objetos, etc., y la escultura ornamental enfocada como elemento auxiliar de la primera forma y de partes arquitectónicas (mixtura); así como diversas clases según cada una de estas formas: estatuas (sedente, yacente u orante), bustos, o torsos. (Fuga, 2004)

En este sentido, lo que enfatizaremos de esta situación será su cualidad de poseer un volumen (sin interior) sobre el que se conforma la totalización artística a través de conjugaciones estéticas.

Gustavo Bueno explica que Aristóteles construyó sus doctrinas hilemórficas a partir del modelo de la escultura, en tanto y cuanto la forma escultórica queda potencialmente inmersa en la materia; así como que Hegel concebía que esta categoría artística se centraba en figuras humanas construidas sobre volúmenes y no sobre cuerpos impersonales como en la Arquitectura, o en imitaciones de lo inorgánico (montañas, bosques, etc.) como ocurría con la Pintura. Ahora bien, el propio Bueno concluye criticando esta última perspectiva por incurrir en la confusión de diversos planos:

Aristóteles, en su teoría de las cuatro causas, define la escultura distinguiendo en ella la forma, la materia, la causa eficiente y la causa final. La forma escultórica está ya potencialmente inmersa en la materia, hasta el punto de que podría decirse que el escultor no hace otra cosa sino «suprimir las partes que sobran». [...] La definición que Aristóteles ofrece de la «poética escultórica» es sin embargo muy prosaica y tiene muy poco de metafísica; es sin embargo muy profunda y ha servido de modelo para las doctrinas hilemórficas desarrolladas en la filosofía aristotélica.

Hegel cree que el arte, que comienza por el reino inorgánico (en el que se mantiene la arquitectura), tiene que pasar a otro reino, en el que aparezca, con la vida del espíritu, una verdad más alta. «Es sobre este camino que recorre el Espíritu, desgajándose de la existencia material, para volver sobre sí mismo, en donde nos encontramos con la

escultura». [...] Probablemente lo que se dice en esta definición es que la escultura ya no imita lo inorgánico, de las montañas, de los bosques, &c. (como la pintura), ni es ella misma una corporeidad impersonal (como la Arquitectura), sino que se centra en las figuras humanas (porque los animales sólo de paso serían modelos escultóricos). Pero todas estas diferencias son circunstanciales y en ellas se confunden planos muy diversos. (Bueno, 2005, pp. 472-473)

Así pues, lo importante desde el Materialismo Filosófico es que el volumen sobre el cual las conjugaciones estéticas dan lugar a la sustantividad de la obra escultórica no tiene *kenós*; es decir, que la acción del recorrer (por dentro y por fuera) la obra para totalizarla aquí se reduce a un observar acercándose, alejándose o rodeando dicha obra. Este fenómeno constituye una situación que si bien todavía reside en un volumen (y no en una superficie como en la Pintura), éste ya no precisa de la acción de recorrer una estructura tridimensional, la cual estará siempre más próxima a la conjunción de la forma en relación a su propia lógica material inmanente.

La escultura, definida desde el sistema de coordenadas del materialismo filosófico, se nos presenta inmediatamente, cuando la analizamos en un terreno positivo, como la contrafigura de la Arquitectura. La escultura mantiene el volumen, pero en ella sin embargo ha desaparecido el interior. El interior no interviene formalmente como tal en la obra escultórica que se agota en la pura exterioridad de su superficie. Es indiferente que el interior de la obra escultó-

rica esté lleno o vacío. La diferencia es puramente técnica, no estética en ningún caso. (op. cit., p. 473)

2.c. Conjugaciones estéticas sobre superficies

La Pintura se correspondería con el ejemplo de categorías artísticas cuya sustantividad se conforma a partir de conjugaciones estéticas³ sobre superficies.

