

CATEGORÍAS FILOSÓFICAS DEL MATERIALISMO DIALÉCTICO APLICADAS A LOS FENÓMENOS ESTÉTICOS

ulianov marín

1. Delimitación

Hasta donde llegan los datos recabados al momento (que no representan el universo ni la totalidad con respecto al fenómeno estético) además de la conciencia sobre la actualización constante de los hechos y conocimientos filosóficos, se hace evidente que el estudio de los fenómenos estéticos navega en la indeterminación aparente.

Parece que los estetas no atinan a definir concretamente el objeto de sus estudios, en tanto una disciplina filosófica requiere de esa definición para hacer realmente científica su actividad. Son razones por las que la estética aparece como el último reducto “objetivo” de las metafísicas, en el que el idealismo en cualquiera de sus escuelas o variantes es aún capaz de ponderar la idea sobre la materia y otras falacias anticientíficas, como la inspiración o la metafísica de la formatividad, el genio como don aportado por el trascendente metafísico al individuo, el talento como condición de ese genio, el objeto estético como manifestación del poder divino de la idea, la experiencia estética o el estado de contemplación como formas de presencia divina (o no presencia) en el espíritu como sinónimo del alma y muchos argumentos similares.

A partir del materialismo dialéctico, hace mucho resulta claro y tajante que los fenómenos estéticos son fenómenos culturales, semióticos y cognitivos, sujetos a leyes y a procesos humanos, tan concretos como la forma en que conocemos, como la relación entre la base y la superestructura o como el acto semiótico que hace posible la significación del universo, el mundo o partes de éstos en el contexto de los individuos y de los colectivos a que pertenecen.

Entonces, la filosofía de la praxis entiende los fenómenos estéticos como culturales, en la medida que son producto de la actividad humana; semióticos porque hacen significar algún hecho en sentido estético; cognitivos en tanto sólo pueden ser posibles mediante el proceso cognitivo humano.

Lo anterior hace necesario poner en claro la manera en que se aborda el estudio de las categorías estéticas al partir de aclarar ¿qué es un fenómeno estético? ¿Cuál es el objeto de estudio de la estética? Y,

Uliánov Marín

Doctor en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona, con especialidad en estética, teoría de las artes y filosofía de la música. Licenciado en Música por el Conservatorio de Música del Estado de México, con especialidad en percusiones. Centro de Investigación sobre el Materialismo Dialéctico.

por extensión, la naturaleza y definición del arte, en tanto “arte” es uno de los problemas innegables e ineludibles del quehacer estético.

A lo primero hay que decir que un fenómeno estético es todo aquél al que se le haga significar como tal, es decir: todo fenómeno que se haga significar como estético.

A lo segundo, que el objeto de estudio de la estética es el continuo que inicia en la *poiesis*, transcurre por la *aisthesis* y la *catharsis*, aterriza en el *intertexto* para iniciar un nuevo proceso *poiético*. Éste es un periplo de carácter dialéctico, cognitivo e interdisciplinar que se llama, precisamente, “continuo estético”.

Por lo que toca al arte, se ha delimitado como la forma superior de expresar el pensamiento y se ha identificado como una forma de la actividad profesional humana.

Mediante esta delimitación, toda aproximación a la generación de categorías de la estética ha resultado infructuosa, en tanto conceptos como “belleza” y “gusto” se han enajenado bajo el peso de su mercantilización y la aproximación más “sana” en este ámbito resulta en una tautología (la categoría general de la estética es lo estético) que en sí misma no puede ser tomada en serio porque una tautología resultaría en un dogma o un paradigma y, por lo tanto, es anticientífico.

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

La aplicación de las categorías filosóficas generales puede seguir un camino similar al siguiente:

- **Fenómeno y determinación cualitativa (esencia):** caben en la estética desde que el objeto de estudio propio es un hecho cuyos atributos le dan la calidad de fenómeno estético. Un acto bélico es fenómeno estético cuando los elementos visuales y sonoros inherentes (atributos) permiten una cognición estética como esencia del hecho. Luego el *intertexto* es la representación cinematográfica, por ejemplo.
- **Causa y efecto (causalidad):** están implicados en el continuo estético que se propone, en tanto una parte es causa de la siguiente; la *poiesis* genera objetos estéticos que son percibidos e interiorizados en la *aisthesis*, ésta provoca la acción racional sobre el estímulo en la *catharsis*, la cual deriva por acción dialéctica en el *intertexto* que nutre, a su vez, nuevas producciones *poiéticas*.
- **Necesidad y casualidad:** se evidencian desde el momento en que la vivencia “casual” genera la necesidad de hacer una obra

artística. Por mera casualidad, P. Greenaway acudió a una sala de cine donde experimentó *El séptimo sello* de I. Bergman. Esta casualidad generó en Greenaway la necesidad de hacer cine y con ello algunas de las mejores películas de todos los tiempos (Gorostiza, 1995).

