

Rojas-Gómez, Miguel; Díaz-Salas, Sonia
El hecho artístico musical y su carácter multidimensional
Pensamiento palabra y obra, núm. 21, 2019, Enero-Junio, pp. 10-25
Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164652002>



El hecho artístico
musical
y su carácter
multidimensional

Miguel Rojas Gómez y Sonia Díaz Salas

Resumen

El concepto de hecho artístico, como categoría analítica y heurística, ha sido muy poco abordada y mucho menos sistematizada; déficit investigativo que aquí se suple con una teorización y explicación de la interrelación de la subjetividad/objetividad/subjetividad a partir de la creación, la comunicación y la recepción-participante co-creadora. Sobre la base de este presupuesto se efectúa un balance crítico valorativo de las principales teorías contemporáneas y actuales en torno al hecho musical, con particular énfasis en aquellas que lo reducen al análisis tripartito de los niveles poiético, neutro y estético. Igualmente, se analizan aquellos otros criterios que pretenden superar la tripartición semántica con un enfoque totalizador, integral o dialéctico, cayéndose igualmente en posturas de situar número de niveles, ámbitos o dimensiones, lo que constituye una contradicción en los términos para caracterizar la creación musical, que por su naturaleza cultural y artística constituye una obra abierta. De este modo, se amplía la concepción del hecho musical más allá de la dimensión semántica con énfasis en la dimensión axiológica, la étnico-cultural y la didáctico-pedagógica, sin agotarlas pues el hecho musical como concreción de obra abierta es multidimensional.

Palabras clave: hecho artístico musical; objetivación; subjetivación; poética; catarsis; aisthesis; axiología; sociología

The Musical Artistic Fact and Its Multidimensional Nature

Abstract

The concept of *artistic* fact as an analytical and heuristic category has not been discussed a lot, and much less systematized; in response to this research deficit, a theorization and explanation is made of the relationship between subjectivity/objectivity/subjectivity based on creation, communication, and the co-creator reception-participant. Based on this, a critical evaluation balance is made of the main contemporary and current theories about the musical fact, with particular emphasis on those that reduce it to the tripartite analysis of the poetic, neutral and esthetic levels. Other criteria that seek to overcome semantic tripartition with a totalizing, integral or dialectical approach are also analyzed, also placing the number of levels, areas or dimensions, which is a contradiction in the terms to characterize musical creation, which due to its cultural and artistic nature, constitutes an open work. Thus, the conception of the musical fact is extended beyond the semantic dimension with emphasis on the axiological, the ethno-cultural and the didactic-pedagogical dimensions without exhausting them, since the musical fact, as the concretion of an open work, is multidimensional.

Keywords: musical artistic fact; objectification; subjectivation; poetics; catharsis; aisthesis; axiology; sociology

O fato artístico musical e seu caráter multidimensional

Resumo

O conceito de fato artístico, como categoria analítica e heurística, tem sido pouco trabalhada e sistematizada. Uma lacuna investigativa que aqui suprimos com uma teorização e explicação da inter-relação da subjetividade/objetividade/subjetividade a partir da criação, a comunicação e a recepção-participante co-criadora. Com base nisso, realizamos um balanço crítico valorativo das principais teorias contemporâneas e atuais em torno do fato musical, com ênfase naquelas que o reduzem à análise tripartite dos níveis poiética, neutra e estética. Igualmente, analisamos aqueles critérios que visam superar a tripartição semântica com uma abordagem totalizadora, integral ou dialética, caindo, igualmente, em posturas que situam número de níveis, âmbitos ou dimensões, o que constitui uma contradição nos termos para caracterizar a criação musical, que por sua natureza cultural e artística constitui uma obra aberta. Dessa forma ampliamos a conceção do fato musical além da dimensão semântica com ênfase na dimensão axiológica, a étnico-cultural e didáctico-pedagógicas sem esgotá-las, pois o fato musical como correção de obra aberta é multidimensional.

Palavras-chave: fato artístico musical; objetivação; subjetivação; poética; catarse; aisthesis; axiologia; sociologia

El hecho artístico y sus aspectos

En la actualidad destacados estetas a nivel internacional como Wolfgang Welsh han reafirmado el carácter científico, teórico y cultural de la Estética como disciplina más allá de los anuncios funerales en torno a la supuesta muerte del arte (Danto, 1999) y de la estética misma (Schaeffer, 2005), que no son nuevos, aunque sí lo es la contextualización de tales "funerales", los cuales incluyen la ideología, el sujeto, la filosofía, la historia, etc. No obstante, lo que sí es cierto es que la Estética como disciplina teórica explica y abarca un conjunto de problemas y temas como la globalización, la tecnología, la transculturación, las identidades culturales, lo cotidiano; esto implica la necesidad de la pluralización interna en lo heurístico categorial y metodológico, sin descuidar el entorno o lo contextual. De aquí la afirmación de que "se debiera trascender la identificación tradicional de estética y arte" (Welsh, 2011, p. 28), sin negar a este último como uno de los principales componentes de su objeto, pero no el único. Asimismo, se subraya el imperativo de ser también

Un campo de investigación que abarca todas las cuestiones antes relacionadas [...] con la inclusión de contribuciones de la filosofía, la sociología, la historia del arte, la psicología, la antropología, las neurociencias, y así sucesivamente. La *aisthesis* constituye el marco de la disciplina. (Welsh, 2011, p. 31).

En este sentido, en el orden teórico explicativo no hay renuncia a la sensibilidad sino articulación de la sensibilidad perceptual con lo discursivo-racional sin renunciar a las categorías y valores de lo bello, lo feo, lo trágico, lo cómico y lo grotesco, los conceptos de la experiencia estética, la polifuncionalidad del arte, la identificación y el distanciamiento, la norma y la libertad, las formas de catarsis placentera y el receptor-participante, entre otros conceptos. Es decir, el corpus de la Estética es amplio y abierto.

Como disciplina general comprende en el orden teórico metodológico las estéticas aplicadas y regionales como lo son la estética de la literatura, la danza, las artes plásticas, el cine, el teatro, la jardinería, la arquitectura o la estética de la música. A este respecto Stefan Morawski al argumentar el diapason del objeto de la estética en su libro *Las principales corrientes estéticas del siglo XX* puntualizó que en la base de este también se encuentran la *creación artística y su recepción* como parte de su conciencia reflexiva desarrollada no solo por los estetas sino igualmente por los artistas de todos los tiempos, tanto de modo *implicite* como *explicite*. Destacó que "cada obra de arte informa sobre las ideas estéticas del creador y de los receptores a los que fue destinada" (Morawski, 2006, p. 25). Dicha intencionalidad plasmada en la obra por el artista no niega la capacidad co-creadora del receptor. A su vez, el mismo autor esclareció en cuanto al tipo *explicite* que

Las ideas de los propios artistas sobre lo bello [como otras categorías más] y el arte que constituyen uno de los documentos fundamentales del desarrollo de la cultura estética son considerados parte constitutiva de un saber cuyas fronteras solo se pueden trazar cuando, de las

observaciones casuales o los manifiestos de una actitud propia o colectiva, el creador pasa a una exposición más rica

y coherentemente organizada de las tesis.

Esa reflexión *explicite* formulada por los artistas ha desempeñado en la historia del pensamiento estético un enorme papel (*hasta ahora desdeñado y desatendido por los historiadores académicos de esta disciplina*), sobre todo en las épocas de viraje, cuando se desmoronaba el conjunto vigente de cánones y cristalizaba un nuevo conjunto. (Morawski, 2006, p. 25).