El término pintura proviene del latín *pingere* (pintar, bordar, tatuar), esto es, hacer marcas o decoraciones en un objeto para embellecerlo. Así, cuando se constituye como categoría, la pintura pasa a ser el arte que consiste en la representación gráfica sobre una superficie determinada (una hoja de papel, un lienzo, un muro, una madera, un fragmento de tejido, vidrio, etc.) mediante unas técnicas (óleo, acuarela, ténpera, acrílico, pastel, tinta, fresco, o puntillismo) y materiales (pinceles, rodillos, esponjas, espátulas, etc., caballete y pigmentos) concretos, con el objeto de obtener una composición de formas, colores, texturas y dibujos que reflejen los múltiples objetos radiales de la realidad envolvente.

De esta manera, a lo largo de la historia se han ido componiendo distintos géneros de pintura en base a dichos objetos que representa: el desnudo, el retrato y autorretrato, el bodegón, la pintura paisajística, religiosa, alegórica, la naturaleza muerta o la llamada pintura histórica, que, a su vez, han presentado características y técnicas distintas según las distintas corrientes pictóricas evolutivas: desde la Pintura del Trecento, Arte Bizantino, Pintura flamenca y

3. «Solamente los órganos sensoriales que nos ponen ante fenómenos apotéticos (los órganos llamados “teleceptores”) intervendrán en los valores estéticos y en la conformación de la obra de arte sustantivo. Ni el olfato ni el gusto pueden llamarse “sentidos estéticos” (a pesar de la etimología de la propia palabra “estética”). Sólo el oído y la vista o, mejor aún, sólo los sonidos y los colores son los materiales con los cuales pueden componerse las obras de arte o las formas estéticas naturales.» (García Sierra, s.f. «Objetivismo estético»)

Renacimiento, hasta el Impresionismo, el Fauvismo, el Cubismo, o el Surrealismo. (Fuga, 2004)

Lo que destacaremos en la presente situación es que la pintura ya no se representará por medio de cuerpos tridimensionales, como ocurría con la Arquitectura, ni tampoco sobre volúmenes sin interior, como en la escultura, sino que sus morfologías estéticas tendrán lugar sobre superficies bidimensionales:

En cuanto a la Pintura sólo diremos que, por relación a la Arquitectura, no sólo ha perdido el interior sino también el volumen. La pintura se mantiene en la superficie pura que ya no necesita volumen, como lo necesita aún la escultura. La pintura es, pues, arte estrictamente superficial, bidimensional. Porque la tercera dimensión que físicamente presupone siempre una superficie real, y no meramente geométrica, queda segregada, por abstracción, de la pintura, y de hecho queda reducida al espesor de un lienzo.

Que la pintura pueda «representar», en perspectiva, la tercera dimensión, no significa para la pintura más que para la escultura significa su capacidad de representar el «interior espiritual» como decía Hegel. La tercera dimensión, en Pintura, es sólo pintada, y no viva, de la misma manera que el interior de la Escultura sigue siendo pura exterioridad, con capacidades apelativas o representativas. (Bueno, 2005, p. 475).

De manera que la pintura, además de ser un conjunto de manipulaciones u operaciones hechas por los artistas sobre superficies planas: paredes, techos, telas, lienzos, maderas, carteles, estromas, platos..., también se representa por medio de cuerpos tridimensionales (un cofre policromado, una

caja de música con motivos pictóricos...), o sobre las superficies cóncavas de una Caverna o de una Basílica, o sobre las superficies convexas de los objetos de las cerámicas, operaciones consistentes en la distribución artística de materiales cromáticos aplicados sobre morfologías naturales, figuras humanas, animales o geométricas, hechas de modo general con las extremidades superiores, pero también, ocasionalmente, con la boca o con los pies cuando el artista carezca de manos (García López, s.f. Inéd.), (en este último punto ya nos referiríamos a la situación 4.c.).