- **Forma y contenido:** están presentes incluso en las disciplinas técnicas propias de cada manifestación artística; se puede hablar de estructuras o formas fijas, como el soneto, la sonata, el bodegón, el arco gótico, etcétera, siempre determinadas y transformadas por el contenido que las configura.
- **Posibilidad y realidad:** existen en la *poiesis*: en el planteamiento y en la transformación de los materiales durante el proceso. Es la relación dialéctica entre el planteamiento teórico y lo experimentalmente probable, pero también en las concepciones sobre un objeto natural y su valoración axiológica. Es posible dar sentido estético a las nubes y dotarlas de formas que se transforman bajo la acción de las corrientes de aire, sin embargo las nubes no dejan de ser cúmulos de vapor.
- **Singular, particular y universal:** están presentes en el total del continuo estético en tanto son parte del bagaje cultural de todo individuo. El nacionalismo artístico de principios del siglo xx incluía los elementos inherentes al profesional del arte y los rasgos peculiares de cada región o nación (singular) y los lenguajes generales que convirtieron las obras producidas en ese periodo en formantes de la cultura mundial (universal). Al mismo tiempo, forman parte de las manifestaciones artísticas producidas en la transición del siglo xix al xx (particular).
- **Abstracto y concreto:** se intercambian en el devenir al momento que se objetivan las gramáticas y evolucionan las herramientas que permiten profundizar en el conocimiento de la realidad objetiva. Los *Avant-Garde* (en toda su diversidad) siempre parecen abstractos hasta que el espectador/lector adquiere los elementos culturales e incluso técnicos para objetivar la comprensión de sus contenidos y profundizar en su estructura y planteamientos, entonces se vuelven absolutamente concretos.
- **Histórico y lógico:** engloban el devenir independiente de la voluntad humana y la forma de conocer objetivamente el mismo devenir. Así, es posible afirmar desde esta categoría que sin iglesias góticas (que no fueron voluntad de los “músicos”) no hubiera sido posible el desarrollo de la polifonía.



En este camino, es necesario aclarar la forma en que ocurre la valoración de carácter axiológico, en tanto se considera indispensable para la aplicación del aparato *categorial*. La catalogación de un

fenómeno como estético depende de su significación como tal y esto depende de su valoración.

2. Axiología

Por lo anterior, es necesario abordar en este punto los problemas relativos a la escala de valores con que se miden los fenómenos estéticos. Esto se realizará a partir de los hechos sonoros y en especial la música, los discursos sonoros o discursos musicales como estudio de caso.

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

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

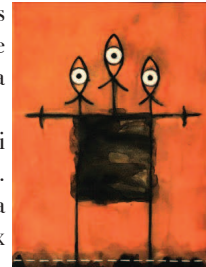
En el ámbito de lo sonoro, desde esta perspectiva, lo evaluativo puede llegar a ser tan concreto como la afinación funcional, los timbres y sus mezclas o el orgánico en concreto, el manejo de ciertos elementos gramaticales básicos, incluso la combinación de algunos de los parámetros que describen características de número o cantidad, el más o el menos sin llegar a generar un elemento calificador que es ámbito de lo valuativo en el que se generan elocuciones ambiguas, como agradable o satisfactorio.

Como caso concreto, en la música y los discursos sonoros elaborados a partir de la segunda mitad del siglo xx, el término recurrente es “interesante”, derivado de la falta de información que “sufre” el espectador/lector con respecto al objeto escuchado. La partícula léxica “interesante” carece de sentido crítico en este caso, sin embargo libera al sujeto, de forma apriorística, de fundamentar un juicio valuativo real. Éste es un fenómeno que se repite con cada expresión sonora en la época de su elaboración:

“Esta música no me dice nada; no tiene expresión. En absoluto hay melodía”. Este argumento no es nuevo, ha sido empleado en todas las épocas, casi

siempre que hubo progresos de la música. A los grandes compositores se los ha acusado de carecer de melodía cada vez que han enriquecido el lenguaje musical con nuevas ideas; la mayoría nos resultan familiares, y nos sonaría extraño hablar de ausencia de melodía en Beethoven o Wagner.