[La cursiva es nuestra]

Dialéctica de la teoría y praxis estética apreciable en la música de muchos compositores y pensadores como Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Bela Bartok, Teodoro Adorno, Pierre Boulez o John Cage. Precisamente, en esta tendencia se incluyen las reflexiones de Leo Brouwer, por su contribución al pensamiento estético creador.

Asimismo, la *investigación* forma parte de su objeto de estudio, con la misión de registrar, clarificar, sistematizar y dar debida cuenta de aquellas categorías de lo estético que han sido omitidas, subvaloradas o poco trabajadas. En este sentido, Hans-Robert Jauss —uno de los principales exponentes de la estética de la recepción— plantea:

La exigencia que tiene la estética de la “visión nueva” —describir el objeto como “si fuera la primera vez que se ve”, y el suceso como “si fuera la primera vez que sucede” — incluye también la *visión descubridora y confirmadora* de aquello que no necesita ser nuevo sino que puede haber estado oculto o reprimido en la experiencia anterior. (Jauss, 1886, p. 153). [La cursiva es nuestra]

Uno de estos casos es el concepto de *hecho artístico* que, sin ser totalmente nuevo, implica un proceso de revisión descubridora.

El concepto *hecho* —en latín *factus* o *factum*, en francés *fait*, en inglés *fact* y en alemán *tatsache*— significa etimológicamente acción u obra, incluso la interacción entre la una y la otra. Al nivel de importantes diccionarios de filosofía es visto en diferentes perspectivas, aunque con coincidencias. Así, Nicola Abbagnano afirma que el *hecho* indica la “posibilidad objetiva de verificación, control, comparación y por tanto de descripción” (1972, p. 600), consideración en la que prima una dimensión ontológica y objetivista. En tanto, en el *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, dirigido por André Lalande, se afirma, por una parte, que el *hecho* designa “lo que es o lo que sucede, en cuanto se lo considera como un dato real de la experiencia, con el que el pensamiento puede contar” (1967, p. 429); y, por otra parte, se acota que por *hecho* “se entiende una *realidad dinámica*, que se comprueba en el tiempo y constituye un momento de sucesión opuesto a la *realidad estática*” (1967, p. 430) [el subrayado es nuestro]. En esta concepción, como en la de Abbagnano, se resalta la *dimensión objetiva* del hecho en cuanto a características, rasgos y peculiaridades inherentes a una cosa u objeto concreto de la realidad y como descripción genérica se puede referir tanto a un hecho natural como social o cultural.

Mientras que en la teoría de Lalande se especifica el *carácter dinámico* del *hecho*, su existencia y *sucesión temporal*, su aprehensión por el pensamiento y el papel de la experiencia, Abbagnano considera el control del hecho por parte del sujeto, es decir, del hombre. Control, dominio y verificación del *factum* por parte del hombre indican su uso en función de este, como puede ser una corriente de agua, el aire, un acontecimiento histórico o cultural (Abbagnano, 1972, pp. 600-602). Sin embargo, el *hecho cultural* se diferencia de la mayoría de los hechos naturales en cuanto a que es creación y producto del hacer del hombre. Tiene en común con el hecho natural el aspecto *objetivo*. Sin embargo, esa *objetividad* no es más que la materialización o “cosificación” de la *subjetividad* humana en cuanto a vivencias, pensamientos, conceptos, sentimientos, emociones, deseos, utopías, incitaciones, afectos, etc. Aspectos del hecho cultural genérico que tienen concreción en el hecho artístico y particularmente en el hecho musical. Por tanto, el *hecho cultural y estético* —que comprende en su morfología al hecho artístico— no existe ontológicamente *per se*, sino como resultante de la creación humana, lo cual no quiere decir que no exista como objeto, lo que sucede es que su “naturaleza” objetual existe en y a través de la práctica y la experiencia musical.

Entre los pensadores de la filosofía que explicitaron los aspectos del proceso de *objetivación/ subjetivación* se encuentran Hegel y Marx, más apreciados por determinadas formas de la cultura como la filosofía misma, la economía y el arte (Hell, 1986, pp. 80-90) (Harris, 1993, pp. 191-210) que por la elaboración de una teoría de la cultura en cuanto este concepto tiene poco peso en ellos, incluso es muy poco utilizado. De modo específico interesa de Hegel el proceso de *subjetivación/objetivación/subjetivación* en la estética, particularmente en la música. En sus *Lecciones de estética* se disculpó por no ser versado en música, pero dejó un conjunto de ideas capitales para el entendimiento de la música y el hecho cultural en general. Señaló que “la música [...] toma tanto por contenido como por forma lo subjetivo como tal, pues en cuanto arte lleva ciertamente a comunicación lo interno, pero permanece ella misma *subjetiva* en su *objetividad*” (Hegel, 2007, p. 646). Es decir, la *subjetividad* del compositor se vuelve *objetiva*. No obstante, es una *objetividad* que solo tiene sentido en un proceso de exteriorización comunicativa para otros, en el caso de Hegel para un intérprete. De ahí afirma que

Su contenido es lo en sí mismo subjetivo, y la exteriorización no lleva igualmente a una *objetividad* espacial permanente, sino que, mediante su libre oscilación inestable, muestra que es una comunicación que, en vez de tener para sí misma una subsistencia, debe ser ahí solo sostenida por lo interno y subjetivo y solo para lo interno subjetivo. (Hegel, 2007, p. 647).



De este modo, según el filósofo, “la principal tarea de la música consistirá por tanto en hacer que resuene no la objetualidad misma, sino, por el contrario, el modo y manera en que el sí interno se mueve según su subjetividad e ideal” (Hegel, 2007, p. 647).

Si bien es cierto que Hegel sostuvo que la música implica la existencia de una “obra objetiva” (Hegel, 2007, p. 657), texto o partitura, en verdad se trata del “movimiento en su *objetividad ideal*” (Hegel, 2007, p. 647) [el subrayado es nuestro]. Con este planteamiento de la *objetividad ideal* u *objetividad subjetiva* se adelantó a la solución de las posturas del objetivismo y el subjetivismo en la interpretación de la música. Reitero que “la música [...] no tiene para tal objetividad más que el elemento de lo subjetivo mismo, mediante el cual lo interno por tanto converge sólo *consigo* y vuelve a sí en su exteriorización, en la cual se pone a cantar el sentimiento” (Hegel, 2007, p. 646), con lo cual apunta a la importancia de la expresión en la interpretación, en que la objetividad ideal o subjetiva revela la importancia del sentimiento en sus diferentes formas.

En este mismo orden de pensamiento, Marx abordó el tema de la objetivación/subjetivación en la economía y el arte, incluida la música, aunque esta última muy de pasada, en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Comenzó por destacar que “la cosa misma [creada] es una relación humana objetiva para sí y para el hombre, y viceversa” (Marx, 1975, p. 112). “Así, la objetivación de la esencia humana, tanto en su aspecto práctico como teórico, es necesaria para que se forme el *sentido humano del hombre*” (Marx, 1975, p. 114). En tanto,

Para el *ojo* un objeto es otro que para el *oído*, y el objeto del *ojo* es distinto al objeto del *oído*. La particularidad de cada potencia esencial es precisamente su esencia *peculiar* y, por consiguiente, también el modo peculiar de su objetivación. [...] De este modo, el hombre es afirmado en el mundo objetivo no sólo en el acto del pensamiento, sino con *todos* sus sentidos. (Marx, 1975, p. 113).