Pero la estructura de esta apariencia no es enteramente característica de la televisión pues también conviene a procesos naturales de reproducción de cuerpos en espejos o procesos artificiales de reproducción de cuerpos (en la pintura, en la cámara oscura, en la fotografía, o en el cine). Desde el punto de vista de la teoría de las ideas y, en particular, de las ideas de Verdad y de Apariencia, todas estas situaciones convienen en una estructura común: la estructura del proceso de reproducción operatoria en superficies bidimensionales de morfologías dadas a escala del sujeto antrópico. La pintura y la fotografía trabajan, desde luego, con proyecciones bidimensionales; pero también la escultura, porque su interior es escultóricamente irrelevante. Tan infantil es el intento de «levantar las faldas» a una menina de Velázquez para ver lo que oculta en su interior, como el intento de abrir la cabeza del «pensador de Rodin» para explorar el interior de su cerebro o de su espíritu («tu cabeza es hermosa, pero sin seso»). La pintura, como la escultura, son artes de superficie. Por ello han de representar siempre apariencias superficiales, incluso en el caso de la utilización de la perspectiva que permitió crear la ilu-

sión de la tercera dimensión. (Bueno, 2000, pp. 206-207)

Ahora bien, es justamente en esta apariencia de tridimensionalidad, construida a partir de la estilización, donde el receptor podrá conformar unas conexiones, relaciones y complejidades en la obra pictórica que, siempre que se concatenen a su inmanencia técnica, estipularán una serie de inconmensurabilidades a partir de infinitos análisis. En estos casos se sustantivará la obra artística de referencia.

2.d. Conjugaciones estéticas sobre grafos

Podemos considerar tanto a la Literatura (letras) como a los planos arquitectónicos y las partituras musicales como obras constituidas por grafos de distinto género y especie.

Comencemos por remitir a la *Filosofía de la técnica y de la tecnología* (Oviedo: Pentalfa, 2018) de Luis Carlos Martín Jiménez, donde se realiza un estudio muy bien construido de las esencias gráficas desde la Teoría de la esencia genérica de Gustavo Bueno (García Pelayo, s.f. «Esencia genérica...»).

En este libro, se sitúa el núcleo de las esencias gráficas en la combinación sintáctica que sólo es posible a través del análisis o destrucción de un fondo semántico desde donde se recorta; y el cuerpo, en las combinaciones atributivas que suponen sistemas de grafos «cerrados» técnicamente como puedan ser los aritméticos, los geométricos, los lingüísticos, etc., que van apareciendo según se van reformulando por anamorfosis los diferentes campos semánticos. En cuanto al curso, Martín Jiménez establece tres especies, a saber: grafos fijos de anverso, grafos móviles de anverso y grafos móviles de reverso.

Lo que nos interesa es analizar una vertiente que, sin embargo, no aparece en el libro de Martín: el análisis de una tipología de grafos fijos de anverso que, siendo sistemas de grafos técnicamente «cerrados», constituyen conjugaciones estéticas que dan lugar a obras de arte sustantivo o poético (sin perjuicio de que también se obtengan en dichos grafos planos de análisis gnoseológico).

Gustavo Bueno en «Poesía y Verdad» explica dos planos heredados del *Curso* de Ferdinand de Saussure donde remueve los fundamentos mismos de la concepción hilemórfica de la racionalidad (materia y forma) en tanto y cuanto las estructuras del curso de los significantes se atribuyen a la forma, y los contenidos significados el papel de la materia. Sin embargo, Bueno rechaza esta concepción: significado-materia, significante-forma, puesto que tanto en el significado como en el significante (significado, por ejemplo, la propia racionalidad de una sinfonía de Mozart, y significante, la forma por la cual se establece su fisonomía poética) hay pluralidad de materias y formas, por lo cual, analiza la concepción de Louis Trolle Hjelmslev: expresión-materia y forma, contenido-materia y forma (la expresión equivaldría en este caso al significado, y el contenido al significante), concluyendo, finalmente, que, en realidad, se trata de una relación entre compuestos, es decir, entre formas involucradas en materias y entre materias involucradas en formas. (Chuliá, 21 diciembre 218)