Los compositores de nuestro tiempo se encuentran ante el mismo reto; ni siquiera escapan a la crítica aquellos que se consideran clásicos del siglo xx. No se les puede negar ciertas cualidades, pero resultan difíciles de seguir, y la melodía que captaríamos con la rapidez suficiente en la música del siglo xix parece aquí escapar a nosotros. (Boulez, 1989, melodía)



Sin duda es posible calificar la música del pasado con los términos “bello” o “sublime” y sus antónimos. “Me gusta”, “es bello” o “me desagrada”, “es horrendo” son calificativos propios del juicio de gusto que describen características subjetivas, no cuantificables. Sin embargo, tienen una explicación objetiva en los protocolos de sentido o comprensión común que se aprenden del medio social.

Una comprobación práctica es el hecho que hace “hermosa” una interpretación en sentido bachiano de alguna obra de D. Buxtehude, mientras que otra más cercana al sentido histórico-estilístico propio de la obra del compositor danés resulta extraña para el oyente común. El mismo efecto genera que sea difícil para el melómano promedio y para la mayoría de los especialistas distinguir entre la ejecución de una obra de W. A. Mozart y otra de F. J. Haydn.

El caso de la música del siglo xx —iniciando con los nacionalismos, entre los que se incluye al impresionismo— permite corroborar que el tiempo es la medida para la comprensión de los discursos musicales y su transformación de horrendos a sublimes, en la medida que el sentido común hace posible que el lego tenga acceso a una comprensión, al menos parcial, del mensaje contenido en la obra; quizás el caso más dramático es la *Consagración de la primavera* de I. Stravinsky, que fue deplorada en su tiempo y hoy representa una de las más hermosas y trascendentes obras de la historia (Fernández-Domínguez, 2001, web).

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

Esta aproximación a la axiología de la música y de los discursos sonoros redundará en una comprobación práctica sobre la naturaleza dialéctica de este tipo de objetos culturales, proceso dialéctico que va de la colección de características cuantificables a la generación de juicios de calidad. Además, sobre el efecto que dicha colección de características genera en el ser humano se implican los dinamismos psicológicos (emociones) por la acción que ejercen tradicionalmente

como protocolos sociales para la apreciación de objetos estéticos. En la medida que se aprende a apreciar de forma estética un trozo de música, también se aprende a asimilarlo emocionalmente. Es la razón por la que existen “formulas” para elaborar tipos de música que exacerbaban esa parte del complejo psicológico. La siguiente cita refleja la comprensión común sobre la interacción de la música y las emociones, pasa totalmente por alto las comprobaciones científicas, incluso las descalifica y aporta datos falaces, como lo que toca al sistema límbico.

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

El juicio estético valuativo sobre los fenómenos sonoros, estará determinado por los antecedentes culturales del individuo. Se valora un discurso sonoro o un hecho musical de acuerdo a las posibilidades que da la cultura. Las comprobaciones experimentales demuestran que si el ser humano carece de información para apreciar un fenómeno (la música académica), de manera estética rehúye de ella con el pretexto “social” que le asigna calidad de aburrida o inaccesible.

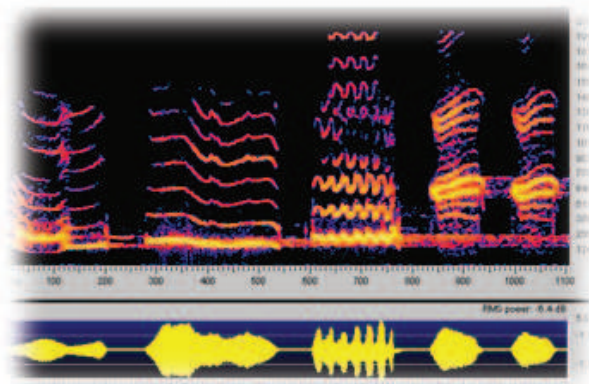
De lo anterior es posible afirmar que las situaciones axiológicas musicales dependen de la capacidad intelectual y del nivel cultural del individuo. Entonces, resulta lógico que no se pueda valorar de la misma forma un hecho estético musical o un discurso sonoro elaborado en el siglo XIX que uno elaborado en el siglo XXI. No es posible pensar de la misma forma la canción del verano de 2002 y la última *Sequenza* (siglo XIV) de L. Berio. Resulta necesario aplicar diferentes escalas axiológicas para valorar de forma coherente los diversos fenómenos sonoros que se perciben de la naturaleza y de la cultura.

De la misma forma en que se aprende a apreciar un paisaje en sentido estético y a generar dinamismos psicológicos por acción del sentido común, los estímulos sonoros que se adquieren de la naturaleza se transforman en el proceso cognitivo, durante la internalización que se lleva a cabo, en función de los elementos culturales adquiridos del colectivo en que se desarrollare individuo. Así es como socialmente se ha posibilitado hablar de conceptos como “música de la naturaleza” o “música natural”, que se han convertido incluso en materia de

comercialización en el contexto de la “autoayuda”, mediante las grabaciones del canto de las aves, corrientes de agua o el movimiento de los árboles. Se valoran estos fenómenos a partir de las secuelas que generan en el estado anímico, también tienen raíz en la forma en que se aprende a asimilar un estímulo.



