

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Planteamiento de una estética especial para la  
música a partir de las ideas estéticas de Adolfo

Sánchez Vázquez

TESIS

que para obtener el título de

**Licenciado en Filosofía**

PRESENTA

Omar Anguiano Lagos

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Carlos Oliva Mendoza

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Beca para Realización de Tesis y Titulación a nivel Licenciatura del PROGRAMA DE APOYO A PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA PAPIIT (IN403917): *“Teoría crítica en México. (Los casos de Mariflor Aguilar, Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez)”*. Responsable: Dr. Carlos Oliva Mendoza.

*Agradecimientos:*

*A Yolatl, por su capacidad de construir a partir de la crítica.*

*A Citlali y Tonatiuh, personificación infantil de la “praxis creativa”.*

*A las y los integrantes del seminario de Teoría crítica en Latinoamérica,  
y a Carlos por su amable invitación a participar en estos trabajos,  
pues esta investigación no es sino una extensión de las discusiones que ahí  
llevamos a cabo.*

*A Carlos Oliva Mendoza, de nuevo,  
pues en su pensamiento y acción he hallado la continuidad entre creación  
artística, teoría crítica y azar,  
que hace permeables las fronteras entre lo posible y lo imposible.*

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN. TODAS LAS MÚSICAS LA MÚSICA .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. MÚSICA, ATMÓSFERA Y LENGUAJE .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2. TEMPORALIDAD DE LA MÚSICA Y TEMPORALIDAD DE LA PRAXIS .....</b>	<b>41</b>
<b>CAPÍTULO 3. MÚSICA, PREHISTORIA Y RUIDO .....</b>	<b>60</b>
<b>CAPÍTULO 4. LA MERCANCÍA MUSICAL TÉCNICAMENTE REPRODUCIBLE: EL FUTURO ESTABA EN EL PASADO .....</b>	<b>87</b>
<b>CONCLUSIÓN FINAL .....</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>140</b>

# INTRODUCCIÓN

## (TODAS LAS MÚSICAS LA MÚSICA)

También es vicio el saber: /que si no se va atajando,  
cuando menos se conoce /es más nocivo el estrago;

y si el vuelo no le abaten, /en sutilezas cebado,  
por cuidar de lo curioso /olvida lo necesario.

Sor Juana Inés de La Cruz<sup>1</sup>

Como dice la ‘Décima Musa’: no es recomendable ‘cebar’ el pensamiento en sutilezas del tema que nos ocupa, olvidando lo que, necesariamente, debemos decir. ¿Cuánto se puede ‘decir’ cuando hablamos de música? Si pretendemos proponer una ‘teoría estética’ para la música desde las ideas de Adolfo Sánchez Vázquez nuestro problema es todo menos simple. ¿Por dónde empezamos? Es decir, ¿sobre qué tipo de prácticas musicales realizamos nuestra investigación? ¿Sobre la música prehistórica? ¿La música de la antigüedad con todas sus diferencias estilísticas e instrumentales? ¿La música vocal medieval que dio la pauta para la notación musical moderna? ¿La polifonía renacentista con su

---

<sup>1</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Romances filosóficos y amorosos*, en, *Florilegio. Poesía. Teatro. Prosa. Selección y Prólogo de Elías Trabulse*. Promexa Editores. 1979. P. 8.

<sup>2</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Random House Mondadori. México. 1992. p. 34.

<sup>3</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas Estéticas de Marx*. Ed. Era México. 1983. P. 13-14.

<sup>4</sup> Carlos Oliva Mendoza asemeja el “tributo muerto” que hizo el capital burgués a “los viejos señores de la tierra” al aceptar la configuración histórica de la “mítica” figura del Estado-nación como línea de continuidad del mundo feudal [en el sentido de que el feudal es un mundo que “configura las relaciones en un espacio aislado, relativamente, de la acumulación capitalista”]. con el tributo contemporáneo que el capital ofrenda

formidable exploración de la consonancia/disonancia? ¿Los variados barrocos musicales con su excepcional desarrollo del contrapunto? ¿Las grandes obras del Clasicismo o el Romanticismo europeo? ¿Los nacionalismos musicales del siglo XX? ¿Las músicas étnicas? ¿El dodecafonismo? ¿La música indeterminada? ¿Los remixes de las y los DJ'S? ¿El jazz?...

Esta investigación versa sobre todas en general y sobre ninguna en particular. Una teoría estética para la música debe, mínimamente, explicitar las condiciones de posibilidad de la música en el presente, en la posibilidad de su origen y en las perspectivas de su desarrollo a futuro. Debo advertir, desde ya, que la única posibilidad de realizar una investigación de este género –como teoría de una praxis estética particular en el contexto de una estética marxista-, es asumiendo que se realiza al interior de una reflexión de alcances más amplios que los de la mera transmisión del sentido musical. La teoría estética de Adolfo Sánchez Vázquez está permeada, ante todo, de una “vocación científica”, tal como señala el autor en su *Invitación a la Estética*. Es una teorización general sobre dos necesidades humanas esenciales: 1) la de establecer una relación *eminente* estética con la realidad, y 2) la de comunicar objetivamente las determinaciones teóricas resultantes del establecimiento de dicha relación. En *Las ideas estéticas de Marx* el autor señala que una estética marxista deberá estar,

Movida por una vocación científica [que] aspire a dar razón, y a fundar sus razones, de una realidad y un comportamiento humanos específicos [...] cierto es que no basta esa vocación y que hoy la Estética más que una ciencia constituida es más bien un proyecto de ciencia que avanza lenta y penosamente en su realización, a partir de ciertos supuestos filosóficos (sobre el hombre, la sociedad y la historia así como sobre el conocimiento), y con la ayuda de diversas ciencias sociales.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Random House Mondadori. México. 1992. p. 34.

¿Qué estaba pensando Adolfo Sánchez Vázquez cuando en 1992 decía que la estética es un proyecto de ciencia”? No puedo responder aquí a esta pregunta pues el problema merece una investigación aparte. Sin embargo, si hubiere una cierta “vocación científica marxista” en la investigación que aquí presento, ésta se manifiesta en el hecho de plantear ciertas hipótesis elementales para la comprensión teórica de la praxis musical *solicitando el auxilio* de postulados provenientes de la musicología histórica, la psicología musical, la musicología evolucionista, la teoría crítica desarrollada en México, la literatura que aborda la música como tema central y, por supuesto, los textos de Karl Marx. Digamos que aquí he intentado plantear mis problemas pensando en una perspectiva que aspira a la comprensión, pero considerando conocimientos de disciplinas que trabajan sus problemas desde el enfoque de la explicación.

Recordemos que Adolfo Sánchez Vázquez realizó sus investigaciones sobre estética marxista sabiendo que Karl Marx nunca escribió un tratado sobre teoría del arte o una *Estética* “de por sí”. Y que, sin embargo, “como demuestran las antologías que recogen sus principales textos sobre arte y literatura mostró siempre un profundo interés por las cuestiones estéticas en general, y por el arte y la literatura en particular”<sup>3</sup>. En sentido analógico, considero que si bien Sánchez Vázquez nunca escribió un texto especial sobre *estética de la música*, su interpretación de las ideas estéticas de Marx es fecunda y posibilita el proyecto de proponer las líneas generales de una “teoría especial para la música”. Esta teoría, pienso, debería, al menos, indicar ciertas determinaciones elementales sobre el origen prehistórico, el estado presente y el futuro posible de la producción, circulación y consumo del sentido musical en el plano social y subjetivo.

...

---

<sup>3</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas Estéticas de Marx*. Ed. Era México. 1983. P. 13-14.



Estudiando el pensamiento crítico de Adolfo Sánchez Vázquez obtuve cuatro líneas generales de reflexión que forman parte de lo que entiendo como “teoría estética especial para la música”. Estas son:

1. La idea de que la música es una relación estética con la realidad muy compleja, pues comparte *frontera* con el lenguaje hablado desde el punto de vista del medio atmosférico como “medio de contacto” (entre productores y consumidores del sentido). Fue necesario, a grandes rasgos, realizar el deslinde conceptual de dicha frontera. (Capítulo 1, *Música, atmósfera y lenguaje*).
2. El planteamiento de una relación analógica entre la temporalidad de la praxis general (“un presente que se piensa como producción objetivada en el *futuro*, que quiere realizarse como un *pasado* en el consumo”), y la temporalidad de la música como un modo de relación estética con la realidad del sonido. En su producción, la música siempre está anticipando su futuro posible, para –en el instante mismo de objetivarse– desaparecer (todo sonido es desaparición). Así, siempre alcanza su forma final como un fenómeno *pasado* en la memoria del consumidor/espectador. (Capítulo 2, *Temporalidad de la música, temporalidad de la praxis*).
3. La idea de que es posible fundamentar el origen prehistórico de la música a partir del trabajo de la ‘conciencia estética rudimentaria’ (i.e., el modo de la conciencia humana que *consume* las determinaciones estético-formales de cada *producción* objetiva de forma simultánea a la producción misma) sobre los fenómenos del sonido provenientes de la praxis utilitaria. Esto es equivalente a decir que la música es un refinamiento estético de los inexorables ruidos que siguen a nuestra praxis utilitaria como las sombras a los cuerpos. Esto ha sucedido desde el paleolítico inferior, y hasta nuestros días. La idea, de cuño “sanchezvazquiano”, se complementa con las ideas de Nietzsche sobre la necesidad de “inhibición” de las capacidades musculares humanas que requiere el disfrute musical. Según Nietzsche, esta inhibición

determina que el hombre dionisiaco sea “incapaz de no reaccionar” ante la presencia de la música (*Crepúsculo de los ídolos*). Si hay que inhibir el sistema muscular para alcanzar el silencio que precede a la música, es porque todas y todos hemos producido, alguna vez, una música elemental a partir de nuestras interacciones sonoras con el entorno. De ahí surgiría la capacidad (prácticamente universal, salvo en casos de amusia) de comprender el sentido musical. El ruido se hace música y la música ruido, en una dialéctica que se manifiesta hasta hoy. Por ello propongo los términos *homo strepens*, para ser humana(o) ruidosa(o) y *homo musicus*, para ser humana(o) musical. Estos términos no son excluyentes, sino dialécticos: a veces somos más ruidosos que musicales o viceversa, pero música y ruido no se excluyen, dialogan. (Capítulo 3, *Música, prehistoria y ruido*).

4. La idea de que la forma de sentido musical dominante en el capitalismo es el de la *mercancía musical técnicamente reproducible* (si bien, no es el único pues existe la música en sentido recreativo cotidiano, o como parte del sistema de promoción pública de la cultura). La ‘mercancía musical técnicamente reproducible’ posibilita la circulación y reproducción del capital, a nivel *general*, promoviendo la ‘renta mundial de la tecnología’. Pero en el nivel *particular* de la explotación del trabajo artístico, el capital extrae la plusvalía directamente del trabajo de re-actualización de tradiciones musicales que encuentran su arraigo en el trabajo musical pasado que les dio origen. Cuando el capital explota el trabajo de una (un) artista musical, está explotando el trabajo de las y los continuadores de una o varias tradiciones musicales. En este sentido sostengo que el “el capital musical (como trabajo objetivado históricamente) es el conjunto de las tradiciones musicales”.

Como el sentido musical debe reactualizarse para existir (por la naturaleza evanescente del sonido) , la mercancía musical técnicamente reproducible, posibilita la extracción de plus-valor y la circulación de capital, proyectando la conciencia de la (el) escucha, desde la última re-

actualización de la tradición, hacia el pasado. En consecuencia sostengo que en la industria musical el capital *construye su futuro en el pasado*.

Finalmente sostengo también que hoy estamos ante una disyuntiva histórica (pues se observa que la mercancía musical técnicamente reproducible tiende a convertirse en ruido propagandístico de los grupos de poder, -legal o fáctico-, y en ese sentido puede acentuar decididamente nuestra condición de humanos ruidosos, *homo strepens*). Así, o, 1) la mercancía musical técnicamente reproducible nos auxilia para re-encontrar el sentido de la autoconciencia práctica que se pierde en nuestro pasado mediante la creación de nuevos valores de uso para ella. Así lo han hecho, por ejemplo, las prácticas del jazz, el hip-hop, el set de DJ, o las tradiciones musicales comunitarias, que de-construyen el sentido de los hits musicales a partir de nuevos planteamientos estéticos y “modifican el pasado” a partir de la radicalización de los valores de uso (tesis final de la “reversibilidad temporal del proceso de la praxis”), o bien, 2) la música, en su modo mercancía, pasa a ser una especie de “medio ambiente acústico reiterativo”, idóneo para enmarcar el ‘frenesí del consumo’ de las que (posiblemente) sean las décadas postreras del sistema capitalista de reproducción social -dado el caso de que el crecimiento económico capitalista siga estancándose como lo ha hecho desde los años setenta del siglo pasado, y continúe dependiendo del crédito y de la “renta mundial de la tecnología”<sup>4</sup>, como elementos autorregulatorios del sistema-.(Capítulo 4, *La mercancía musical: el futuro estaba en el pasado*).

---

<sup>4</sup> Carlos Oliva Mendoza asemeja el “tributo muerto” que hizo el capital burgués a “los viejos señores de la tierra” al aceptar la configuración histórica de la “mítica” figura del Estado-nación como línea de continuidad del mundo feudal [en el sentido de que el feudal es un mundo que “configura las relaciones en un espacio aislado, relativamente, de la acumulación capitalista”], con el tributo contemporáneo que el capital ofrenda a los nuevos “señores de la tecnología”. Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *¿Qué es la izquierda? Notas sobre las definiciones de Bolívar Echeverría*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Consulta electrónica.

<http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6517/%c2%bfQue%cc%81%20es%20la%20izquierda.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

En esta investigación, pues, intenté recuperar y potenciar la fuerza de ciertas tesis fundamentales e imprescindibles del pensamiento estético del autor. Si tú, lectora o lector, revisas el trabajo y piensas: “se supone que es una investigación sobre Adolfo Sánchez Vázquez y aquí se dicen cosas que el autor nunca dijo”, no te equivocas. Si el autor no escribió específicamente sobre música, la única forma de hacerle hablar sobre “el arte de los sonidos”, es haciéndole dialogar vivamente con otros textos y autores que se dedicaron específicamente al estudio de la praxis musical. Este no es, dicho sea de antemano, un trabajo monográfico sobre el pensamiento del autor, sino una “lectura barroca”<sup>5</sup> de ciertas ideas centrales de su obra que yo escogí deliberadamente por su pertinencia en cuanto a mi tema. Personalmente considero, con Carlos Oliva, que el pensamiento general de Adolfo Sánchez Vázquez forma parte de,

Ese fracaso teórico, que es parte del fracaso teórico de la izquierda del siglo XX en el entendido de que no se cumplió su proyecto en la práctica, [pero que] hay posibilidades de que se actualicen determinadas tesis y, en el caso de Sánchez Vázquez, de que se actualicen formas prácticas y cotidianas *-práxicas*, diría él- de ejercer el pensamiento y de plegarlo a causas y objetivos utópicos, revolucionarios y de resistencia frente al desarrollo del capitalismo.<sup>6</sup>

Por último, lectora, lector, quisiera comunicarte que las ideas que aquí ofrezco fueron producto no sólo de estudios teóricos, sino también de prácticas estético musicales concretas. El resultado, o como decía Sánchez Vázquez, la “ley interna del proceso de praxis” de la investigación lo juzgarás tú, cuando el sentido general

---

<sup>5</sup> Los ecos del pensamiento de Bolívar Echeverría en el término “lectura barroca” no son casuales: ambos autores (Echeverría y Sánchez Vázquez) son fundamentales para la comprensión del marxismo crítico desarrollado en México desde la segunda mitad del siglo pasado y hasta nuestros días. (Véase: Gandler, Stefan. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. FCE. México. 2015.)

<sup>6</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Adolfo Sánchez Vázquez: ¿marxismo radical o crítica romántica?* Publicado digitalmente en Info Libre. Cf. [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/07/28/adolfo\\_sanchez\\_vazquez\\_marxismo\\_radical\\_critica\\_romantica\\_68069\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/07/28/adolfo_sanchez_vazquez_marxismo_radical_critica_romantica_68069_1821.html)

del trabajo se encuentre en tu propio *pasado*. Tal y como se manifiesta el sentido de la música o el sentido de la praxis en general: viniendo desde el futuro donde fue concebida idealmente, y objetivándose en el presente para, finalmente, alojarse (espero que significativamente) en tu memoria, o en tu olvido...

# CAPÍTULO 1

## MÚSICA, ATMÓSFERA Y LENGUAJE

Ésta es la única fuerza crítica y normativa del arte en las sociedades capitalistas: el acontecimiento cotidiano e inaprehensible de la percepción en el locus donde el poder aparenta regir todo comportamiento social. La representación estética acontece en la vida cotidiana como un testimonio del sentido común, como un acto de belleza, a través del padecimiento de lo cursi, lo horrible, lo grotesco, lo sublime, lo pornográfico, lo erótico, lo simple, lo abigarrado, lo bonito, lo salvaje, lo presentable, lo íntimo y un sinfín de representaciones sensibles que constatan la forma y lo informe del sentido del mundo cotidiano.

*Carlos Oliva Mendoza.*<sup>7</sup>

### 1. POSIBILIDADES SEMIÓTICAS DEL SONIDO

Dado que transmite sentido entre emisores y receptores de mensajes, la música debe entenderse como una parte del conjunto de los procesos semióticos humanos. Quisiera iniciar este apartado desde una precisión que, al respecto, indica Carlos Oliva Mendoza,

La semiótica [...] se dedica, en sus modos más radicales, al estudio de la producción e intercambio de sentido, y no sólo al estudio de las formas lingüísticas en que se transmiten las potenciales formas de sentido.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *El fin del arte*. UNAM, Ítaca. México. 2010. p. 25

Tomaré esta idea como punto de partida para emprender la precisión de mi tema central. Entiendo aquí a la música, en principio, como *un proceso social humano que implica la producción e intercambio de sentido* y que se manifiesta, en un primer momento y al igual que la comunicación lingüística, como una *alteración intencional en el estado natural de la atmósfera, del aire que conecta al (los) emisor (es) con el (los) receptor (es) de los mensaje musicales*. Hasta aquí la música y los mensajes lingüísticos orales comparten la misma característica física constitutiva: ambas formas de comunicación consisten en un transporte de energía -sin transporte de materia-, a partir de ondas mecánicas. Ondas que se manifiestan como un movimiento longitudinal de la presión y descompresión molecular en el medio elástico que es el aire.

Como es obvio, la descripción física del fenómeno acústico no dice mucho acerca de cómo es posible transmitir sentido musical usando “ondas sonoras que se propagan por el aire”. Existe una pregunta planteada por Bolívar Echeverría respecto a los mensajes de la lengua hablada, que es susceptible de formularse también en torno la conformación del sentido de la música: *¿Cómo hace el receptor para distinguir, dentro del rumor que llega a sus oídos, ciertos conjuntos sonoros significativos?*<sup>9</sup> Parte de la respuesta que el autor ecuatoriano-mexicano señalaba para esta pregunta es que, en el contexto de las lenguas habladas,

Es [justamente] la lengua la que guía al hablante y al escucha cuando el uno enciende y el otro reconoce una consistencia simbólica en una determinada materia sonora. El código es el otro elemento común a la situación del emisor y a la del receptor; consiste en un conjunto de principios, leyes, reglas y normas de composición; es el elemento de la comunicación que estipula cuándo, dentro de qué límites, una alteración del contacto, un re-ordenamiento de esa *fatís*, de ese “rumor en el aire”, puede ser efectivamente significativa; cuándo, dentro de qué

---

<sup>8</sup> Oliva, Carlos. *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ed. Ítaca-UNAM. 2013. P. 29.

<sup>9</sup> Echeverría Bolívar. *Definición de la cultura*. Ed. Ítaca-FCE. México. 2010. p. 82. (Las cursivas son mías).

límites una combinación de los elementos del mismo entra en articulación o se “simboliza” efectivamente con un determinado sentido.<sup>10</sup>

Para producir y transmitir sentidos lingüísticos, o musicales, es condición necesaria aislar los mensajes del ambiente de rumor imperante en el medio atmosférico natural. El “rumor natural” atmosférico<sup>11</sup> del cual el mensaje lingüístico debe ser aislado es la resonancia que resulta del conjunto de las interacciones materiales suscitadas por fenómenos meteorológicos y geológicos, así como por las emisiones sonoras de los diferentes tipos vida, las plantas incluidas. Este ambiente de “rumor” acústico (*fatis*) se conoce hoy como “medio ambiente sonoro”<sup>12</sup>.

En el caso del lenguaje hablado, para conseguir el aislamiento del mensaje respecto del ambiente de “rumor en el aire”, no basta con desarrollar un sistema sonoro nominativo, con “nombrar las cosas del mundo”. Aun considerando lo que indicó Eduardo Nicol que “el sistema simbólico de la palabra comienza

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> O más propiamente a la *sonósfera* entendida como “la envoltura sónica o sonora de la tierra creada por todas las vibraciones puestas en movimiento por fuerzas tanto naturales como tecnológicas [...] las vibraciones dentro del rango humanamente audible pueden ser procesadas consciente o inconscientemente; las vibraciones más allá del rango de percepción acústica humana son, sin embargo, recibidas por el cuerpo y procesadas inconscientemente o por otros habitantes de la tierra y quizá de más allá de la tierra...”. Cf. Oliveros, Pauline. *Improvisation in the sonosphere*. Publicación electrónica en Academia.edu. 2005. [La traducción es mía].

[https://www.academia.edu/25858420/Improvisation\\_in\\_the\\_Sonosphere](https://www.academia.edu/25858420/Improvisation_in_the_Sonosphere)

<sup>12</sup> Respecto a la forma de entender el “medio ambiente sonoro” el compositor musical e investigador del medio ambiente acústico, Francisco López, advierte: “Encuentro particularmente limitante el enfocarse principalmente en los sonidos de animales en los trabajos de medio ambiente sonoro, si bien las fuentes sonoras no-bióticas son prominentes en muchos ambientes naturales (caída de lluvia, ríos, tormentas, viento, etc.), también hay un tipo de producción de sonido de componente biótico presente en casi todos los ambientes que casi siempre es soslayado: las plantas. Muchas veces lo que llamamos el sonido de lluvia o de viento es en realidad el sonido de las hojas y las ramas de las plantas. Si nuestra perspectiva de los sonidos naturales fuera más enfocada al ambiente como un todo en vez de sólo trabajar con las manifestaciones conductuales de los organismos más parecidos a nosotros incluso podríamos empezar a trabajar en la bioacústica de las plantas”. Cf. López, Francisco. *Environmental Sound Matter*, en *Soundscape Writings, Acoustic Ecology Institute*. 1998. Consulta Electrónica 2015. <http://www.acousticecology.org/writings/lopezlaselvanotes.html> [La traducción es mía]



sustantivamente, dando nombre a las cosas”<sup>13</sup>, el hecho es que para *producir*, *circular* y *consumir* sus mensajes, los hablantes de las lenguas se ven en la necesidad de constituir un *código*. El código permite que dicho aislamiento -del mensaje respecto al “contexto de rumor”- sea efectivo. En los fenómenos de comunicación lingüística entiendo, pues, al *código* como el componente que ofrece la condición necesaria para la composición de los mensajes que transmiten el sentido.<sup>14</sup>

Desde luego, la teoría semiótica sobre la operación funcional del código dentro del proceso de producción, circulación y consumo del sentido lingüístico, es sumamente compleja y constituiría un desacierto metodológico siquiera intentar detallarle aquí<sup>15</sup>. Si he mencionado, apenas, los planteamientos básicos de dicha teoría sólo hice para acotar el objeto de mi investigación que es la *teoría estética de la música*. Las lenguas habladas y la música comparten, como decía, la característica física constitutiva de transmitir sus mensajes usando ondas audibles propagadas por el aire como medio de conexión entre emisores y receptores. Esta es la razón por la que, aunque la presente no se ha planteado como una investigación sobre filosofía del lenguaje, he considerado pertinente desbrozar el sendero del trabajo separando, aunque sea a grandes rasgos, las determinaciones de las dos formas ecuménicas de la comunicación acústica humana: la música y el lenguaje hablado.

---

<sup>13</sup> Nicol, Eduardo. *El origen sonoro del hombre. Musicalidad de la poesía*, en *Ideas de vario linaje*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México. 1990. P. 342.

<sup>14</sup> El código no es una estructura inalterable, sino *paradigmática* porque ofrece la posibilidad de variación en cada instanciación de su aplicación práctica, la cual es llevada a cabo por cada hablante en el proceso de la expresión lingüística. Esta característica se puede ilustrar con el uso sintáctico de la lengua.

<sup>15</sup> Respecto a la función del código dentro del proceso de producción de sentido lingüístico Bolívar Echeverría acota: “...en términos más precisos, las disposiciones de este código son disposiciones de selección y reglas de combinación de elementos o, como nos dice Jakobson, reglas para un eje paradigmático y reglas para un eje sintagmático. Para realizar la comunicación es preciso elegir determinados elementos de entre la multiplicidad de los que están conectando al emisor con el receptor, elección que opera teniendo en cuenta su similitud y su diferencia. pero al mismo tiempo existe un conjunto de reglas de ubicación de estos elementos, reglas de combinación o de composición que los organizan en una secuencia temporal o espacial”. Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. p. 82.

## 2. EL SENTIDO DE LA MÚSICA: UNA FORMA ESPECIAL DE PRAXIS ESTÉTICA

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, expreso a continuación un cuestionamiento que conducirá mis indagaciones desde la semiótica general del lenguaje hacia la teoría estética de la música. La pregunta es, *¿Existe un código específico y necesario que determine cuándo, efectivamente, se está suscitando, en cada caso, un proceso de producción y consumo de sentido musical? Y, si este código existe ¿cuál es y de qué manera se desarrolló dentro de las posibilidades semióticas humanas?*

La respuesta que es razonable ofrecer, partiendo de lo dicho hasta este momento de la investigación es que no. No parece que exista una codificación necesaria para la conformación de las obras musicales, entendida como “conjunto de principios, leyes, reglas y normas de composición [que estipule] cuándo, [...] una alteración del contacto [...] puede ser efectivamente significativa”, como decía la cita de Bolívar Echeverría arriba formulada.<sup>16</sup> Hasta aquí lo considero así puesto que,

- 1) A diferencia del lenguaje, las obras musicales no producen su sentido a partir de ningún *código* que active un proceso de *significación referencial*. Las obras musicales no llegan nunca a ser referenciales, pues no denotan ningún elemento de la realidad material fuera de su propia autonomía formal-compositiva.

El código lingüístico presenta una relación bicondicional con la apropiación cognoscitiva del referente: hay código si y sólo si existe una

---

<sup>16</sup> Aunque más adelante plantearé una aclaración respecto a este punto. Cf. El apartado 6 de este capítulo.

referencia a cierta realidad que se quiere denotar. Y viceversa, si hay una apropiación cognoscitiva de la realidad que debe denotarse, entonces debe recurrirse a una codificación que posibilite el proceso. Por su parte, en este primer momento de la investigación, parece que la música no codifica referencialmente una apropiación cognoscitiva de la realidad. Esto es así pues, en un primer acercamiento, la praxis musical renuncia a la pretensión de denotar una realidad que no sea la propia organización estética de los sonidos (un hecho metafísico es cierto, pero no por ello referencial), que la productora(or) ofrece, y que la consumidora (or) recibe y usa para su beneficio.

- 2) Si, fuera cierto que la música renuncia a la aspiración de convertirse en un sistema de signos referenciales, entonces más bien formaría parte de lo que tradicionalmente se ha llamado “prácticas artísticas”. La práctica de un artista, según Adolfo Sánchez Vázquez, consiste en “crear por una necesidad interior de expresión y comunicación, es decir, libremente, [y] no por una necesidad exterior”<sup>17</sup>. La actitud de una (un) artista se diferencia así de la actitud cognoscitiva-significante que asume una (un) hablante cuando hace uso de la lengua para denotar, a partir de signos arbitrarios, una cierta determinación referencial y finita de la realidad.

Claude Lévi-Strauss sostenía que “lo propio del lenguaje [...] es ser un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar”<sup>18</sup>. Se entiende de ello que la conformación del signo lingüístico es arbitraria. Pero, aun así, dicho sistema de signos es, (o pretende), *ser referencial* a una *realidad* que está *fuera* del mensaje. Una realidad cuyas determinaciones el emisor-productor *quiere* comunicar al receptor-consumidor.<sup>19</sup> El uso del lenguaje

---

<sup>17</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas Estéticas....* P 109.

<sup>18</sup> Lévi-Strauss, Claude. *El arte como sistema de signos*, en Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte*. Dirección General de Publicaciones UNAM. 1972. P. 115.

en su sentido referencial (que hace excepción, desde luego, de la creación literaria) revelaría una relación práctico-utilitaria con la realidad pues la comunicación se establece para orientarse eficazmente en un mundo natural que, en principio, es adverso a la supervivencia de los seres humanos. En contraste, la producción de sentido musical -aunque comparta el medio físico de transmisión-, en ningún caso pretende referirse a algún tipo de realidad que no sea el máximo desarrollo posible de los propios planteamientos estético-musicales.