Las dificultades que encontramos en este campo se deben a una aplicación demasiado sumaria de la oposición entre significados y significantes heredada del *Curso* de Saussure. Pero esta aplicación no es la única posible. En realidad la distinción entre forma y ma-

teria se mantiene en la Lingüística de Hjelmslev bajo el aspecto de la distinción entre forma y sustancia, solo que esta oposición (forma/sustancia) no se entiende ahora como una correspondencia directa con la oposición significante/significado, lo que conduciría a atribuir al significante el papel de forma y al significado el papel de materia, sino en correspondencia con la oposición expresión/contenido (que es lo que corresponde precisamente con la oposición significante/significado). De este modo, la oposición materia/forma se distribuye “desdoblándose”, por decirlo así, en cada uno de los términos de la oposición expresión/contenido. Se hablará así de una forma de la expresión y de una sustancia (o materia) de la expresión; se hablará también de una forma del contenido y de una sustancia (o materia) del contenido. De este modo podríamos evitar atribuir a los significantes (en la medida en que se corresponden con la expresión) el papel de forma respecto de los significados. [...] En cualquier caso, la cuestión de las relaciones entre significantes y significados ya no tendrá por qué plantearse como un caso de la relación entre forma y materia, sino, a lo sumo, como un caso entre compuestos, es decir, entre formas involucradas en materias, y de materias involucradas en formas. (Bueno, julio 2009, p. 2)

Estos análisis de Gustavo Bueno ofrecen unas posibilidades que, a nuestro juicio, no son desarrolladas en su vertiente poética en la *Filosofía de la técnica y de la tecnología*.

¿Cuál sería, por tanto, el problema de aplicar las doctrinas de este libro, en cuanto a la escritura como destrucción o descomposición del habla, a la Poesía o a la Música respecto de la escritura de poemas o de las partituras?

4. Gustavo Bueno distingue en este libro entre presencia subjetiva y presencia objetiva en la obra de

Martín Jiménez afirma lo siguiente:

En efecto, la música pasará de ser un evento inmediato, único, ligado a los sujetos que la interpretan, a ser sustantivada y fijada para ser reproducida innumerables veces [con las grabaciones, que responden según en el autor a los grafos móviles de anverso]. Digamos de paso, que la música ya había entrado en su descomposición gráfica, o notación musical, con indicaciones de canto en la época sumeria (siglo XIV a.C.), o propias de la poesía y la métrica griegas, pero no será hasta el canto gregoriano cuando se empiecen a usar “partituras” (conjunto de piezas o partes) cuyas notaciones derivaban del “neuma” o gesto manual que fue indicando sus características (nota, altura, duración, volumen, &c.), pero grabadas en líneas o pentagramas fijos de anverso, que no comentamos pues no dan lugar a ciencias estrictas (sin perjuicio de que se apliquen hoy día multitud de ciencias a la música).

No será hasta que aparezcan las técnicas de grafos móviles de anverso cuando una totalidad musical se independice. (Martín Jiménez, 2018, p. 301)

Esta cita que hemos expuesto, a nuestro modo de entender, incurre en diversas imprecisiones donde el hecho de cribarlas nos ofrecerá el mejor criterio de establecimiento de la situación artística derivada de las conjugaciones estéticas sobre grafos, a saber:

2.d.1.

La inmediatez del evento musical «rapsódico», es decir, en acto (situación 1.a.), no queda obligadamente ligada a los sujetos que las ejecutan tal y como Gustavo Bueno explica en el Prólogo al libro *Puzzle* de Juan José Plans, donde se establece el criterio de disociación para sustantivar la música.⁴ Por decir-

lo de otra manera, la sustantividad de totalización musical no surgió con las grabaciones (que sólo son citadas por Bueno como caso límite de segregación del agente musical, y no en ningún caso como criterio de totalización).

2.d.2.

Tanto en la situación artística de la inmediatez del acto poético como en la situación de las grabaciones, la sustantividad queda ligada a los sujetos receptores del arte, sin los cuales éste no existiría (Gustavo Bueno: «Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal» –García Sierra, s.f. «Materialismo filosófico como objetivismo estético»–).

2.d.3.

La notación musical, como grafo fijo de anverso, al igual que los grafos de la Arquitectura (basados en las Matemáticas, Aritmética y Geometría) y los grafos de la Literatura (basados en la Lingüística, Métrica, Fonética, etc.), contiene dos vertientes: (1) una base que nos remite a la destrucción de unos sonidos que son fenómenos conceptuados por las Matemáticas (proporciones pitagóricas) y por la Geometría (relaciones sonoras), así como por la Acústica (rama de la Física) –modos, tonalidades, concatenaciones sonoras– que al ser descompuestos por los grafos de la notación musical constituyen sistemas «cerrados» α_2 de una gran complejidad (que oblicuamente remite a cien-

cias estrictas α_1 : Matemáticas y Física); (2) una constitución estética.