El sentido común dice que el canto de las aves o el movimiento de los árboles “deben” generar tranquilidad porque se trata de un murmullo, similar a una caricia, a la vista de un paisaje bucólico (visión que, de hecho, ocurre por asociación en la imaginación) o a sabores dulces y olores suaves. En el caso de los sonidos, los puntos a evaluar son la amplitud o fuerza —llamados de forma común y equivocadamente “volumen”—, las frecuencias que oscilan generalmente entre los 2 y 5 KHz, además de los timbres que culturalmente se consideran “suaves”, aunque esto vaya en contra de la realidad que muestra la forma de onda resultante o la constitución de los formantes.



Espectrograma y *waveform* del canto de un ave.

Este tipo de fenómenos generalmente no alcanza los niveles axiológicos. El protocolo social evita que se llegue a la necesidad de medir la calidad sobre el hecho; se queda en la ley de la doble formación que ocurre en el proceso de internalización.

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

de manera infalible en la realidad que representa el “ruido ambiental”, su contexto.

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

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

Estos hechos sonoros también encuentran una valoración en función del sentido o de la comprensión común, y sólo adquieren sentido estético en la medida que el ser humano se disocia de esa perspectiva. Sin embargo, esa disociación inicia en hechos no sonoros y en la conceptualización a partir de combinaciones y usos. El caso del “ruido” que genera el motor de un auto y que adquiere un aparente sentido estético por acción de la publicidad, hasta llegar a la frase “qué hermoso suena el motor de tu auto”, puede ser un buen ejemplo. Entonces, el sentido estético probable resulta artificial y es parte de la comprensión común, a diferencia del momento en que el hecho sonoro significa de forma estética en función de un proceso que lo convierte en *intertexto* de un discurso sonoro. La música concreta y la asociada a los movimientos futurista y maquinista de los *Avant-Garde* ofrecen numerosos ejemplos al respecto.

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

Por acción del cine, *Atmosphères* o *Lux Aeterna* de G. Ligeti pueden calificarse de bellas. Por extensión, la obra de compositores como L. Berio, W. Lutoslawski o K. Penderecky puede ser catalogada de la misma manera. Sin embargo, y en tanto que catalogar no implica lo mismo que valorar, esta catalogación implica la aproximación a los discursos musicales antes mencionados desde la misma comprensión

común, porque la banda sonora de *Space Odyssey* de S. Kubrick es “hermosa” como la de *The Shining* es “tétrica”.

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

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

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

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

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

Para abordar el tema central de este texto y habiendo delimitado los aspectos contextuales más importantes al efecto, hay que decir que se redundará en el análisis de las categorías filosóficas generales del materialismo dialéctico ya mencionadas de forma descriptiva, pero ahora se hará de manera más concreta y específicamente en su aplicación a los fenómenos sonoros musicales.



3. La música y las categorías filosóficas del materialismo dialéctico

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

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

Es necesario enumerar la manera en que las categorías filosóficas generales del materialismo dialéctico pueden emplearse en el análisis de los fenómenos sonoros y en la praxis compositiva, ya que *Modelado físico* de E. Marín ha sido desarrollada sobre estos principios y ha generado un sistema de trabajo a partir de la aplicación de dichos conceptos a la acción de conformar un discurso artístico por medio de sonidos, y ésta ha sido la obra/estudio que se ha usado para este análisis.

3.1 Fenómeno y determinación cualitativa (esencia)

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

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

Los fenómenos sonoros están constituidos de muchas partes a las que se llama “formantes”. Sobre éstos, P. Boulez dijo: “Un formante para mí es un elemento o una superposición de funciones, más o

menos importante [...]”, en función de eliminar la ambigüedad entre los términos “elemento”, “característica” y “formante”.

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



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

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

3.2 Causa y efecto (causalidad)

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

Desde este planteamiento se puede pensar en la música como una consecuencia lógica del proceso cognitivo y situarla como una de las formas en que el ser humano comunica determinados mensajes por medio de los lenguajes propios de esa actividad.