Esta es la razón por la que eventualmente se ha incluido a la música dentro de los llamados sistemas de “argumentación no-verbal” o se le ha llamado, quizá paradójicamente, “lenguaje auto-referido”. Como puede observarse, la aprehensión teórica de la música es compleja porque a su “imposibilidad referencial” debemos agregar que la realidad física de sus mensajes no es material sino *energética*, como la del lenguaje hablado. El problema de si hay una codificación general (ritmo, entonación, armonía, melodía) o subcodificaciones específicas (estilos musicales) que permitan determinar con toda precisión cuándo un fenómeno es ya musical y cuándo deja de serlo es, por ahora, irresoluble. El habla puede llegar a ser “musical”, la prosa puede expresar “musicalidad” y no se diga el verso o el diálogo teatral o cinematográfico.

Quizá no tiene caso buscar la definición del código definitivo del sentido musical: sería querer definir lo indefinible. Sin embargo más adelante expondré un modelo heurístico de comprensión teórica sobre la música que postuló Karlheinz Stockhausen en 1961 [Cf. *Infra*, apartado 6], a partir del cual puede postularse una aproximada codificación general de los fenómenos musicales como cierta “narrativa simultánea de fenómenos temporales-ondulatorios” que, más que zanjada, deja abierta la problemática sobre la comunicación del sentido musical como fenómeno codificado.

---

<sup>19</sup> Desde luego que existen otras funciones del lenguaje que comunican sentido más allá de la significación referencial, como la función fática, o la función poética, cuya importancia en los estudios semióticos es enorme; sin embargo, para el propósito de ésta investigación nos basta con contrastar la función referencial del lenguaje con la total ausencia de esa misma función en los mensajes musicales.

### 3. EL SENTIDO MUSICAL: UNA RELACIÓN ESTÉTICA CON LA REALIDAD

He mencionado arriba que, a partir de una primera lectura del texto *Definición de la cultura* de Bolívar Echeverría, me ha parecido que la necesidad inicial que detona el circuito de la comunicación lingüística es la de socializar una *relación cognoscitiva* con la realidad. Esto se debe a que su proceso de producción de sentido implica la *necesidad* humana de compartir la “alteración” o “modificación” que la aprehensión cognoscitiva de ciertas determinaciones de la realidad han provocado en un individuo perteneciente a la comunidad humana. Un individuo a quien en determinado momento, “le parece relevante comunicar a los otros” cierta alteración de sí mismo que el conocimiento de la realidad le produjo. La idea es compleja. Dice Bolívar Echeverría,

La comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente [...] en el proceso de comunicación, no sólo se envía, de manera puramente operativa, una información acerca del contexto, sino que en él se connota además la razón de ser de la activación del proceso mismo. La comunicación sucede “en razón de algo”, un algo que se define en dos frentes, el del emisor y el del receptor. Acontece en razón de la necesidad que tiene el primero de poner de manifiesto o expresar la alteración (del “estado de ánimo”, de la “identidad”) que el motivo contextual de la información ha provocado en él; y acontece, simultáneamente, en razón de la disposición que tiene el segundo para

aceptar la propuesta conativa, apelativa, de alteración de sí mismo en el momento en que se apropia de la información que le trae el mensaje.<sup>20</sup>

El lenguaje hablado, pues, generaría sentido haciendo referencia a la “apropiación” cognoscitiva del referente, y a la necesidad de comunicar la alteración de la identidad subjetiva que dicha “apropiación” ha generado en el sujeto productor. El sujeto consumidor del sentido del mensaje debe estar dispuesto a aceptar también “la ‘alteración’ o ‘modificación’ que la aprehensión cognoscitiva de ciertas determinaciones de la realidad han provocado en quien produce el mensaje”, como parte del total del sentido circulante en la comunidad.

En contraste, durante el proceso de producción y consumo de los mensajes musicales, la posibilidad del sentido podría radicar en otra manera de relacionarse con la realidad pues quizá, como sostendría Sánchez Vázquez, proviene de la necesidad humana de comunicarse objetivando y consumiendo el sentido de la *expresión subjetiva* en la organización de los fenómenos sonoros. En palabras del autor,

En la creación artística, o relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto), y el objeto se vuelve sujeto, pero un sujeto cuya expresión ya objetivada no sólo rebasa el marco de la subjetividad, sobreviviendo a su creador, sino que ya fijada en el objeto puede ser compartida por otros sujetos.<sup>21</sup>

Si la música estuviera comunicando una *apropiación cognoscitiva* de los fenómenos del sonido estaríamos hablando más de exploraciones científico-acústicas que de hechos musicales, aunque esta distinción ha sido

---

<sup>20</sup> Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. p. 79-80.

<sup>21</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p 52.

implacablemente cuestionada desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días.<sup>22</sup>

Intentaré plantear la cuestión en otros términos: la música consiste en una organización humanizada de sonidos, empero, esta organización no consiste exclusivamente ni en 1) los sonidos codificados del lenguaje hablado, ni sólo en 2) los sonidos provenientes de la interacción material implicada en la producción de útiles o en la obtención de consumibles. Por ejemplo, producir objetos útiles y consumibles también genera ruidos, desde los más elementales (en la producción de útiles prehistóricos) hasta el tecnificado ruido industrial de nuestros días. En el contexto de las ideas estéticas de Adolfo Sánchez Vázquez los ruidos residuales a la actividad industrial o laboral humana no podrían, por sí mismas, ser música, ya que todo ruido resultante de la producción de herramientas o bienes de consumo es un fenómeno adyacente a la praxis utilitaria y no consideraría, en un principio, la expresión subjetiva como un valor constitutivo. Aunque todos esos fenómenos sonoros son consecuencia de acciones productivas y consuntivas humanas, el sólo hecho de ser ruidos provenientes de una fuente humana no les constituiría *de facto* como música. Hay que decir que, al menos desde inicios del siglo pasado ha habido autores que opinan lo contrario pues consideran que el ruido que proviene de las actividades laborales humanas no sólo es música, sino que es la *mejor expresión* de la música, por ser sonidos que naturalmente siguen a la actividad humana como “la sombra al cuerpo”<sup>23</sup>. La propuesta teórica que realizaré

---

<sup>22</sup> Para una mejor comprensión de este problema véase el ensayo Arte y experimento en, Oliva Mendoza, Carlos. El fin del arte. UNAM-Itaca. México. 2010.

<sup>23</sup> El texto clásico para el estudio de las posibilidades estético musicales del ruido proveniente de fuentes industriales es “El arte de los ruidos” (1913), del artista futurista Luigi Russolo quién planteó una disyuntiva esencial en el desarrollo de la música de occidente: el uso de los ruidos para realizar obras con valor estético musical frente a los lineamientos armónico-melódicos derivados de la tradición pitagórica debido a que la proliferación de la maquinaria industrial provocó un cambio en la percepción sonora de los humanos habitando en ambientes urbanos. Cf. Russolo Luigi, *The art of noise*. Ed. Ubu. Classics. 2004. Consulta Digital 2016. Cf. [http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo\\_noise.pdf](http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf) (En el Capítulo 3 se revisa a detalle la relación entre ruido residual y praxis musical).

Posteriormente, en 1977 el compositor y educador musical Raymond Murray Shafer publica “La afinación del mundo”, donde llama la atención sobre la forma en la que el “paisaje sonoro” cambia históricamente y se pregunta si el conjunto global de sonidos de fuente humana es “una composición

en el capítulo 3 retoma estos postulados estéticos para plantear una relación de interdependencia entre el ruido y la música donde ninguno de los términos queda anulado por el otro, sino que solamente se ven acentuados de forma diferente dependiendo de qué término de la relación se representa con mayor fuerza en cada momento técnico musical.

Por ahora se puede decir que la música, entendida en un sentido sanchezvazquiano acotado -como organización de los sonidos que privilegia la *expresión subjetiva*-, puede hacer uso de los ruidos provenientes de la interacción con el entorno material, pero aparecen subsumidos en el mensaje bajo la prioridad de dicha *expresión subjetiva*. La efectividad de la comunicación de los mensajes musicales no radicaría, ni en la referencia a una realidad externa al mensaje (como en el lenguaje), ni en la belleza o la elegancia de los timbres (o sea en su naturalidad de “ruido”), ni tampoco en las melodías o las fórmulas rítmicas (el momento técnico estilístico de la música). La estética de Sánchez Vázquez nos señalaría que para comunicar sentido musical podría ser tan efectivo el sonido de un martilleo, la nota de un violín, o las palabras cantadas. Lo que importa es que una *subjetividad humana* sea capaz de organizar el mensaje como un desarrollo coherente y completo de los fenómenos sonoros, manifestando así una especial relación estética con un campo autónomo de la realidad: el mundo de lo sonoro.

Se podría pensar en contraejemplos a esta posición estética. Pienso por ejemplo en instancias como la “canción de trabajo” (work song), a través de la cual un grupo de seres humanos es capaz de coordinarse rítmicamente para afinar su proceso de producción utilitaria, priorizando la relación utilitaria con la realidad

---

*indeterminada sobre la que no tenemos ningún control o si por el contrario somos sus compositores y ejecutantes, siendo responsables de darle forma y belleza”. La respuesta según él es afirmativa: podemos tratar al paisaje sonoro como una “composición musical macro-cósmica”.*

Al respecto consideramos aquí que si llega a existir una composición musical global humana conformada por el conjunto de las emisiones de ruido proveniente de los procesos de producción eso no modificaría los planteamientos de esta investigación pues justamente el ‘diseño de audio’, sea industrial o arquitectónico, debe considerar la producción de sentido estético musical como la idea central para el desarrollo de sus planteamientos. [Véase el Capítulo 3].

Cf. Murray Schafer, Raymond. “*The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*”. Destiny Books. Vermont. 1994.



sobre la relación estética. Sin embargo, podría decirse que no es que la producción utilitaria genere el mensaje musical, sino que el mensaje musical genera una *nueva* aproximación a la actividad productiva utilitaria. Otro contraejemplo sería la -ya mencionada- dimensión estético-sonora del lenguaje hablado considerada de forma autónoma a la función referencial. Yo no descartaría que el lenguaje codificado referencial pueda llegar a un grado tan alto de musicalidad que prácticamente pueda llegar a ser música en sí mismo, aunque es complicado, si no imposible, determinar el punto de frontera. Como se dice a veces: las fronteras siempre son “porosas”. Esto es así pues el elemento locutivo del habla llega a ser tan rico y complejo que se puede hablar con ritmo, con entonación e incluso ser melodioso en la expresión oral. *En el lenguaje referencial la música aparece como fluctuaciones que se despliegan desde el mismo discurso oral.* En general se puede decir que toda comunicación hablada está imbricada con un alto grado de musicalidad que le confiere un grado de expresión estética muy favorable para la mejor transmisión de los elementos propiamente referenciales: la música, entonces, ayudaría a transmitir mejor los mensajes prácticos que las comunidades se comparten.

Si se piensa en las relaciones entre palabra y música es ineluctable pensar en la poesía, pues esta se aparece como un modo autónomo del sentido, que separa a las palabras de su contexto referencial codificado y les acerca –o las fusiona– con música. Hay quien ha pensado que *la poesía es el modo originario del sentido del habla*, y que *precede* al lenguaje referencial. Independientemente de la resolución estas problemáticas, propias de la filosofía del lenguaje, es razonable pensar que si la música y poesía se mestizan en la expresión oral, entonces, como decía es posible que la música, por su parte, logre mestizarse también con la referencialidad de las lenguas a través de algunos de sus elementos locutivos. Hay otros fenómenos mestizados entre poesía, música, y algo de lenguaje referencial: la spoken poetry, el rap, el hip hop o la poesía musicalizada comunitaria, por ejemplo. En estas formas de sentido incluso se ha logrado utilizar exitosamente la música como medio educativo de divulgación científica o de crítica histórica.

Por ahora al menos debo señalar que la música, en un contexto acotado a las ideas de Sánchez Vázquez, respondería a la necesidad humana de comunicar la apreciación que una subjetividad humana establece, en un determinado tiempo y lugar, con las propiedades constitutivas de los fenómenos del sonido. Es una *manera de relacionarse con la realidad*, con una realidad estética entendida en términos de fenómenos temporales pues el sonido consiste en ondas que se manifiestan en intervalos de tiempo. El sentido musical se haría comunitario sólo a partir de la mediación de la expresión subjetiva. Más adelante retomaré las problemáticas que esta posición plantea.

#### **4. LOS TRES TIPOS DE RELACIÓN HUMANA CON LA REALIDAD SEGÚN ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ.**

He afirmado arriba que, partiendo del pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez, los mensajes musicales pueden comprenderse, en términos generales, desde la perspectiva de una relación estética con la realidad de los fenómenos sonoros. A continuación abordaré con más detalle esta idea para entrar formalmente en el tema de mi investigación.

En su texto medular sobre la teoría de la sensibilidad y el arte, *Las ideas estéticas de Marx* (1965), Adolfo Sánchez Vázquez puntualiza que los seres humanos somos capaces de establecer tres tipos de relación con la realidad:

1) La relación **práctico-utilitaria**, donde se comprenden los objetos del mundo en relación con su capacidad de satisfacer determinadas necesidades orgánico-biológicas humanas. Esta relación implica la destrucción del objeto para asimilarlo al sujeto. La relación **práctico-utilitaria** es la relación del consumo metabólico del entorno natural, y su grado de expresión semiótica radica en la capacidad humana

de producir significado mientras produce bienes para su consumo inmediato, o útiles que facilitarán la producción de bienes en un momento futuro.

2) La **relación teórica**, es una relación cognoscitiva con la realidad que inicialmente satisface la necesidad de la afirmación de un sujeto que *conoce* frente a la naturaleza que es *conocida*. El sujeto trasciende así la diligencia de la producción de bienes de consumo u objetos útiles. El problema es que posterior y gradualmente, esta relación tiende a desarrollar una creciente 'ausencia de lo humano'. La relación cognoscitiva comienza a perseguir la asimilación del objeto 'en sí mismo' y en las determinaciones más abstractas posibles. Se manifiesta así una tendencia hacia la máxima negación posible del sujeto que conoce. Tendencia que como indica Bolívar Echeverría nunca se puede consumir en su totalidad pues a pesar de que se asume como objetivo la "socialización del referente", el mensaje cognoscitivo siempre denota también la "necesidad de poner de manifiesto" la alteración de la "identidad" (o al menos del "estado de ánimo") que la aprehensión cognoscitiva de ciertas determinaciones de la realidad suscitaron en el sujeto productor del mensaje. Aun así, se puede decir en términos generales que en la relación teórica con la realidad "...la conquista de la objetividad implica el sacrificio de la subjetividad"<sup>24</sup>.

Y 3) la **relación estética con la realidad**, en la cual el ser humano,

Despliega toda la fuerza de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas estas como propias de un individuo que, es por esencia, un ser social. La afirmación o expresión del hombre, que la ciencia no puede dar sin negarse a sí misma, sobre todo, en las ciencias exactas y naturales, es justamente la que aporta el arte. En la relación estética el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede

---

<sup>24</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p 52.

satisfacer o satisface, en forma limitada, en otras relaciones con el mundo.<sup>25</sup>

Según Sánchez Vázquez, en la relación estética con la realidad el sujeto “se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo”<sup>26</sup>. Dicha relación permite a los seres humanos comunicar las determinaciones no de la realidad exterior, sino de la realidad de *su* propia subjetividad. “El árbol del arte no es el árbol de la botánica” decía Sánchez Vázquez, es decir, que el árbol de la poesía, de la plástica o hasta el de la música es un “árbol humanizado”: el árbol del arte no es el árbol ‘en sí’ que busca la ciencia, sino el árbol *para* la humanidad.

En la relación estética con la realidad la comprensión particular del individuo se objetiva en la expresión del mensaje, y objetivándose trasciende a su creador. Es como si el sentido del mensaje fuera de alguna manera el *creador estético mismo* y su manera *muy particular* de relacionarse con la realidad. Nunca la realidad exterior. La relación estética no sólo admite, sino que *necesita* de la expresión individual en el proceso de la conformación del mensaje. Y este mensaje, a su vez, consiste en una objetivación particular se corresponde con alguno de los sentidos estéticos que consumen el sentido, una vez producido. En el caso de la música el sentido estético desde el que se produce y con el que se consume el mensaje se denomina “oído musical”.

La pregunta que quisiera formular ahora es: ¿cómo se conforma este sentido estético especial a partir del cual se produce y consume el sentido de las obras musicales?

## 5. KARL MARX: EL OÍDO MUSICAL, UN “SENTIDO ESTÉTICO”

---

<sup>25</sup> *Ibídem.*

<sup>26</sup> *Ibídem.*

En el año de 1972 Adolfo Sánchez Vázquez publicó, con fines educativos, una imprescindible *Antología de textos de estética y teoría del arte*, siete y cinco años después de la primera edición de *Las ideas estéticas de Marx*, y de la primera edición de *Filosofía de la praxis*, respectivamente. Es razonable, desde el punto de vista metodológico, pensar que la cercanía cronológica dentro del corpus teórico de un autor denota relaciones estrechas entre las problemáticas abordadas al interior de las investigaciones correspondientes. Y que, por lo tanto, las tres obras recién mencionadas manifiesten fuertes imbricaciones en sus planteamientos. Esta es, de hecho, una de las ideas que sustentan la elección de la bibliografía básica para esta investigación. Por ello creo viable en este punto (cuando acabo de situar el fenómeno de producción y consumo de sentido musical como una instancia de la más general ‘*relación estética con la realidad*’) citar dos ideas de Karl Marx que aparecen en la antología mencionada. Me refiero al texto *Los sentidos estéticos*<sup>27</sup>, que me servirá para seguir afinando el rumbo de esta investigación sobre la estética musical.

Dice Karl Marx que cuando hablamos de los sentidos capaces de incidir en la producción y consumo de mensajes artísticos, hablamos de “sentidos estéticos”, pero lo más importante es que estos “sentidos estéticos” han ido desarrollándose históricamente *a la par* que sus objetos de percepción. Cuando los sentidos humanos desarrollan sus posibilidades estéticas no perciben lo mismo que los sentidos animales, o que los sistemas de percepción informáticos. Esto es así debido a que, según Marx, la característica primordial de los sentidos estéticos humanos es que son capaces de percibir los objetos *en sí mismos* de forma autónoma a, 1) todo cálculo de utilidad, o uso práctico (como en la relación práctico-utilitaria con la realidad), y a 2) la comprensión del objeto desde un

---

<sup>27</sup> El cual, por cierto, también apareció editado originalmente en otra muy célebre antología que en su momento posibilitó la introducción de cambios sustanciales en el entendimiento de la evolución del pensamiento de Karl Marx. Me refiero a los (así llamados) *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que se hicieron públicos por primera vez en 1927 en una edición en ruso a cargo del entonces director del Instituto Marx-Engels en Moscú David Ryazanov.

acercamiento cognoscitivo. Acercamiento que pretendería aprehender sus determinaciones constitutivas como en la relación teórica.

El sentido estético percibe al objeto “en sí mismo”, no como realidad exterior, sino como objeto particular. Así encuentra sus determinaciones propias, pero *ni* teóricas *ni* prácticas, sino meramente estéticas: *perceptuales* en el sentido etimológico de *aísthesis*. El sentido estético hace circular sus mensajes *objetivándose* en obras que hacen *social* la *percepción* de ciertos objetos particulares que logró experimentar la subjetividad que produce del mensaje. El productor quiere comunicar su modo particular de relacionarse estéticamente con la realidad, mientras que al consumir el mensaje objetivado de un sentido estético, los receptores del mensaje acceden (en la medida de sus posibilidades como consumidores activos<sup>28</sup>), a la “percepción estética” del objeto que el productor plasmó en un medio sensible, en un momento anterior en el tiempo. Ello constituye la producción de una *nueva utilidad genérica* humana distinta a la utilidad egoísta-individual. Dice Karl Marx,

El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en objeto social, humano, procedente del hombre y para el hombre. Por tanto, los sentidos se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos. Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia sí mismo y hacia el hombre y viceversa. La necesidad o el goce han perdido, por tanto, su naturaleza egoísta y la naturaleza su mera utilidad, al convertirse ésta en utilidad humana [...]

E insiste,

Huelga decir que el ojo del hombre disfruta de otro modo que el ojo tosco, no humano, el oído del hombre de otro modo que el oído tosco, etcétera. Ya lo hemos visto. El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando

---

<sup>28</sup> Sánchez Vázquez dedicó su último libro publicado sobre estética a los diferentes grados de participación activa del consumidor o receptor de los mensajes artísticos. Cf. Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006.

éste se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en ese objeto.<sup>29</sup>.

Prácticamente, Marx está diciendo al final de esta cita que es en la dimensión estética donde el ser humano conforma plenamente su propio ser social. De ahí la relevancia de comprender la forma en que se desarrolla el “oído musical” como sentido estético. Considerando lo anterior es claro que el oído musical no es una función meramente biológica. No se encuentra ni en los Órganos de Corti, ni en las células pilosas del oído medio por más complejas o acabadas que puedan ser (y que además se comparten con la fisiología de otros tantos seres vivos: mamíferos, anfibios y aves)<sup>30</sup>. Es cierto que una gran cantidad de especies animales son capaces de transmitir complejos mensajes a partir de la puesta en movimiento de porciones de energía sonora ondulatoria a través del medio material elástico que es el aire, eso lo sabemos. Al parecer la diferencia entre el “sentido estético” que conocemos como “oído musical” y el oído animal (que, en un primer momento parece afanado en conservar la supervivencia de las especies y por ello es capaz de comunicar afecciones, mensajes con función de apareamiento y ciertas simbolizaciones elementales)<sup>31</sup>, reside en que el oído

---

<sup>29</sup> Marx, Karl. *Los sentidos estéticos*, en Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología. *Textos de Estética y Teoría del Arte*. Dirección General de Publicaciones UNAM. 1972. P. 34.

<sup>30</sup> “Las células sensitivas son homólogas para los mamíferos y, posiblemente, para todos los vertebrados. Me refiero específicamente a las células de ‘cono’ y de ‘bastón’ para la visión, y a los receptores mecánicos que son las células auditivas. Estas células funcionan esencialmente de la misma manera para ciertos niveles de organización de la conducta, mientras que otros reflejan la diversificación que ha ocurrido. La diversidad reside en la forma en que las conexiones neuronales realizadas por estas células son organizadas en sistemas involucrados con el control de la audición y de la visión”. Cf. Jerison, Harry. *Paleoneurology and the Biology of Music*. En, Wallin, Merker. Brown, et al. *The origins of music*. MIT Press. Cambridge MA, 2001. p 182. (Traducción mía)

<sup>31</sup> Para un mayor detalle acerca de la comunicación animal a través del sonido véase *Acoustic communication by animals. Extended abstracts*. Ed. Cornell University. Ithaca. 2011. Cf. Consulta electrónica.2016.  
<http://www.birds.cornell.edu/brp/symposium/AcousticCommunicationByAnimals2011r4.pdf>

musical humano produce y consume mensajes estético-sonoros desplegando distintos estratos ondulatorios organizados simultáneamente. Desde la perspectiva de Marx este modo de despliegue es un desarrollo histórico de la socialidad humana y no sólo un recurso de adaptación al medio ambiente biológico.

Los seres humanos hemos desarrollado *históricamente* un complejo sistema de comunicación del sentido que abarca fenómenos físicos ondulatorios de muy diversa magnitud. Estos fenómenos se encuentran dentro de un amplio *continuum* de fenómenos temporales correspondientes a frecuencias que van desde los 20 hasta los 20000 Hertzios, aproximadamente<sup>32</sup>, y en música se utilizan como piezas de un rompecabezas dinámico que se despliega en el tiempo. Desde una perspectiva analítica estos fenómenos sonoros son cuantificables, y corresponden a elementos tradicionales de los mensajes musicales como son los timbres instrumentales, la altura de las notas, el pulso musical, los ritmos y el sentido de la forma. A continuación haré una breve descripción técnica de esta peculiar determinación de sentido del oído musical, y mencionaré algunas consecuencias teóricas que de ella se siguen.

## **6. LA IDEA DEL “CONTINUUM TEMPORAL MUSICAL” DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

En un artículo musicológico de 1961 *La unidad del tiempo musical*<sup>33</sup>, el compositor y director orquestal Karlheinz Stockhausen (1928-2007) postuló la existencia de, al menos, cuatro categorías de percepción de los fenómenos acústicos, correspondientes a cuatro elementos constitutivos de los mensajes

---

<sup>32</sup> Un Hertzio es un ciclo completo de onda por segundo.

<sup>33</sup> La referencia bibliográfica del presente apartado es el capítulo 1 del texto “El espacio tiempo musical” del musicólogo danés Eric Cristensen. Cf. Christensen, Eric. *The Musical Timespace. A theory of music listening*. Aalborg University Press. Aalborg. 1996



musicales. Sin llegar a constituirse necesariamente como un “código”, en sentido lingüístico, dichos elementos se presentan como una clave teórica para la comprensión de un sinnúmero de obras insertas en diferentes tradiciones, períodos o escuelas musicales. Estos cuatro elementos están insertos dentro de un *continuum* de fenómenos de orden temporal-ondulatorio que puede separarse, a grandes rasgos, en cuatro áreas de percepción estética sonora.

Los elementos que menciona Stockhausen son: 1) la percepción del sentido de los *timbres musicales*, 2) la percepción del sentido de la *altura de las notas*, 3) la percepción del sentido del *pulso musical* y, por último, 4) la percepción del sentido de *movimiento, del ritmo* y, por extensión, la percepción del sentido de la *forma*. De la siguiente forma:

1) La primera (el sentido de los *timbres musicales*) desciende, aproximadamente, desde fenómenos sonoros del orden de los 16 000 Hz, hasta aproximadamente 1/32 de oscilaciones por segundo.

2) La segunda (el área de la percepción del *sentido de la altura de las notas*), se manifiesta, aproximadamente, desde los 6000 Hz -las *notas* musicales más agudas-, y desciende hasta aproximadamente 1/16 de segundo (notas tan graves que parecen llegar a parecer más un fenómeno del ritmo o del pulso musical que una nota con afinación).

3) La tercera es el área de la percepción del sentido del *pulso musical*. Ésta área abarca, aproximadamente, desde 1/8 de segundo (los pulsos musicales más rápidos correspondiente a música ejecutada a ‘alta velocidad’), hasta llegar al extremo inferior de un pulso en 30 golpes por segundo, o lo que es lo mismo: un evento sonoro cada 2 segundos. Dos segundos es el intervalo más amplio, capaz de transmitir una sensación de movimiento constante entre varias notas musicales. Esto se debe a que cuando se separan más de 2 segundos, la mente musical los percibe como eventos aislados y no como pulso.

4) Y por último pero no al último, el área de la percepción del sentido del movimiento, del ritmo y de la forma musical que va desde 1/4 de segundo, que es el margen aproximado de los fenómenos de agrupación rítmica, hasta 5 segundos para los fenómenos del ritmo y, posteriormente, desde estos 5 o 6 segundos aproximadamente (la duración de un desarrollo rítmico de varios compases por ejemplo) hasta aproximadamente 3600 segundos (una hora), o incluso varias horas para constituir el área de la percepción del sentido de las formas musicales.

El modelo de Stockhausen es sumamente técnico y complejo. Pero una posible traducción conceptual de lo recién expuesto es: que la apreciación estética del “óído musical” puede entenderse como la producción, circulación y consumo de mensajes con un sentido de complejidad politemporal que se despliega simultáneamente. Es como si diferentes sensaciones de paso del tiempo se desplegaran paralelamente. *El sentido musical subsume a todas ellas, como cuando una narración se despliega en diferentes tiempos simultáneamente y el sentido final incluye a todos los tiempos.*<sup>34</sup>.

Es algo parecido a lo que realiza Julio Cortázar en el cuento *Todos los fuegos el fuego*, donde se narran dos historias simultáneamente –la de un gladiador que libra una batalla en el circo romano y la de la cotidianidad de una pareja en la ciudad de París en pleno siglo XX-. Cortázar logra que la narración de ambas historias ganen en tensión de manera paralela y simultánea. La resolución del cuento es un incendio que se da tanto en la Roma antigua como en el París moderno y el autor nos da a entender que *los dos fuegos son el mismo fuego*. Así, en la música se generan varias tensiones narrativas desde el sentido de los

---

<sup>34</sup> Por ejemplo como en el cuento *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar, donde se narran dos historias simultáneamente –la de un gladiador que libra una batalla en el circo romano y la de la cotidianidad de una pareja en la ciudad de París en pleno siglo XX-. Cortázar logra que la narración de ambas historias ganen en tensión de manera paralela y simultánea. La resolución del cuento es un incendio que se da tanto en la Roma antigua como en el París moderno y el autor nos da a entender que *los dos fuegos son el mismo fuego*. Así, en la música se generan varias tensiones narrativas desde el sentido de los timbres

timbres, de las melodías, de la armonía y de la forma, y aunque cada elemento musical va desarrollando sus propias tensiones, al final el sentido completo de la música subsume todas las narrativas internas.