Así pues, no comentar estos grafos porque no dan lugar a ciencias estrictas nos parece una afirmación gratuita que, además, reduce la idea de técnica a una dimensión muy limitada. Entendemos que, probablemente, la finalidad del libro de Luis Carlos Martín Jiménez fuese analizar ciertas técnicas, por lo que habría sido más ajustado, sin duda, el título de «Filosofía de las técnicas y de las tecnologías gráficas y electromagnéticas», ya que un título genérico de «Filosofía de la técnica» hubiese comprometido un desarrollo materializado en muchos volúmenes donde necesariamente se abordasen las técnicas que dan pie a las diversas artes y artesanías.

Subrayaremos, por tanto, que se da una situación artística derivada de obras constituidas por grafos, si bien estas obras sólo podrán sustantivarse oblicuamente, no en un sentido operatorio (de su realización) sino en cuanto al campo de referencia:

En la Arquitectura, respecto a la obra «en pie» construida, donde el plano recompone y constituye las prolepsis de futuras obras:

El materialismo resulta ser una perspectiva muy ajustada a esta idea de arquitectura que buscamos como “envolvente” de sus conceptos técnico-categoriales; y como indicio de este ajusto

arte con el siguiente ejemplo:

«Cuando el pianista improvisa “en vivo” un Preludio (del que es autor e intérprete) es evidente que basta cerrar los ojos, o volver la cabeza, para que la obra aparezca disociada de la subjetividad de su autor [...] (la diferencia genética entre la mano derecha y la mano izquierda, desaparecerá también reabsorbiéndose en la unidad estructural del tejido sonoro). Siempre será posible adoptar la perspectiva subjetiva, es decir, considerar en la obra aquello que procede de la mano derecha y aquello que procede de la mano izquierda, es decir, ver en el preludio lo que tiene de “emanación” del autor. Pero también será siempre posible adoptar la perspectiva objetiva que acaso nos permite asentar mejor el pie en la estructura musical propia de la obra, si es que esta estructura puede considerarse oscurecida por su inmersión en la selva de configuraciones plásticas y dramáticas del ejecutante [sujeto actante]». (Bueno, 1991, p 10)

te podría apelarse al hecho de que, en español, “materialista” designa, ante todo, a todo aquél que transporta materiales de construcción (León Battista Alberti decía, en su *De re aedificatoria* (1485), edición española de 1582: “Y llamo arquitecto al que con un arte, método seguro y maravilloso y mediante el pensamiento y la invención, es capaz de concebir y realizar mediante la ejecución [encomendada a los obreros] todas aquellas obras que, por medio del movimiento de las grandes masas y de la conjunción y acomodación de los cuerpos, pueden adaptarse a la máxima belleza de los usos de los hombres”). La arquitectura, vista desde esta perspectiva materialista, implica ante todo acarreo de grandes masas. Pero: ¿Qué quiere decir grandes? ¿Con relación a qué escala? ¿Y por qué el arquitecto, en cuanto tal, se circunscribe al diseño, por medio de la geometría y de la mecánica (como subraya Alberti), y en eso se diferencia del obrero manual?

Es evidente que la razón no está en la *finis operantis* de conseguir la máxima belleza, pues tan arquitectura es un edificio hermoso como uno feo. La relación que Alberti presupone entre el arquitecto y los obreros que ejecutan sus planos guarda estrecha analogía con la relación entre el general y los soldados que intervienen en la batalla (el general, en cuanto tal, permanecerá en el puesto de mando), pero también con la relación entre el compositor de orquesta y los intérpretes (un solista puede ser, a la vez, compositor e intérprete, pero una orquesta no puede llevar adelante la sinfonía si antes no ha sido planeada en los pentagramas silenciosos). [...]