Sentidos y pensamientos como manifestación de la subjetividad objetivada que necesitaba nuevamente ser apropiada por un receptor, como se dice hoy. De este modo, subrayó enfático:

Por otra parte, considerado esto en su aspecto subjetivo: así como sólo la música despierta en el hombre el sentido de la música, [...] la música más hermosa no tiene sentido alguno para el oído no musical, no es objeto para él, porque mi objeto sólo puede ser la confirmación de una de mis potencias esenciales [...] como capacidad subjetiva. (Marx, 1975, p. 113).

Es decir, la capacidad de *apropiación-propriación* de la *subjetividad objetivada* en una obra plástica o musical mediante la interpretación y el disfrute. No es casual que se hable de *sentidos mentales* o *espirituales* como concreción de la “sensibilidad subjetiva” (Marx, 1975, p. 113).

Sin embargo, las importantes contribuciones de Hegel y Marx a la teorización del proceso de subjetivación-objetivación no pudieron ir más allá por el contexto histórico y por sus miradas teóricas; de aquí que el siglo XX en su primera mitad ofreciera nuevas perspectivas, continuadas hasta hoy. Precisamente, una de estas es propuesta por Ernst Cassirer, importante filósofo alemán de la cultura, quien además del proceso *subjetivación/objetivación/subjetivación*, expuso el problema



de las funciones de la cultura y el arte desde el presupuesto de lo simbólico, anticipando ideas de la semiótica y de la hermenéutica en cuanto a la cultura y el arte. Incluso vislumbró la obra de arte como obra inacaba, abierta y el problema de la interpretación de los símbolos.

El autor de la *Filosofía de las formas simbólicas* comenzó por precisar que “la característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física, sino su obra. Es esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de su humanidad” (Cassirer, 1993, p. 108). Así, “la síntesis filosófica [de la cultura] significa algo diferente [a lo natural]. No buscamos una unidad de efectos sino una unidad de acción, no una unidad de productos sino una unidad del *proceso creador*” (Cassirer, 1993, p. 111). Concretó que “la obra no es, en el fondo, otra cosa que un hecho humano condensado, cristalizado como ser, pero que tampoco en esta cristalización reniega de su origen. La voluntad creadora y la fuerza creadora de que emanó perviven y perduran en ella, inspirando nuevas y nuevas creaciones” (Cassirer, 1993, p. 191).

Si bien Cassirer no fue el primero en utilizar las categorías de objetivación y subjetivación en la teoría de la cultura, porque antes que él las refirió José Ortega y Gasset,¹ sí fue el primero en sistematizarlas con profundidad, diferenciándose del pensador hispano en otorgar un papel más significativo al receptor cultural y anticipándose a una de las tesis de la estética de la recepción en cuanto al papel activo del receptor cultural y de la obra arte.

Este autor destacó que “la ‘subjetividad’ y la ‘objetividad’ forman, cada una de ellas, una esfera independiente y aparte, y el análisis de determinada forma espiritual sólo parece logrado y consumado cuando llegamos a ver claro en cuál de las dos esferas aparece encuadrada la forma” (Cassirer, 1993, p. 50). Y a tal contraposición, no carente de significación, puntualizó:

Sin embargo, desde un punto de vista crítico, esta alternativa se reduce a una apariencia dialéctica. Quien enfoque así el problema advierte que la experiencia interior y exterior no son dos cosas distintas y separadas, sino que responden a condiciones comunes y que sólo pueden existir la una en relación a la otra y constantemente enlazadas entre sí. Desde este punto de vista, dejan de ser sustancialmente distintas para convertirse en cosas entre las que media una correlación y que se complementan la una a la otra. (Cassirer, 1993, p. 50).

Más puntualmente aclaró que

Lo ideal sólo existe representado de algún modo material, asequible a los sentidos y encarnado en esta representación. La religión, el lenguaje, el arte: todo esto es sólo asequible para nosotros a través de los monumentos que cada una de esas manifestaciones van creando y que son los signos, los vestigios del pensamiento. (Cassirer, 1993, p. 68).

Además, subrayó que

En el terreno de la cultura, el desarrollo y la acción del individuo se hallan entrelazados con el desarrollo y la acción del conjunto de un modo completamente distinto y mucho más profundo. Lo que los individuos sienten, quieren, piensan no queda encerrado dentro de ellos mismos; se objetiva, se plasma en su obra. [...] Son, como he

1 Al respecto afirmó Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (obra publicada en 1926) que “la cultura nace del fondo viviente del sujeto y es, como he dicho, con deliberada reiteración, vida *sensu stricto*, espontaneidad, ‘subjetividad’: poco a poco la ciencia, la ética, el arte, la fe religiosa, la norma jurídica se van desprendiendo del sujeto y adquiriendo consistencia propia, valor independiente, prestigio, autoridad. Llega un momento en que la vida que crea todo eso se inclina ante ello, se rinde ante su obra y se pone a su servicio. La cultura se ha objetivizado, se ha contrapuesto a la subjetividad que la engendró. Ob-*jetivo*, *ob-jectum* significa eso: lo contra-puesto, lo que por sí mismo se afirma y opone al sujeto como su ley, su regla, su gobierno. En este punto celebra la cultura su sazón mejor”. “La vida impone a todas sus actividades un imperativo de integridad, y quien diga ‘sí’ a una de ellas tiene que afirmarlas todas” (Ortega y Gasset, 1966, p. 168). De este modo, Ortega y Gasset opone a la concepción de la *vida para la cultura* el axioma *la cultura para la vida*.

dicho, "más duraderos que el bronce", pues no encierran solamente algo material, sino que constituyen la expresión de un algo espiritual, de algo que, al encontrarse con sujetos afines y sensibles, puede verse libre de su envoltura material, para entrar de nuevo en acción. (Cassirer, 1993, p. 189).

Esto ocurre con las obras de arte y su interpretación como subjetividad viviente. Esta tesis no es más que una brillante exposición del proceso *subjetivación/objetivación/subjetivación*.

La obra —acotó Cassirer— se convierte en mediadora entre el yo y el tú, al no transferir un contenido acabado del uno al otro, sino encender en la actividad del primero la del segundo. Así se comprende también por qué las obras verdaderamente grandes de la cultura no se alzan nunca ante nosotros como algo sencillamente estancado e inmóvil, que en este estancamiento comprime y entorpece los libres movimientos del espíritu. Por el contrario, su contenido sólo existe para nosotros a medida que nos lo vamos asimilando [desobjetivando] constantemente y lo vamos creando y renovando así, una y otra vez. (Cassirer, 1993, p. 166). [La cursiva es nuestra]

Además, explica que "las ciencias de la cultura, por su parte, enseñan a interpretar símbolos, para llegar a descifrar el contenido encerrado en ellos; es decir, para poner nuevamente de manifiesto la vida de la que aquellos símbolos originariamente brotaron" (Cassirer, 1993, p. 131).

Cassirer incluyó en su teoría sígnico-simbólica los "conceptos de sentido" (Cassirer, 1993, p. 112) y significados, aclarando que "los símbolos poseen únicamente un valor *funcional*", (Cassirer, 1993 p. 57) en dependencia de la especificidad de cada forma de la cultura. "La unidad del objeto cede el puesto, aquí, a la unidad de la función" (Cassirer, 1993, p. 34). "Se trata, considerando el asunto en términos generales, de determinar el 'qué' de cada forma cultural de por sí, la 'esencia' del lenguaje, de la religión, del arte, [etc.] ¿Qué 'es' y qué significa cada una de estas formas, y qué función cumple?" (Cassirer, 1993, p. 147). El autor habla de forma genérica de la función intrínseca de cada forma de la cultura, es decir, preponderante, esto no quiere decir que no abordase la diversidad de funciones que encierra potencialmente cada forma de la cultura, como concretó en el capítulo dedicado al arte en *Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la cultura*.