Desde luego hay ciertos tipos de música que utilizan predominantemente el sentido de los timbres, o el del ritmo, o el de las melodías: no toda la música tiene que utilizar necesariamente los cuatro elementos que menciona Stockhausen, y mucho menos se debería pensar que el sentido unívoco de cada elemento está definido por las prácticas musicales occidentales modernas. Insisto, *este modelo teórico me parece más heurístico que normativo*. Si se pensará en una analogía con la plástica, también podría decirse que es como si las alturas de notas, los ritmos, el pulso y los timbres se compararan con colores que se transforman dinámicamente y que generan contrastes y composiciones que aparecen y desaparecen. Quizá, en ese tenor, el video es la forma de sentido estético reactualiza la forma tradicional en que la música opera desde hace más de un millón de años: como un sentido estético construido a partir de elementos que aparecen y desaparecen, ora simultáneos, ora sucesivos, ora cercanos, ora lejanos, y que finalmente generan un sentido final póstumo. El sentido de la música se produce organizando un “rompecabezas dinámico” que involucra desde fenómenos sonoros micro-temporales (de 16 000 Hz o más), hasta fenómenos macro- temporales, medibles en horas -como en el caso de la *forma completa de ciertas* de las sinfonías, óperas, conciertos, música étnica o sets de DJ en la música electrónica.

En esta aproximación teórica al fenómeno musical, los timbres (el “color” específico de cada sonido) se ubica en el extremo de la micro-temporalidad, mientras que la forma final de las obras se ubica en el polo opuesto (la macro-temporalidad). El parámetro para designar micro o macro temporalidad es el segundo como unidad de medida familiar a la experiencia cotidiana. Para darnos una idea de las magnitudes físicas que estamos refiriendo recordemos que un Herzio está determinado por la frecuencia de 1 oscilación de onda por segundo, y que las voces humanas habladas se encuentran en un rango aproximado entre 85

y 255 Hz. En el modelo teórico de Stockhausen las melodías o armonías se encuentran en un rango (siempre aproximado) entre los 27 y los 4190 Hz, que es el margen convencional en el que resuenan las diversas familias de la orquesta occidental (o las 88 teclas de un piano estándar)<sup>35</sup>.

Respecto al plano de la “macrotemporalidad musical”, se debe señalar que los fenómenos musicales mayores a un segundo, el sentido del pulso y el ritmo fluctúan muy cerca de la frecuencia 1 Hz. Se extrapola, pues, a la música hacia la dimensión temporal de la vida cotidiana que se mide en segundos, minutos, horas, días, etcétera. Esta es la razón por la que el ritmo y el beat (pulso o tempo), son los elementos musicales más caros a la sociabilidad. Pues conectan las dimensiones micro-temporales del timbre y las notas musicales con el movimiento natural de los cuerpos en la experiencia cotidiana vital: los músculos, huesos y tendones saben perfectamente diferenciar un huapango de un mambo, un rock’n roll de un tango, o un guaguancó de un vals vienés. Según investigaciones especializadas en percepción acústica, la audición como proceso fisiológico provee de una sensación de ubicación espacial al cuerpo debido a que la velocidad del sonido es más lenta que la de la luz. Recibimos el sonido a medida que la onda se desplaza por el espacio, pero su lentitud (‘lentitud’ relativa, pensando en la velocidad de las señales luminosas), va ‘dibujando’ el espacio en nuestra conciencia, a diferencia de la luz, cuyos estímulos son tan rápidos que vemos todo el horizonte prácticamente de manera simultánea. Por eso se ha llegado a sugerir que la imagen visual es, por sí misma violenta, mientras que el sonido se toma el tiempo de ir produciendo gradualmente un espacio para la conciencia que percibe. Esto equivale a decir que los ritmos y los *tempos* musicales nos ubican en nuestra realidad corpórea y en el entorno espacial, y

---

<sup>35</sup> Para información técnica acerca de los rangos de frecuencia mencionados. Cf.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Voice\\_frequency](https://en.wikipedia.org/wiki/Voice_frequency)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano\\_key\\_frequencies](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_key_frequencies)

quizá por ello el baile, sea tecnificado o espontáneo es una forma *natural* de relacionarnos con la música.<sup>36</sup>

...

Como decía, la aproximación teórica propuesta por Stockhausen admite que las fronteras entre las diferentes áreas de percepción musical recién mencionadas son siempre *movibles*. Por lo tanto, no debe considerarse como un sistema de cuantificación fijo y establecido *a priori*, sino como un modelo heurístico para facilitar la comprensión teórica del fenómeno musical. Incluso es necesario considerar que el número de categorías de percepción puede variar, siendo más de 4 o menos de 4 (notas, timbres, pulso y ritmo), dependiendo de los elementos musicales que cada obra o tradición musical expone y desarrolla de manera significativa. Por ejemplo una obra musical sin notas, (verbigracia para platillos de percusión) va a trabajar sólo sobre timbres, ritmos y pulsos, reduciendo las categorías a tres. La cuantificación heurística de Stockhausen es sólo el *punto de partida* para una teorización detallada sobre la ultra compleja poli-temporalidad ondulatoria que se manifiesta en la producción y el consumo de sentido de los mensajes musicales. Por ende, constituye un valioso elemento para la comprensión del fenómeno de la comunicación del sentido musical. Empero,

---

<sup>36</sup> Respecto a estas ideas dice Barry Truax: "El rango de sensibilidad de frecuencia para el sistema auditivo es [...] amplio, aunque es bien sabido que algunos animales tienen una extensión del umbral de la audición en el rango agudo. La descripción usual del rango auditivo es la que va desde los 20 hasta los 20, 000 Hertzios, donde un Hertzio es un ciclo ondulatorio por segundo [...] Hacia el límite inferior de las frecuencias graves hay un punto donde la sensación de afinación comienza a desaparecer y debajo de ella surge, más bien, una sensación de vibración física [...] Por tanto, el límite grave del rango de audición crea un vínculo entre la audición [...], la experiencia del ritmo musical (i.e., eventos pulsados y separados en el tiempo) y la sensación de la corporalidad [...] En el caso del sistema visual [...] su naturaleza perceptiva es la de permitir que los detalles sean observados a la distancia. Esto se debe a la extrema velocidad de la luz: todos los detalles parecen llegarnos instantáneamente, dando un 'reporte inmediato' de los detalles de un ambiente. La vibración sonora, por contraste, es bastante lenta (en un milisegundo el sonido viaja un pie, mientras que la luz viaja 186 millas) [...] Debido a la relativa lentitud de la propagación del sonido, no toda la información acústica nos llega instantáneamente. Las diferentes variaciones de tiempo de llegada de las señales al oído proveen información sobre las relaciones espaciales dentro del ambiente. Estos efectos son llamados, generalmente, 'eco' o 'reverberación', pero para apreciar la sutileza extrema que comunican, basta pensar en la manera en que una persona ciega maniobra en un ambiente guiándose por la audición de cómo el sonido se refleja en los objetos". (Cf. Truax, Barry. *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation Norwood, New Jersey, 1984. p. 14,15. Traducción mía).

hay que destacar que, debido a que los mensajes musicales comunican una relación estética con la realidad, que expresan subjetividades irrepetibles, se hace necesario que el análisis considere también cada obra o estilo en su concreción particular.

...

Considerando lo anterior yo afirmarí, entonces, que la adecuación general del planteamiento de un “tiempo musical unificado” permite postular que *el trabajo del “oído musical humano” consiste fundamentalmente en comunicar sentido produciendo y consumiendo una organización dinámica de “n” número de dimensiones de fenómenos estético-sonoros perceptibles, que se corresponden con el mismo número de fenómenos de frecuencia temporal a nivel físico ondulatorio*. En este sentido sí se podría sostener una forma mínima de codificación de lo que implicaría “encender” el sentido de lo musical en medio del rumor atmosférico, en el sentido en que lo planteaba Bolívar Echeverría [véase el apartado 2 de este capítulo]. Pero este modo de codificación es tan general que parece más bien una proto-codificación pues el modelo de complejidad de varios fenómenos temporales organizados refleja muy bien el modo analógico (ni completamente unívoco, ni absolutamente equívoco) que el sentido de lo musical manifiesta dentro del universo semiótico humano.<sup>37</sup>

El “oído musical” no sólo percibe varias dimensiones de los fenómenos temporales, sino que es capaz de objetivar esa percepción y comunicarla a otros humanos que sean capaces de percibir esas misma dimensiones, pero agregándoles además la interpretación creativa que su fantasía, imaginación o razón pueden aportar. Esto se corresponde con lo que Marx apuntaba también en *Los sentidos estéticos*,

---

<sup>37</sup> Cf. *Exposición de la hermenéutica analógica*, en Beuchot, Mauricio. *Perspectivas hermenéuticas*. Siglo XXI. México. 2017.

El sentido de un objeto para mí (que sólo tiene sentido para un sentido a tono él) llega precisamente hasta donde llega mi sentido, y por eso los sentidos del hombre social son otros que los del hombre no social, así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos del hombre, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los sentidos capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales humanas. Pues es la existencia de su objeto, la naturaleza humanizada, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etcétera), en una palabra, al sentido humano, a la humanidad de los sentidos. La formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior. El sentido aprisionado por la tosca necesidad práctica sólo tiene también un sentido limitado. Para el hombre hambriento no existe la forma humana de la comida, sino solamente su existencia abstracta de alimento.<sup>38</sup>

Si “la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior”, eso abre la posibilidad de que los desarrollos presentes en la producción de sentido musical sean parte de la “historia universal” del mañana. El modelo descriptivo de Stockhausen no excluye que en algún punto del futuro la música evolucione hacia algo más, hacia nuevas posibilidades estéticas de la realidad de los fenómenos temporales. Quizá aparecerá música compuesta en nano-hercios del lado de los fenómenos micro-temporales, o música que sea capaz de formalizarse en obras con duración de días o incluso años (del lado de los fenómenos macro-temporales), por ahora no lo sabemos. Quizá se desarrollen mensajes a partir de nuevas formas de aprehender el tiempo y sus múltiples dimensiones y esos mensajes seguirán siendo música aunque su exposición formal difiera mucho de los mensajes musicales de nuestros días. Estos

---

<sup>38</sup> Marx, Karl. *Los sentidos estéticos*. p. 35.

planteamientos recuerdan lo que Sánchez Vázquez señaló como el “objetivo central de una estética marxista”,

La estética marxista aspira a dar razón de lo que es, no a señalar lo que debe ser. No traza normas o reglas de creación. Es incompatible, por ello con todo normativismo. El normativismo es la sustitución de la explicación científica por la ordenación de una norma.<sup>39</sup>

El proceso de producción de los mensajes musicales está, pues, en constante cambio y la forma de determinarlo teóricamente debería cambiar *a la par* de las prácticas musicales si se desea evitar el “normativismo” estético. Empero sería también obligado decir, haciendo eco de la cita de Karl Marx recién expuesta, que *la condición histórica para que el “oído musical” continúe su desarrollo es garantizar que la relación práctico-utilitaria entre la humanidad y el mundo, es decir la subsistencia material humana, esté solucionada desde el sistema mismo de producción, distribución y consumo de los bienes materiales.* Puesto que, como dice Marx, “para el hombre hambriento no existe la forma humana de la comida, sino solamente su existencia abstracta de alimento”, entonces es razonable decir que para la humanidad hambrienta tampoco existe la formalización del sonido con sentido musical, sino únicamente una semiótica acústica de la supervivencia. Es decir, un conjunto de mensajes sonoros fragmentados y dispersos que le sirven para, exiguamente, lograr la subsistencia a cada instante en medio del ruido industrial capitalista, el ruido propagandístico de los grupos de poder (legales o fácticos) y la violencia auditiva que trae consigo la pauperización social.

---

<sup>39</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Ibíd.* p. 109.



## CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 1

---

- 1) La música y el lenguaje hablado comparten el mismo medio de contacto (medio atmosférico), pero se diferencian en que el lenguaje presenta funciones referenciales que la música jamás llega a manifestar.
- 2) La música es un modo del sentido humano que responde a una “relación estética con la realidad”. Con la realidad sonora ondulatoria en este caso.
- 3) El modelo heurístico planteado por Karleinz Stockhausen que comprende el sentido musical como un continuum entre fenómenos ondulatorios de muy diversas magnitudes puede funcionar muy bien como punto de referencia para aclarar la conformación histórica del “oído musical” como sentido estético autónomo.
- 4) El oído musical, es “obra de toda la historia universal anterior” (Marx), y en ese sentido, cabe esperar que los modos de producción del sentido musical evolucionen hacia nuevas derroteros hoy imposibles de imaginar.

## **CAPÍTULO 2**

# **TEMPORALIDAD DE LA MÚSICA Y TEMPORALIDAD DE LA PRAXIS**

Lo nuevo, lo irrepitable y singular no es aquí sino el desarrollo peculiar de lo que aparece como una esencia común de las diferentes revoluciones. Sin embargo, no se trata de un desarrollo determinado necesariamente por una ley general o por posibilidades objetivas inscritas ya en la realidad por peculiar que sea ésta. Se trata de un desarrollo que nunca está escrito de antemano y que sólo se cumple con la intervención de factores subjetivos.

*Adolfo Sánchez Vázquez*<sup>40</sup>

### **1. LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS Y EL OÍDO MUSICAL**

Después de lo expuesto en el Capítulo 1, plantearé la siguiente pregunta: ¿cómo fue históricamente posible establecer una relación estética con la realidad de fenómenos sonoros en dimensiones micro y macro temporales, que dieron lugar al surgimiento del “oído musical”?

Yo quisiera sostener que una respuesta razonable se puede formular a partir de un texto de Adolfo Sánchez Vázquez que no versa específicamente sobre

---

<sup>40</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p. 309

estética sino sobre antropología filosófica: *Filosofía de la praxis* (1967), pero que, como mencionaba arriba, se relaciona cronológica y *conceptualmente*, con varios textos de un “primer período” de obras del autor dedicadas al estudio de los problemas estéticos y la teoría del arte. Estas obras del primer período de Sánchez Vázquez serían, *Conciencia y realidad en la obra de arte* (1965), *Las ideas estéticas de Marx* (1965), *Estética y marxismo. Antología* (1970), *Textos de estética y teoría del arte. Antología* (1972), *La pintura como lenguaje* (1974) y *Sobre arte y revolución* (1979) <sup>41</sup>.

Partiendo de la lectura de la obra de Sánchez Vázquez, he observado que la organización de múltiples fenómenos temporales-ondulatorios en un mensaje musical unitario, puede encontrar parte de una fundamentación conceptual en los fenómenos teórico-prácticos derivados de la **separación temporal** entre idea y acto; entre teoría y práctica, que constituyen el modo de funcionamiento básico del proceso general de la praxis. Me refiero a una separación temporal que, contrariamente a fragmentar el proceso, lo unifica, pues da como resultado una *praxis* humana capaz de *anticipar* o *proyectar* por adelantado el resultado de toda acción. A continuación intentaré sostener que la separación temporal entre la idea y el acto, entre la teoría y la práctica, implicada en la estructura interna de la *praxis*, es la condición de posibilidad del surgimiento del “oído musical” humano como un sentido estético autónomo. **Sin la separación temporal entre teoría y práctica, entre idea y acto, habría sido imposible que la conciencia humana hubiera podido acceder a una relación estética con los fenómenos sonoros en un nivel tan alto de complejidad poli-temporal como se manifiesta en el caso de los mensajes con sentido musical.**

---

<sup>41</sup> Más adelante en el corpus teórico de ASV vendrá un “segundo período” de obras sobre estética y teoría del arte con *Ensayos sobre arte y marxismo* (1984), *Invitación a la estética* (1992), y, en mi opinión su obra de madurez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2005). Cf. Gandler, Stefan. *Bibliografía selecta de Adolfo Sánchez Vázquez*, Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1995. Consulta electrónica 2016: [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1949/50\\_Entorno\\_a\\_la\\_Obra\\_de\\_ASV\\_1995\\_Gandler\\_Stefan\\_619\\_629.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1949/50_Entorno_a_la_Obra_de_ASV_1995_Gandler_Stefan_619_629.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## 2. HACIA UNA 'FILOSOFÍA DE LA PRAXIS MUSICAL'

Adolfo Sánchez Vázquez refiere que su texto *Filosofía de la praxis* fue planteado como una reivindicación del humanismo proyectado por Marx que parte de la concepción del ser humano como “ser práctico, creador”. La obra significó una abierta polémica con la tendencia del marxismo soviético oficial “ontologizante” que dominaba el panorama de la filosofía crítica durante la década de los 1950's del siglo pasado. La concepción “según [la] cual el principio o fundamento de todo lo existente es la materia en su devenir dialéctico”<sup>42</sup> no satisfizo a Sánchez Vázquez, pues el autor no aceptó que una mera constitución ontológica, propia de la materia, pudiera determinar el surgimiento de la conciencia humana. Más bien, siguiendo al Karl Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, entendió la eclosión del discernimiento como una consecuencia de la capacidad práctica humana<sup>43</sup>. Esta, al manifestarse como constitutivamente creativa, genera el proceso de transformación y humanización del mundo natural que (en su

---

<sup>42</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida*.

Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006 p. 65,66 y 67.

Consulta electrónica 2016. Cf.

[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1840/ASV\\_Una%20Trayectoria%20Intelectual%20Comprometida\\_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1840/ASV_Una%20Trayectoria%20Intelectual%20Comprometida_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>43</sup> Diana Fuentes apunta cómo, para Sánchez Vázquez, la lectura de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, significó una “transición clave” en el desenvolvimiento general del pensamiento marxiano entre sus obras “de juventud” y “de madurez”. Dice la autora: “En el caso concreto de los *Manuscritos*, Sánchez Vázquez reconoce una serie de conceptos que le permiten marcar una línea de continuidad entre las obras marxistas de juventud y de madurez. Si bien el autor reconoce que los *Manuscritos* representan el primer intento sistemático de análisis de la economía política capitalista en la obra de Marx, no por ello representarían una reflexión fallida de la que Marx habría de alejarse posteriormente, y, menos aún, una obra que carezca de un rigor conceptual que le impida hacer un análisis explicativo de la sociedad capitalista [...] Es así que los *Manuscritos* representarían una ‘transición clave’ en la obra de Marx, en los que se desarrollan categorías como: salario, renta de la tierra, ganancia del capital, enajenación, etcétera; categorías que para Sánchez Vázquez siguen presentes en obras como *El capital* o los *Grundrisse*, textos pertenecientes al período de madurez”.

Cf. Fuentes, Diana. *Sánchez Vázquez y la esencia crítica de la filosofía de la praxis*. 2009. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. P. 3. Consulta electrónica.

[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1996/04\\_ASV\\_Homenaje\\_2009\\_Fuentes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1996/04_ASV_Homenaje_2009_Fuentes.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

desarrollo histórico), se expresará en los tres tipos de relación con la realidad que ya he mencionado arriba: la relación práctico-utilitaria, la relación teórica y la relación estética.

La idea del ser humano como un ser constitutivamente práctico inspirada en Sánchez Vázquez por la lectura de los *Manuscritos* dio lugar a una concepción del trabajo como unión dinámica entre *teoría* y *práctica*, entre *idea* y *acto*. Para la *filosofía de la praxis*, la conciencia humana es *consecuencia* y no *causa* de la actividad práctica, aunque, en el segundo momento del proceso, la conciencia posibilita un entendimiento teórico de la práctica y, a su vez, le determina. Teoría y práctica se inter-determinarán en una evolución cuyas determinaciones finales son incognoscibles *a priori*. Siempre será *radicalmente* impredecible la configuración final de cada proceso de praxis pues la materia, (y la energía), presentan un perfil “activo” frente a la conciencia humana, y la consecuencia de ello es que, en toda praxis *creadora*, las leyes de su propio desarrollo sólo se manifiestan *a posteriori*. La praxis creadora<sup>44</sup> se despliega en procesos que “se dan a sí mismos su propia ley”, procesos que no obedecen a ninguna ley exterior ya que su “ley de desenvolvimiento” se configura en su propia realización procesual. Dice el autor,

La pérdida inevitable del fin originario en todo proceso práctico verdaderamente creador no significa la eliminación del papel determinante que el fin tiene en dicho proceso [...] lo que ocurre es que el fin que comenzó presidiendo los primeros actos prácticos se ha ido modificando en el curso del proceso para convertirse al final de éste en ley que rige la totalidad de dicho proceso. Pero se trata, asimismo, de una ley que sólo podemos descubrir cuando el proceso ha llegado a su término; por consiguiente no habría podido establecerse antes de iniciarse la actividad

---

<sup>44</sup> En *Filosofía de la praxis* Sánchez Vázquez revisa analíticamente diferentes modos de la praxis: praxis creativa, praxis reiterativa, praxis artística, praxis burocrática, praxis revolucionaria. En esta investigación uso el término ‘praxis’ en el sentido de ‘praxis creativa’ pues me parece que es el modo fundamental de la praxis en general. El tema amerita una investigación crítica aparte.

práctica propiamente dicha. Es pues, una ley que no podría identificarse con la que comenzó a regir los primeros actos prácticos.<sup>45</sup>

En la cita se explica lo que había señalado arriba: que, dado que su ejecución implica una relación dialéctica con el entorno físico, y *ninguna* forma de materia o energía se deja transformar pasivamente, entonces es imposible conocer *a priori* las determinaciones finales que presentará un proceso de *praxis*. Sánchez Vázquez afirmó que toda materia manifiesta “algo así como una resistencia [...] a dejar que su forma ceda sitio a otra”<sup>46</sup>. Esta resistencia, que aparece aquí como una característica constitutiva fundamental del mundo físico, no impide que los humanos intentemos ciertos modos específicos de modificarlo. Hay, efectivamente, una forma “generatriz” que los humanos concebimos en la conciencia subjetiva de lo que esperamos que sea el producto final de nuestros procesos práctico-creativos, y, sin embargo, aparece siempre una modificación, una cierta “adaptación” a las resistencias que los materiales, o las formas de energía concretos, imponen a la acción, que deberá re-ajustar sus fines en el momento mismo del proceso.

### **3. FUNDAMENTACIÓN FILOSÓFICA DE LA *PRAXIS* EN EL PENSAMIENTO DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ**

En *Filosofía de la praxis*, cuya primera edición data de 1967 y que está basado en la tesis doctoral *Sobre la praxis*, Adolfo Sánchez Vázquez desarrolla sus planteamientos teóricos a partir de la “archicitada y frecuentemente mal

---

<sup>45</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ibíd.* Filosofía de la Praxis. Ed. Grijalbo. México. 1980. p. 305-306.

<sup>46</sup> *Ibíd.*

comprendida” Tesis XI sobre Feuerbach de Karl Marx<sup>47</sup>. El autor hispano-mexicano nos indica que el “profundo humanismo” de Karl Marx filósofo se descubre en su crítica a la idea hegeliana de que “todo lo existente, todo lo real – trátase de la naturaleza, la historia, el Estado, la religión, la moral o el arte-, es Idea o Espíritu en diferentes fases de su devenir”<sup>48</sup>. En opinión de Sánchez Vázquez, fue a partir de esta idea que el autor de *Fenomenología del Espíritu* infirió el “aforismo lapidario”: “*todo lo real es racional [...] y todo lo racional es real*”, a partir del cual –sigue razonando-, podemos deducir un señalado,

Conservadurismo [de Hegel] pues si todo lo que es es racional carece de sentido, de razón, propugnar -por irracional- lo que no es, vale decir: pretender que lo sea. Hegel es, por ello, la antítesis del revolucionario, del inconforme con lo existente y por ello califica de *impaciencia subjetiva* la pretensión revolucionaria de transformar la sociedad<sup>49</sup>.

Si es irracionalidad humana pretender “lo que no es”, lo que nunca fue, lo que nunca ha sido, ¿dónde quedan las ideas que aspiran a la consecución de fines concebibles con miras a configurar un futuro que aún no llega? ¿Está, de alguna manera, pre-determinado el desenvolvimiento integral de las acciones humanas en función de una única y ecuménica racionalidad trascendente? ¿Cómo sería posible salvar este “conservadurismo” que se expresa en la aseveración bicondicional “algo es real *si y sólo si* es racional y, algo es racional *si y sólo si* es real”? Según Sánchez Vázquez, para encontrar la respuesta a estas interrogantes es necesario recurrir a la *Tesis XI sobre Feuerbach* en donde Marx sentó las bases teóricas capaces de *fracturar* la afirmación de doble implicación entre realidad y racionalidad.

---

<sup>47</sup> “Los filósofos se han limitado hasta ahora a interpretar el mundo; de lo que se trata es de transformarlo”. Así aparece citada en: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida. Tercera Conferencia*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. México. UNAM. 2006. p. 64. Cf. [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1836/03\\_Una\\_Trayectoria\\_Int\\_Comprom\\_ASV\\_2006\\_3a\\_Conferencia\\_El\\_Marxismo\\_como\\_Filosofia\\_61\\_79.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1836/03_Una_Trayectoria_Int_Comprom_ASV_2006_3a_Conferencia_El_Marxismo_como_Filosofia_61_79.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>48</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida...* p 62.

<sup>49</sup> *Ibídem*.

Al afirmar que “los filósofos se han limitado hasta ahora a interpretar el mundo; [cuando] de lo que se trata es de transformarlo”, no es promocionar un accionar ciego, un “transformar por transformar”. Si Marx indica que “de lo que se trata es de transformar” eso no quiere decir que se esté despreciando la teoría: “por el contrario, se presupone que para transformar al mundo hay que pensarlo”<sup>50</sup>. No se trata de llevar a cabo procesos cuyo resultado es incierto y que sólo estén fundamentados en la mera “habilidad de actuar” en ausencia de expectativas amplias sobre las consecuencias de las acciones<sup>51</sup>, sino de poner la teoría al servicio de la práctica. Pues la transformación del mundo, según la *Tesis XI*, hace imprescindible la intervención de la teoría, de la idea en general. La filosofía de la praxis, inspirada en la *Tesis XI*, fundamenta la libertad humana. Una libertad revolucionaria capaz de accionar en la realidad en pos de lo que *todavía no es*, de lo que la conciencia vislumbra pero que aún está por venir: de lo que *puede ser*. Sucede igual con la música, cuya praxis va en pos de una organización sonora que se inicia en la idea de una configuración ondulatoria atmosférica que *está aún por producirse* –y por consumirse–.

#### 4. LA TEMPORALIDAD “DESDOBLADA” DEL PROCESO GENERAL DE LA PRAXIS

---

<sup>50</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida*. p 64.

<sup>51</sup> Esta idea la expresa claramente, aunque desde otra perspectiva, Hannah Arendt en *La condición humana*. La autora nos muestra cómo hasta el último período de la edad moderna la actitud humana hacia el mundo había sido la exploración de las leyes naturales así como la fabricación de objetos a partir de materiales también naturales, sin embargo, después de los grandes desarrollos de la ciencia primero en el renacimiento y luego en la etapa moderna, se manifiesta una insatisfacción respecto a sólo contemplar y registrar los procesos naturales y comienzan a generarse condiciones *artificiales* para dar pauta a nuevos procesos naturales pero esta vez **provocados** por los seres humanos. Las ciencias naturales pasaron de ser **nomológicas** a ser **ciencias de proceso**, pues las prácticas científicas se fundamentan no en una expectativa teórica sino en la **capacidad humana de actuar** a pesar de no tener expectativas profundas de las consecuencias de las acciones. Cf. Arendt Hannah. *La Condición Humana*. Trad. Ramón Gil Novalés. Ed. Seix Barral. Barcelona 1974. P. 304-305.



Debido a la separación temporal entre producción y consumo durante la cual se suscita el proceso de toda objetivación práctica, podemos afirmar que este proceso constituye un “puente tendido” entre dos aspectos de la socialidad humana: el humano productor y el humano consumidor. Estas dos facetas de la humanidad, operando conjuntamente, constituyen el fundamento de todos nuestros procesos de circulación social de sentido. Tanto si hablamos de fenómenos económicos, políticos, epistémicos, estéticos o culturales siempre debemos pensar que la objetivación del sentido está tendiendo un puente permanente entre una humanidad productora y una humanidad consumidora, son, pues, dos facetas de una única y misma versión de humanidad. El proceso general de objetivación es el puente que unifica lo individual y lo social, lo ideal y lo concreto, lo psíquico y lo somático, el futuro y el pasado.