Desde nuestra perspectiva materialista veremos, por tanto, a las formas arquitectónicas como procediendo de materiales previos de construcciones prearquitectónicas, en cuanto son sus-

ceptibles de ser analizados en *partes formales* (“fuste”, “capitel”, “cornisa”); *partes formales* que, por tanto, añaden a su novedad absoluta la condición de inmanencia de origen, en una suerte de “cierre tecnológico”. Es la descomposición o análisis de los edificios dados y su recomposición combinatoria la fuente de las trazas, diseños o planos de los edificios futuros (lo que aproxima la construcción arquitectónica a la composición musical “con mordientes” o “marchas armónicas” que se corresponden, por ejemplo, con las “volutas” o con las “columnatas”; un zócalo, es un bajo continuo o, si se prefiere, el bajo continuo es un zócalo sonoro). (García Sierra, s.f. «Sobre los límites de las artes: Arquitectura y Escultura»)

En la partitura, respecto al mélos conformado por la inmediatez del acto musical: «el compositor de una obra orquestal, para conformar su obra, necesariamente ha de proceder a través de la “partitura silenciosa”, en la que sólo oblicuamente o por “refracción” le serán dados los sonidos de la orquesta». (Bueno, 2019, p. 93)

Y en la Literatura, respecto a otros campos de referencia como el de los personajes en una obra teatral.

La función del texto literario en el teatro yo la compararía a la función de la partitura musical. [...] Los personajes están en función del escenario y es un poco como cuando el músico está sobre una partitura, que únicamente tiene función cuando los músicos están interpretándola. El texto, en la medida que tiene una entidad literaria, que tiene frases y tiene una sintaxis que es susceptible de un análisis literario, el crítico puede analizarlo, y lo analiza de hecho. Al hacerlo, está analizando algo que no es teatro por sí mismo, sino un componente del teatro. (Bueno, 1977, s.n.)

La descomposición y recomposición (diamórfosis) de las técnicas de segundo orden (García Sierra, s.f. «Poiesis como destrucción...») que sirven de fundamento de las obras literarias, arquitectónicas (en cuanto a planos y diseños) y musicales (en cuanto a partituras) son lo que precisamente constituye su sustantividad, la cual sólo puede darse si los sujetos receptores que la totalizan han operado, de algún modo, en los campos técnicos de composiciones previas. En el caso de la Música, además, estos sujetos deben estar en contacto constante con las transformaciones y mutaciones que conforman el mélos de manera actualista y singular. O lo que es lo mismo, que los sujetos deben conocer las leyes de la sintaxis de la notación musical en sus múltiples perspectivas y a su vez estar en contacto con las poéticas del mélos quedebordarán dichas instituciones de partida (que por múltiples se resuelven de manera diferente en las interpretaciones).

§5. Recapitulando

Según todo lo expuesto en el presente artículo, el arte sustantivo se fundamenta en obras concretas, las cuales desbordan las instituciones y fines por las que fueron compuestas, y cuya procedencia reside en las categorías técnicas que a

lo largo del escrito hemos clasificado en cuatro bloques a partir de diferentes situaciones artísticas, a saber: composiciones formadas a través del mélos y de lo rapsódico; composiciones formadas por estéticas sobre cuerpos; composiciones formadas por estéticas sobre infraestructuras técnicas y tecnológicas correlacionadas en partes y fases; y composiciones formadas por mixturas estéticas (sin perjuicio de las múltiples mixturas que se dan entre las diversas situaciones). A este respecto, aunque hemos expuesto los cuatro bloques, nos hemos ceñido al desarrollo de los dos primeros, dejando para futuras publicaciones el desarrollo de las situaciones constituidas por la concatenación estética sobre infraestructuras técnicas y tecnológicas (en escena o mediante fases constructivas), así como las situaciones basadas en mixturas y cruces de todo tipo.

Así pues, la tesis central que aquí apuntamos reside en la posibilidad de segregación de los agentes en las obras de arte, pero no así de los receptores sin los cuales el arte no existiría; teoría expuesta por Gustavo Bueno y que hemos desarrollado desde la idea de Circularismo Noetológico (melopoiético o estético) como criterio que sirve de fundamento a la tabla expuesta.