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

Todos nuestros intervalos racionales de sonidos habían sido calculados y eran conocidos en otros lugares. Pero la música armónica racional (tanto el contrapunto como la armónica de acordes), la elaboración del material sonoro sobre la base de los tres trítonos con la tercera armónica, nuestra cromática y enarmonía (interpretadas desde el Renacimiento no en relación a los intervalos, sino en su forma racional, armónica), nuestra orquesta con su cuarteto de cuerdas como núcleo y con la organización de los instrumentos de viento, el bajo continuo, nuestro sistema de notación (que hace posible la composición y ejecución de las obras musicales modernas, por tanto toda su existencia perdurable), nuestras sonatas, sinfonías y óperas (aunque en las músicas más diversas haya habido música programática, música descriptiva, alteración tonal y cromatismo como medios expresivos), y como medios para ello todos nuestros instrumentos básicos (el órgano, el piano, el violín): todo esto sólo lo ha habido en Occidente. (Weber, 1998: 78)

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

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

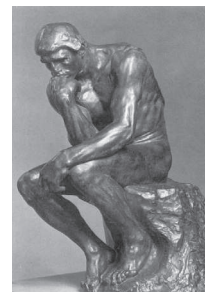
3.3 Necesidad y casualidad

En este caso particular, la vivencia “casual” genera la necesidad de elaborar un trabajo artístico usando del sonido como materia prima.

Es posible especular, como ejemplo, que la casualidad hizo que W. A. Mozart escuchara la *Sonata en Bb* de M. Clementi y que el impacto que el tema de la sonata causó en el salsburgués le generara la necesidad de emplear dicho tema para la construcción de su *Flauta mágica* diez años después.

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

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



3.4 Forma y contenido

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

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

3.5 Posibilidad y realidad

El análisis del material sonoro que será empleado para la elaboración de un discurso sonoro revela posibilidades que “chocarán” contra la realidad objetiva delimitada por elementos gramaticales, organológicos, acústicos, de situación espacial o simplemente del efectivo humano y técnico involucrado en la realización o reproducción del discurso

ya elaborado. Esta delimitación generará la diferencia clara entre la posibilidad representada en una partitura y la realidad resultante de la ejecución de la obra.

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

3.6 Singular, particular y universal

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

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

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

3.7 Abstracto y concreto

La leyenda que se cuenta sobre la forma en que los “especialistas” apreciaban la música de W. A. Mozart: “Tiene más notas de las que el oído puede captar”, es el momento en que el trabajo del “genio de Salzburgo” se encontraba calificado de abstracto, aunque no se tiene registro de que alguien haya criticado la obra de W. A. Mozart de esa forma, y es seguro que la frase provenga de la leyenda. Hoy, la obra de W. A. Mozart es una de las más concretas, incluso es el referente interpretativo antes de Beethoven, por eso la música de F. J. Haydn suena tan parecido a la de Mozart y no por el contenido de las partituras.

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

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



3.8 Histórico y lógico

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

El desarrollo de la cultura está determinado por el desarrollo de las fuerzas productivas y este desarrollo genera la transformación de los modos de producción en los que cada modelo impone sus parámetros culturales, determinan el derecho, la política, la educación, la ética, la filosofía y finalmente el arte. Esto representa el desarrollo histórico de la sociedad, que implica consecuencias lógicas en la forma del desarrollo de la superestructura.

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

Hoy es demasiado temprano para realizar una prospectiva acerca del lenguaje o de los lenguajes sobre los que se elaborarán los discursos sonoros de la sociedad futura, aunque es posible — especulativamente— aproximar premisas a partir del análisis de los datos que revela la lógica del mismo desarrollo histórico. Este hecho marca la necesidad de realizar una segmentación crítica al rededor de los objetos que socialmente se consideran música, con base en la premisa: no todo lo que suena es música ni todo lo que se considera música es arte, pero a esto correspondería primero delimitar, ¿qué es música?

4. Colofón

El proceso de investigación comprueba que el problema de las categorías exige una solución que no es pertinente en un texto como el presente; requiere más tiempo, profundidad y se encuentra en permanente transformación dialéctica. Para un ejemplo breve: la categoría “belleza” que durante el siglo XIX y la mitad del XX era

suficiente para la estética, hoy resulta superflua para el arte, como consecuencia de la enajenación a que el mercado la ha sujeto.

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

Tratar de encontrar un aparato *categorial* propio de la estética resulta inútil, en tanto se trata de elementos culturales sumamente interdisciplinarios y en la medida que la estética no tiene plena conciencia de su objeto de estudio. De acuerdo a los resultados de las investigaciones que derivan en artículos como el presente, ésta es la principal razón por la que parece más adecuado el uso de las categorías generales de la filosofía de la praxis para el estudio de los fenómenos estéticos.