El “proceso general de objetivación” por medio de la praxis hace comprensible lo que implica ser un “ser humano”. Es decir, un ser que hace circular socialmente diferentes formas de sentido que se inscriben en el plano material (útiles, bienes de consumo) o en el plano energético (palabra hablada, música). Hasta ahora no sabemos si puede transmitirse sentido, a nivel consciente, prescindiendo de una praxis de objetivación en un medio material o energético. Esto es, dado el caso de que una hipotética forma de conciencia pudiera “encarnarse” en un medio no-orgánico -como el *monolito* que importa la autoconciencia al planeta tierra, en la obra la obra de Arthur C. Clarke, *2001: Odisea del espacio*-. Quizá existan otras formas de producir, transmitir y consumir sentido prescindiendo de un proceso práxico de objetivación física en el vasto universo que habitamos. Pero, *dada la condición material orgánica* del género humano, el sentido que surge de las relaciones entre nuestra especie y el entorno físico (energético-material) sólo puede existir como *objetivaciones consumibles en un nivel metabólico o semiótico*. En términos generales, todo sentido humano se produce mediante algún modo de praxis, sea esta utilitaria, epistémica o estética. Al respecto dice Adolfo Sánchez Vázquez,

Aun formando parte de la misma totalidad, producción y consumo son procesos que se separan en el tiempo: la producción precede al consumo. Este sólo se actualiza cuando el acto de producción desemboca en un producto, que, después de objetivar al sujeto, queda separado del productor. El producto comienza, por decirlo así, su vida propia. Por un lado, manifiesta objetivamente la apropiación de la naturaleza por el productor, pero, por otro, exige una nueva apropiación, distinta, que sólo se cumple en el consumo.<sup>52</sup>

La idea general que emerge entonces del estudio del proceso de la praxis en el pensamiento de Sánchez Vázquez es, insisto, que toda objetivación humana -por ser el resultado de una acción psíquica que precede y se articula con un acto práctico transformador-, es siempre una forma de comunicar sentido. *Un sentido que transita desde la idea de producción (que se encuentra en un punto del futuro posible) hacia el consumo (que un punto del futuro deberá ser un acto pasado).* Y entonces, respecto de la música: ¿Cómo se puede entender la posibilidad de su comunicación de sentido? ¿Cómo fue posible que en cierto punto del desarrollo de la praxis, la humanidad comenzara a “objetivar” en el aire el sentido musical?

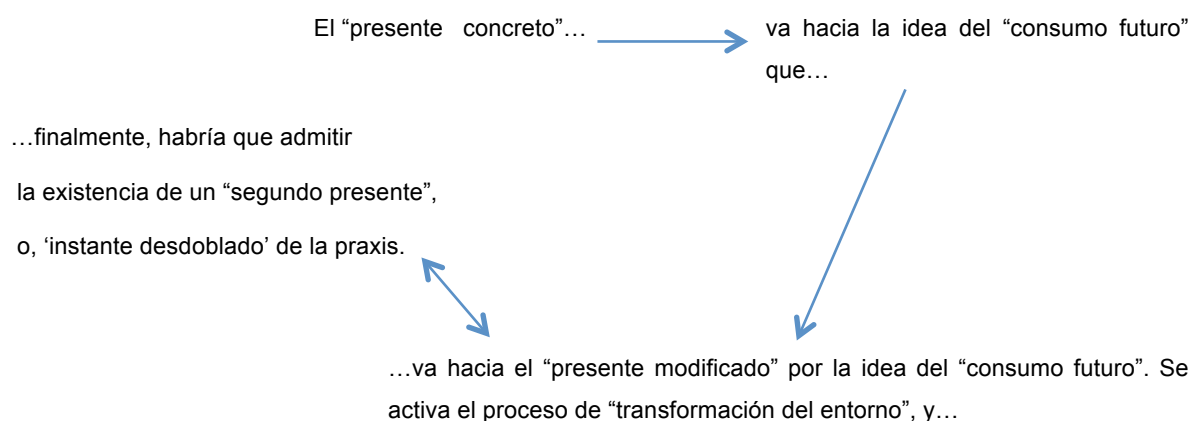
Intentaré responder a las preguntas anteriores considerando una situación tripartita que se manifiesta en este punto de la investigación: 1) que “el contenido de la música son formas sonoras en movimiento”<sup>53</sup>; 2) que el sonido se manifiesta constitutivamente como un fenómeno temporal-ondulatorio, que en su misma actualización desaparece; y 3) que como he señalado, el proceso general de la praxis implica siempre un despliegue temporal muy complejo que va de a) estar en el presente concreto, hacia b) la idea del modo de consumo esperado en el futuro, y que vuelve a, c) el presente, que se modifica ya por el proceso de idealización

---

<sup>52</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. p 222.

<sup>53</sup> Ésta definición funciona aquí pues describe sucintamente la teoría del ‘Tiempo Musical Unificado’ de Stockhausen, referida arriba. Fue ofrecida por el célebre crítico y musicólogo Edward Hanslick quien defendió la autonomía radical de los discursos musicales respecto a la significación referencial, la expresión de sentimientos y la abstracción matemática. Cf. Hanslick, Edward. *De lo bello en música*. Ed. Ricordi. Buenos Aires. 1972. p. 56

de la producción, y activa el proceso de modificación del entorno material con el fin de objetivar la idea que se intentará objetivar. Esta idea se aparece, pues, en un “segundo presente” o “presente desdoblado”. De hecho la praxis musical toma su modelo de la praxis creativa general tal como la plantea Sánchez Vázquez. Así,



Es razonable pensar entonces que el proceso general de la praxis hace aparecer una estructura compleja de poli-temporalidad fenoménica, una poli-temporalidad que proviene de la estructura misma de un circuito físico-metafísico dialéctico entre producción y consumo. Se puede afirmar también que la producción y el consumo humanos manifiestan, dinámicamente, una realidad física y una realidad metafísica cuyas cuatro variables [Realidad física del consumo/Realidad física de la producción/Realidad metafísica del consumo/Realidad metafísica de la producción], se despliegan e interrelacionan complejamente durante la temporalidad general de la praxis. Si esto es correcto, entonces, yo postularía que el sentido de la música se “engendra” en el tejido mismo del proceso de la praxis general humana. Esto es, *en la compleja relación de poli-temporalidad que se suscita cuando la conciencia perturba al mundo físico y, a su vez el mundo físico (con su carácter activo) perturba a la conciencia.*

La compleja *poli-temporalidad* ondulatoria de la música surgirá posteriormente a partir de esta originaria, *poli-temporal fenoménica de la praxis*. Las obras musicales con su formalidad necesariamente temporal, su transformación dinámica permanente y su característica física consistente en poner en movimiento el aire invisible a través de la interacción humana con dispositivos materiales (empezando por el propio cuerpo), surgirá como la manifestación estética de la propia poli-temporalidad fenoménica que se encontraba ya implicada en el proceso general de la praxis creativa.

## 5. FENOMENOLOGÍA DE LA TEMPORALIDAD SUBJETIVA DURANTE EL PROCESO DE LA PRAXIS MUSICAL

Una vez que he fundamentado la posibilidad formal de la música como una praxis estética aplicada sobre los fenómenos temporales-ondulatorios, me gustaría ilustrar la forma en la que dicha temporalidad estético-musical se construye en la percepción estética individual. Ahora solicito que tú, lectora o lector, me permitas una alusión literaria para ilustrar la *fenomenología subjetiva* del fenómeno de producción de sentido musical.

En el cuento *El perseguidor* dedicado a Charlie Parker, -el célebre virtuoso de la improvisación saxofonística dentro del género jazz-, Julio Cortázar hace decir al personaje principal la siguiente frase gramaticalmente incorrecta: “*Esto lo estoy tocando mañana*”<sup>54</sup>. El músico Johnny Carter (quien hace las veces del verdadero Charlie Parker) es un improvisador que ha desarrollado su discurso musical hasta un nivel extraordinario de complejidad. El saxofonista expresa en una frase paradójica una experiencia un tanto frecuente que reportan quienes se dedican a la creación y/o interpretación musicales: la certeza de que se pueden realizar

---

<sup>54</sup> Cortázar Julio. *El perseguidor*, en *Ceremonias*. Ed. Seix Barral. Buenos Aires. 1968. p. 260. (Las cursivas son mías).

acciones efectivas *en* el pasado o *en* el futuro mientras se está produciendo música. Una curiosa sensación de que lo que se está produciendo en el momento musical presente está *todavía* afectando al pasado inmediato, y *empieza ya* a afectar a los eventos musicales que están por suscitarse.

Esta paradójica situación expresada por el autor de *Rayuela* con el uso del gerundio y del adverbio futuro en una misma oración, “lo estoy tocando mañana”, es producida por la experiencia de continuidad inquebrantable que ofrece toda obra musical entre su inicio, su desarrollo y su conclusión. No estoy afirmando que se pueda, ciertamente, viajar en el tiempo a través de la creación, interpretación o disfrute de la música. Esa clase de planteamientos se adecuan mejor al programa de la creación literaria. Más bien, desde la perspectiva teórica lo más que se puede afirmar es que durante la creación, la interpretación y la recepción estética de la música, la conciencia humana despliega tal cantidad de energía para aprehender cada uno de los eventos sonoros en sus sucesivas y simultáneas apariciones y desapariciones, que, en ocasiones, *da la impresión* de que al estar sonando un fragmento, motivo o evento musical, se está *casi* produciendo o escuchando el siguiente y, asimismo, se está aún escuchando la resonancia que se apaga del anterior. *Es como una sensación de simultaneidad de lo sucesivo, o de sincronía dentro de la diacronía, lo cual suena paradójico pero en música es posible.*

La musicología y las teorías psicológicas de la percepción musical nos indican que no sólo la creación o la interpretación musical dependen de la articulación coherente de una serie de eventos sonoros en el tiempo, sino que también la apreciación misma del fenómeno musical como espectadores nos requiere también la aptitud para recordar los eventos musicales que han sucedido ya. Eventos que forman la obra a partir de fenómenos sonoros que cobran sentido cuando son, de hecho, parte del pasado. Al respecto nos dice el investigador en cognición y percepción musicales Stephen Mc Adams,

La percepción de movimiento, de transformación o de significado musical depende de que se pueda percibir el presente en relación con elementos

recordados: la Forma de una pieza será al final lo que se haya acumulado en la memoria y por lo tanto la riqueza misma de esa Forma depende de la capacidad y la experiencia de uno mismo como espectador.<sup>55</sup>

Y el neurocirujano y terapeuta musical Oliver Sacks abunda en torno al mismo tópico,

Gran parte de lo que ocurre durante la percepción de la música también puede ocurrir cuando la música 'se interpreta en la mente'. La gente, al imaginar la música, incluso personas relativamente poco musicales, suele hacerlo de una manera extraordinariamente fiel no sólo a la melodía y al sentimiento del original, sino a su tono y tempo. En todo esto subyace la extraordinaria tenacidad de la memoria musical, de manera que gran parte de lo que se oye durante los primeros años puede que quede 'grabado' en el cerebro durante el resto de la vida.<sup>56</sup>

Es posible observar, pues, que la relación entre música y memoria no sólo es importante, sino imprescindible. La memoria no sólo enriquece la experiencia estética de la música: *la hace posible*. Esto se debe a que, para lograr su formalización como mensaje, la música reclama de quien la escucha que sea capaz de retenerla en su memoria; que la *interprete* para sí mismo(a) en su mente musical. Esta *condición formal* para la música, que debe ser una realidad en la memoria de alguna subjetividad, nos muestra cómo los mensajes musicales se construyen a partir de una *idea pensada a futuro, aún por desplegarse, que aspira a ser pasado (en la memoria del espectador) para consumir su forma final*. Exactamente igual que la compleja estructura [Realidad física del consumo/Realidad física de la producción/Realidad metafísica del

---

<sup>55</sup> Mc Adams, Stephen. *The capacity of memory structures in music listening*. En *Music and psychology: a mutual regard*. Ed. Harwood Academic Publishers. Ney York. 1987. p. 22, 23. (Traducción mía).

<sup>56</sup> Sacks, Oliver. *Musicalophilia*. Ed. Anagrama. Barcelona. 2010. p 12.

consumo/Realidad metafísica de la producción], puesta en operación en el proceso general de la praxis.

Los instantes sucesivos que conforman la música se articulan en función de una coherencia interna entre la aparición y desaparición de eventos sonoros que entretejen una relación discursiva al interior del mensaje, pero que son pensados en función de un punto del futuro que deberá desaparecer en el transcurrir temporal, para generar su “potencial forma de sentido” sólo cuando todo sonido musical es ya un hecho póstumo. Hecho póstumo que si logra encontrar un lugar en la memoria del escucha da origen a la experiencia musical. Mientras que si va al olvido entonces la intención de hacer música es fallida y la aspiración musical desaparece al tiempo que desaparecen los sonidos Aunque quizá el olvido es también un modo de pervivencia de la música.<sup>57</sup>

Si los seres humanos fuésemos incapaces de retener en la memoria los eventos musicales según van sucediendo, sería imposible apreciar la totalidad de una obra. A lo más se podría experimentar fenómenos sonoros más o menos agradables al oído, pero siempre de manera fragmentaria: *producir una serie de sonidos como un mero acto lúdico o experimental no es realizar una obra musical*. La idea de obra musical implica el proceso de producción de sentido a partir de una temporalidad elemental que contempla 1) un *inicio* determinado por la idea de la forma final *a futuro*, y –posteriormente-, 2) un *desarrollo* que se manifieste coherente con los elementos constitutivos del inicio y 3) un *final* que se manifieste coherente con los elementos constitutivos tanto del inicio como del desarrollo y

---

<sup>57</sup> Se trata de una teorización sobre la positividad de la forma musical a partir del “recordar”. Alguien como Borges, incluso nos alertaría también sobre los elementos musicales que “se olvidan”. Nos dice el autor de *El inmortal*, “El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores de previsiones [...] Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido”. Una teoría de los elementos musicales “olvidados” está, por ahora, fuera de nuestras posibilidades; pero es importante anotar, al menos, su posibilidad. Cf. Borges, Jorge Luis. *La postulación de la realidad*. Tomado de, Oliva Mendoza, Carlos, *Literatura y azar. Cuatro ensayos sobre Borges*. Ed. Gobierno del Estado de Coahuila, Coordinación General de Bibliotecas Públicas y Librerías. Coahuila. 2011. p.19.

que se presente a la *memoria*<sup>58</sup> del receptor como punto de referencia para *recordar* y así *consumar* la forma definitiva de la obra.

La música surge de la capacidad de la conciencia humana para *anticipar* los resultados en la práctica de los fenómenos del sonido que una vez desaparecidos serán parte de un sentido general póstumo, tal como la praxis surge de la capacidad de *anticipar* los resultados de la alteración consciente del entorno físico con fines práctico utilitarios primero, y cognoscitivos o estéticos después.

## 6. DIFERENCIA ENTRE TEMPORALIDAD DE ACCIÓN Y TEMPORALIDAD DE LA PRAXIS

Lo que intento aquí es fundamentar la posibilidad de transmisión del sentido musical en la estructura temporal general de la praxis creadora. Para ello todavía es necesario afinar la distinción entre temporalidad de la *acción* y temporalidad de la *praxis*. Según Sánchez Vázquez hay una temporalidad inscrita en toda *acción*, ya sea que provenga un agente humano o natural. Es el contexto de la temporalidad que encontramos en el mundo natural, la que tanto ha dado que teorizar desde la perspectiva ontológica.<sup>59</sup> Pero en esta investigación he asumido que existe una temporalidad ‘desdoblada’ [Supra 4] de la praxis tal como la explica Sánchez Vázquez (***en la que interviene constitutivamente la idea de una***

---

<sup>58</sup> No sólo una obra musical completa, también una sección, un fragmento o hasta un motivo musical deben ser una realidad en la memoria de una mente musical para tener cierta forma. El proceso de aparición-desaparición del sonido es sólo la parte física del proceso. La retención en la memoria o el olvido del sentido musical es la parte metafísica.

<sup>59</sup> Vladimir Jankélevitch, discípulo y exégeta de Henri Bergson propone una ontología de la música en correspondencia con una ontología material general. Dice jankélevitch en *La música y lo inefable*: “En realidad el ‘mensaje musical’ no es un mensaje metafísico, o lo es sólo metafóricamente, y en cierto modo tiene una entidad etérea, como un pneuma. Esta voz de otro orden no procede de otro mundo, ¡y aún menos del ultramundo! Esta voz lejana no nos llega, pues, de regiones lejanas. ¿De dónde proviene entonces la voz desconocida? Viene del tiempo interior del hombre y también de la naturaleza exterior”. Cf. Jankélevitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha-Decay. Barcelona. 2005.



***producción a futuro que quiere ser pasado en el consumo***), y a partir de ella quiero fundamentar temporalidad especial de la praxis musical.

Para Adolfo Sánchez Vázquez la praxis es más que sólo actividad material desligada de la teoría. Toda actividad material sea física, química o biológica, es una transformación de cierto estado inicial que implica ya la existencia de agentes materiales activos y, como dijimos, un segmento temporal inscrito en la estructura misma de los fenómenos. Veamos,

Por actividad en general entendemos el acto conjunto de [otros] actos en virtud de los cuales un sujeto activo (agente) modifica una materia prima dada...nuestro concepto de actividad es lo suficientemente amplio para que englobe, por ejemplo: a un nivel físico las relaciones nucleares de determinadas partículas que conducen a la transformación de unos elementos químicos en su conjunto o la actividad de un órgano en particular; a un nivel psíquico, las actividades del hombre o del animal del tipo de la sensorial, instintiva, refleja, etc.; en este plano instintivo la actividad puede manifestarse como una serie de actos tan complejos como el de la construcción de un nido por un pájaro, sin que por ello deje de ser una actividad meramente biológica, natural.<sup>60</sup>

En el proceso de la praxis, en contraste con la mera acción natural, la conciencia se “desdobla”, por así decir, en dos momentos: el primero cuando el objeto humano (ya se trate de un objeto de uso práctico, un proceso social o una obra de arte) se entiende como perteneciente a un momento de producción (presente), separado de un segundo tiempo cuando el objeto humano se percibe perteneciente a un momento de disfrute (futuro). La conciencia humana se “tiende” entre un *presente* concreto con *ciertas* condiciones materiales específicas donde imagina un *futuro* que presentará *otras* condiciones materiales específicas generadas por la praxis. Toda actividad material sea física, química, biológica, es una transformación de cierto estado inicial que implica ya, de hecho, un transcurrir

---

<sup>60</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p 246.

temporal. Como seres naturales los humanos también somos sujetos constantes de actividad orgánica o instintiva, desde luego, pero, diferenciándose medularmente de estos procesos orgánicos, la *praxis* se suscita cuando “*los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con un resultado ideal o fin y terminan con un resultado o producto reales*”<sup>61</sup>.

El fin o ideal que guía la actividad humana se encuentra en un punto del futuro cuando da inicio el proceso de modificación de la materia prima -el entorno físico-. La adecuación entre la finalidad y el resultado no necesariamente debe ser perfecta, incluso pueden diferir profundamente debido a la dificultad objetiva para transformar la materia en la forma deseada y no por ello se malogra la *praxis*<sup>62</sup>. Lo fundamental que debe retenerse respecto a la idea de *praxis* es que es actividad humana que se orienta por “*algo que no tiene una existencia efectiva aún y que, sin embargo, determina y regula los diferentes actos antes de desembocar en un resultado real; o sea, la determinación no viene del pasado sino del futuro*”<sup>63</sup>.

## 7. LA TEMPORALIDAD DE LA PRAXIS MUSICAL

Precisamente de esta idea de la temporalidad “desdoblada” de la *praxis* general yo derivaría la poli-temporalidad (en la dimensión acústico-ondulatoria) a partir de la cual produce sentido el “oído musical”: ***al tomar conciencia de la temporalidad inherente al proceso de transformación de la materia, de la temporalidad***

---

<sup>61</sup> *Ibíd.* (Las cursivas son mías).

<sup>62</sup> Es interesante recordar aquí una idea de Bolívar Echeverría sobre la retroactividad, tanto causal como temporal, entre “certeza” y “verdad”, que, desde otro contexto, parece relacionarse con la idea de Sánchez Vázquez respecto a que la modificación del fin originario durante el proceso de la *praxis*, no ‘malogra’ el resultado general, sino que, por el contrario, lo afirma en su particularidad. Dice Bolívar Echeverría: “Si, como decía Sarduy, es posible que ‘el eco preceda a la voz’, que lo dado sea un ‘efecto retroactivo de lo por venir’, no lo es menos que la certeza, que debería ser el efecto de la verdad en el recinto de la mente, sea la causa, si no de la verdad, sí de lo único humanamente posible, que es la puesta en escena de la verdad”. La relación entre dos fenómenos retroactivos, causal y temporalmente, se muestran un tanto semejantes aunque cada autor enfoca el problema en términos distintos. Cf. Echeverría, Bolívar. *Octavio Paz, muralista mexicano*, en *Vuelta de siglo*. Ed. Era. México. 2006. P. 179)

<sup>63</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Filosofía de la praxis*. (Las cursivas son mías). p 246.

***propia de los fenómenos acústico-ondulatorios y, por último, de su propia temporalidad como existencia en un cuerpo físico resonante [también material y temporal], la humanidad ha sido capaz de concebir una finalidad estética autónoma de la organización micro y macro temporal de los fenómenos del sonido.*** La praxis musical imita la estructura temporal “desdoblada” de la praxis general, pero la enriquece a partir de la experiencia de las posibilidades resonantes del *propio cuerpo humano* como medio directo de la objetivación del sentido. La música es una forma de sentido que se despliega metafísicamente fluctuando entre la realidad físico-acústica del entorno material y la realidad físico-acústica de la condición corpórea humana.

El oído musical está encarnado en un cuerpo material que ostenta una temporalidad en sus acciones químico-biológicas, pero la temporalidad de la praxis es más compleja pues está desplegándose entre un presente “desdoblado” que se orienta idealmente hacia un futuro construible (la producción), y un pasado que está por realizarse (el consumo). La praxis musical, al utilizar el cuerpo humano como dispositivo resonante-vibratorio, sintetiza ambas formas de temporalidad. De ahí que he considerado que el estudio de la praxis musical requiere de una teoría estética propia.

## CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 2

---

1. La estructura general de la praxis tal como la plantea Adolfo Sánchez Vázquez se corresponde con el modo constitutivo de producción y consumo del mensaje estético musical: como un proceso cuyo origen está en una idealización hacia futuro que tiene que hacerse pasado en una conciencia humana para llegar a ser una obra musical culminada.
2. La dimensión estética de la praxis musical se corresponde también con la praxis general en el sentido de que se realiza ejerciendo una libertad humana revolucionaria, capaz de accionar en la realidad en pos de lo que *todavía* no es, de algo que la conciencia vislumbra pero que aún está por venir, de lo que *puede* ser. Es decir, de una organización sonora que surge de la idealización de una configuración ondulatoria atmosférica que *está aún por* producirse.
3. Según las investigaciones de psicología y cognición musical, el sentido de la música se extrae de un fenómeno póstumo pues la obra cobra forma sólo cuando se convierte en recuerdo de una memoria.
4. Al mismo tiempo que se hace memoria, el sentido de la música se configura desde un futuro que se piensa como pasado en el consumo, pues en el presente se idealiza la obra que se realizará en el futuro, pero que, finalmente, debe ser pasado para existir como una obra con carácter formal. En ese sentido la correspondencia con la praxis general es patente.
5. La praxis musical, al utilizar el cuerpo humano como dispositivo resonante-vibratorio, sintetiza dinámicamente, las dos formas de temporalidad que señala Sánchez Vázquez en *Filosofía de la praxis*: temporalidad de la acción y temporalidad 'desdoblada' de la praxis. De ahí que la praxis musical requiera de una teoría estética especial.

## CAPÍTULO 3

### MÚSICA, PREHISTORIA Y RUIDO

Yo quiero sorprender en tu regazo  
La muerte del silencio en ti presente  
Volviendo a alzarte como trueno erguido

Sin pena, sin temblor, armado el brazo  
Te espero yo encontrar convaliente  
Mientras huye el silencio, ya vencido.

*Adolfo Sánchez Vázquez.*<sup>64</sup>

#### 1. LA IMPOSIBLE AUSENCIA DE LA MÚSICA

¿De qué vencido silencio nos habla un Adolfo Sánchez Vázquez poeta en el Soneto III de *El pulso ardiendo*? Seguramente del silencio del *Logos*, entendido originalmente como una razón nominativa y ordenadora, pues dicho “silencio” es inconcebible, indeseable, posiblemente “demoníaco”. Empero, yo interpreto que también el “silencio” de la música debe “morir” bajo la acción de un metafórico brazo armado. Este “brazo armado” habrá que entenderle como nuestra capacidad de relacionarnos estéticamente incluso con sonidos y ruidos que son *accidentales*, *excedentes* o *accesorios* a la praxis práctico-utilitaria. Con la “basura auditiva”,

---

<sup>64</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *El pulso ardiendo, Soneto III*, en Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida. Primera conferencia: la poesía*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006 p. 19-20.

por decirlo de alguna manera. A continuación intentaré mostrar que, si se considera a partir de las ideas de Adolfo Sánchez Vázquez, la praxis musical nos aparecerá originada por la intervención de la “conciencia estética rudimentaria” en torno a fenómenos sonoro-ondulatorios incidentales o residuales al proceso de la praxis utilitaria. Es decir, a partir de la mediación del oído musical como un sentido estético histórico, la música proviene del ruido.

## **2. HISTORICIDAD DEL OÍDO MUSICAL. DATOS PALEONTOLÓGICOS/ DATOS ARQUEOLÓGICOS**

Mediante este trabajo intento comprender las razones por las que el *oído musical* ha pervivido como “sentido estético” desde el origen de nuestro género biológico, y a través del desarrollo histórico humano. Este oído musical ha manifestado la capacidad de transmitir sentido en el contexto de diferentes modos de reproducción social material. Dichos modos incluyen: las divisiones prehistóricas del trabajo, los diferentes tipos de esclavismo, la organización político-económica feudal y el sistema capitalista -desde sus inicios revolucionarios hasta la fase corporativo-monopólica actual-. Además de las experiencias social-revolucionarias de los siglos XIX y XX, -que, aunque sea por breves períodos de tiempo, o fragmentariamente-, han puesto en funcionamiento un proyecto moderno de reproducción social alternativo al capitalista.

El oído musical aparece desde que el género *homo* se manifiesta de manera autónoma dentro de la evolución general de las especies que habitan el planeta; desde hace más/menos 2.7 millones de años hasta nuestros días. Atendiendo a estudios sobre la estructura ósea de nuestros antepasados prehistóricos, se observa que la praxis estética de música vocal se ubica en una datación bastante

alejada de nuestros días. En efecto, se ha descubierto que el hueso *hioides*<sup>65</sup>, cuya estructura se considera un indicio de la articulación de vocales sostenidas en el aparato fonador humano, -o sea en palabras llanas un *indicio de saber cantar-*, se halla desarrollado, y con una fisiología similar a la nuestra, en los hominina<sup>66</sup> que habitaron el planeta hace al menos 1.5 millones de años.<sup>67</sup>

Estas dataciones sorprenden, sobre todo si se considera que las obras estético-plásticas de *Altamira* arrojan una datación de, algo más que, treinta y seis mil años, o que la estatuilla prehistórica conocida como *Venus de Lausell* presenta una antigüedad de, más/menos, veinticinco mil años, por citar dos ejemplos clásicos de la plástica rupestre. Respecto a la relación estética con el sonido durante la prehistoria, hay que anotar que, además del hueso hioides y la

---

<sup>65</sup> Hueso impar, medio y simétrico, situado en la parte anterior del cuello, por debajo de la lengua y por encima del cartílago tiroideos.