Sin duda Cassirer es un precursor de las teorías de la cultura de Leslie White, Clifford Geertz o Claude Lévi-Strauss, de las filosofías de la cultura como las de Carlos París y Gustavo Bueno y de la semiótica de la cultura y el arte de Yuri Lotman y Umberto Eco. No es casual que Eco le dedicara un epígrafe en su libro *Signos* publicado en 1966.

Tal concepción del hecho cultural, tan trascendente, coincidirá con la fundamentación del hecho artístico que hace Teodoro Adorno en su estética, incluyendo los ensayos sobre música: afirmó el representante de la negatividad estética de la Escuela de Fráncfort que "el arte, por una de sus caras, es producto del trabajo social del espíritu, y por tanto un *fait social*" (Adorno, 1983, p. 226), es decir, objetivación que tiene latente la comunicación con el otro mediante los lenguajes de cada una de las artes. Por eso refirió que "el doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en la comunicación sin abandonar la zona de autonomía" (Adorno, 1983, p. 15) dentro de la cultura y la sociedad. Reafirmó que el espíritu en las obras de arte no es ningún añadido sino algo nacido de su misma estructura, en la cual se plasman, objetivándose, las intencionalidades del creador con miras al público.

El hecho artístico es, en efecto, según Adorno, un *inobjetable de segundo grado* (Adorno, 1983, p. 50) porque la libertad subjetiva del artista una vez objetivada en una obra es des-objetivada por otro sujeto que puede interpretar, estimar, gozar, sentir tristeza o alegría, commoción sublime, desagrado, etc., de acuerdo a su valoración libre, que siempre es condicionada pero no determinista. El hecho artístico, *axiológicamente*, es portador de un valor estético por la información que porta en cuanto objetividad, pero sus significados semánticos cobran vida nuevamente en un sujeto que puede coincidir o no con las intencionalidades del artista. Adorno —más allá de su tendencia objetivista e "ignorar el proceso de diálogo entre la obra, público y autor" (Jauss, 1986, p. 54)— llegó a reconocer que

En las cuestiones de la interpretación artística, todo esto cobra actualidad. Interpretar rectamente un drama o una pieza musical es formularlas como problema, de tal modo que se reconozcan las irreconciliables exigencias que plantean al intérprete. La tarea de una interpretación que haga justicia a la cosa es, por principio, inacabable. (Adorno, 1983, p. 245).

Ciertamente, en Adorno existen la concepción de la obra de arte como mónica y la llamada estética de la negatividad, no obstante, sus textos contienen subtextos que encierran las potencialidades de "otro" Adorno, como la concepción de una interpretación siempre "inacabada" que hace de la obra musical una obra abierta.

Sin embargo, la *interpretación* o *valoración* es un proceso inacabado por las diferentes posibilidades interpretativas, donde juega un papel decisivo el *intérprete-destinatario* como *receptor-participante-consumidor*. Todo esto indica que la subjetividad, en su "doble" existencia, forma parte, por anotonamia, del hecho artístico. El hecho artístico como un *texto* de igual naturaleza no puede ser completo, como argumentó Yuri Lotman (1991, p. 129), sin una definición complementaria del aspecto remitente-destinatario por las interpretaciones de este en cuanto a la obra teatral, una pieza musical o una pintura.

El *hecho artístico* es un *objeto cultural y estético*, cuya existencia *no existe sin el sujeto* porque él mismo es producto de la *creación humana*, cuya unidad tiene dos aspectos: *objetivo* y *subjetivo*. Y dicha objetivación no es una determinación en sí misma sino la cosificación o materialización de la *subjetividad* en cuanto a vivencias, percepciones, sentimientos, emociones, ideales, conceptos, diversos modos de sentir y pensar, expresiones y productos de la imaginación destinadas a ser comunicadas a *otros sujetos* que la *desobjetivan* en dialéctica de apropiación-propiedad, por lo que dichas intencionalidades subjetivas de la obra (objeto) se hacen efectivas y cobran vida estética en la lectura, interpretación, estimación o valoración del sujeto receptor-participante, de manera que la subjetividad es "doble", "triple"..., etc.

El hecho musical como concreción del hecho artístico

En el orden teórico metodológico, la conceptualización anterior del hecho artístico es válida para cualquiera de las manifestaciones teatrales, pictóricas, literarias o musicales. En cuanto al *hecho musical* —que tiene su concreción dialéctica en el *compositor-partitura o texto-intérprete-público-receptor*— ha sido poco abordado y mucho menos sistematizado.

En el campo de la Estética de la música y la teoría del arte, la concepción sobre el *hecho musical* propiamente dicho ha sido intercalado de modo ocasional por investigadores de la estética y musicólogos como Theodor Adorno, Enrico Fubini, Robert Morgan (1995, pp. 11-12, p. 404), Marcelo Zanardo y Rafael Guzmán Barrios;² con visión más amplia estos temas han sido abordados también por Jean Jacques Nattiez, Carlos Sagot, Alfonso Padilla y José Villalobos. La ausencia de este acento terminológico ha ocultado la complejidad de lo musical y ha solapado su densidad filosófica y estética, imprescindibles para su comprensión. Una mirada más reflexiva y amplia en torno a la concepción filosófico-estética sobre el hecho musical es apreciable en Leo Brouwer pues señaló la importancia de otras de sus dimensiones como la axiológica o la sociológica.

De este conjunto de autores Villalobos presenta el *hecho musical* desde la filosofía de la música en su libro *Memoria declarada de la música* (2003). Comenzó por declarar que "el hecho musical es el sonido, que se presenta en un primer momento como fenómeno físico" (2003, p. 42). Aquí habría que aclarar que en verdad no se trata solo de un fenómeno físico, sino cultural, que si bien comporta una determinada objetividad, es gracias a la creación musical. Seguidamente, con fundamentación desde una ontología de la música, refirió que "el hecho musical presenta fenomenológicamente tres elementos objetivos: melodía, ritmo y armonía. Estos tres elementos objetivos constituyen la música" (2003, p. 44), a lo que añadió lo siguiente:

2 En su tesis de Doctorado *Los móviles de Harold Gramatges*, de 2008, Rafael Guzmán Barrios asumió los criterios de Nattiez/Padilla al declarar que la metodología empleada fue el modelo analítico "tripartito, (Molino-Nattiez), posteriormente ampliado a cinco partes por el musicólogo Alfonso Padilla". Subrayó que "se considera el modelo Padilla por su integridad analítica y su visión dialéctico marxista, ideal para abordar las obras seleccionadas". Y aclaró, en cuanto a la utilización, que se logró "atenuar el largo y tedioso proceso descriptivo de los hechos musicales durante el análisis", es decir, el empleo sostenido de tales categorías, formulación que se constata a la largo y ancho de su investigación (Guzmán, 2008, pp. 8-9).

La objetividad de la música —el hecho musical— es intencional y no efectiva (o real-cónica), se hace presente en el tiempo, no en el espacio (como la pintura, la escultura o la arquitectura). La naturaleza de la música es el arte del tiempo, integrar sonidos de modo artístico. (Villalobos, 2003, p. 49).