Bibliografía:

- Alvargonzález, D. (11 enero 2021). «La idea de artes sustantivas». Oviedo: *Escuela de Filosofía de Oviedo*. Recuperado de <http://fgbueno.es/act/efo221.htm>
- Bueno Martínez, G. (1977). Gustavo Bueno habla de literatura. *Juan Canas. Revista de literatura* (1): s.n. Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://www.filosofia.org/hem/197/jc1977gb.htm>
- (1991). «Prólogo». En Juan José Plans, *Puzzle*. Oviedo: Pentalfa.
- (1992). *Teoría del cierre categorial*. Vol. 1. Oviedo: Pentalfa.
- (1993). *Teoría del cierre categorial*. Vol. 2. Oviedo: Pentalfa.
- (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa.
- (marzo 2002). Noetología y Gnoseología (haciendo memoria de unas palabras). *El Catoblepas* (1): 3.
- (2005). «Arquitectura y Filosofía». En *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*, Patricio Peñalver et al., ed. Madrid: Libertarias.
- (2007). *La fe del ateo*. Madrid: Temas de hoy, 2007.
- (julio 2009). Poesía y Verdad. *El Catoblepas* (89): 2
- (2018). «Más allá de lo sagrado. Un análisis del proyecto del mural de Alarcón, de Jesús Mateo». En *Ensayos. Pinturas contemporáneas de Jesús Mateo*. Cuenca: Centro de Arte Pintura Mural de Alarcón.
- (2019). *España frente a Europa*. Oviedo: Pentalfa, 2019.
- Chuliá, V. (2018). *Manual de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.
- (21 diciembre 2018). «Análisis lisológico y análisis morfológico». En *Curso de dirección de orquesta*, Fundación Gustavo Bueno. Recuperado de <https://fgbueno.es/fmm/cdo091.htm>
- Enciclopedia de la Música*. (1981). Traducido por Dr. Otto Mayer Serra. 9ª ed. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Fuga, Antonella (2004). *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona: Electa-Mondadori, 2004.
- García Asensio, E. (2017). *Dirección Musical. La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia: Piles.
- García López, T. «Algunas pinceladas de filosofía de la pintura deslizadas sobre los cuadros de nuestra exposición». En *Muertes perpendiculares. Ensayo de Gnoseología de la Historia, Filosofía de la Pintura, Bioética y Noetología en torno a las muertes de Julio César y Marco Bruto*. Inéd.
- García Sierra, P. (2019). *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*. 2ª ed., versión 4.
- (s.f.). «Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>
- (s.f.). «Artes liberales (sustantivas) / Artes serviles (alotéticas o adjetivas): reconstrucción de la oposición desde el eje radial». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df671.htm>
- (s.f.). «Esencia genérica (teoría de la): Núcleo / Cuerpo / Curso». Recuperado de <https://www.filosofia.org/filomat/df056.htm>
- (s.f.). «Filosofía del Arte como catártica». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df665.htm>
- (s.f.). «Materialismo filosófico como objetivismo estético». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df662.htm>
- (s.f.). «Objetivismo estético». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df656.htm>
- (s.f.). «Poiesis como destrucción: técnicas y tecnologías según el nivel de destrucción de las naturalezas». Recuperado de <https://www.filosofia.org/filomat/df785.htm>
- (s.f.). «Reducción». Recuperado de <http://www.filosofia.org/filomat/df093.htm>
- (s.f.). «Sobre los límites de las artes: Arquitectura y Escultura». Recuperado de <https://www.filosofia.org/filomat/df663.htm>
- Kottick, Edward L. (2003). *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martín Jiménez, L. C. (2018). *Filosofía de la técnica y de la tecnología*. Oviedo: Pentalfa.
- Palmieri, Palmieri (ed.). (2005). *Encyclopedia of Keyboard Instruments, I. The Piano*. 2ª ed. Routledge: Nueva York-Londres.
- Ulrich, Michels. (1996). *Atlas de música*. Vol. 1. Madrid: Alianza Editorial.
- Velarde, H. (2012). *Historia de la Arquitectura*. 13ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.