<sup>66</sup> "Hominina: subtribu de primates homínidos caracterizados por la postura erguida y la locomoción bípeda. Anteriormente eran considerados como una familia (Hominidae), y hoy como una subtribu (Hominina), de la que actualmente sólo sobrevive *Homo sapiens*. Si se acepta a *Orrorin tugenensis* y a *Sahelanthropus tchadensis* como homínidos, los Hominina podrían remontarse a unos 6 millones de años, siendo entre 6 y 7 millones de años cuando se tendría que dar el ancestro común entre el chimpancé y el ser humano. Cf. <https://es.wikipedia.org/wiki/Hominina>

<sup>67</sup> "Desde nuestra perspectiva los datos de evidencia física disponible indican que la habilidad de producir los sonidos del habla aparece tempranamente en los registros fósiles. De hecho, dicha habilidad pudo haber aparecido en diferentes líneas evolutivas de los homínidos y podría haber emergido como una adaptación completamente separada de la habilidad lingüística tal como la adaptación dietética. Al menos en el género *Homo* datado en alrededor de 1.5 millones de años de antigüedad, emergieron un conjunto de características morfológicas que están relacionadas con la producción del habla en los humanos modernos [...] este conjunto incluye la expansión en el tamaño del cerebro y evidencia de lateralidad hemisférica (Falk 2001, Holloway 1976, 1983, 1985) [...] así como la aparición de un diseño más sofisticado de herramientas, evidencia de manualidad en la producción de utensilios (Toth 1985; Lalueza Fox and Frayer 1997) [...] expansión geográfica y exploración de nuevos hábitats [...] y cambios en hábitos alimenticios a partir de una mayor confianza en la cacería (Wolpoff, 1996) [...]. Todo lo anterior encaja muy bien con la inferencia de que los primeros individuos de nuestro género probablemente fueron capaces de utilizar el lenguaje [...] Bueno, ¿Y qué decimos sobre el canto y sobre la música? Bueno, pues de un lado las limitantes para crear canciones son menos que las limitantes que se ven implicadas en la creación del habla. Dado que el canto depende de un tracto vocal abierto y, por lo tanto, del uso de vocales, cantar demanda menos restricciones de articulación que el habla. Considerando que el hueso hioides y la base externa del cráneo en los fósiles tempranos del género *Homo* presentan configuraciones similares a las configuraciones modernas, entonces es bastante probable que estos homínidos fueron capaces de formar las vocales necesarias para cantar". Cf. Frayer, David & Nicolay Chris. *Fossil evidence for the origin of speech sounds*. En, Wallin, Merker. Brown, et al. *The origins of music*. MIT Press. Cambridge MA, 2001. p 231-232. (Traducción mía).

capacidad de los primeros homo para cantar, tenemos noticia de que el dispositivo sonoro-musical, objetivado, más antiguo, hoy conocido es,

Un hueso de fémur de un oso de la cueva en forma de flauta, encontrado en 1995 dentro de brecha sólida a una profundidad 'capa 8', en el parque arqueológico de Divje Babe en el noroeste de Eslovenia. El hallazgo se originó en una estratificación confiable del período Paleolítico Medio y podría, por lo tanto, ser el instrumento musical más antiguo hasta ahora conocido.<sup>68</sup>

Los investigadores a cargo del hallazgo anotan que su aparición es muy importante. La razón es que previamente se tenían múltiples registros de "flautas" prehistóricas producidas a partir de huesos animales, pero todos los registros anteriores pertenecían al período Paleolítico Superior (más/menos 36 000 años antes de nuestra era). Empero, el hallazgo de la "Flauta de Divje Babe" se remonta a una antigüedad de más/menos 43 000 años. Los investigadores a cargo comentan,

El inicio del Paleolítico Superior (aprox. 40 000 a 30 000 años antes de nuestra era) en Alemania, como en toda Europa, estuvo acompañado de un alto grado de desarrollo en el arte [Hahn, 1983] [...] de cualquier manera, antes del Paleolítico Superior la situación era muy diferente. El arte de ese período es prácticamente desconocido, aunque esto no significa que no existiera [Marshack, 1988; Stepanchuk, 1993]. Posiblemente permanece imperceptible para la arqueología por estar encarnado en objetos que han sido presa de los estragos del tiempo. Es probable que este sea el destino de todos los objetos hechos de madera; y en el pasado, como ahora, las flautas deben haber sido hechas con tallos de planta ahuecados, además de con huesos [...] Todos los hallazgos de flautas paleolíticas hechas con hueso podrían ser sólo la "punta del iceberg". Lo que se escapa a la

---

<sup>68</sup> Kunej, Drago & Turk, Ivan. *New perspectives on the beginnings of music: Archeological and musicological analysis of a Middle Paleolithic bone 'Flute'*. En, Wallin, Merker. Brown, et al. *The origins of music*. MIT Press. Cambridge MA, 2001. p 235. (Traducción mía).



arqueología es la, mucho más grande, masa de flautas hechas con tallos de plantas, hoy perdidas para siempre.<sup>69</sup>

Una pregunta surge entonces, ¿Es que acaso la música se manifestó como *la más antigua* forma de relación estética con la realidad? No necesariamente, pues es razonable pensar que hubo arte plástico con antigüedad de más de un millón de años pero que, o bien se destruyó durante el transcurso de las eras, o aún espera ser descubierto.<sup>70</sup> La poesía también debió existir como un desarrollo autónomo y paralelo a los primeros adelantos de las habilidades lingüísticas denotativas o nominativas; y por si esto no fuera suficiente, consideremos también el desarrollo de la danza, pues sabemos que la musicología histórica ha llegado a sugerir que danza y música fueron una y la misma forma de mensaje estético en los albores de la praxis artística. Hecho que, en caso de ser cierto, dataría la danza con la misma antigüedad que los mensajes estético-musical que ya mencionados.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> Al respecto podemos recordar el cuento de Ray Bradbury *In a season of calm weather*, en donde se narra la historia de un vacacionista que tiene la fortuna de coincidir en la playa de una pequeña villa pesquera nada menos que con Pablo Picasso quien había llegado a ese lugar para visitar a unos amigos. El afamado pintor da un paseo vespertino a la orilla del mar y se ocupa en dibujar geniales formas artísticas sobre la arena cuyo único espectador imprevisto será el venturoso vacacionista quien, por su parte, cae en la cuenta de que las obras desaparecerán al anochecer con el ascenso de la marea y que la supervivencia de tan maravilloso arte no es posible a través de la conservación del registro material, sino de la inscripción que ese trabajo dejó en la memoria emotiva y mental de su solitario espectador. Nos preguntamos: *¿Cuántas formas de expresión estético-artística carecen de registro material y sin embargo perviven dentro del proceso histórico general de la praxis artística?* La ausencia de registro material de ciertas expresiones estéticas es, a la historia del arte, lo que el silencio es a la música: una forma de hacer sentido por vía negativa.

<sup>71</sup> Respecto a la posible imbricación originaria entre Danza y Música: “Los primeros sonidos de los cuales el hombre es su propio instrumento están siempre doblados por un gesto [...], desde que el hombre grita, se golpea el pecho o las caderas con un frenesí que puede proceder de la ira o de la alegría; desde que hace contorsiones en un principio utilitarias, en seguida gratuitas, por el placer de hacerlas por el deporte infinito en perspectivas de practicarlas ‘per se’, hasta que adquiere una rutina en sus prácticas, habrá pasado por tres etapas de las cuales la última fase es la que conoce ya una técnica, un arte. 1) expresión de un acto volitivo, necesario; 2) complacencia y repetición complacida del hecho; 3) organización técnica, colectiva, combinatoria, de los hechos. La tercera fase comprende dentro de sí a las dos primeras: el ‘arte’ naciente de la Música y de la Danza será a la vez expresivo y placentero [...] El hombre practica ambas actividades y contempla cómo las practican sus semejantes. Tan pronto como la contemplación es discriminatoria, selectiva, el sentimiento de la belleza nace. La ‘technes’ es, en su fase elemental, utilitaria; en su fase más avanzada, arte” Cf. Salazar, Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*. Ed. FCE. México. 1953. p 11.

Desde luego que la tarea de exponer las determinaciones originarias de otras modalidades de mensajes estéticos y realizar una crítica cronológica-comparativa de las mismas, es una acción completamente fuera de mis posibilidades. Por ahora sólo me interesa señalar que la antigüedad de los fenómenos estético-musicales arriba referidos -evidencia paleontológica del desarrollo temprano del hueso hioides, y evidencia arqueológica de al menos una “flauta” de material óseo procedente del Paleolítico Medio-, confirman la idea de Adolfo Sánchez Vázquez sobre la relación, directa y dinámica, que existe entre las relaciones 1) práctico-utilitaria y 2) estética, con la realidad. Recordemos que en *Invitación a la estética* se señala al respecto,

La relación estética, embrionaria y difusa en sus comienzos, es una de las formas más antiguas de relación del hombre con el mundo. Es anterior no sólo al derecho, la política, la filosofía y la ciencia, sino incluso a la magia, al mito y a la religión, aunque no anterior –sino vinculada estrechamente en sus orígenes- a la producción material de objetos útiles.<sup>72</sup>

No debería sorprendernos que, el día de hoy, los mensajes con sentido estético-sonoro impacten tan vivamente a nuestra conciencia, pues el modo de praxis que los produce es tan antiguo como la evolución de la humanidad misma.

---

<sup>72</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. p. 79.

### 3. ¿QUÉ INDICA EL TÉRMINO 'ARTE' PREHISTÓRICO' EN EL CONTEXTO DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ?

En el contexto del pensamiento general de Adolfo Sánchez Vázquez cuando decimos “arte prehistórico” estamos incurriendo en un cierto anacronismo. Anacronismo que, lejos de obscurecer la argumentación y una vez aclarado, será más bien de gran utilidad expositiva. Para Sánchez Vázquez el término “arte”, (entendido como el fenómeno de producción de mensajes realizados *ex profeso* para consumirse mediante una operación de “contemplación estética autónoma”) es un hecho histórico relativamente reciente. El punto de partida es que no todo el “arte” ha sido creado para transmitir sentido basándose *exclusivamente* en las cualidades estético-sensibles. El enorme conjunto de obras y prácticas que se enlistan dentro de las categorías de “Arte Prehistórico”, “Arte Antiguo” y “Arte Medieval”, cumplían con funciones religiosas, mágicas, lúdicas, políticas, económicas y eróticas, cuya producción de sentido no se consumía bajo el concepto de “objetivación que transmite un mensaje eminentemente estético”, tal como hoy le entendemos. En los luengos períodos citados, el “arte” sólo se concebía como un conjunto de “objetos producidos excelentemente para servir a otros fines”<sup>73</sup>, –como dice Sánchez Vázquez, [además de que] “en verdad, las obras de arte no eran contempladas, sino utilizadas”.<sup>74</sup>

Para comprender el origen de la música desde las ideas de Adolfo Sánchez Vázquez debemos estimar, entonces, que la apreciación estética autónoma de la obra de arte es un fenómeno que aparece propiamente a partir del período histórico conocido como Renacimiento en la Europa de los siglos XIV y XV. Esta forma de apreciación estética autónoma se desarrolla a partir de la “creciente división social del trabajo”<sup>75</sup> que trajo consigo la generalización del modo de

---

<sup>73</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. México. UNAM. 2006. P. 104.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

reproducción social capitalista en el mundo occidental. En *Invitación a la estética*, el autor indica,

Desde un punto de vista social, la autonomización del arte y la afirmación de la personalidad individual creadora del artista, presuponen cierta división social del trabajo y, dentro de ella, la actividad artística como profesión separada de los gremios medievales, que quedan reservados a los trabajadores manuales o artesanos agrupados en ellos.<sup>76</sup>

Estoy describiendo un proceso histórico de más de cinco siglos (del XIV al XX) en términos muy sumarios, y no es mi intención simplificar artificiosamente las problemáticas teóricas de la investigación. Sólo intentando señalar mínimamente el ventajoso anacronismo que implica la expresión “arte prehistórico”. Siguiendo dicha intención, quisiera anotar que la problemática apuntada puede resolverse planteando un núcleo semántico *más amplio* para el término “arte”. Un núcleo semántico que retome cuatro incisos conceptuales para el sentido de ‘lo estético humano general’ que señala Sánchez Vázquez en la *Introducción a Invitación a la estética*. Este núcleo semántico amplio admitiría, además de las funciones de “lo artístico” ya señaladas -religiosas, mágicas, lúdicas, políticas, económicas y eróticas- otras cuatro formas del sentido de lo estético<sup>77</sup>: a) en relación con la apreciación de la naturaleza, b) en los útiles de la vida cotidiana (artesanía), c) en la técnica, ya sea con aplicaciones recreativas (juego, deporte), o utilitarias (técnicas de labor), y d) en la industria (diseño industrial, publicidad, diseño gráfico).<sup>78</sup> A partir de este núcleo semántico, ampliado, trabajaré los siguientes apartados sobre sobre “arte prehistórico musical”.

---

<sup>76</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. p. 92.

<sup>77</sup> Entendiendo “lo estético” como el sentido que opera tras la mediación de una conciencia estética subjetiva que se asume dentro de una socialidad.

<sup>78</sup> Dichos incisos están señalados en, Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. p. 57.

#### 4. LOS MENSAJES ESTÉTICOS SONOROS Y EL RUIDO RESULTANTE DE LA PRAXIS UTILITARIA

El defecto fundamental de todo el materialismo anterior –incluyendo el de Feuerbach- es que sólo concibe el objeto [Gegenstand] , la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de *objeto* [Objekt] de *contemplación* [Anschauung], pero no como *actividad sensorial humana*, como *práctica*, no de un modo subjetivo. De ahí que el lado *activo* fuese desarrollado por el idealismo, por oposición al materialismo, pero sólo de un modo abstracto, ya que el idealismo no conoce, naturalmente, la actividad real, sensorial como tal.

*Karl Marx, 1ª Tesis sobre Feuerbach.*<sup>79</sup>

Después de las consideraciones preliminares anteriores, abordaré el tema que ocupa el capítulo presente. Siguiendo el pensamiento económico-filosófico de Karl Marx, Adolfo Sánchez Vázquez desarrolló su propia teoría crítica sobre el origen del arte. En ella lo primero que nos advierte es que la condición mínima necesaria para el surgimiento de este tipo de praxis durante la prehistoria es un aumento de la productividad del trabajo humano más allá de la satisfacción de las necesidades básicas para la supervivencia social. En el ensayo *Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético* leemos,

Es preciso que la producción exceda en cierta forma al consumo para que el hombre pueda producir objetos –como los artísticos- alejados cada vez más de una significación práctico utilitaria, o sea objetos inútiles en un aspecto pero útiles en otro.<sup>80</sup>

Es importante destacar cómo el autor considera que si la productividad material del grupo humano es baja, entonces no se puede manifestar la “distancia

---

<sup>79</sup> Citado con las cursivas en Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. p. 49.

<sup>80</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. p 68.

necesaria” entre producción y consumo. Una distancia interválico-temporal, es cierto, pero que posteriormente se manifestará también como una distancia a nivel psíquico: la distancia entre *acción* y *conciencia de la acción* que posibilita la relación estética con la realidad. Si el grupo social *homo*<sup>81</sup> hubiera debido abocarse exclusivamente a vivir de la carroña residual de especies de predadores más efectivos, o a producir exclusivamente instrumentos que favorecieran la obtención de alimento o la mejoría en las condiciones de los espacios habitables, entonces nunca se hubiera suscitado el momento de oportunidad para la aparición del arte. Este momento se genera en el espacio, el intervalo, el silencio, el paréntesis, en fin, la *distancia* -como apunta literalmente el autor-, entre el sentido de la producción que se orienta unívocamente hacia el consumo metabólico del entorno material.

Sólo cuando las fuerzas productivas del género van superando la apremiante e inaplazable necesidad de subsistencia orgánica prehistórica empieza a manifestarse el conjunto de los sentidos “espirituales” o teóricos, el sentido estético entre ellos. Al respecto Sánchez Vázquez indica,

El ojo animal no está hecho para contemplar el objeto. Para que el ojo pueda contemplarlo, es preciso que se establezca cierta distancia entre la necesidad y el objeto; pero, a su vez, para que este distanciamiento sea

---

<sup>81</sup> En mi revisión del Corpus teórico de Adolfo Sánchez Vázquez no he encontrado una diferenciación puntual sobre el alcance y aplicación de su concepto de “Hombre”. Creo que con dicho término el autor se refería a todo el género *Homo*, desde el *Homo Habilis* (aproximadamente 2.1 millones de años A.E) hasta el *Homo Sapiens Sapiens* (aproximadamente 45, 000 años A.E) o humano moderno, incluyendo las especies y sub-especies intermedias entre estos dos hitos evolutivos. Si bien la filosofía de la *praxis* implica siempre una determinación psíquico-teórica aunada a una determinación práctica, lo cual podría hacer pensar, en un primer momento, que la *praxis* propiamente hablando inicia con la especie *Sapiens*, el apartado *Grandeza y decadencia de la mano* nos muestra que el autor pensaba que la complejidad implicada en la expresión de la manualidad aportaba ya los elementos ontológicos propios de lo que ahora conocemos como humanidad, al menos potencialmente, dice el autor: “...con las manos el hombre ha aprendido a vencer la resistencia de las cosas, y con ellas comenzó a dominarlas. Con las manos el hombre ha empezado a marcar su huella en la naturaleza, y su uso, como primer útil o herramienta, señala también la existencia ya de una relación propiamente humana entre el hombre y las cosas”. Cf. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p. 324.

posible es preciso que el hombre se libere del reino de la necesidad inmediata, física, meramente natural.<sup>82</sup>

El fenómeno que permite el surgimiento de la “distancia” entre producción y consumo es, pues, el desbordamiento de la “capacidad productiva” del grupo social *homo* respecto a la satisfacción de necesidades de subsistencia elementales. En este sentido, se diría que los sentidos estéticos se hicieron posibles sólo gracias a una victoria -aunque sea mínima- sobre la escasez natural que la humanidad enfrentó durante la prehistoria. Pero, vale preguntar, ¿Cómo se hace posible este “desbordamiento” que permitió separarse gradualmente del sentido utilitario de la producción para arribar a la “contemplación” del objeto producido en sí mismo? ¿Cómo fue posible que el trabajo humano rebasara su propio marco metabólico-utilitario de producción y “desbordara” las necesidades dictadas por el consumo o uso inmediato de lo producido? En otras palabras: ¿cómo se suscitó el hecho de que, mediante el trabajo, se llegó a producir un *algo más* de lo que el consumo orgánico-metabólico del entorno exigía? ¿Hay acaso una *fluctuación estocástica*, un *desajuste azaroso* en el proceso de trabajo humano que hace que se produzcan ciertas objetivaciones que, en principio, *no eran necesarias para los fines utilitarios*, como sucede con la objetivación de valores meramente estéticos?

Para Adolfo Sánchez Vázquez, cuando un objeto se produce con una finalidad estética, autónoma frente a la función utilitaria inmediata, se está manifestando un “desplazamiento” que transita desde la conciencia de la forma requerida para la finalidad práctico-utilitaria, hacia una nueva conciencia de la forma concebida autónomamente como forma sensible y relevante. Una forma que es capaz de comunicar sentido y ostentar valor por sí misma. Como se apunta en *Invitación a la estética*, se opera un,

Desplazamiento del objeto como simple medio o instrumento al objeto como fin.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. p. 77.

Ahora bien, respecto a la música, o a los mensajes estéticos sonoros, ¿cómo fue posible que el sentido del oído pasara de ser un sentido utilitario, con fines orientados hacia la supervivencia, a ser un sentido estético?<sup>84</sup> La respuesta está en el fenómeno del trabajo. Pero entendiéndole desde una perspectiva amplia, pensando en el trabajo como una actividad capaz de ejercer una acción transformadora tan potente, que no sólo incide sobre el mundo material externo, sino que incluso incide sobre la condición material misma de la existencia humana: *la corporalidad subjetiva*.

En efecto, en el apartado que ya he mencionado -*Grandeza y decadencia de la mano*-, [cf. supra, nota 14], hay una esclarecedora afirmación en torno al efecto transformador que tiene el trabajo incluso sobre las propias manos humanas. Bajo su influencia del trabajo las manos se convirtieron en los apéndices que determinan la orientación teórico-práctica que finalmente nos define, cuando nos pensamos como seres capaces de ejercer la praxis. Leemos ahí,

La mano es [...] a la vez, órgano y producto del trabajo.<sup>85</sup>

Literalmente, el autor está indicando que el trabajo humano puede aplicar su acción transformadora *desde y sobre* las manos. *Desde y sobre* la propia materia constitutiva de la condición corporal humana. Y, observemos desde ahora, que esta acción transformadora no tiene relación de exclusividad con las manos.

Se trabaja a partir del cuerpo pero también se trabaja *sobre* el cuerpo, y los sentidos estéticos son un ejemplo de cómo opera el trabajo *sobre* el propio

---

<sup>83</sup> Invitación a la estética. p. 89-90.

<sup>84</sup> “La audición no está diseñada para escuchar música. La audición está diseñada para sobrevivir en un ambiente natural. La audición alerta la atención sobre eventos y peligros, y es un medio esencial para la orientación espacial. La audición permite la localización y distinción de objetos sonoros, y evoca y mantiene despierta la atención sobre el movimiento de las fuentes del sonido”. Cf. Christensen, Erik. *The Musical Timespace. A theory of music listening*. Aalborg University Press. Aalborg. 1996. P. 10. (Traducción mía).

<sup>85</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p. 323.



cuerpo. El oído musical, que aquí nos ocupa, es el producto de un trabajo no sólo sobre las posibilidades resonantes del entorno material exterior, sino también sobre la forma en que el propio cuerpo responde a los fenómenos del sonido. Tanto desde la exploración práctica como desde las determinaciones teóricas. La música se produce “desde”, y se recibe “en” el propio cuerpo; siempre que hay sentido musical hay, también, vibración ondulatoria en los músculos, los huesos, los órganos internos, los órganos sexuales, las extremidades, la boca, los pulmones, la laringe, el hueso hioides, etc. Y toda esa fenomenología somático-ondulatoria es, por sí misma, una parte del sentido que circula a través de los mensajes que se producen y consumen desde el oído musical.

Estamos hablando de la parte subjetiva del mensaje musical, la que se siente *adentro* del propio cuerpo, cuya fenomenología es existencial, somática. La otra parte, la parte pública o social, es la que se transmite a través del medio atmosférico y que contacta, finalmente, a productores y receptores. Esa parte es sólo el remate del mensaje; lo que Platón llamaba “aire esculpido”. La fenomenología integrada del oído musical es existencialidad y vida política; por ello la música es humanamente imprescindible.

Si, finalmente, consideramos que

La producción y el uso de instrumentos tuvieron primero una significación práctico-utilitaria; pero justamente el tratamiento práctico del material creó las condiciones necesarias para que el hombre prolongara su actividad transformadora más allá de un objetivo meramente utilitario.<sup>86</sup>

Y aplicamos esta última idea no sólo a “instrumentos” materiales externos a la subjetividad humana, sino (analogicamente con el paradigma de las manos) a otros órganos, apéndices o sentidos integrados en nuestra condición corpórea

---

<sup>86</sup> *Las ideas estéticas...* p. 69.

material, entonces se puede derivar una teoría sobre las condiciones de posibilidad para el origen de la música.

## 5. FRIEDRICH NIETZSCHE: ENTRE EL 'HOMO MUSICUS', (humano musical) Y EL 'HOMO STREPENS' (humano ruidoso)<sup>87</sup>

I kept quite still and said nothing. For a whole hour I did not move a muscle, and in the meantime I did not hear him lie down. He was still seating up in bed, listening;-just as I have done, night after night, hearkening to the dead watches in the wall.

Edgar Allan Poe, *The Tell-Tale Heart*<sup>88</sup>

La investigación ha llegado a un punto en el que es conveniente recordar algunas ideas sobre el origen y desarrollo histórico de la música que Friedrich Nietzsche señaló en sus *Meditaciones de un intempestivo*. En dicho texto se menciona que el escuchar música no sólo implica una comunicación con nuestros oídos, sino con

---

<sup>87</sup> Los términos que de aquí en adelante serán ocupados para la argumentación, *homo strepens* para nombrar al ser humano como un ser que, ineluctablemente, produce ruidos durante el ejercicio de su praxis utilitaria. Y *homo musicus*, para nombrar al ser humano en el ejercicio pleno de sus facultades estético musicales, se acuñaron con el valioso apoyo de Rita Lilia García Cerezo, egresada del Colegio de Letras Clásicas de nuestra Facultad. Es importante destacar que dichos términos se utilizarán con fines *meramente ilustrativos*, y con su uso no se pretende, siquiera, insinuar que existan objetivamente dos sub-especies nuevas del género Homo. Deseamos, pues, evitar toda confusión con términos de clasificación científico-antropológicos como *Homo Habilis*, *Homo Erectus* u *Homo Sapiens Sapiens*, términos estos que son usados también en el presente trabajo. **El uso del latín no ostenta una pretensión de verdad escolástica, ni mucho menos, sino más bien es un recurso meramente ilustrativo.**

<sup>88</sup> Allan Poe, Edgar. *The Tell-Tale Heart*; en Oates, Joyce Carol, *The Oxford Book of American Short Stories*. Ed. Oxford University Press. Oxford. 1992. p. 93

[Me quedé absolutamente tranquilo y no dije nada. Durante una hora entera no moví ni un músculo, y mientras tanto tampoco le escuché recostarse de nuevo. Él aún estaba sentado en la cama, escuchando;-tal como yo lo he hecho, noche tras noche, escuchando los relojes de la muerte en la pared].

todo nuestro sistema muscular. Es decir, una comunicación con la totalidad de nuestra realidad somática. Recordemos las palabras del autor de *El anticristo*,

Para hacer posible la música como arte separado, se ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo sigue hablando a nuestros músculos): de modo que el hombre ya no imita y representa enseguida corporalmente todo lo que siente. Sin embargo, ése es propiamente el estado dionisiaco normal, en todo caso el estado dionisiaco primordial; la música es la especificación, lentamente conseguida de ese estado a costa de las facultades más afines a ella.<sup>89</sup>

La idea nietzscheana de una cierta “inhibición” o “inmovilización muscular” confirma la importancia de la realidad somática completa durante el proceso de objetivación musical desde una perspectiva crítica. Pensémoslo así: es un hecho que cuando se presenta la experiencia estética de la música aparece el fenómeno de que su mensaje impacta nuestro ser psíquico y somático en un modo sumamente impetuoso. Nuestras realidades, tanto corporal como mental, se ven alteradas, casi inexorablemente, por la influencia del mensaje cifrado en el sonido. Los casos de *amusia* (la impasibilidad radical en presencia de los mensajes musicales), son infrecuentes y se consideran como casos de disfunción neurológica<sup>90</sup>. Nietzsche anota este fenómeno en los siguientes términos: [cuando

---

<sup>89</sup> Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Buenos Aires. 2002. P. 98-99.

<sup>90</sup> El problema de la *amusia congénita* y la *amusia adquirida* es fundamental para despejar el debate sobre si la música tiene, o no, funciones adaptativas autónomas a nivel del sistema nervioso central. Si se determina que hay estructuras neuronales específicas para la apreciación musical, entonces se puede sostener que la música tiene una función de supervivencia biológica; mientras que, si para apreciar la música se utilizan combinaciones de varias estructuras neuronales con funciones diferentes como las de función del lenguaje, de regulación motora, etc., se puede pensar que la música es meramente un ‘producto cultural’. Actualmente la evidencia científica favorece la perspectiva biológica: “Parece ser que la música satisface ciertas necesidades tan importantes para los humanos que su cerebro ha dedicado un espacio especial para su procesamiento”. Cf. Peretz, Isabelle. *Brain specialization for music: new evidence from congenital amusia*. En Peretz, Isabelle, Zatorre, Robert J., et al. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press. Oxford. 2003. p 201. Nuestra concepción, desde la teoría crítica, coincide con la evidencia científica mencionada: pensamos que la música, y todos los sentidos estéticos, funcionan al interior del proceso evolutivo del género Homo, pero asumimos que la evolución del género está determinada por su capacidad teórico-práctica de trabajo. Dicho en otras palabras, que la evolución humana está orientada por su propia praxis.

percibimos música] “lo esencial continua siendo la facilidad de la metamorfosis, la incapacidad de *no* reaccionar (de modo parecido a como ocurre con ciertos histéricos, que a la menor seña asumen *cualquier* papel)”.<sup>91</sup>

Además de generar nuevas *realidades psíquicas* [Cf. Apartado 1.4], la música nos demanda también una reacción física: movernos, seguir el ritmo con los pies, tararear, bailar, ¡hasta pestañear! La razón de ello es que, al mismo tiempo que nuestro género Homo evolucionó hacia el *homo habilis*, también se produjo una evolución adyacente e inexorable hacia una modalidad estética de “humanos ruidosos” u *homo strepens*. Humanos ruidosos que se hicieron musicales mediante la praxis. Intentaré explicar esta idea.

En verdad somos seres ruidosos desde que somos seres que trabajamos. Los humanos sabemos que toda interacción con el medio material producirá una reacción de energía sonora que denominamos “ruido”. El trabajo humano es siempre ruidoso (excepto, desde los últimos cincuenta años, el trabajo de las y los astronautas en el espacio exterior, que es naturalmente vacío y, por tanto, no aparece como un medio de contacto acústico). Los humanos somos socialmente estrepitosos desde que comenzó el proceso de humanización del entorno planetario a partir de nuestras objetivaciones materiales. Posterior y paulatinamente, al tomar conciencia de las posibilidades y capacidades expresivas y comunicativas de los ruidos *por sus propias cualidades estéticas*, los humanos empezamos a desarrollar un sentido nuevo, que, a la postre, devino en la conformación histórica del “oído musical”. En *Invitación a la estética* encontramos un pasaje que parece arrojar luz, indirectamente, sobre este problema,

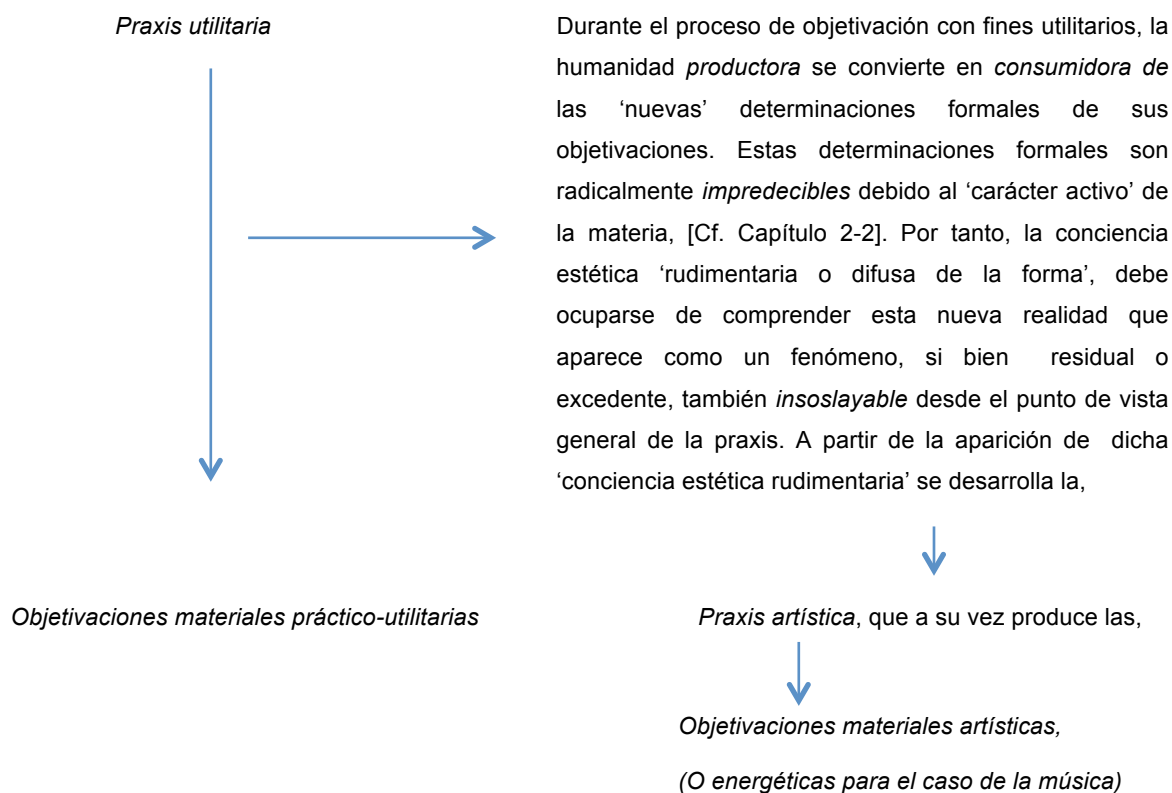
Desde el momento en que se producen objetos con cierta forma, tiene que darse necesariamente una conciencia de ella, por difusa o rudimentaria que sea, a la que podemos llamar *conciencia estética*.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Nietzsche Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. p. 98-99.