Fuentes

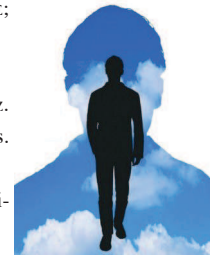
- ABBAGNANO, Nicola (1999). *Diccionario de filosofía*, México: FCE.
- ADORNO, Theodor W. (2002). *Essays on music*, Berkeley: University of California Press.
- ADORNO, Theodor W. (2003 [1975]). *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal.
- AFANASIEV, Viktor G. (1973). *Fundamentos de los conocimientos filosóficos*: México: El Caballito.
- ANDREAS, Jaime (1999). *Memorizando*, parte II. <<http://www.teoria.com/articulos/andreas/memoria2.htm>; 19-11-2010; Alejandro Vaisberg>.
- ARISTÓTELES (2000). *Poética*, Barcelona: Icaria; José Alsina Clota.
- ARISTÓTELES (1997) *Metafísica*, Madrid: Gredos; Tomás Calvo Martínez.
- BENJAMIN, Walter (1989 [1929-1940]). *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus; Jesús Aguirre.
- BOECIO (2004 [524]). *La consolación de la filosofía*, México: Porrúa.
- BOECIO (1491). *De institutione musica*, Venecia: facsímil digitalizado.
- BOSAL, Valeriano (1999). *El gusto*, Madrid: Visor.
- BOULEZ, Pierre (1992). *Hacia una estética musical*, Caracas: Monte Ávila, Jorge Musto y Hugo García Robles.
- BOULEZ, Pierre (1984). *Puntos de referencia*, Barcelona: Gedisa; Eduardo J. Prieto.
- BOULEZ, Pierre (1989). *Pasaporte para el siglo XX*, <<http://franganillo.es/boulez1988.pdf>>; 28 de septiembre de2010; Jorge Franganillo.
- BRITTO García, Luis (1991). *El imperio contracultural, del rock a la posmodernidad*, Venezuela: Nueva Sociedad.
- BROTOS Muñoz, Alfredo (2008 [1928-1962]). *Escritos musicales IV*, Madrid: Akal.
- BROTOS Muñoz, Alfredo y Antonio Gómez Schneekloth (2006). *Kierkegaard: Construcción de lo estético*, Madrid: Akal; Joaquín Chamorro Mielke.
- BURIN, Débora I. y Aníbal D. Duarte (2005). "Efectos del envejecimiento en el Ejecutivo Central de la Memoria de Trabajo", *Revista Argentina de Neuropsicología* 6 (1-11).
- CALA, Ricardo de (2007). *Música y emociones (con ilustraciones musicales)*, <<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/ricardo-cala4.html>>; 22 de octubre de2010.

- CANTÚ, César (1999). *Compendio de la historia universal*, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80204064219571506322202/index.htm>>; 13 de agosto de 2010.
- CASTAÑOS Alés, Enrique (2010). *La "muerte del arte" y el problema de la poética, nota sobre un artículo de Umberto Eco*, <<http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/umbertoeco.htm>>; 22 de agosto de 2010.
- COSTA, Ricardo da (2006). "Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23, Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 131-164.
- DACAL Alonso, José Antonio (2003). *Estética general*, México: Porrúa.
- DÍAZ, ITXU (2006). *Haciendo amigos, una visión crítica de la música comercial*, La Coruña: Dyal-Net.
- DIEZ Martín, Fernando (2009). *Breve historia del homo sapiens*, Madrid: Nowtilus.
- ECO, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen; Andrés Boglar.
- ECO, Umberto (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen; Elena Lozano Miralles.
- ECO, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*, España: Cambridge University Press; Juan Gabriel López Guix.
- ECO, Umberto (1983). *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca (70').
- ECO, Umberto (1992). *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini; Roser Berdagué.
- ECO, Umberto (1993). *Lector in fábula*, Barcelona: Lumen; Ricardo Pochtar.
- ECO, Umberto (1986). *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen; Francisco Serra Cantarell.
- ENGELS, Federico (2004 [1876]). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Quito: Libresa.
- ESPINOSA, Pablo (2010). *Mi música posee vida propia en su relación con las imágenes* (entrevista a Michael Nyman), <<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/28/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>>; 20 de agosto de 2010.
- FASTL, Hugo y Eberhard Zwicker (2007). *Psychoacoustics, Facts and Models*, Berlín: Springer.
- FERNÁNDEZ, Cristina e Isabel Domínguez (2001). 'La consagración de la primavera': toda una revolución, <<http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2001/05/23/aula990546371.html>>; 22 de octubre de 2010.
- FEYNMAN, Richard (1998 [1963]). *Seis piezas fáciles, la física explicada por un genio*, Barcelona: Grijalbo Mondadori; Javier García Sanz.
- FEYNMAN, Richard (1987). *¿Está usted de broma Sr. Feynman?*, Madrid: Alianza; Luis Bou.
- FIGUEROA, Rafael (1985). *Pasos sobre el silencio*, Toluca: Centro Toluqueño de Escritores;.
- GARDNER, Howard (2001). *Estructuras de la mente*, Bogotá: FCE.
- GOROSTIZA, Jorge (1995). *Peter Greenaway*, Madrid: Cátedra.
- GOYCOOLEA, Marcos; Ismael Mena y Sonia Neubauer (2004). "Estudios funcionales de la corteza auditiva humana, de la memoria auditiva y alucinaciones auditivas", *Alasbimn Journal* 6(25); <<http://www2.alasbimnjournal.cl/alasbimn/CDA/imprime/0,1208,PRT%253D11061,00.html>>.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2005 [1817]). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid: Alianza; Ramón Valls Plana.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989 [1832]). *Lecciones de estética*, Barcelona: Península; Raúl Gabás.