Asimismo, este autor hace una crítica al objetivismo y el subjetivismo de la interpretación musical, al considerar justamente que son exageraciones de lo que se da en unidad, en unión dialógica: lo uno supone a lo otro. Consideró al intérprete y al oyente como co-creadores y explicó el proceso creador a partir de la *poiesis*.

A pesar del conjunto de aspectos valiosos señalados en torno al hecho musical, el análisis aparece sesgado por un enfoque más cercano al criterio “tradicionalista” que al contemporáneo, al concebir la música a partir de la melodía, el ritmo y la armonía, (Villalobos, 2003, pp. 152-153). De modo tenue menciona la importancia del *silencio* y su significación expresiva, pero subvaloró la aportación de John Cage al respecto, al llamar al compositor norteamericano de 4,33 “un ‘caso exagerado y descarado’”. Omitió que, en el hecho musical a partir de las vanguardias, la armonía dejó de ser un valor absoluto, teniendo lugar la inarmonía, la arritmia, la incorporación del ruido, la indeterminación y el azar, entre otros aportes que enriquecieron las composiciones. Por otra parte, planteó una concepción de la belleza en la música bastante discutible, privilegiándola en detrimento de otras categorías y valores estético-musicales como lo dramático, lo cómico y lo sublime que tienen larga data junto a la belleza.³

Adorno, en calidad de teórico —acostumbrado a *pensar con las orejas*, como decía de sí mismo, dado que fue intérprete del piano y llegó a componer obras musicales—, atribuyó al hecho musical la misma connotación estética que al hecho artístico (2000, p. 36), al puntualizar que

El carácter lingüístico específico de la música consiste ahora en la unidad de su objetivación, o si se quiere, de su cosificación y subjetivación, ya que en todos los otros casos, cosificación y subjetivación no se excluyen mutuamente, sino que se condicionan de manera polar. (Adorno, 2000, p. 76).

A lo que agregó:

La música es tanto para sí misma como para sus conocedores una forma velada de conocimiento. Pero, en cualquier caso, tiene tanto en común con la forma discursiva que no se deja disolver ni según el sujeto ni según el objeto, sino que ambos se encuentran mediados en ella. (Adorno, 2000, p. 30).

³ Villalobos concibe la belleza como sigue: “la belleza se da de modo objetivo, real”, es la “objetividad transcendental” y el “momento de plenitud” (Villalobos, 2003, pp. 33-34, p. 117); un enfoque objetivista ya superado. En tanto, la concepción actual concibe la belleza como manifestación estética —en el arte, la naturaleza y la vida social— dada por una relación en la que las significaciones de “algo” para “alguien” son capaces de producir un placer o deleite subjetivo equilibrado, sin el placer que conmueve propio de lo sublime.

Este proceso es más complejo que en otras artes, con excepción del teatro, porque hay una “doble interpretación” a la n..., la del intérprete-ejecutante y el intérprete-receptor, que en ambos casos, hoy, en las estéticas más avanzadas, son considerados productores o creadores.

En su libro *Musicología general y semiología* de 1989, desde la estética y la musicología, Jean Jacques Nattiez señaló *niveles de análisis del sonido* en tanto hecho musical, estableciendo los niveles siguientes: *poiético* (compositor), *neutro* (sonido complejo) y *estético* (juicio perceptivo), es decir, estético (1997, pp. 135-136, p. 185). Y con especificación de la dimensión semántica planteó: “pero igualmente Hanslick, como Jakobson y Stravinsky, no puede impedir que sea necesario, para pensar el hecho musical, el admitir la existencia de la dimensión semántica y, al mismo tiempo, el ‘invadir’ a izquierda y a derecha, del lado de lo *poiético* y del lado de lo *estético*” (Nattiez, s. f., p. 27).

A partir de este enfoque de niveles semánticos, en la “Introducción” a la antología *Música y significados. Introducción a la semiología de la música con selección de textos* (1997), Carlos Sagot Muñoz asumió los niveles de la música de Nattiez como instancias del hecho musical por excelencia al sostener que “tres grandes instancias [...] definen la modalidad de existencia del ‘hecho musical total’, [...] nivel *poético*, *neutro* (o inmanente) y *estético*” (p. 37).

Al fundamentar lo que llamó “polos, instancias o dimensiones” del hecho musical total planteó la *poiesis* musical a partir de su etimología griega: *poien* (es decir, *hacer, crear*) remite al proceso creador del trabajo del artista, en este caso del músico compositor (Sagot, 1997, p. 39);

concepción que no rebasa los argumentos de Stravinsky (1946) en cuanto al concepto de poética musical, en el libro de igual nombre publicado por primera vez en 1942. Sagot no abordó que el *sujeto perceptor* también alcanza a ser *poiético* en tanto puede producir significados y una *aisthesis* que se puede desviar de la intencionalidad expresiva del compositor. Al seguir al musicólogo francés, prefirió el término *estético* al de *aisthesis*, apuntando que el término *receptor* es impropio porque no se recibe el significado de un mensaje “sino que se construye a través de un proceso perceptivo” (1997, p. 39), ya que la palabra griega *aisthesis* significa “exactamente la facultad de percibir” (1997, p. 39). Sagot hace extensiva la estética a “la fruición, la contemplación, la lectura de la obra, la interpretación musical, como también a los enfoques científicos y analíticos de la música” (1997, p. 37).

Finalmente, indicó que el nivel “neutro” del hecho musical, que también llamó *material*, es

Solo una *huella*, porque el proceso *poiético* no es de inmediato legible en ella y al mismo tiempo el nivel o la dimensión estética, aunque sea determinado por esta obra-*huella*, debe mucho a las vivencias del receptor. ‘Neutro’ significa aquí que las dimensiones *poiéticas* y *estéticas* del objeto artístico han sido ‘neutralizadas’, es decir, que se va hasta el fondo en el análisis o en los procedimientos para determinar la obra desde el punto de vista ‘inmanente’, esto es, en sus características tal y como se presentan en la obra como objeto material. (Sagot, 1997, pp. 39-40).

Y concluye que “el programa semiológico adoptado por Nattiez tiene, por lo tanto, tres *objetos*: los procesos poiéticos, los procesos estésicos, y la obra en su realidad material (producción sonora, partitura, texto impreso), vale decir, la huella física que es resultado del proceso poiético” (1997, p. 40).

En un balance crítico-valorativo hay que destacar que la concepción del “hecho musical total” de Nattiez-Sagot no llega a ser verdaderamente total, o con más flexibilidad holística, integral. Es cierto que hay ámbitos —mejor que niveles— válidos como la poiesis y la aisthesis, aunque con una mayor amplitud semántica como la que otorgan a estos conceptos Umberto Eco y Hans-Robert Jauss, como se podrá juzgar más adelante. Independientemente de la función específica de las poiesis y la aisthesis no se clarificó la interacción entre estas ni tampoco la producción semántico-expresiva del perceptor-oyente o del intérprete-ejecutante que produce la *desviación* de la intencionalidad inicial del compositor, como es el caso de la música contemporánea.

Tesis ya formulada, en parte, por Arnold Schönberg, y argumentada con fuerza por Umberto Eco en libros como *Obra abierta* de 1962 y el capítulo de estética del *Tratado de semiótica* de 1976. Hay asimismo omisión del azar o la casualidad en la dialéctica partitura-intérprete o de las “desintencionalidades” de la tendencia indeterminista de la música contemporánea defendidas por John Cage, entre otros, donde tiene un gran peso la *dimensión subjetiva del hecho musical*.