<sup>92</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. p. 96.

Según esta cita, el ser humano de *productor* de objetos es, necesariamente, un ser humano *consumidor* de las cualidades estético-formales de sus propias objetivaciones. El siguiente diagrama puede ilustrar este fenómeno,



La materia -o la energía, para el caso del sonido-, aparece modificada por la actividad práctico-utilitaria humana pero, una vez que adopta la *forma* que el trabajo humano le impone, la misma *forma* incide sobre la conciencia que (en un momento anterior en el tiempo) produjo la alteración de su estado natural primario. Esta alteración del estado psíquico original de la conciencia humana productora, es causada por las *determinaciones estético-formales* objetivadas en la materia o energía una vez reorganizada. Las nuevas determinaciones formales comunican un nuevo sentido estético autónomo e inesperado a la misma conciencia que antes les produjo persiguiendo fines no estéticos sino utilitarios. Esto equivale a decir que las nuevas formas que toman nuestras objetivaciones, comunican un

sentido estético que *no podía ser anticipado* al inicio del proceso de la producción práctico-utilitaria. Es como si hubiera formas potenciales e inimaginables, inscritas como posibilidad en una materia y una energía que nunca son totalmente pasivas.

...

Lo que estoy exponiendo recuerda los aforismos que el literario Theodor Wiesengrund Adorno expresa, en su entrevista con un literario Sören Becker, y que nos es referida por Carlos Oliva Mendoza en el ensayo *La vida dañada*. Ahí el personaje Theodor Wiesengrund Adorno señala que,

Lo bello ha brotado en lo feo más que al revés [...] las grandes obras de arte retienen, gracias al peso de su triunfo, cuanto de destructor y de disgregador les rodeaba [...] hay en ellos algo deforme, procedente de su materia [...] La formalización de lo bello es un momento de equilibrio, que es constantemente destruido, porque lo bello no puede retener la identidad consigo mismo sino que tiene que encarnarse en otras figuras que, en ese momento de equilibrio, se le oponían.<sup>93</sup>

Yo sólo agregaría que al sentido de lo estético se opone no sólo el estado originario de la materia (o la energía), sino también la necesidad apremiante de la producción práctico-utilitaria. Lo bello entonces se aparece como una fluctuación que se hace autónoma frente a 1) la materia y la energía naturales, como 2) frente a la dimensión práctica-utilitaria humana; y por ello, una vez destruido, regresa a ambas. El caso del sonido es muy interesante y peculiar. La conciencia estética “difusa o rudimentaria de la forma” –señalada por Sánchez Vázquez-, hubo de ocuparse, no de formas buscadas intencionalmente, sino de fenómenos residuales, marginales o accidentales.<sup>94</sup> En los orígenes históricos del oído

---

<sup>93</sup> Oliva Mendoza Carlos. *La vida dañada*, en, *El fin del arte*. Ed. Ítaca-UNAM. México. 2010. P. 15-16.

<sup>94</sup> Tal vez por este origen ‘residual’ es por lo que la obra musical deviene en una obra de arte ‘profana’. Un modo de obra que manifiesta un carácter ‘reactualizable y convocante’, opuesto al carácter ‘perenne y excluyente’ del arte plástico como arte aurático; como obras-objeto que se erigen en objetos para el ‘culto’. Así lo señaló Bolívar Echeverría en su Introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*

musical, la conciencia estética rudimentaria no se ocupaba de las “nuevas cualidades materiales” de las objetivaciones, sino del impacto estético que se producía, en las humanas conciencias, debido al nuevo universo de sonidos que aparecían a medida que se profundizaba el proceso de reproducción social material. Posteriormente -y aquí retorno a leer a Nietzsche-, hubo que “inhibir” las resonancias práctico-utilitarias, para comenzar una nueva era de exploración de las posibilidades de organización de los ruidos con fines estéticos autónomos.<sup>95</sup>

Concluyendo: si nos sucede a menudo que, -como apunta Nietzsche-, “sin esfuerzo alguno nos hacemos *uno* con la música” no sólo si la estamos ejecutando o componiendo, sino también cuando la escuchamos (o aun cuando la *pensamos*); es porque sus determinaciones estéticas están engarzadas con nuestra evolución y desarrollo como seres de praxis. Dado que la atmósfera terrestre es un medio de transmisión acústica, entonces toda actividad humana está intervenida por la “conciencia estética rudimentaria” de las formas del sonido. Y dado que la música se produce a partir de dicha “conciencia estética”, entonces esa es la razón por la cual la música acompaña, -prácticamente-, todas las manifestaciones de nuestra vida psíquica, emocional, corporal y político-social.

Sólo conocemos dos ejes para el “horizonte de no-posibilidad” de la música: el espacio vacío o la muerte. Para la vida humana en el planeta no existe el silencio en sí mismo, como lo testimonió John Cage a partir de sus experiencias límite al interior de las cámaras anecoicas que, mediante aplicaciones técnicas de ingeniería acústica, aíslan todo sonido del mundo exterior:

---

*técnica* de Walter Benjamin: “[La obra musical] Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción [pues] No hay de ella una *performance* original y auténtica que esté siendo copiada por todas las demás”. Volveremos sobre esta problemática en el último Capítulo cuando tratemos de explicar el modo especial en que la música se mercantiliza en el contexto capitalista.

Cf. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Introducción de Bolívar Echeverría. Ed. Ítaca. México, 2003. p. 16.

<sup>95</sup> Este hecho podemos constatarlo, en la historia de la estética, cuando se logra la sincronización técnica entre imagen y sonido en el contexto cinematográfico: paulatinamente se pudo reconstruir el continuum entre a) sonidos incidentales -naturales o humanos-, b) voces humanas y c) música. Pero este es un tema lo suficientemente complejo como para plantear una investigación aparte; sólo lo menciono para abundar en la exposición de la relación entre música y ruido.

*Cuando entré [...] escuché dos sonidos, uno agudo y uno grave. Cuando referí al ingeniero en turno mi experiencia él me informó que el agudo era el sonido de mi sistema nervioso en operación y que el grave era mi sangre en circulación. Hasta que muera habrá sonidos, y ellos continuaran después de mi muerte. Uno no debería entonces preocuparse acerca del futuro de la música”<sup>96</sup> [y continúa] “no hay eso que llaman espacio vacío o tiempo vacío, siempre hay algo que ver o que oír.”<sup>97</sup>*

De hecho, no sólo la reproducción social material, sino también toda la serie fenomenológica de nuestra vida personal e íntima están llenas de ruidos. Excitantes algunos, -como los del erotismo-, chuscos otros, -como los escatológicos-, e incluso algunos amenazantes como los que acompañan a la enfermedad y anuncian la cercanía de la muerte orgánica. Los ruidos se manifiestan como la “huella” o la “sombra” auditiva de nuestra vida práctica, y la música es el contrapunto estético para ellos. ***Donde haya ruido la música aparecerá.*** Esto se debe a que, como ya se dijo, la conciencia estética rudimentaria de la forma del sonido interviene para modificar el sentido de lo meramente *residual*, para convertirlo en sentido estéticamente *intencional*. Este complejo proceso, como vimos, manifiesta una duración de más de un millón de años. Marx no se equivocaba: “la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior”.

Nuestro género *homo* es ruidoso primero y después musical. Y después de musical es nuevamente ruidosa. Es una tensión y distensión que se origina en el paleolítico y pervive hasta nuestros días. Nietzsche esclarece el problema del origen de la música cuando dice que el ritmo musical “sigue hablando a todos los músculos humanos”. Leyendo a Nietzsche desde la teoría crítica de Sánchez

---

<sup>96</sup> Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Connecticut. 1973. p 8. (Las cursivas son mías).

<sup>97</sup> *Ibidem*.

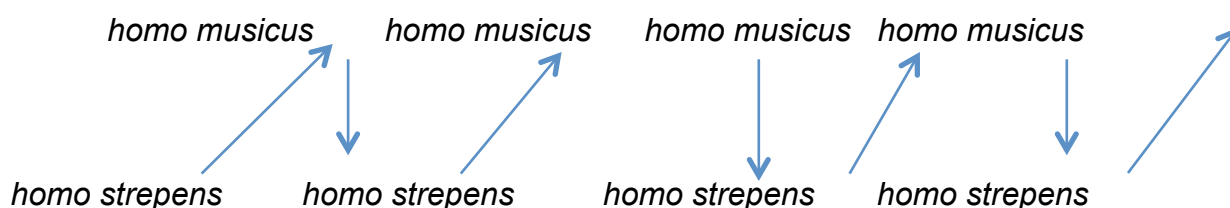


Vázquez, yo agregaría que incluso la persona “menos musical” (aun quien jamás produjo pieza musical alguna) es un ser que por su relación práctico-utilitaria con el mundo tiene conciencia estética rudimentaria de la forma en que resuena su propio cuerpo material. Esta conciencia estética rudimentaria es lo que le posibilita la *comprensión analógica* del sentido de los mensajes musicales que otra(s) subjetividad(es) humana(s) produce(n).

No es que el *homo musicus* trascienda al *homo strepens* de una vez y para siempre:



Sino que la conciencia estética rudimentaria de la forma del sonido lleva a una relación dinámica entre dos de sus modos específicos. El *homo strepens* está siempre ligado a la praxis utilitaria, mientras que el *homo musicus* lo está respecto a la praxis estético-sonora (una vez que, gradualmente, afirma su autonomía frente a la primera). Podemos ilustrar este proceso de la siguiente manera:



La idea de *homo musicus*, que propongo aquí, no es lo que en la términos modernos denominamos un “músico profesional”, es decir alguien que compone, interpreta o produce música como forma de asegurar su manutención material en un contexto social concreto. En esta investigación entiendo que todo ser humano capaz de comprender un mensaje musical es un humano-musical: un *homo*

*musicus*. Por ejemplo, se sabe que los embriones humanos responden activamente a los mensajes musicales<sup>98</sup>, un feto humano -después del tercer mes de gestación, cuando ha adquirido ya la conformación característica de su especie-, es un *homo musicus*, entonces. También una persona, infante o adulta que silba una melodía, que tararea un fragmento de canción, o incluso alguien que simplemente *recuerda musicalmente* un motivo melódico o rítmico es un *homo musicus* en toda la plenitud de su facultad estético-sonora. De hecho, mi argumentación apunta a demostrar que, en estricto sentido, todos los seres humanos somos “musicales”.

## 6. EPÍLOGO: ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ Y LA BELLEZA DEL SONIDO.

Adolfo Sánchez Vázquez no publicó trabajos que versen específicamente sobre las posibilidades estéticas del sonido, pero de sus ideas estéticas generales pueden inferirse planteamientos específicos sobre la expresividad del sonido y del origen de la música. El autor, por ejemplo, nos indica con toda precisión que el paso del objeto técnico al objeto técnico bello proviene de la condición ontológica humana como un ser eminentemente creador. Como una consecuencia ineluctable de su capacidad creativa, los seres humanos necesitamos ‘estetizar’ los objetos que, en un principio, se producían con fines puramente utilitarios. Es

---

<sup>98</sup> “Más que nacer como un ‘pizarrón en blanco’, un recién nacido ha tenido, sorprendentemente, un gran número de experiencias del mundo que le rodea. En particular los recién nacidos parecen reaccionar a los sonidos durante el período fetal, y responder distintamente a ellos después del nacimiento. Por ejemplo, los recién nacidos parecen reconocer sonidos cotidianos de su ambiente familiar y melodías del ambiente pre-natal, discriminando entre el lenguaje nativo de la madre y otros lenguajes, y distinguiendo la voz de la madre de las voces de otras mujeres”.

Cf. Eino Partanen, Teija Kujala, Mari Tervaniemi, Minna Huotilainen. *Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects*. PLoS One. US National Library of Medicine. 2013. (Traducción mía).

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3813619/>

decir, la relación estética que la humanidad establece con la realidad *resuelve una tensión* que se suscita entre las condiciones materiales generadas por la praxis utilitaria y la necesidad humana de seguir creando aun cuando las necesidades orgánico-metabólicas básicas han sido ya eficientemente satisfechas.

Para nuestro autor la diferencia entre trabajo artístico, o si se prefiere, eminentemente estético, y trabajo práctico-utilitario es sólo una diferencia *de grado* en el nivel de afirmación de la subjetividad creadora humana que el *objeto producido* expresa en su forma final. Sánchez Vázquez es muy claro cuando indica que,

El arte es trabajo, pero un trabajo verdaderamente creador, en cuanto que la capacidad de humanizar a los objetos, de objetivarse el hombre en ellos no tropieza con las limitaciones impuestas en el trabajo habitual por su función utilitaria. Su utilidad es fundamentalmente espiritual; satisface la necesidad del hombre, de humanizar el mundo que le rodea y de enriquecer con el objeto creado su capacidad de comunicación [...] el hombre siente la necesidad de una afirmación objetiva de sí mismo que sólo puede encontrar en el arte. Y ello explica histórica y ontológicamente el afán humano de rebasar el marco de lo útil material incluso en la esfera misma de los objetos técnicos. Vistos estos objetos desde su ángulo puramente técnico-utilitario, lo bello aparece como algo superfluo o extraño. La técnica en cuanto tal no exige lo bello. Es el hombre el que siente la necesidad de lo técnico bello en virtud de su afán de humanizar –o estetizar- [...] todo cuanto toca [...] el paso del objeto técnico al objeto técnico bello no es necesario desde un punto de vista técnico; no es exigido por las leyes de la técnica. El ansia de embellecer el objeto técnico es ansia de afirmar la presencia de lo humano, presencia limitada por el estrecho marco del ser técnico del objeto. No es que la técnica sea inhumana; es tan humana como el arte [...] no hay una oposición radical entre arte y técnica, como lo demuestra el hecho de que el hombre puede integrar el mundo técnico en el de lo bello, y producir objetos técnicos bellos. Pero lo que

lleva a esta estetización de lo técnico es justamente su afán de afirmar más plenamente en los objetos la riqueza de su subjetividad”<sup>99</sup>

La “necesidad de estetizar el objeto producido” es, pues, como una carga “extra” de contenido humano que se le agrega a cualquier proceso de objetivación, pero de ello no se deduce que la objetivación con finalidades estéticas sea cualitativamente diferente de la objetivación original práctico-utilitaria. La diferencia está, como decíamos, en el grado de expresión subjetiva humana que el objeto manifiesta en su forma final.

Para concluir este capítulo, y retomando el epígrafe de *El pulso ardiendo*, quisiera señalar que un hipotético e imposible “silencio histórico” de la música denotaría un inexcusable detrimento de la condición humana como un “ser de praxis”. Esto es así porque siendo el *homo* un género biológico ineluctablemente “ruidoso”, ¡y esto debido *precisamente* a su gran creatividad en los asuntos práctico-utilitarios!, fue *evolutivamente necesario* que a la postre nuestro género haya sido capaz de transformarse en un género *homo-musical*. Sólo hizo falta aplicar las mismas capacidades creativas, teórico-prácticas, [expresadas siempre a través del trabajo], no sólo a la resolución de sus problemas técnico-prácticos, sino a su persistente producción de ruidos, chirridos y estrépitos.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p 184-185.

<sup>100</sup> Como ya había señalado [Cf. Supra Nota 23], en *L'arte dei rumori* (1913), Luigi Russolo planteó una aportación crítica esencial en el desarrollo de la música de occidente: el uso de los ruidos para realizar obras con valor estético musical -fuera de los lineamientos de las 12 notas tradicionales del sistema temperado en tonos y semitonos-. A inicios del siglo XX, Russolo consideraba que la música había estado demasiado constreñida a los lineamientos armónicos derivados de la tradición pitagórica. Ya en la edad media europea se habían explorado los modos tetracordales griegos, después vino el barroco con su enorme desarrollo del contrapunto y la fuga, además de la síntesis definitiva del sistema temperado de 12 notas cromáticas en Bach (en el álbum para clavecín solista *Das Wohltemperirte Clavier –El clave bien temperado-*, 1722). Las composiciones de inusitada riqueza melódica del período clásico también habían llegado a grados muy altos de complejidad, e incluso, habiendo conocido la magnificencia orquestal en la música de Wagner y Beethoveen, a Luigi Russolo le parecía que el campo de exploración de la sensibilidad sonora de los seres humanos (al menos en Occidente) había sido, hasta entonces, “demasiado estrecho”.

---

El compositor y teórico musical potosino, Julián Carrillo, también desarrolló su propia versión crítica al sistema temperado de 12 semitonos con su experimento acústico fundacional del 13 de julio de 1895 logra corregir tanto “a la teoría acústica como a la misma teoría musical clásica” sentando -a partir de su teoría estético-acústica del “sonido 13”-, las bases para una trascendencia científica del sistema temperado tradicional. (Cf. Martínez J.R y Martínez Gutiérrez Luis Guillermo. *Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein*. Scientific Journal SLP. 2017, article 3SJ, pp. 10).

Como sabemos la concepción de estética sonora dominante en la cultura occidental es la que está basada en las combinaciones armónicas o disonantes de 12 notas dentro de aproximadamente 9 octavas. Las relaciones matemáticas entre ellas están basadas en la teoría pitagórica de los sonidos armónicos naturales. Es en el hecho de su derivación natural donde Russolo ve su debilidad: “La naturaleza es silenciosa o relativamente discreta en sus ambientes sonoros salvo en los terremotos, huracanes, avalanchas, tormentas o cascadas –dice Russolo-, es por eso que los humanos se sorprendieron tanto cuando obtuvieron sonidos de una caña agujereada o de una cuerda apretada, por eso se atribuyó a la música un origen divino, esta se obtenía rodeada de un respeto religioso y se utilizó desde un principio para enriquecer los ritos de los sacerdotes” [Russolo Luigi. *The Art of Noise*. Something Else Press. 1967. Digital Version: UbuClassics. Cf. [http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo\\_noise.pdf](http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf) p. 5. ] Los músicos, desde entonces, se dedicaron a cultivar la pureza del sonido natural armónico y a construir la música como un mundo fantástico “superimpuesto” al mundo real.

El sentido natural-pitagórico de los sonidos musicales funcionó muy bien en la cultura musical occidental hasta la llegada de la Revolución Eléctrica de la 2ª mitad del siglo XIX, cuando en las ciudades, así como en los pequeños pueblos, la masificación del uso de maquinaria empezó a generar ruidos nunca antes escuchados, tanto en cualidades tímbricas como en ritmos y en niveles de intensidad sonora. Fue tal el impacto de estos fenómenos acústicos en la vida de las poblaciones de las crecientes ciudades que la música basada en el sistema temperado de 12 notas “tuvo que cambiar sus planteamientos estéticos y volverse más chillante, extraña y llena de amalgamas disonantes para poder captar y mantener la atención de los espectadores” [Ibidem]. La música misma estaba conduciendo la problemática estética sonora hacia el “Ruido-Musical”. Debido a que según Russolo el gusto auditivo había cambiado ya que ahora era *mucho más interesante imaginar la combinación de los sonidos de trolebuses, multitudes, gritos humanos, ventiladores, tejedoras, sonidos de animales, tractores, trenes, etc.*, que asistir a escuchar una sinfonía heroica o pastoral.

El cultivo del ‘sonido musical puro’ y la separación definitiva entre el arte de los sonidos y el medio ambiente acústico encuentran su máxima expresión en la Música de Cámara, y posteriormente en la edificación de las salas de conciertos. Ya en la segunda mitad del siglo XX el compositor y educador musical Raymond Murray Schafer, había referido que “...la música se muda a las salas de concierto cuando ya no puede ser percibida eficientemente en ambientes sonoros exteriores [debido a su complejidad expositiva]. Ahí detrás de muros acolchados la concentración auditiva es posible, lo cual equivale a decir que el cuarteto de cuerdas y el pandemónium urbano son históricamente contemporáneos” [Murray Schafer, Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. Vermont. 1994. P. 103].

Para ahondar un poco en esta idea recordemos que, en consideración de su relación con el ambiente sonoro, la música de cámara admite dos divisiones generales respecto a su tratamiento temático: Música Programática y Música Absoluta. La Música Programática es aquella que pretende ser imitativa del ambiente y, como su nombre indica, puede parafrasearse verbalmente en los programas de concierto. Por ejemplo: *Las Cuatro Estaciones* (Vivaldi); la *Sinfonía 6 Pastoral* (Beethoven) o *Horse Power Suite* (Carlos Chávez). Por otro lado, la música absoluta es aquella donde quien le compone elabora *paisajes sonoros ideales* creados en la mente musical de la compositora o compositor, sus expresiones paradigmáticas son las formas musicales representativas del período clásico: las sonatas y las sinfonías.

## CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 3

---

1. La praxis musical es una de las formas de praxis artística cuyos registros son de los más antiguos (hasta 1.5 millones de años para el desarrollo del hueso hioides capaz de entonar vocales sostenidas, o sea, el canto; y al menos cuarenta mil años, para el desarrollo de la música instrumental, flautas a partir de materiales vegetales y de huesos de mamíferos).

2. Para comprender el fenómeno del arte prehistórico en el contexto del pensamiento de Sánchez Vázquez es necesario asumir un margen semántico amplio del término que podemos extraer de su *Invitación a la estética*. En dicho texto se contemplan los siguientes índices: a) la producción del sentido de 'lo estético' en relación con la naturaleza, b) la aparición de 'lo estético' en los útiles de la vida cotidiana (artesanía), c) la inclusión de elementos estéticos en la técnica, ya sea con aplicaciones recreativas (juego, deporte), o utilitarias (técnicas de labor), y d) la inclusión de 'lo estético' en la industria (diseño industrial, publicidad, diseño gráfico).

3. La música surge a partir de la intervención de la conciencia estética 'difusa o rudimentaria de la forma', en torno a los fenómenos sonoros residuales que, ineluctablemente, acompañan a la praxis práctico utilitaria.

4. Es necesario 'inhibir' el propio sistema motriz, para hacer el silencio intencional (Nietzsche) que precede a toda configuración del sentido musical.

---

Russolo quiso romper con la concepción estética espacial-funcional de la sala de conciertos como una galería de paisajes sonoros ideales -las obras musicales-, que funciona de forma análoga a una galería de pinturas donde los cuadros son como ventanas abiertas a otros mundos: desde el punto de vista estético Russolo reclamó la desaparición de los muros aislantes de las salas de concierto y a través de 'montajes imaginarios' propuso extender la cualidad de musical mucho más allá de la rígida frontera de los armónicos naturales pitagóricos hacia los Ruidos-Musicales que se encuentran en cualquier rincón del espacio natural y/o social. Las ideas que expuse en este capítulo 3, dialogan con las reflexiones de Russolo y Shafer, sobre las relaciones entre la música y el medio ambiente acústico.

5. Todo ser humano que puede comprender el sentido de un mensaje musical es un *homo musicus*, no sólo los modernos 'músicos profesionales'.

6. Todo *homo musicus*, alterna su condición con la de *homo strepens*: somos una especie tan ruidosa como musical.

# CAPÍTULO 4

## LA MERCANCÍA MUSICAL TÉCNICAMENTE REPRODUCIBLE:

### EL FUTURO ESTABA EN EL PASADO

Más allá del intercambio y de la ganancia generada, la mercancía siempre –o casi siempre, diríamos ahora– tiene una función, por elemental, superficial o temporal que ésta sea, y en ese momento y espacio, recupera su valor de uso y muestra variantes en cada proceso individual y colectivo de reproducción de la vida humana.

*Carlos Oliva Mendoza.*<sup>101</sup>

#### 1. ENTRE LA CONCIENCIA ESTÉTICA Y LA ECONOMÍA DEL TIEMPO EN EL CONTEXTO ECONÓMICO CAPITALISTA

Aristóteles consideraba todo hecho artístico como manifestación de la libertad: el arte es algo que los humanos eligen producir -y consumir-, pues no sucede por 'generación natural'. En su *Ética Nicomáquea* indica que todo hecho artístico pertenece al reino de los fenómenos contingentes, que no de los necesarios. Dice el estagirita,

Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido.

[y continúa]

---

<sup>101</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo*. p. 35-36.



En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción y no a la acción. Y, en cierto sentido, ambos, el azar y el arte, tienen el mismo objeto, como dice Agatón: 'El arte ama el azar y el azar el arte'.<sup>102</sup>

El ruido, pues, sería algo *necesario*, la música, una *elección*. Una elección que se realiza desde la libertad. Y cuya manifestación se debate entre comunicar -o no- las realidades psíquicas que se actualizan en nuestra "rudimentaria" conciencia estética individual respecto a los fenómenos sonoros. La libertad de decidir si crear -o no- música es una libertad concreta, no ideal, ya que se manifiesta, según Sánchez Vázquez, en "unidad dialéctica con la necesidad"<sup>103</sup>. ¿De qué necesidad se trata? De la necesidad humana de pensar el sentido estético formal que, como ya vimos, nos sale al paso en cualquier interacción con el entorno físico (material o energético); aun cuando la finalidad original de dicha interacción haya sido práctico-utilitaria y no estética.

Al tiempo de estudiar el *corpus* teórico de Adolfo Sánchez Vázquez me ha dado la impresión de que en él aparece una cierta *fatalidad*: que la "conciencia estética" individual se entrevera al interior de los consecutivos desarrollos de la praxis utilitaria. Esta fluctuación de la conciencia ofrece una nueva alternativa a la libertad humana. "Ser o no ser": ser industrial, o ser artístico. Obviamente, esta disyunción es inexacta. No es que se tenga que elegir siempre entre lo feo-útil y lo bello-inútil; semejante planteamiento sería burdo pues implicaría pensar una oposición esencial entre ruidos feos, pero necesarios, *versus* música bella y surgida de la libertad absoluta. Estaríamos en el contexto de una concepción reduccionista, se sabe que es posible objetivar ideas que conjuguen la utilidad y la belleza: la milenaria producción artesanal y el diseño industrial contemporáneo,

---

<sup>102</sup> Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Trad. Y Notas, Julio Pallí Bonet. Planeta De Agostini. Barcelona. 1995. 1140a, 10. P. 154.

<sup>103</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 208.

dan testimonio de ello. Más bien, cuando hablo de esta cierta *fatalidad estética* que se vislumbra en la obra general de Adolfo Sánchez Vázquez, pienso que se trata de una disyunción desvaída, “pálida”. Semejante al “lance del pensar” del que habla el príncipe Hamlet al final del célebre monólogo producto de la pluma de William Shakespeare. Estoy hablando de un “lance del pensar” que, contraponiéndose inexcusablemente a la “acción”, modifica el destino de los asuntos humanos. Haciendo dialogar (en el caso de la separación entre ruidos y música) a los fenómenos que resultan de las prácticas utilitarias, con la necesidad de estetizar su realidad. Dice Hamlet:

Thus conscience does make cowards of us all,  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprise of great pitch and moment  
With this regard their currents turn awry  
And lose the name of action.