- HAMPSON, Elizabeth (2002). "Sex Differences in Human Brain and Cognition", en *Behavioral Endocrinology*, MIT;
- HEIJINK, Hank; Peter Desain, Henkjan Honing y Luke Windsor (2000). "Make Me a Match: An Evaluation of Different Approaches to Score Performance Matching", en *Computer Music Journal*, vol. 24, núm. 1.
- HUET, Dulce (2009). *Haydn a fondo*, entrevista a Christine Schornsheim, <http://opus.imer.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=454:haydn-a-fondo&catid=64:notas-archivo&Itemid=151>; 20 de noviembre de 2010.
- IVIC, Ivan (1994). "Lev Semionovich Vygotsky", en *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, vol. XXIV, núms. 3-4, París, UNESCO-Oficina Internacional de Educación.
- JAQUES Pi, Jèssica (2007). *Picasso en Gosol 1906: un verano para la modernidad*, Madrid; Antonio Machado.
- JAQUES Pi, Jèssica (2008). "El sentido estético", en *Disturbis*, núm. 3, Barcelona.
- JARDOW-PEDERSEN, MAX (1999). *La música divina de la selva yucateca*, México: Conaculta.
- JAUSS, Hans Robert (2002). *Pequeña Apología de la experiencia estética*, Barcelona: Paidós / ICE/ UAB; Daniel Innerarity.
- JAUSS, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria, ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus; Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios.
- JIMÉNEZ, José (1981-1982). "Galvano Della Volpe, el marxismo y la estética", en *El Basilisco*, núm. 13, Oviedo.
- KOSUTH, Joseph (1969). *Art after Philosophy*, <http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html>; 18 de agosto de 2010.
- LANDA, Josu (2005). "Reivindicación del gusto: sujeto, experiencia estética y recepción literaria", en *Signos Filosóficos*, núm. 14.
- LENIN, Vladimir I. (1974). *Materialismo y empiriocriticismo*, Pequín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- LOMBARDO Toledano, Vicente (1984). *De la cátedra al porvenir*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- LÓPEZ López, José Manuel (2004). *Mapa y territorio, partitura y sonido*, <<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/actual/JMLopez.htm>>; 06 de junio de 2009.
- LÓPEZ Rojo, Alfonso (2008). *Monográfico sobre John Cage*, <<http://www.mediatecaonline.net/OberT/EP00006/swf/pdf/es/PDFcage.pdf>>; 04 de mayo de 2008.
- MAGGILO, Daniel (2003). *Psicoacústica*, <<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/int.html>>; 19 de noviembre de 2010.
- MAINSTREAM SCIENCE ON INTELLIGENCE (1995). *Stalking the Wild Taboo*, <http://www.lrainc.com/swtaboo/taboo/wsj_main.html>; 19 de octubre de 2008.
- MARTÍNEZ, Eduardo (2003). *La conciencia humana se genera en la parte posterior del córtex cerebral*, <http://www.tendencias21.net/La-conciencia-humana-se-genera-en-la-parte-posterior-del-cortex-cerebral_a127.html>; 20 de noviembre de 2010.
- MARTY, Gisèle et al. (2003). "Dimensiones factoriales de la experiencia estética", en *Psicothema*, núm. 3, vol. 15.
- MARX, Carlos (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*, Moscú: Progreso, Marat Kuznetsov.
- MARX, Carlos (1845). *Tesis sobre Feuerbach*, ><http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>>; 10 de septiembre de 2010.