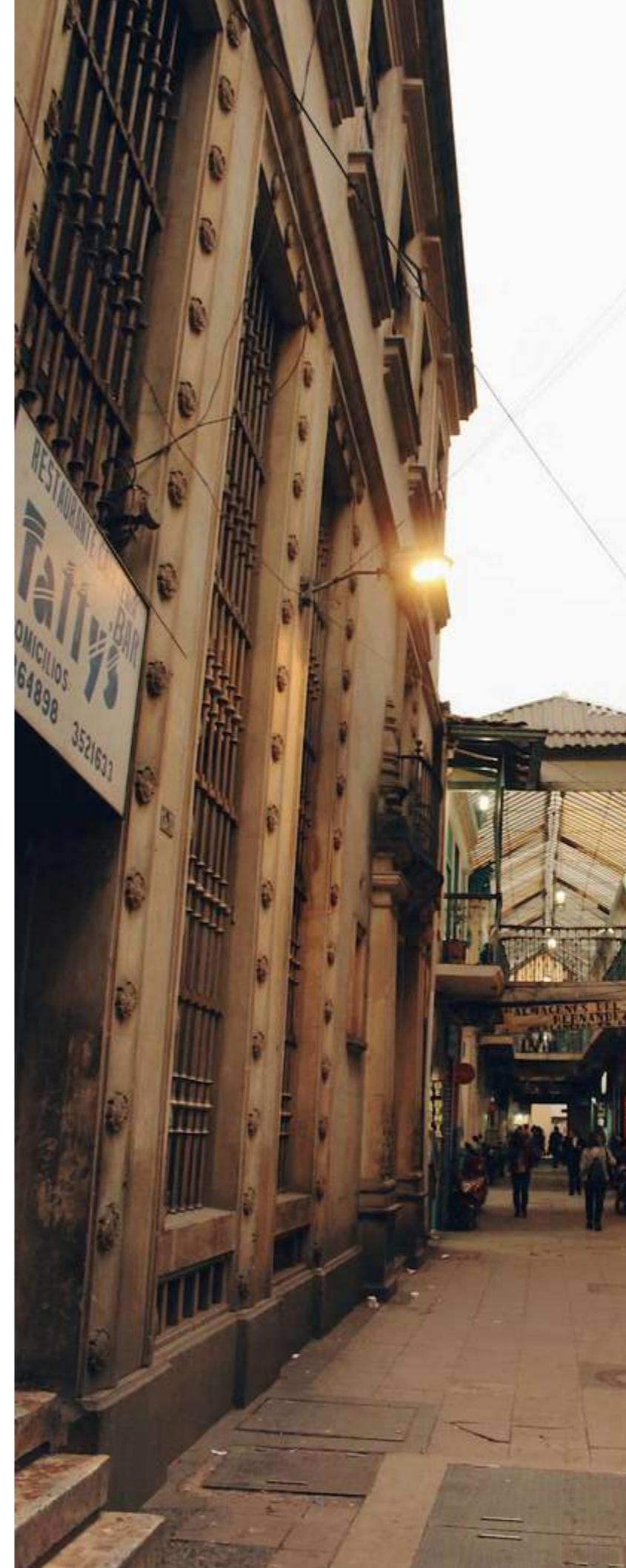
Dos años después de que Carlos Sagot presentara su tesis del “hecho musical total”, Alfonso Padilla en su tesis doctoral *El análisis dialéctico musical* (2000), asumió y amplió los criterios de Nattiez desde una perspectiva de la dialéctica marxista.

Padilla tiene el mérito de haber realizado una síntesis de autores pertenecientes a diferentes enfoques como la etnomusicología, la semiótica musical y la musicología en aproximación a un criterio metodológico holístico (2000, pp. 45-64). Precisamente, a partir de la semiótica musical de Nattiez, retomó el modelo trimembre del hecho musical: el *poiético* (punto de vista del compositor), el *neutro* (partitura u objeto musical) y el *estésico* (punto de vista del perceptor). Amplió dicho criterio a cinco fases, añadiéndole el punto de vista del *intérprete* y un nivel *sintético* integrador de todos los anteriores. No obstante, en cuanto a su metodología

“sintético-integradora”, de índole supuestamente dialéctica, sigue fraccionando en momentos el hecho musical y por consiguiente no logra una coherente dialéctica al respecto. Además, hay que señalar que el “análisis” del intérprete está presente en el poiético, el neutro y el estésico. También hay que indicar que el análisis dialéctico, para ser consecuente con dicho concepto, no es reducible a una pentarquía analítica o un enfoque quíntuple porque la dialéctica presupone un abordaje multilateral, en este caso del hecho musical. Se coincide con Marcelo Zanardo al destacar que se expone el “hecho musical abstrayéndolo de ser un hecho meramente cultural” (Zanardo, s. f., s. p.) por lo que predomina la “interpretación objetiva” y “social”. Asimismo, en sentido estricto no hay “nivel” o “análisis” neutro del hecho musical en relación a la partitura como “objeto”, más exactamente texto. En crítica se ha planteado que “sería necesario saber si este primer análisis neutro es suficiente para realizar un análisis completo y si es aplicable a toda música, o si es necesario un momento de análisis e interpretación previo para pasar al análisis poiético o estésico”, pues “la cadena compositor-obra-intérprete-auditor, [...] es ambigua de significados múltiples” (Zanardo, s. f., s. p.).

Lo más débil en cuanto a la investigación de la estructura abierta del *hecho musical* ha sido lo que se ha llamado “nivel neutro” o “material” (partitura), porque en verdad no hay “neutralización” de la poiesis y la aisthesis, pues hay mensajes expresivos y contenidos que pueden ser “leídos” interpretativamente de modo *ambivalente* como sostiene Jauss o con *ambigüedad* como defiende con argumentos convincentes Roman Jakobson para la literatura y que luego Umberto Eco hizo extensivos a la experiencia estética del hecho artístico con énfasis en la música. Estas posturas no dejan de reconocer un enfoque parecido e influido por las tendencias dominantes en el mundo de las artes visuales, donde, a partir de las llamadas vanguardias, se magnifica a la obra como escenario de la experimentación y materialización de las coordenadas conceptuales. Así, por ejemplo, en su amplia obra, Ernst Gombrich (1968, 2003, 2013) fundamenta la concepción del arte como obra abierta desde las artes visuales.

Enrico Fubini —quien señaló además de Nattiez la presencia del “nivel” neutro en Nicolás Ruwed y Gino Stefani respectivamente— cuestionó tal criterio al interrogar: “¿puede plantearse, al menos hipotéticamente, la existencia de un nivel neutro de análisis desde el punto de vista del posible significado?” (1994, p. 481). Y además añade:



Ahora bien, ¿existe un tipo de análisis, como es el “neutro”, en el que la segmentación de la que se hace objeto a un determinado fragmento musical pueda verdaderamente prescindir del significado y consiga partir, por tanto, de las unidades “naturales” que no se hallan comprometidas por el lenguaje en el que, histórica y culturalmente, se ha encarnado la música dentro de un contexto histórico-social específico? (Fubini, 1994, p. 481).

Dicha interrogación pasa del cuestionamiento metódico a la negación de la hipotética “neutralidad” del hecho musical. Se objeta, con la debida razón demostrativa, que la existencia de un texto o partitura puede poseer en mayor o menor medida uno u otro “tipo” de análisis, en función de disímiles factores, ya sean históricos, culturales, sociales, estéticos, técnicos, etc. Las circunstancias histórico-culturales y sociales introducen nuevos significados a los elementos de la partitura como valores rítmicos, dinámicas, notas y así sucesivamente. Esto demuestra que la pretendida neutralidad no es tal.