[Así la conciencia nos hace cobardes a todos / Y al matiz original de toda resolución /Lo enferma el pálido lance del pensar/ Y empresas de gran tono y gran momento/ Ven torcido su vigor por estos menesteres / Y se privan de éste nombre: acción.]<sup>104</sup>

Yo interpreto que la resolución de actuar en sentido práctico se modifica ante el “pálido lance” del pensamiento estético. O, dicho de otro modo: la resolución práctica “palidece” ante la influencia de la conciencia estética individual, permitiendo que surja la praxis artística como una derivación consustancial a la praxis utilitaria. Existe un intervalo temporal mínimo para la deliberación. Este intervalo nos informa que el tiempo se agota y debemos accionar en un sentido, o

---

<sup>104</sup> Cf. Monologue archive on line. [http://www.monologuearchive.com/s/shakespeare\\_001.html](http://www.monologuearchive.com/s/shakespeare_001.html)  
[Traducción mía].

en el otro, y será necesario elegir entre consumir el tiempo de nuestra vida ocupándonos en incrementar los bienes materiales; o gastar las horas –ese recurso no renovable–, dotando a la vida de nuevos sentidos (el estético incluido).

Es esta una cuestión que puede pensarse desde la perspectiva de la ética, por estar implicado el ejercicio de la libertad humana *individual*. Pero también –por tratar acerca de cómo gastar el tiempo– es, constitutivamente, una cuestión *económica* (y, en ese sentido, eminentemente *social*). A fin de cuentas, como dijo Marx,

Una vez supuesta la producción colectiva, la determinación del tiempo, como es obvio, pasa a ser esencial. Cuanto menos es el tiempo que necesita la sociedad para producir trigo, ganado, etc., tanto más tiempo gana para otras producciones, materiales o espirituales. Al igual que para un individuo aislado, la plenitud de su desarrollo, de su actividad y de su goce depende del ahorro de su tiempo. Economía del tiempo: a esto se reduce finalmente toda economía.<sup>105</sup>

En el contexto social capitalista de la segunda década del siglo XXI, nuestra libertad “concreta” individual<sup>106</sup> reactualiza el ancestral dilema entre *praxis utilitaria* y *praxis artística*, más o menos en los siguientes términos: si la conciencia estética me dice que es preferible la música sobre el ruido incontrolado<sup>107</sup>, y,

---

<sup>105</sup> Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Borrador) 1857-1858. Volumen I. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. 1975. p. 101.*

<sup>106</sup> Asumo, bajo el planteamiento ético de Adolfo Sánchez Vázquez, que nuestra libertad es *concreta* pues no es una *libertad* formal, ni *ideal*, sino una libertad que se ejerce en el contexto de *cierta situación* histórica especial. La libertad del artista es una expresión paradigmática de la idea de la libertad ‘concreta’; dice Sánchez Vázquez: “La libertad de creación del artista, como cualquier otra, no tiene nada que ver con la libertad en un sentido idealista que excluye todo condicionamiento o dependencia. Se halla como toda libertad concreta, en una unidad dialéctica con la necesidad [...] la libertad [...] no es algo dado, sino una conquista...” (Cf. Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 208-209).

<sup>107</sup> Incluyendo, por supuesto, el ruido en que deviene propaganda auditiva (basura acústica) escupida a través de millones de reproductores electrónicos de audio o televisión por grupos de poder tanto institucionales, empresariales o estatales, como por los llamados poderes fácticos (paramilitares, grupos de choque, narcotráfico. Según Raymond M. Shafer el ruido siempre ha sido un privilegio del poder político:

simultáneamente, mi existencia como un ser económico (obligado a asumir relaciones sociales de producción en un sistema mercantil que me impone ser un “valor que se auto-valoriza como capital”<sup>108</sup>, me instiga a maximizar la utilidad dineraria de mi ajustado tiempo de existencia, entonces, se puede plantear la pregunta: *¿Qué resulta más provechoso, desde el punto de vista de la 'economía del tiempo' en el contexto económico capitalista?: 1) ocupar muchas horas de mi vida en el proceso de **comprender cómo actualizar** los modos concretos de los mensajes musicales, y producir mis propias obras musicales o, 2) costear una **renta de tiempo musical**, expresada en entradas para asistir a conciertos, y/o **comprar tiempo musical grabado en soportes de reproducción mecánica o digital**. Es decir, realizar un intercambio dinerario para consumir música en forma de una 'mercancía dada'.*

Esta postura ante tal dilema es clave para el sentido final de esta investigación: en el contexto económico actual, siempre será más provechoso comprar o rentar tiempo musical ya producido, que invertir el tiempo de vida necesario para adquirir los conocimientos y habilidades que la praxis musical requiere para producir mensajes con sentido musical. Lo que resta de este último capítulo será una revisión de las implicaciones estéticas de la resolución de este dilema. Pero antes de continuar con la exposición será bueno mencionar que existe una tercera opción frente al dilema arriba mencionado. Dicha opción es la siguiente: *ni* aprender a producir música, *ni* comprar música ya producida, sino acercarse al mundo musical patrocinado con fondos públicos o privados que hace

---

“Cuando la potencia sonora es suficiente para crear un perfil de gran formato, entonces podemos hablar de ‘imperialismo sonoro’. Por ejemplo, un hombre con una bocina es más imperialista que uno que no la tiene, pues el primero puede dominar un mayor espacio acústico. Un hombre con una pala no es imperialista, pero uno con un martillo neumático (jackhammer) sí que lo es, pues tiene el poder de interrumpir y dominar otras actividades acústicas en el espacio circundante.” (Cf. Murray Schafer, Raymond. *“The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world”*. Destiny Books. Vermont. 1994. p. 77).

<sup>108</sup> En palabras de Bolívar Echeverría: “El ser humano se ha enajenado él mismo como valor que se autovaloriza como capital, esto digamos, es la frase más dura, más fuerte que podemos encontrar en Marx”. (Cf. Conferencia de Bolívar Echeverría dictada el 23 de octubre del 2009 en el auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, dentro del Coloquio Internacional: Razón y revolución, organizado por el Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la FCP y S de la UNAM. Consulta electrónica 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dDGbKAAjhNs> Minuto 59:30

de la praxis musical un asunto de política cultural institucionalizada. A continuación se verá cómo la “vida musical institucionalizada” no resiste, sino más bien favorece la mercantilización técnica de la música como una posibilidad efectiva de circulación del sentido musical en las sociedades contemporáneas.

...

Veamos: el “sistema musical institucional” constituye una rama de la política económica, pues participa de los “elementos sociales distorsionadores externos” que afectan la circulación general del capital. Hay que recordar que el análisis que se lleva a cabo desde la teoría crítica ha mostrado cómo las instituciones de conservación y difusión del arte (el musical incluido), son sólo una fracción del gran conjunto de organismos sociales cuya función principal es “administrar el tiempo social improductivo” (el tiempo dedicado a las praxis educativa y cultural, así como a las actividades del entretenimiento y la recreación); un “tiempo social improductivo” que -con el fin de autorregularse-, el capital ha debido integrar a su proceso de circulación mercantil-fetichizado mediante el desarrollo de las industrias deportiva, musical, cinematográfica, del video, gráfica, editorial, escolar, lúdica, televisiva, et, al.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Estudiando la lectura que hiciera Bolívar Echeverría sobre el “texto más influyente en la creación de conocimiento social durante el siglo XX, *El capital*”, Carlos Oliva Mendoza nos refiere que el estudio de las industrias culturales (la musical incluida) se ubica en el “segundo momento [...] del discurso crítico” del texto marxiano. Esta idea surge cuando Bolívar Echeverría estudia el texto bajo la postulación de que existe un “principio sui generis de exposición científica [que] preside toda la arquitectura textual del Capital” (Cf. *Circulación capitalista y reproducción de la riqueza social. Apunte crítico sobre los esquemas de K. Marx*, p. 5-6).

Este segundo momento expositivo, dice Carlos Oliva, “incorpora los elementos ‘distorsionadores’ que se producen en la ‘mediación circulatoria’ y el ‘tiempo improductivo’. En principio se trata de anomalías que no permiten que el sistema funcione correctamente; de ahí el complejo montaje de la economía política y los sistemas democráticos, los cuales entran en operación bajo el supuesto de que el sistema marchará mejor si no se regula externamente el mercado, donde operan las mediaciones necesarias para que circulen las mercancías y el capital. Una forma fundamental de impedir tal regulación exterior es la integración del tiempo improductivo a la cadena y seriación productiva, por ejemplo con las industrias del entretenimiento, la educación y la cultura, que terminan por ser determinantes sobre las formas civiles de la economía política. Así, el capital constituye un complejo sistema de autorregulación en el que desempeñan un papel fundamental la creación artificial de identidades, la formación de naciones, los sistemas de representación y el encauzamiento de la lucha de clases a través de mecanismos de protección de los trabajadores o mercancías laborales” (Cf. Carlos Oliva Mendoza, *Semiótica y capitalismo*. p. 66).

El mundo de las instituciones “sin fines de lucro”, ofrece mensajes musicales consumibles mediante la producción de eventos en escuelas de música, fundaciones filarmónicas, orquestas y ensambles estatales o internacionales, conservatorios, sindicatos corporativos de músicos, et al., Todo esto con el factor especial de que dichos eventos son, casi siempre, realizados para su exhibición pública (aunque hay que considerar que también son frecuentes las galas musicales “privadas” a las que sólo se accede con invitación personal, y que, a menudo también son parte, implícita o explícita, de campañas de proselitismo político)<sup>110</sup>. De cualquier modo, por más amplio que pretenda ser su margen de incidencia social, si observamos atentamente, nos daremos cuenta de que la oferta musical “subsidiada” con fondos “no lucrativos”, es precaria respecto a las necesidades de consumo artístico de millones de seres humanos que nunca llegan a acceder -o siquiera a tener conocimiento de la existencia de sus eventos-.

---

En este contexto la llamada “Industria del sexo”, por ejemplo, que es la dimensión legal corporativa de la pornografía pretendería ser la integración del tiempo recreativo, “gastado” en el ejercicio de la sexualidad, dentro del sistema de circulación capitalista bajo el rubro de “entretenimiento para adultos”; así como los cárteles del narcotráfico serían “corporaciones ilegales” (valga la expresión) que integran el uso recreativo y lúdico de las sustancias psicoactivas en el sistema circulatorio del capital financiero internacional. Los problemas éticos, políticos y jurídicos que ambas formas de integración generan son temas que merecen investigaciones aparte.

<sup>110</sup> Los “poderes fácticos” (grupos político-económicos que operan al margen del estado de derecho) también subsidian sus propios eventos culturales donde la música tiene un papel central. Así sucede, por ejemplo, con las fiestas populares del narco en México: los cárteles también promueven sus contenidos ideológicos produciendo eventos narco-culturales públicos y gratuitos para las comunidades donde trabajan. Es un hecho que la narco-música (narco-corridos) existe y su circulación como mensaje puede ser mercantil, o subsidiada como renta, por los mismos cárteles a través de fiestas o verbenas públicas patrocinadas.

En su tesis doctoral *La “narcocultura” en Sinaloa: Simbología, transgresión y medios de comunicación*, Néry Cordova apunta: “En las colonias populares y suburbios de las ciudades, y las no tan populares, los constantes festejos parecen una epidemia de festividades y jolgorios. Los vecinos cierran arbitrariamente las calles, instalan el sonido e inician lo que ya de por sí constituye una acción violenta por los altos niveles de volumen. Y entonces la virulencia fiestera, en la que incluso participan jóvenes y niños, generalmente se prolonga durante toda la noche, y más; y en realidad a nadie parece importarles las molestias que se puedan causar a los vecinos. Algún tiempo después, estos vecinos terminan haciendo lo mismo: se trata de prácticas aceptadas y asimiladas por el grueso de la población [...] cuando los eventos son organizados por los narcos, la policía brillará por su ausencia” (Tomado de Burgos Dávila César Jesús. *Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos bajo la noción de mediador*. Consulta digital, julio 2017, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3688057.pdf>).

Al respecto véase también *Narco cultura*. Documental dirigido por Shaul Schwartz. Producido por Lars Knudsen, Jay Van Hoy, Todd Hagopian. Editado por Ocean Size Pictures y K5 International en 2014. Consulta electrónica: <https://www.youtube.com/watch?v=3lmo7YJDaIQ>

Como extensión de esta alternativa de acceso al sentido musical, puedo también elegir acercarme a personas del gremio musical: escucharles practicar, observar cómo experimentan sobre sus creaciones e interpretaciones, o asistir a “ensayos abiertos” de ejecutantes individuales o ensambles; esta última opción se asemeja a recibir una “dádiva” cultural.

El problema con el proceso institucionalizado del llamado “arte musical contemporáneo”, es que su alcance no puede competir con los medios técnicos de distribución de la *mercancía musical técnicamente reproducible*<sup>111</sup>. Definitivamente, para millones de individuos, la vida musical institucionalizada actual no aparece como una alternativa *económicamente* ventajosa para maximizar el valor del tiempo invertido producir, o incluso *consumir*, un mensaje musical. La caracterización de este fenómeno es realizada por Carlos Oliva en los siguientes términos:

“El arte contemporáneo” (llamémoslo así porque la convención permanece) es una religión de capilla. Hacer arte, en las modernas sociedades capitalistas, no es más un acto público, de comprensión y participación del sentido del mundo, como lo fuera el arte simbólico o el arte clásico o las manifestaciones rituales y festivas en las que el arte, simplemente, forma parte de una metafísica del sentido de permanencia en el mundo. Crear y contemplar una obra de arte, en las sociedades estratificadas a través de la técnica, es un ejercicio de militancia política, superfluo en el fondo de sí mismo y soberbio en su manifestación pseudopública. Desde los jóvenes y muchachas que en todo el mundo forman parte de una secta, que generalmente propone un código de vida a partir de la música, hasta las instituciones que a través de museos, talleres, reconocimientos o, en general, una gama de políticas culturales, forman a especialistas en determinado oficio y elevan a personajes en representación de una cultura

---

<sup>111</sup> Debe considerarse, además, que a partir de la reproductibilidad en modo digital de archivos de audio (comercializada por primera vez en el formato Compact Disc Digital Audio, por las corporaciones Philips y Sony en 1982) la opción de “piratear” (reproducir técnicamente sin pagar dinero por Derechos de reproducción, es decir, pagando la *menor cantidad posible* de renta) es, posiblemente la más provechosa.

nacional, todos y todas participamos de un ejercicio de conciencia que privatiza, a través de la razón, el hecho artístico.<sup>112</sup>

Sabemos bien que el número de seres humanos que están fuera del margen de incidencia de esta “capilla para iniciados” es enorme: no hay duda de que el hecho artístico-musical ha sido, como dice el autor, “privatizado”. Frente a la privatización del hecho artístico musical por parte de las instituciones culturales, si ponemos en una balanza imaginaria que medie entre la “industria del entretenimiento” y el “mundo musical institucionalizado”, definitivamente la circulación de sentido de la música en su modo mercantil tiene una incidencia social más benéfica que la de las instituciones de promoción de la cultura, sobre todo en su modalidad “técnicamente reproducible”.

Por ejemplo, la “mercancía musical técnicamente reproducible” ofrece, al menos, una oportunidad a las masas de estetizar su entorno acústico, aunque mayoritariamente sea a través de mensajes menos complejos que los promovidos por las instituciones culturales o artísticas especializadas en música de “alta cultura”.<sup>113</sup> A fin de cuentas, sigue Carlos Oliva,

Más allá del intercambio y de la ganancia generada, la mercancía siempre –o casi siempre, diríamos ahora- tiene una función, por elemental, superficial o temporal que ésta sea, y en ese momento y espacio, recupera su valor de uso y muestra variantes en cada proceso individual y colectivo de reproducción de la vida humana.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *El fin del arte*. p. 22.

<sup>113</sup> “La situación actual es similar a la de las filosofías helenísticas que se desarrollan en medio de la formación y expansión del Imperio romano: la resistencia del arte actual es parte del destierro que conlleva todo acto de colonización mercantil y, por lo tanto, adquiere todos los tintes de la ausencia de una comunidad, desde el enfrentamiento radical pero cíclico contra el sistema imperial hasta la complacencia estoica o cínica que acepta la irracionalidad interna del mundo y la perpetua irracionalidad de las sociedades humanas”. (Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *El fin del arte*. p. 23)

<sup>114</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo...* p. 35-36.



En ese sentido la mercancía musical (insisto, sobre todo en su modalidad técnicamente reproducible) actualiza en cada hecho consuntivo ciertos fragmentos del “valor de uso natural” de la música, posibilitando la reconstrucción del sentido de la socialidad humana y “recuperando”, aunque sea “deficitariamente” nuevas configuraciones, acústicas en este caso, del sentido de la vida.<sup>115</sup> Comprar o rentar fracciones de tiempo de disfrute musical, mediante la asistencia a conciertos, o de la adquisición privada de soportes físicos y/o digitales de reproducción técnica de grabaciones, se ha convertido en uno de los fenómenos mercantiles predominantes en la industria capitalista actual. Yo agregaría que, *si bien las alternativas son dictadas por el mercado, al menos es posible –en un sentido acotado, pero efectivo- elegir cuándo y qué música escuchar. La “mercancía musical técnicamente reproducible” se ha convertido en la forma generalizada de identificarse como homo musicus dentro de un sistema económico-social que mercantiliza prácticamente todas las esferas de la vida humana.*<sup>116</sup>

Ahondando un poco más en este punto quisiera recordar que Carlos Oliva (al estudiar el pensamiento de Bolívar Echeverría) indica que la circulación social de las mercancías puede ser comprendida (más allá de simplemente como la tecnología social que logra la circulación/reproducción del capital), también como la reactualización, en cada fase del intercambio, del momento “trans-natural” y “auto-fundante” de la comunidad política humana. La mercancía es una forma de

---

<sup>115</sup> Refiriéndose a las ideas de Bolívar Echeverría sobre las imbricadas relaciones entre semiótica, capitalismo y ‘forma natural’ Carlos Oliva indica que: “lo importante será la investigación de aquello que se recupera –en forma accidental, fortuita o deficitaria- del valor de uso, y el proceso lúdico de reconstrucción de sentido que se hace con los restos que deja la vida mercantil capitalista. Es por esta razón que Echeverría, partiendo del presupuesto del sentido semiótico de la ‘forma natural’ que se alcanza a través de los valores de uso, ve las posibilidades más radicales de resistencia y, eventualmente, de desmantelamiento del capitalismo”. (Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo...* p. 36.)

<sup>116</sup> Recordemos la advertencia de Sánchez Vázquez: “en una sociedad basada en el intercambio universal de los productos del trabajo humano en la que todos los bienes se presentan como mercancías, las obras de arte no pueden salvarse de ser tratadas como tales”. Cf. Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 187.

expresión identitaria entre las individualidades que conforman el cuerpo social, pues el intercambio afirma la diferencia intersubjetiva y la capacidad humana para auto-fundarse como entidad comunitaria a partir del trabajo social, independientemente de que la finalidad última de la producción sea la reproducción del capital. En *Semiótica y capitalismo* el autor nos señala que,

Señala Echeverría que “en su ‘forma natural’, el ser humano es un ‘ser semiótico’”. Sostiene esencialmente que al darse la autorreproducción como actividad libre (pues lo que se afirma es esta protoforma del animal político, sujeto a su sujetidad –esto es, a su libertad- en una condición democrática, autónoma y autárquica), no se puede regresar al estado hipotético de naturaleza pura. Y este no regreso se constata [...] en el acto cotidiano y simple de significación y producción de sentido, en un acto semiótico de consumo y producción.<sup>117</sup>

El intercambio mercantil, pues, es también un intercambio semiótico, este fenómeno se intensifica en la fase del capitalismo industrial cuando las mercancías tienen una *dimensión objetual estética* altamente desarrollada. A este respecto vale la pena recordar que la música, como mensaje físico ondulatorio, no puede poseerse, pero sí pueden “poseerse” sus medios tecnológicos de reproducción: primero, el trabajo explotado de las y los artistas musicales cuyo cuerpo es un dispositivo musical-resonante en sí mismo, y, por otro lado, los dispositivos tecnológicos que logran la reproductibilidad técnica del sonido musical por medios mecánicos, eléctricos o electrónicos. Recordemos, otra vez, que por su realidad física, la música manifiesta claramente un “valor para la exhibición” y que “sólo existe bajo el modo de la reproducción” [Bolívar Echeverría]<sup>118</sup>. En este sentido, la reproductibilidad técnica, en vez de menguar, *potenció* la capacidad reactualizante de los mensajes musicales.

---

<sup>117</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo...* p. 35.

<sup>118</sup> Echeverría Bolívar. *Introducción a Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Trad. Andrés E. Weikert, Introducción, Bolívar Echeverría.* Ed. Ítaca. México, 2003. p. 16.

El hecho de que la potenciación reproductiva de los mensajes ha afectado en forma inversamente proporcional el grado de complejidad estética de los mensajes, es un fenómeno distinto. Es cierto que para que la música sea rentable a nivel mercantil debe haber una docilidad deliberada del contenido estético de la mercancía musical hacia los gustos dominantes de los potenciales consumidores. Es decir, debe plantearse una forzosa,

[...] estandarización tanto del objeto [mercancía artística] como del sujeto [consumidor del objeto mercancía artística], pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios.<sup>119</sup>

Pero, no por ello, toda mercancía musical técnicamente reproducible debería ser considerada como “basura auditiva”, pues hay un cierto margen de maniobra que permite desarrollar intercambio mercantil de verdaderas obras maestras musicales, sin que por ello sean radicalmente ignoradas en el mercado por los consumidores. En este sentido Sánchez Vázquez afirmaba que “las cualidades estéticas de los productos y su contenido ideológico pueden darse en la medida en que no entran en contradicción con la ley de la obtención del máximo beneficio [la extracción de plus-valor]”.<sup>120</sup>

Hay, pues, eventualmente, la posibilidad de que obras musicales de alto refinamiento técnico o sintáctico circulen exitosamente en el mercado mundial (aunque la regla general son las piezas o “singles” musicalmente anodinos, pero que mercantilmente despuntan en las ventas). Técnicamente hablando, más allá del formato de reproducción de audio, la música mercantilizada entraría en una subsunción real respecto al capital a medida que su propia conformación formal favorece la plusvalorización en forma exponencial. En el contexto de la mercantilización capitalista de la música, la autonomía formal de una obra tiende a

---

<sup>119</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 253.

<sup>120</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 239.

conservar la subsunción formal del trabajo artístico, mientras que, si la forma entra en el índice de formas o modos musicales que alcanzan valor equivalencial, lo que sucederá será que la subsunción del trabajo creativo musical dentro de la reproducción del capital será una subsunción real.<sup>121</sup> Es decir, que una canción pop, por ejemplo, siempre estará mucho más integrado a la dinámica general capitalista que cualquier otro género musical, pues el pop es un género que nace *con, en y desde* el sistema de mercantilización musical técnicamente reproducible.

Desde un punto de vista del consumo, me interesa señalar aquí que al pagar dinero para asistir a un concierto o un baile, o comprar y utilizar un reproductor de audio mecánico, eléctrico o electrónico, lo que hacemos es un intercambio dinerario que puede entenderse como el hecho de *pagar una renta* por habitar, *momentáneamente*, la espacialidad virtual de la música. Esta “renta” puede contemplar “estancias estéticas” de horas, minutos e incluso segundos, y en general el mismo modelo de renta por ‘segmentos de tiempo de disfrute’, también es fundamento del negocio que subyace a la mercantilización de la contemplación estética musical al interior de salas de conciertos, espectáculos masivos o videos musicales en producciones privadas.

Para finalizar esta aclaración sobre la mayor efectividad de la circulación del sentido musical en sus modos mercantiles frente a sus modos institucionalizados, quisiera insistir en la idea de Carlos Oliva de que las mercancías artísticas (la musical incluida) son esenciales para la formación de identidades culturales, pues potencian la integración “democrática” de las diferencias subjetivas que componen la comunidad humana. Por eso el autor de *Espacio y capital* precisa que,

Las escuelas marxistas siempre han manifestado [interés] por el estudio de la obra de arte. No realmente, en un primer momento, por las posibilidades de emancipación ilustrada que genera, sino porque es una mercancía que

---

<sup>121</sup> Para una mayor claridad en torno a los conceptos de “subsunción formal” y “subsunción real” de la actividad laboral dentro de la dinámica de reproducción del capital véanse los trabajos de Tesis doctoral: Torres Gaxiola, Andrea. *Técnica y fetichismo en el pensamiento de Karl Marx*. Consulta electrónica, <http://132.248.9.195/ptd2017/marzo/402024040/Index.html> y, Peralta García, Yankel. *Bolívar Echeverría: modernidad, capitalismo y modernidad no capitalista*. Consulta electrónica, <http://132.248.9.195/ptd2018/febrero/0770508/Index.html>

muestra un proceso de aprehensión sumamente complejo. Las lecturas posibles de las obras de Cervantes o de Shakespeare, por poner dos ejemplo célebres, son en verdad infinitas, y esto demuestra cómo su potencial reside en el uso que reafirma la “forma natural” de la afirmación de identidades al que se refiere Echeverría, y no en la generación de ganancia abstracta o acumulación de capital.<sup>122</sup>

La mercantilización de la música puede considerarse como un fenómeno clave para reactualizar la experiencia fundante de la comunidad humana pues es imposible duplicar el modo de consumo (o de uso) de la misma mercancía musical. Si, como menciona Carlos Oliva, “todo significativo es polisémico en su uso, [pues] puede detonar hacia sentidos imprevistos y radicales, y cuando una serie de significantes se engarzan en una trama recrean narrativas de sentido muy diverso”<sup>123</sup>, entonces imaginemos las formas potenciales de consumir un mensaje como el musical, que carece *por completo* de una dimensión semántica: sencillamente las posibilidades de aprehensión son únicas y proporcionales al número de consumidores.

Una misma obra musical consumida por *dos* oyentes genera la “afirmación” inmediata de *dos* identidades musicales distintas y, por definición, complementarias al interior de una comunidad. *Una misma obra consumida por mil millones de oyentes nos genera la “afirmación” inmediata de mil millones de identidades musicales.* Tal es la razón por la que, a nivel social, se ha producido una efectiva subsunción de la praxis musical dentro del sistema de reproducción de riqueza mercantil-capitalista y de que la modalidad mercantil que con mayor contundencia logra convocar esta “reactualización cotidiana” de la fundación de la comunidad política humana es (desde la segunda mitad del siglo pasado hasta hoy) la mercancía musical técnicamente reproducible. Superando, y por mucho, el nivel de mercantilización del sentido musical en conciertos “en vivo”.

---

<sup>122</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo...* p. 36.

<sup>123</sup> *Ibíd.* p. 30.

## 2. EL MODO MERCANTIL DEL MENSAJE MUSICAL TÉCNICAMENTE REPRODUCIBLE

Permíteme lectora, lector, una precisión técnica: para estudiar el modo mercantil de los mensajes musicales, asumiré la definición de “mercancía dada” que ofrece Carlos Oliva en su texto *Semiótica y capitalismo*. En dicha obra el autor refiere que la “mercancía dada” puede comprenderse como aquella mercancía que realiza una circulación *efectiva* en el mundo social, y que, en su “aparecer” en el mundo social “borra” o desdibuja las dos mercancías primarias que intervienen en su producción: los medios de producción y la fuerza de trabajo humana. En sus palabras,

[La] mercancía producida [ostenta una] apariencia autónoma [que] borra en el acto del consumo a las mercancías [primarias] que se encuentran tras ella, los medios de producción y la mercancía absolutamente *sui generis* que constituye la fuerza de trabajo. El dato importante es que se presupone que el mundo está constituido por mercancías, no hay otra forma de pensar las cosas dentro del sistema tecnológico del mundo del capital. Por esta razón, el sistema funciona en virtud del encuentro, constante, de una mercancía peculiar en un mundo de las mercancías y a través de un fetiche insustancial, el dinero. Este encuentro mercantil se puede dar por el intercambio, por la mediación del dinero o por el crédito financiero, e implica los diferentes grados en que se difuminan las mercancías primarias: los medios de producción y la fuerza de trabajo. Paradójicamente, son estas mercancías primarias las que sustentan la generación de plusvalor, pues su constitución en el modo de producción específico y en las formas de explotación de la fuerza laboral descritas por Marx determinan el margen de ganancia.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Oliva, Carlos. *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ed. Ítaca-UNAM. 2013. p. 65-66.

Las mercancías, pues, son el elemento angular que, en su movimiento social circulatorio (cuando se intercambian por la doble fetichización del dinero o del crédito)<sup>125</sup> permiten la extracción del ‘margen de ganancia’ que reproduce efectivamente el capital. Esta conformación del ‘margen de ganancia’ es imprescindible para la supervivencia del capital como entidad económica. Esto es así pues, como señaló Kojin Karatani, “sólo mientras se multiplique el capital puede ser capital, pero de otra manera no puede”<sup>126</sup>.

Yo agregaría que los mensajes musicales no pueden tomar, en sí mismos, la forma de “mercancía dada”, esto debido a su modo de transmisión atmosférica mecánico-ondulatoria que les hace *inaprensibles* en sentido objetivo-material. Este hecho físico imposibilita el hacerles circular de manera “cosificada”. Pero lo que sí puede cobrar la forma de “mercancía dada” cosificada es el dispositivo material-resonante que emite los mensajes. Este dispositivo resonante puede tomar dos formas: 1) el *trabajo técnico musical que se realiza en y desde el cuerpo* de las y los ejecutantes (trabajo que se constituye como mercancía al “autovalorarse” como *trabajo asalariado* cuando ofrece sus servicios artísticos para cualquier institución constituida mediante la inversión de capital), o, 2) los soportes materiales de reproducción técnica del sonido que contienen mensajes musicales codificados, (i.e., los discos de acetato, los cassettes de cinta magnetofónica, consolas, altavoces etc.).