- MICHAUD, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso, ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: FCE; Laurence le Bouhellec Guyomar.
- MICHAUD, Yves (2002). *El juicio estético*, Barcelona: Idea Books; Gerard Vilar.
- MORAWSKY, Stephan (1977). *Fundamentos de estética*, Barcelona: Península; José Luis Álvarez.
- MURAIL, Tristan (2005). "Spectra and Sprites", en *Contemporary Music Review*, vol. 24, núms. 2/3.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008 [1887]). *El anticristo, maldición contra el cristianismo*, Buenos Aires: Biblos; Laura Carugati.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004 [1888]). *Ecce Homo*, Nueva York: Dover; Anthony M. Ludovici.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986 [1878]). *Humano demasiado Humano*, México: Editores Mexicanos Unidos; Jaime González.
- NIETZSCHE, Friedrich (1975 [1886]). *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Andrés Sánchez Pascual.
- ORTIZ Ibarz, José María (1988). "La justificación del mal y el nacimiento de la estética. Leibniz y Baumgarten", en *Anuario Filosófico*, vol. 21, núm. 1, Pamplona.
- PIAGET, Jean (1999). *La psicología de la inteligencia*, Barcelona: Crítica; Juan Carlos Foix.
- PLACK, Chris (2005). *The Musical Ear*, <<http://www.newmusicbox.org/article/nmbx?id=4077>>; 29 de septiembre de 2010.
- PLEJANOV, J. (1975). *Cartas sin dirección, el arte y la vida social*, Madrid: Akal.
- PUERTA Vélchez, José Miguel (2004). *Las ideas estéticas de Al Andalus*, <<http://www.webislam.com/default.asp?id=67>>; 12 de agosto de 2010.
- RÁBAGO Palafox, Mauricio (2010). *Sobre la crítica artística*, <<http://www.weblaopera.com/articulos/arti8.htm>>; 20 de noviembre de 2010.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.
- ROSENAL M. y P. Iudin (1990). *Diccionario filosófico abreviado*, México: Quinto Sol.
- ROSENAL M. y P. Iudin (1965). *Diccionario soviético de filosofía*, <<http://www.filosofia.org/enc/ros/index.htm>>.
- ROSENAL, M. y G. M. Straks (1960). *Categorías del materialismo dialéctico*, México: Grijalbo.
- SADIE, Stanley (1991). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers Limited; (*psicoacustics*).
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1992). *Invitación a la estética*, México: Grijalbo.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (2005). *Las ideas estéticas de Marx*, México: Siglo XXI.
- SANZ de Miguel, Eduardo (2010). *Belleza, ternura y gratuidad de Dios*, <<http://www.mercaba.org/eduardo/belleza.htm>>; 20 de agosto de 2010.
- SAOUD, Rabah (2004). *The Arab Contribution to Music of the Western World*, Manchester: FSTC Limited.
- SCHELLENBERG, Glenn (2005). "Music and Cognitive Abilities", en *Current Directions in Psychological Science*, vol. 4, núm. 6, Toronto.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009 [1819]). *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid: Trotta; Pilar López de Santa María.
- SOKOLOV, Alexandr S. (2005). *Composición musical en el siglo xx, dialéctica de la creación*, Granada: Zöller & Levy; Irina Kryazheva.
- TALBOT-Smith, Michael (2000). *Sound Enginer's Pocket Book*, Oxford: Focal Press.



- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1992). *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos; Francisco Rodríguez Martín.
- TOLSTOI, Leon (1992 [1898]). *¿Qué es el arte? y otros ensayos*, Barcelona: Península; María Teresa Beguiristain Alcorta.
- TRUAX, Barry (1996). *Paisaje sonoro, comunicación acústica y composición con sonidos ambientales*, <<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/truax.html>>; 31 de octubre de 2010.
- VILAR, Gerard (2005). *Las razones del arte*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- VYGOTSKY, Lev (2006). *Psicología del arte*, Barcelona: Paidós; Carles Roche.
- VYGOTSKY, Lev (1995). *Pensamiento y lenguaje*, México: Paidós; José Pedro Tosaus Abadía.
- VYGOTSKY, Lev (1988). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona: Crítica; Silvia Furió.
- WEBER, Max (2003 [1904-1905]). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México: FCE; Luis Legaz y Lacambra.
- WEST, M. L. (1994). "The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts", en *Music & Letters*, vol. 75, núm. 2, Oxford.
- ZARLINO, Gioseffo (2000 [1558]). *Istituzioni harmoniche*, Utrecht: Institute for Information and Computing Sciences, Utrecht University.
- ZARLINO, Gioseffo (1558). *Istituzioni harmoniche*, Venecia; facsímil digitalizado.

La revista

dialéctica

comparte con sus lectores y los universitarios
en general, que el jueves 6 de mayo de
2013 recibimos la lamentable noticia del
fallecimiento del Maestro:

TOMÁS GONZÁLES DE LUNA

Maestro de la Universidad Autónoma de
Nuevo León, ex director de la Facultad de
Filosofía y Letras, organizador del Segundo
Coloquio Nacional de Filosofía,
amigo y difusor de la revista *dialéctica*.