Sin embargo, en Fubini se obvió la propuesta de Jauss en cuanto al examen del arte contenida en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986), predominante en el análisis de la literatura, pero, leídas en clave teórico-estética, sus tesis se validan en la comprensión del hecho artístico general incluyendo la música. A partir de la *praxis estética*, Jauss consideró todo *arte* como una *actividad productiva, receptiva y comunicativa*. Frente a la perspectiva que privilegiaba al autor y a la obra como componentes del hecho artístico sustentó la nueva visión teniendo en cuenta:

- 1) Las cuestiones relativas a la “praxis estética” en las tres funciones básicas —*poiesis, aisthesis* y *katharsis*— con que, de acuerdo a la tradición poetológica, denominó las actividades *productiva, receptiva y comunicativa*; 2) las cuestiones relativas al placer estético entendido como postura unificadora propia de las tres funciones, y 3) las cuestiones relativas a la relación límitrofe de la experiencia estética con otras esferas del sentido del entorno cotidiano. (Jauss, 1986, p. 11).

Además, aclaró pertinentemente lo siguiente: “una apología del arte que, basada en la poesía, la aisthesis y la catarsis no reconociese que estas tres definiciones básicas describen sólo una cara de la moneda, sería parcial” (Jauss, 1986, p. 79).

De ahí que su examen del hecho artístico, con algunas inclusiones de la música, comenzase por esclarecer que la función catártica no es la única transmisora de la capacidad comunicativa de la experiencia estética; pues también la transmite la aisthesis. Además de la función comunicativa que es una de las funciones intrínsecas al hecho artístico y musical junto a la función creadora y estética en sentido amplio, Jauss explicitó otras funciones como las siguientes: cosmológica, antropológica, crítica, de reconocimiento, liberadora y social.

La catharsis es resignificada semánticamente y caracteriza el placer liberador en el plano subjetivo-espíritual, sin obviar la posibilidad de que contribuya a la toma de conciencia de la acción social libertadora concreta: “al liberarse de la obligación práctica del trabajo y de las necesidades naturales de la vida cotidiana, el placer estético establece una función social. Por otro lado, la experiencia estética no está, en modo alguno, en contra del reconocimiento y de la acción social” (Jauss, 1986, p. 70). *Función social* que va desde la canción de gesta hasta la música política contemporánea, sin obviar, por ejemplo, música de concierto como la de Richard Wagner, Arnold Schönberg o Leo Brouwer (2004, p. 68), entre otros.

Vale recordar que *El último superviviente de Varsovia* de Schönberg es el equivalente musical del *Guernica* de Pablo Picasso. Obras magistrales que revelan a nivel expresivo la importancia de lo trágico en las diferentes artes, a la vez que condenan moralmente las masacres y holocaustos de los fascismos. Igualmente, en el orden de lo patético-trágico en la música contemporánea no se puede omitir el *Homenaje a las víctimas de Hiroshima* de Penderewski.

En cuanto a la necesidad de un abordaje multilateral y no solo centrado en tres “niveles”, Fubini escribió:

[Jules] Combarieu quiere enfrenar el hecho musical según un método políédrico en el que se puedan incluir investigaciones de todo

género: acústicas, fisiológicas, matemáticas, históricas, filosóficas y estéticas. Estas investigaciones se exponen a veces al aislamiento; sin embargo, en la obra de Combarieu consiguen a menudo encontrar una recíproca relación íntima que permite explicar la unidad fundamental del hecho musical. (1994, p. 390).

En este debate y teorización del hecho musical como concreción del hecho estético artístico también sobre-sale Leo Brouwer en calidad indiscutida de gran compositor contemporáneo que también tiene obra de pensador reconocida, aunque hasta ahora no se ha justificado su contribución a la concepción del hecho musical. Brouwer en más de una ocasión ha teorizado sobre la teoría y práctica estético-musical. Este autor comenzó por subrayar que

El mundo particular del compositor es la complejísima armazón de conceptos teóricos, de academia, de disciplina formativa y de información. Todo esto [después] se rechaza en lo consciente para dar paso a la “magia”, [...] a la necesidad interior, a la fantasía. (Brouwer, 2004, p. 23).

No se trata obviamente de la negación de lo racional-intelectual sino de procesar todo el conocimiento imprescindible a través de la fantasía e imaginación subjetivo creadoras que dista mucho del subjetivismo por lo que no puede confundirse subjetividad con subjetivismo porque sería una “docta ignorancia” de lesa cabeza.

Ya en su libro *Síntesis de la armonía contemporánea* (1972) planteó que “la terminología usada en el presente estudio se toma al ‘pie de la letra’ sirva ésta de referencia para la denominación del hecho musical en cuestión” (Brouwer, 1972, p. 4). Por tanto, su concepción del hecho musical incluye la creación tanto del compositor como del intérprete y el público oyente o receptor-participante. En el mismo libro puntualizó: “sugerimos este estudio, tanto al compositor como al intérprete, a quién en su labor de re-crear la obra moderna le puede ser de gran utilidad en la comprensión y análisis de la misma para su mejor interpretación” (Brouwer, 1972, p. 3). Y en cuanto a la interpretación de una misma obra le dio un sentido plural; así acotó “interpretaciones, porque hay más de una” (Brouwer, 1972, p. 3).

En el ensayo *Reflexiones*, recogido en la antología *Gajes del oficio* (2004), recalcó que el hecho musical implica un proceso complejo de comunicación por los diferentes sujetos que intervienen en su realización y comprensión; sin este no existe el arte y mucho menos la música. Destacó que “la música —a diferencia del lenguaje escrito u oral— es lenguaje complejo, múltiple y simultáneo” (Brouwer, 2004, p. 85), con lo cual también dejó establecido que el tratamiento del hecho musical no se podía reducir a uno u otro de sus “ámbitos” o “niveles” como han hecho otros teóricos y analistas de la estética de la música contemporánea.

Asimismo, en su libro *El artista, el pueblo y el eslabón perdido* de 2003 indicó que el hecho musical está integrado por la “serie, autor-intérprete-ídolo y distribuidor-promotor-difusor [...] y público” (Brouwer, 2004, p. 11); este último en calidad de participante. Es de notar que en su obra *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*, de 1967-1969, incluyó al público como receptor-participante explícitamente, lo que no quiere decir que antes no hubiese escrito composiciones destinadas a ejercitar la interpretación activa del oyente, pues Brouwer desde el principio tuvo en cuenta la importancia del público o receptor participante ya que sin él el hecho artístico musical no estaría consumado.

En coincidencia con Fubini, a partir del carácter complejo y múltiple del hecho musical, hizo explícito en su libro *La música, lo cubano y la innovación*, publicado en 1970, la importancia de tener en cuenta otras dimensiones como la *axiológica*, al reconocer que el hecho musical “ha ‘fundado’ valores y categorías históricas” (Brouwer, 2004, p. 24), dimensión no aludida por otros teóricos. Y, por otra parte, destacó ampliamente otras *dimensiones*, incluidas las *filosófica y sociológica*, de las cuales afirmó:

La música se analiza, la más de las veces a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador —circunstancia de orden filosófico-social, ambiental y político—. Esto, en apretado resumen, es lo que se califica de vivencia e influye —a la larga— mucho más que la información técnica, por otro lado, imprescindible. (Brouwer, 2004, p. 23).

Tesis que coincide con la de Adorno, quien en su libro *Sociología de la música* planteó que

La sociología de la música es la quintaesencia del tratamiento científico de todos los aspectos sociales de la música. Puesto que esta, en cuanto un medio del espíritu objetivo, incorpora en sí misma contenidos sociales, el proceso de producción de la música está sometido a condiciones sociales; la música forma parte de las estructuras y procesos sociales de la más diversa índole; pues dentro de la sociedad ejerce determinados efectos y funciones. (2011, p. 877).

La funcionalidad social de la música pertenece a la polifuncionalidad de la misma en su carácter multívoco.

En síntesis, en concordancia con lo expuesto, se sostiene que además de la poesía, la aisthesis y la catharsis para el análisis integral del hecho musical —por su carácter complejo y multívoco de obra abierta— son necesarios otros ámbitos o dimensiones, más allá de los referidos por Sagot a partir de la obra de Nattiez, entre ellos el *axiológico* y el *sociológico*, así como el *etno-cultural*⁴ y el *didáctico-pedagógico*,⁵ sin negar la posibilidad de otras porque el hecho estético artístico musical como obra abierta posee múltiples dimensiones que se tornan necesario investigar. Los autores de este artículo han investigado con profundidad las dimensiones semántica, axiológica (Rojas y Díaz, 2016, pp. 122-130) y sociológica.⁶

⁴ Ver Ellis Carolyn (2004). *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, California: AltaMira Press; Francesco Marano (2007). *Camera etnografica. Storie e teorie di antropología visuale* [Sala etnográfica. Historia y teoría de la antropología visual]. Milano: Franco Angeli; y María Ángeles Cea D'Ancona (2008). *Autoethnography as Method*, Walnut Creek, California: Left Coast Press.

⁵ Ver Nelson Robin (ed.) (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.

⁶ Estas dimensiones se pueden consultar en la tesis doctoral *El hecho estético artístico musical, la experiencia estética y su concreción en la obra de Leo Brouwer de Sonia Díaz Salas*, con tutoría de Miguel Rojas Gómez. Tesis terminada que se predefenderá el 2 de junio de 2018 y se defenderá en enero de 2019.

Referencias

- Abbagnano, N. (1972). *Diccionario de filosofía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Adorno, T. W. (2011). *Obras completas. Escritos musicales*. (vol. V) (Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Ediciones Akal.
- Brouwer, L. (1972). *Síntesis de la armonía contemporánea. Primera parte*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Brouwer, L. (2004). *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carolyn, E. (2004). *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, California: AltaMira Press.
- Cassirer, E. (1973). *Las ciencias de la cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1993). *Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cea D'Ancona, M. A. (2008). *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: al arte contemporáneo y el deslinde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Madrid: Editorial Planeta/De Agostini.
- Eco, U. (1988). *Signos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. México D. F.: Random House Mondadori.
- Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gombrich, E. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes*. Barcelona: Debate.
- Gombrich, E. (2013). *Historia del arte* (16^a ed.). London/ Madrid: Phaidon Pres Limited/Marcial Pons.
- Guzmán Barrios, R. (2008). *Los móviles de Harold Gramatges* (Tesis doctoral). La Habana, Instituto Superior de Arte de La Habana.
- Harris, M. (1993). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Hell, V. (1986). *La idea de cultura*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Lalande, A. (1967). *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial.
- Lotman, Y. (1991). El concepto de texto. En Orlando Suárez Tajonera (comp.) *Textos escogidos de estética* (t. I) (pp. 120-130). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Marano, F. (2007). *Camera etnografica. Storie e teorie di antropología visuale [Sala etnográfica. Historia y teoría de la antropología visual]*. Milano: Franco Angeli.
- Marx, C. (1975). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Morawski, S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana/San José: Centro Teórico-Cultural Criterios/TEOR-ética.
- Morgan, R. P. (1995). *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en Europa y la América Modernas*. Madrid: Editorial Akal.
- Nattiez, J. J. (s. f.). *El pensamiento estético de Hanslick: ensayo semiológico tripartito*. Recuperado de http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nattiez-Pensamiento_estetico_Hanslick.pdf
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie [Musicología general y semiología]*. Paris: Christian Bourgois, Éditeur.
- Nattiez, J. J. (1997). Estética y significado musical. En Carlos Sagot Muñoz (comp.), *Música y significados. Introducción a la semiología de la música con selección de textos* (Heredia, Cuadernos Prometeo, n.º 17, Tercera Época). Universidad Nacional de Costa Rica.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Obras completas. El tema de nuestro tiempo*. (t. III). Madrid: Revista de Occidente.
- Padilla, A. (2000). El análisis dialéctico musical. *Revista Música e Investigación*, 6(3), 11-115.
- Robin, N. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.
- Rojas Gómez, M. y Díaz Salas, S. (julio-septiembre, 2016). *Valor y valoración estético-artístico-musical de Balada de la doncella enamorada III parte de El decamerón negro de Leo Brouwer*. *Islas*, 183(3), 122-130.
- Sagot Muñoz, C. (1997). *Música y significados. Introducción a la semiología de la música con selección de textos* (Heredia, Cuadernos Prometeo, n.º 17, Tercera Época). Universidad Nacional de Costa Rica.
- Schaeffer, J. M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: Balsa de la Medusa.
- Stravinsky, I. (1946). *Poética musical*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Villalobos, J. (2003). *Memoria declarada de la música*. Sevilla: Editorial Kronos.
- Welsh, W. (2011). *Actualidad de la estética, estética de la actualidad*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Zanardo, M. (s. f.). *La Dialéctica y el análisis musical*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos15/analisis-musical/analisis-musical.shtml>

Miguel Rojas Gómez

ORCID: 0000-0002-1949-9265

Doctor en Ciencias Filosóficas (Cuba) y Doctor en Filosofía (Colombia). Fue profesor titular de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Santa Clara, Cuba, durante varios años. Actualmente es profesor titular de tiempo completo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Asimismo, es profesor e investigador titular huésped del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara (México), investigador titular de la Academia de Ciencias de Cuba y excoordinador del Doctorado en Pensamiento Filosófico Latinoamericano de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas. También es profesor de maestrías en países de América Latina: Colombia, México y Cuba. Ha publicado más de treinta libros como autor y/o coautor, referidos a la Filosofía en Cuba y América Latina, la Estética y el Arte, la Identidad Cultural y la Integración. Tiene varios reconocimientos, premios y distinciones nacionales e internacionales por su investigación y obra. **Correos electrónicos:** miguelr@uclv.edu.cu, miguelrg12@yahoo.com y mrojasg@pedagogica.edu.co

Sonia Díaz Salas

ORCID: 0000-0001-9320-2610

Licenciada en Música por la Universidad de las Artes de Cuba, La Habana, en 1986. Profesora titular de la Universidad Nacional de Colombia. Guitarrista clásica e investigadora en el campo de la Estética de la Música. Ganadora en concursos nacionales en Cuba y Finalista del II Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana. Concertista desde 1975, ha participado en festivales internacionales de Europa, América Latina y EE. UU. Aparece incluida en el *Diccionario de Mujeres Notables en la Música Cubana* y el *Diccionario Enciclopédico de la Música Cubana*. Desde 1994 pertenece al cuerpo docente del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. En 1995 fundó la Orquesta de Guitarras UNAL, de la cual es su directora titular. Ha publicado varios artículos sobre la estética y teoría de la música y ha participado en eventos nacionales e internacionales. Actualmente es aspirante de Doctorado en Estética de la Música en la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba.

Correo electrónico: soniadiaz80@hotmail.com

Artículo de análisis o reflexión producto de investigación recibido en mayo de 2018 y aceptado en junio de 2018.