Deseo evitar confusiones. La peculiar forma de mercantilizar el sentido musical se observa en el hecho de que la humanidad ha sido capaz de imponer un

---

<sup>125</sup> Dice Marx: “La llamada economía crediticia no es, ella misma, más que una forma de la economía dineraria, por cuanto ambas denominaciones expresan funciones -o modos- de intercambio entre los propios productores” (Cf. Marx, Karl [Friedrich Engels] *El Capital. Crítica de la economía política. Libro Segundo*. Siglo XXI Editores. México 1976. P. 136).

<sup>126</sup> Karatani, Kojin. *Revolución y repetición*. Traducción de Mario Chávez Tortolero. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. p. 12. Consulta electrónica.  
[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1296/01\\_Theoria\\_21-21\\_2010\\_Karatani\\_11-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1296/01_Theoria_21-21_2010_Karatani_11-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

precio dinerario al trabajo musical, que, durante milenios, ostentó la excepcional función de convocar a los seres humanos en un acto estético sonoro simultáneamente *comunitario e íntimo*. El musical es un tipo de trabajo cuyas producciones, antes de la modernidad capitalista, pertenecieron, por definición, a la comunidad. Esta función convocante es el valor de uso elemental del mensaje estético sonoro que se manifiesta como la capacidad de comunicar sentido en la *intimidad individual* y en la convivencia *pública* humana, simultáneamente. No está demás mostrar que este fenómeno se encuentra inscrito en la propia audición musical:

El tacto es el más personal de los sentidos. Escuchar y tocar se encuentran cuando las frecuencias audibles más graves descienden hacia el orden de las vibraciones táctiles (más o menos a los 20 hertzios). Escuchar es una forma de ‘tocar’ a la distancia, y la intimidad del tacto se funde con la sociabilidad cada vez que la gente se reúne para escuchar algo especial.<sup>127</sup>

Hay que considerar, también, una dimensión erótica comprendida en la fenomenología del oído como sentido corporal: “El oído es un orificio erótico. El escuchar bellos sonidos, los de la música por ejemplo, es como sentir la lengua de un amante en tu oído”.<sup>128</sup> Separar analíticamente los “valores de uso naturales” de lo íntimo, lo público y lo erótico que se manifiestan simultáneamente en la comunicación musical, del “valor de cambio” es una empresa de gran dificultad. El mismo Karl Marx en la *Contribución a la crítica de la economía política*, apuntaba estas complicaciones respecto a toda mercancía artística, o ‘artesanal’, en su manifestación estético-formal. El ejemplo que nos legó lo encarnó en la figura de un *bello* diamante, que se exhibe en el *atractivo* “escote de una cortesana”. Como indica Marx:

---

<sup>127</sup> Murray Schafer, Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. Vermont. 1994. p. 11.

<sup>128</sup> *Ibíd.* p. 12.



En el diamante no es posible percibir que se trata de una mercancía. Cuando sirve como valor de uso, estética o mecánicamente, en el escote de la cortesana o en manos del tallista de cristales, es diamante y no mercancía. El hecho de ser valor de uso parece ser una premisa necesaria para la mercancía, pero el de ser mercancía parece ser condición indiferente para el valor de uso.<sup>129</sup>

Observamos en el expresivo ejemplo de Marx, que el “valor de uso” estético del diamante, como producto del artista lapidario, *oculta y disimula* el valor de cambio de la mercancía. Si este hecho es patente aun en los casos en los que la materialidad del objeto -y del contexto- apelan al sentido más inmediato de todos como lo es el de la vista, cuán potente no será el “ocultamiento” y el “disimulo” en la objetivación de la mercancía musical que, además de comunicar la intimidad y la inclusión, que mencionábamos arriba, también favorece la experiencia primaria de habitar una *espacialidad natural*<sup>130</sup>. Nos hallamos, pues, ante el hecho de que la *mercancía musical* se manifiesta, en un principio, en los muy deseables valores estéticos de lo erótico, lo íntimo, lo socialmente incluyente y (por si esto fuera poco), la pertenencia a un entorno biológico. En este sentido, cierta influencia “benigna” de la mercancía musical se engarza exactamente con las anotaciones

---

<sup>129</sup> Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política. Introducción por Maurice Dobb*. Ed. Siglo XXI. México. 1997. p. 10.

<sup>130</sup> Respeto a la sensación de espacialidad natural que produce la música, baste recordar la cita 36: “...el límite grave del rango de audición crea un vínculo entre la audición [...], la experiencia del ritmo musical (i.e., eventos pulsados y separados en el tiempo) y la sensación de la corporalidad [...] En el caso del sistema visual [...] su naturaleza perceptiva es la de permitir que los detalles sean observados a la distancia. Esto se debe a la extrema velocidad de la luz: todos los detalles parecen llegarnos instantáneamente, dando un ‘reporte inmediato’ de los detalles de un ambiente. La vibración sonora, por contraste, es bastante lenta (en un milisegundo el sonido viaja un pie, mientras que la luz viaja 186 millas) [...] Debido a la relativa lentitud de la propagación del sonido, no toda la información acústica nos llega instantáneamente. Las diferentes variaciones de tiempo de llegada de las señales al oído proveen información sobre las relaciones espaciales dentro del ambiente. Estos efectos son llamados, generalmente, ‘eco’ o ‘reverberación’, pero para apreciar la sutileza extrema que comunican, basta pensar en la manera en que una persona ciega maniobra en un ambiente guiándose por la audición de cómo el sonido se refleja en los objetos”. (Cf. Truax, Barry. *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation Norwood, New Jersey, 1984. p. 14,15).

iniciales de Karl Marx sobre la conformación de la entidad mercantil en la *Contribución a la crítica de la economía política*. Ahí Marx nos indica que,

En primera instancia, la mercancía, según lo expresan los economistas ingleses, es ‘alguna cosa, necesaria útil o agradable para la vida’, objeto de las necesidades humanas, medio de subsistencia en el sentido más amplio de la palabra. Esta existencia de la mercancía en cuanto valor de uso y su existencia natural palpable, coinciden.<sup>131</sup>

En la música mercancía, el sentimiento de lo erótico, lo político e íntimo de la música- y su “existencia natural palpable” como mensaje físico ondulatorio (por cuya re-actualización se realiza un intercambio dinerario), se encuentran trabados en una realidad unitaria, que sólo el análisis económico, puede separar. Desde luego que la teoría crítica de Marx mostró que todos los modos en los que aparece la mercancía provienen del trabajo socialmente necesario para producirla. Y que lo que está detrás de cada mercancía es una porción del trabajo que se ocupa en la producción colectiva. En ese sentido explotar directamente el trabajo de las y los ejecutantes musicales en 1) un concierto en vivo, y 2) explotarlo en el contexto de un estudio de grabación son una y la misma forma de explotación laboral. La diferencia está en la composición orgánica del capital<sup>132</sup>. Mientras que en 1) la explotación del trabajo del ejecutante “en vivo” se compone orgánicamente junto

---

<sup>131</sup> Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*. Introducción por Maurice Dobb. Ed. Siglo XXI. México. 1997. p. 9.

<sup>132</sup> Marx propuso el concepto de *composición orgánica del capital* para la relación ‘media de interdependencia’ que se da entre 1) la ‘*composición de valor*’, que es la conformación proporcional entre el capital fijo (los medios de producción) y el capital variable (o sea el valor de la fuerza de trabajo expresado como la ‘suma global de los salarios’); y 2) la ‘*composición técnica del capital*’, que es la relación entre los medios de producción y la ‘fuerza viva de trabajo’ necesaria para su empleo. Como dijimos, la relación media entre composición de valor y composición técnica del capital es lo que Marx llama composición orgánica del capital. Es una distinción importante pues sólo así es posible ponderar la importancia del estado de especialización en el que se encuentra la mercancía fuerza de trabajo. En el trabajo de la industria musical y del entretenimiento, la composición técnica del capital cobra mucha importancia pues siempre es necesario que la mercancía fuerza de trabajo emplee de manera renovada y re-actualizante el capital fijo disponible. (Cf. Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roses. FCE, México, 1975. p. 517).

con el pago de la renta del teatro -o foro- (incluyendo los técnicos de iluminación, video, arte visual, etc.) y de los gastos administrativos por publicidad o mercadotecnia; en 2) la mercancía musical técnicamente reproducible, el trabajo del artista musical se compone orgánicamente dentro del amplio contexto de la “renta mundial de la tecnología” (renta por derechos de autor sobre patentes de ingeniería en audio, renta por uso de servicios satelitales de internet, renta por proveduría de energía eléctrica, etc.).

A este respecto me gustaría señalar que el modo tradicional de firmar contratos de grabación entre artistas musicales y sellos discográficos ha cambiado radicalmente con la última vuelta de siglo: ya no se trata del acuerdo tradicional que legalizaba la realización de ganancia capitalista sobre las ventas de los discos o cassettes, sino de una nueva forma de extracción de plus-valor, llamada ‘relación contractual 360’, que incluye actividades mercantiles en las áreas de “ventas digitales, ventas de objetos promocionales relacionados con las y los artistas – ropa, calzado, joyería, autos, instrumentos musicales, etc.,- regalías por apariciones en películas o producciones televisivas, negocios por derechos de autoría sobre la escritura de canciones y la reproducción electrónica de las letras o de las melodías en ‘tonos’ para teléfonos celulares”<sup>133</sup> y un largo etc. de otras actividades mercantiles que el capitalismo contemporáneo ha asociado con la actividad creativa musical.

Así, se observa que el capitalismo actual ha subsumido casi por completo la actividad musical mercantilizada, en la rama económica de *renta por el uso de la tecnología*. Esta es una rama económica fundamental para la auto-regulación del sistema mundial que ha caído en una recesión irrecuperable desde los años setenta del siglo pasado. Dicha recesión se manifiesta en el hecho de que la tasa de interés a largo plazo se ha mantenido baja. En el texto de Kojin Karatani que he mencionado arriba, el autor de *Transcrítica* observa que las “tres premisas que hacen posible la multiplicación del capital industrial” han sido ya “socavadas” y el

---

<sup>133</sup> Consúltese: Mc Donald, Heather. *360 Deals and the music industry work*. Consulta electrónica, <https://www.thebalance.com/how-360-deals-in-the-music-industry-work-2460343>

capitalismo en su fase industrial ha entrado en un período de ‘estancamiento crítico’. Estas tres premisas necesarias para la multiplicación del capital industrial son: 1) que los recursos naturales, externos al sistema industrial, son infinitos e inacabables. 2) que los “recursos humanos”, externos al mercado de la economía capitalista, son inacabables. Y 3) que la innovación tecnológica es ilimitada. La primera está haciendo agua a todas luces debido a la ‘crisis del medio ambiente’ generalizada en prácticamente todo el planeta tierra. La segunda se ve minada por el hecho de que "cuando las naciones agricultoras con mayor población del mundo, a saber, China e India, se desarrollen entre las sociedades industriales, ello va a implicar el crecimiento del valor de la fuerza de trabajo y el estancamiento del consumo". De ahí, que como lo comenta Carlos Oliva, por ahora “las soluciones recaerían en el capital generado por la renta tecnológica y la renta de la tierra a través de la mutación de las soberanías nacionales e individuales”<sup>134</sup>.

Este es el contexto general en el que hoy se produce y consume la música como mercancía técnicamente reproducible y, quizá, lo mismo podría decirse de actividades que antes se pensaban como meramente recreativas, y que ahora se manifiestan altamente profesionalizadas, unas legales y públicas como los deportes (con sus ligas profesionales híper-mercantilizadas), otras ilegales o en proceso de legalizarse, como la actividad sexual y erótica (en el contexto de la creciente aceptación en el mercado del llamado "entretenimiento para adultos", que busca distanciarse de la problemática moral que suscita el consumo de pornografía), por citar dos ejemplos. Para el capitalismo contemporáneo la reproducción técnica en audio y/o video de sinfonías orquestales, conciertos, juegos deportivos de campeonato mundial y actos sexuales y/o violentos, funciona de la misma manera: dentro del negocio por la renta de la tecnología como un modo funcional de auto-regulación del sistema.

Para ilustrar las ideas recién señaladas quisiera comentar que, según el artículo especializado, *Contextos sociales para el cómputo de música y sonido*

---

<sup>134</sup> Para las referencias textuales de Kojin Karatani y los comentarios respectivos de Carlos Oliva, véase: Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo*. p. 49.

(2007), una de las tendencias de investigación dominantes en esta importante área del desarrollo y comercialización de la tecnología actual, es la que tiene aplicación directa en la industria de las tecnologías de la información y de la comunicación (ICT por sus siglas en inglés). ¿Casualidad? De ningún modo, pues la rama de desarrollo sobre el 'computo de música y sonido' es la *última forma mercantil de la reproductibilidad técnica del sentido musical, pero ahora fragmentado hasta sus unidades semióticas mínimas*. Un desarrollo mercantil que empieza a finales del siglo XIX, con los gramófonos y fonógrafos, y que posteriormente, durante todo el siglo XX, realizó la subsunción formal de la praxis musical fijando, editando y poniendo circulación mercantil grabaciones de ensambles y solistas a través de las tecnologías de producción y reproducción de los discos de acetato –de 78, 33 y 45 revoluciones por minuto–, y los cassettes de cinta magnetofónica. Esta última, vale la pena recordarlo, fue desarrollada por los nazis y permitió, por primera vez en la historia, la masificación del fenómeno de grabación y reproducción del sonido en un contexto doméstico. Su aparición cambió para siempre la manera de comprender, a nivel social, el fenómeno del sonido, influyendo también en la apreciación estética de la música.

Como decía, en nuestros días, la forma mercantil de la reproducción técnica del sentido musical reaparece, reducida a sus elementos mínimos, en la industria del "cómputo de música y sonido". Esta industria es la que ofrece mercancías de aplicación tecnológica donde sonido y música aparecen como fenómenos interactivos, que se operan mediante interfaces físicas con los ordenadores. Los ordenadores de hoy nos permiten una interacción a nivel sonoro en formatos como los de las computadoras personales, videojuegos, teléfonos celulares, etc., y hacen posible para un elevado número de personas, aunque sea acotada y condicionadamente, el ser capaces de "crear" la realidad sonora circundante.<sup>135</sup> El

---

<sup>135</sup> El artículo mencionado señala que "...la investigación sobre cómputo de música aborda la cadena completa de comunicación tanto en a través de la música como del sonido, desde una punto de vista multidisciplinario. Combinando metodologías científicas, tecnológicas y artísticas, apunta hacia el entendimiento, el modelado y la generación de música y sonido a través de enfoques computacionales [...] El sector creativo y cultural tiene una actuación económica muy significativa en otros sectores no-culturales contribuyendo así –aunque sea indirectamente- a la actividad y desarrollo económico, sobre todo en el

fenómeno general que se manifiesta es que la música y el diseño de sonidos interactivos digitales se han convertido, en el contexto de la renta mundial de la tecnología, en una realidad unificada.

Desde la última década del siglo pasado a la fecha, las descargas de datos digitales con mensajes musicales técnicamente reproducibles codificados informáticamente se han constituido como *ejemplo paradigmático* del último modo fetichista del mercantilismo: el del intercambio dinerario por un falso 'transporte' de información. Esto es así pues la información se encuentra ya *de facto* en el sistema informático (internet en este caso), pero de manera 'encriptada', es decir, bajo cierto código que enruta la información de forma que la oculta, y cuando se produce el intercambio dinerario en las cuentas de crédito, la información se enruta hacia un estado descifrable. Por tanto, no hay *transporte* alguno de los datos, el "movimiento" intercambiario de la mercancía es virtual: tanto el dinero como la mercancía carecen de referente físico. Tal es la razón por la que Carlos Oliva ha notado que,

Una característica del capital informático-financiero, que ha dejado atrás el capital industrial y mercantil, es que desarrolla las formas de la apatía y el olvido con más radicalidad que otras formas históricas del capital. El capitalismo industrial, por el simple hecho de la presencia de la máquina y su constante enfrentamiento y decodificación triunfante que hace contra el ser humano, le imprime un elemento traumático y reminiscente a la vida dentro de esas formas de producción y consumo. Es curioso ver cómo en todo el imaginario nostálgico de finales del siglo XX y lo que va del XXI, siempre hay una añoranza por la máquina o por la materia prima no dócil,

---

sector de las tecnologías de la información y la comunicación". Se nota aquí que esta 'productividad indirecta' del sector cultural implica su subsunción al interior de la actividad económica de la renta tecnológica.

Cf. Marc Leman, Federico Avanzini, Alain de Cheveigné & Emmanuel Bigand (2007): *The Societal Contexts for Sound and Music Computing: Research, Education, Industry, and Socio-Culture*, Journal of New Music Research, 36:3,149-167. P.149, 160).

no sublimada, no reducida y lista para el tacto, como lo es ahora cada elemento de la era digital.<sup>136</sup>

Quisiera también precisar que la *reproductibilidad técnica* de la mercancía musical que pasa, necesariamente, por la reproducción técnica del sonido en general, es un problema económico y tecno-científico, pero no propiamente estético. Adolfo Sánchez Vázquez, por su parte, planteó el problema distinguiendo los problemas estéticos de los técnicos y de los científicos. Hoy no es tan confiable mantener esta distinción.<sup>137</sup>

En el contexto económico capitalista de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, la reproductibilidad técnica del sonido potenció el nivel de la plusvalía que se extrae del trabajo musical, *pero realizando una subsunción real del trabajo creativo (el modo formal altamente comercializable de las obras) dentro de una composición orgánica de capital que integra en el capital variable al estado técnico de la fuerza de trabajo que manipula el sonido en los estudios de grabación, la fuerza de trabajo especializada en publicidad y mercadotecnia, así como al enorme conjunto personas técnicas e ingenieras que operan en las áreas de telecomunicaciones vía satélite*. Es exorbitante la ganancia monetaria excedente extraída de los diferentes tipos de trabajo implicados en la circulación de la mercancía musical técnicamente reproducible: un enorme número de grabaciones musicales se editan, y reeditan, año con año posibilitando la generación de plusvalor y, por ende, impulsando la circulación general del capital. Los ejemplos sobran, sobre todo en los géneros rock y pop, pero no exclusivamente. El musicólogo David Huron informa al respecto que,

---

<sup>136</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo*. p. 49.

<sup>137</sup> "Las posibilidades de esta reproducción o estandarización mecánica del ejemplar único no era –ni es– un problema estético sino científico, técnico, material. Fue preciso que la ciencia y la técnica avanzaran como habrían de avanzar en el seno mismo del capitalismo para que se crearan los medios técnicos que habrían de permitir una difusión en masa de las obras de arte". Cf. *Las ideas estéticas de Marx*, p. 236-237.

Existe un común malentendido sobre el hecho de que el sector de [exportación más prominente de la economía estadounidense es el de ‘alta tecnología’. De hecho, el sector líder en exportaciones de esa economía es el de entretenimiento. De entre las diversas áreas que componen dicho sector –películas, deportes, televisión, juguetes y juegos-, la música es el área que califica más alto en productividad. ¿Qué tan grande es la industria musical? La industria musical es comparable en tamaño con la industria farmacéutica. Las personas gastan más dinero en música que en medicamentos prescritos. Adquirimos grabaciones, vamos a conciertos, compramos partituras, llevamos a nuestros hijos a lecciones de música, escuchamos la radio comercial, vemos películas acompañadas de música y encontramos a Muzak [nombre genérico de la música reproducida técnicamente en supermercados, plazas comerciales, hoteles, etc., aunque, específicamente, es una marca registrada desde 1954 cuyos activos fueron comprados por el corporativo Mood Media por trescientos cuarenta y cinco millones de dólares] en la plaza comercial local. El lugar para conciertos más activo del mundo son las calles y carreteras: una preocupación central para millones de conductores de autos es escuchar música. Desde luego que las mediciones financieras son crudos indicadores conductuales, y muy significativos, por cierto.<sup>138</sup>

Pensemos por unos momentos en los “millones de conductores de autos” consumiendo mercancías musicales técnicamente reproducibles, sumémosle ahora otros tantos millones de consumidores en oficinas, o en otros tantos millones de centros de trabajo: el resultado será un “concierto musical interminable” que nos muestra de manera incuestionable, que la música, igual que la producción material, debe reactualizarse constantemente para conservar su sentido. Tal pareciera que el consumo de sentido musical es un fenómeno económico de primera necesidad; eso recuerda a lo que dijo Sánchez Vázquez en *Invitación a la estética*,

---

<sup>138</sup> Huron, David. *Is music an evolutionary adaptation?* En, Peretz, Isabelle, Zatorre, Robert J., et al. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press. Oxford. 2003 p. 64-66. (Traducción mía).



La producción material es tan necesaria en la sociedad que bastaría que los hombres dejaran de producir, en un tiempo relativamente breve, los bienes materiales con los que satisfacen sus necesidades básicas, para que su historia se detuviera y su existencia se degradara a un nivel animal.<sup>139</sup>

La reproducción técnica masificada de la mercancía musical, aunque en principio obedezca a una praxis mercantil y no a una praxis artística, ha híper-potenciado la distribución y el consumo del sentido musical, y podemos asegurar que nunca antes en la historia de la humanidad se había manifestado con tal fuerza la capacidad de la música de reactualizarse, una y otra vez, logrando una presencia social tal, que ya se le ha comparado con una necesidad social tan poderosa como del uso de energía eléctrica.

...

Llegado a este punto deseo aclarar que no es mi intención caer en un panegírico de la era de la reproductibilidad técnica de la música, pensándola como una "edad de oro de la ubicuidad musical". Es verdad que por primera vez en la historia las tecnologías de reproducción del audio han hecho "amigable" la reactualización del mensaje musical a la sociedad (pues hoy no es necesario ir al conservatorio o a una sala de conciertos para escuchar "buena música", basta con comprar un reproductor de audio, unas "buenas grabaciones" y darle *play*), pero recordemos que el sentido general que domina la producción de tecnología es la reproducción mundial del capital: a esta finalidad última le son indiferentes las particularidades estéticas o estilísticas de los mensajes musicales. En otras palabras, mientras la música sea "vendible" y promueva el fenómeno de la renta mundial de la tecnología, no importa si es anodina, compleja, contestataria o experimental. En el

---

<sup>139</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. p. 79-80.

contexto capitalista la música ha cesado de ser una práctica estética comunitaria para convertirse en mero ambiente acústico habitable producido por sellos discográficos que ponen a circular las mercancías en función de las necesidades (reales o inducidas) del mercado. Por tanto, el "ambiente acústico musical" se diseña al gusto del consumidor y se codifica como información mercantilizable.

La mercancía musical técnicamente reproducible posibilita la reproducción del capital subsumiendo en la renta mundial de tecnología a tradiciones musicales tan antiguas como la música prehistórica que se tocaba hace unos cuarenta y tres mil años con la "flauta del fémur del oso de la cueva"; o los cantos prehistóricos que se entonaban con aquéllos primeros huesos hioides musicales de hace millón y medio de años, por citar los dos ejemplos que aparecen en este trabajo. En ese sentido la mercancía musical técnicamente reproducible comercia, con un *viaje virtual en el tiempo* que ofrece la re-actualización de formas estéticas sonoras que emergen en nuestro huidizo presente desde el pasado. ¿Cuál es el nivel del plusvalor que opera sobre un tipo de trabajo que en cada actualización implica una tradición<sup>140</sup> musical de decenas o cientos de generaciones humanas para llegar a

---

<sup>140</sup> Ocupo el término "tradición" en los términos de H.G. Gadamer cuando dice: "Vivimos dentro de unas tradiciones, y estas no son una esfera parcial de nuestra experiencia del mundo ni una tradición cultural que consta sólo de textos y monumentos y que transmite un sentido expresado lingüísticamente y documentado históricamente. Es el mundo mismo el que percibimos y en común y se nos ofrece (*traditur*) constantemente como una tarea abierta al infinito. No es nunca el mundo del primer día, sino algo que heredamos". (Cf. Gadamer, Hans-Georg. *Hermenéutica, Estética e Historia*. Antología. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1997. p. 42).

Y en la Tesis doctoral *Hermenéutica y construcción del sentido histórico* (2003) Carlos Oliva señala, respecto a la potencia efectiva de la tradición que "Una tradición es esencialmente anacrónica. Desde esa permanencia del pasado, la tradición intenta conservar un sentido y, este movimiento, no es un acto dirigido por la conciencia, sino por la misma tradición. Se objetará de forma interrogativa, por lo tanto: ¿cualquier tradición y cualquier comunidad son válidas, ya que, en última instancia, no desarrollan sujetos críticos a su interior, ni aceptan una normatividad externa? Y la respuesta sólo puede ser un acto de optimismo trágico: no existe un intérprete que pueda juzgar sobre la validez de una comunidad entera. El sujeto, obligado práctica y moralmente a juzgar, nunca debe de olvidar que ese acto, la enunciación de un juicio, es un hecho parcial y finito, que decae en un tiempo de larga duración, el tiempo de la comunidad y su tradición". Cf. Consulta electrónica. <http://132.248.9.195/ppt2002/0315913/Index.html>

Las tradiciones musicales están enraizadas en prácticas milenarias que las comunidades de ejecutantes y/o compositores se encargan de transmitir a través de una tecnología educativa teórico-práctica. El modo de producción capitalista expropia el sentido de comunidad musical e introduce el concepto de mercancía. Este fenómeno se da no sólo en las tecnologías mínimas para la praxis musical (instrumentos musicales, literatura musical, sistemas de reproducción de audio, etcétera), sino en el sentido mismo de las diferentes tradiciones: música de baile, música de recogimiento, música de concierto, música

su última, y singular, re-actualización presente? No lo sabemos con exactitud, pero razonable es pensar que, puesto es términos dinerarios, la cifra sería sobrecogedora.

Por esto, cuando un capitalista firma contrato por los honorarios de alguna, o algún, artista musical, el salario estipulado, por alto que sea, jamás puede alcanzar equivalentes monetarios con los valores estético sonoros que el artista (último eslabón vivo de la tradición que hace inteligible su mensaje) ‘consumió’ para lograr “ésa destreza especial”. La destreza musical al interior de una tradición se subsume en el capital a través de la mediación tecnológica, pues funciona como ‘trabajo pretérito acumulado’. La referencia de Carlos Oliva al respecto ilustra muy bien el problema:

No es posible la producción sin un instrumento de producción, aunque se trate, recuerda Marx, del instrumento elemental, la mano [...] “No hay trabajo posible sin trabajo pretérito, acumulado, aunque éste consista solamente en la destreza acumulada y concentrada mediante el ejercicio repetido de la mano salvaje” [Marx en *Introducción a la crítica de la economía política*] Puede observarse aquí que Marx ya señala la inserción de una determinante fundamental de la técnica, su progreso en el tiempo y, consecuentemente, su degeneración en especialización o podríamos decir, su invariable constitución monádica como espacio concentrado de saberes y percepciones que adquieren una forma [...] El capital, y ésta aparece como la síntesis fundamental de la economía política en tanto teoría fetichista, es un instrumento de producción; trabajo pretérito y objetivado ya sea en la instrumentalización e industrialización o en el “enriquecimiento humano”<sup>141</sup>

---

popular, música contestataria, música culta, música alternativa, etcétera. Las producciones musicales “independientes” [financiadas por las (los) propias (os) artistas] y las producciones musicales con fines académicos, pretenden liberarse de la mercantilización de sus tradiciones. Lo logran sólo “a medias”, pues terminan subsumiéndose en la industria que regula los “elementos distorsionadores” que se producen en la “mediación circulatoria” del capital y el “tiempo improductivo”: la industria cultural “sin fines de lucro”, sea estatal o privada.

<sup>141</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Espacio y capital*. p. 58.

En la praxis musical el capital, entendido como "trabajo pretérito acumulado", es el conjunto de las tradiciones estético-sonoras. El "enriquecimiento humano" que conforman las tradiciones musicales se subsumen así en la composición orgánica del capital bajo la forma monádica de "espacio concentrado de saberes y percepciones". Hablar entonces de la extracción de plusvalía sobre el *trabajo "vivo" de artistas "muertos"*, aunque suena a oxímoron fantasmagórico, no lo es. En las artes escénicas en general y en la música en particular, las antiguas *maestras muertas y los antiguos maestros muertos, aparecen* en el escenario (o en los estudios de grabación) y ejecutan fracciones de la música, no como fantasmas, sino gracias a que sus aportaciones técnicas o interpretativas sobreviven en sus discípulos. Las tradiciones musicales están llenas de acciones "*en el estilo de...*", y no hay excepciones. Da igual si pensamos en música comunitaria, antigua, folclórica, popular, medieval, barroca, neoclásica, romántica, nacionalista, contemporánea, jazz, étnica, contemporánea, experimental, dodecafónica, electrónica, e incluso si reflexionamos sobre el trabajo de las y los DJ's: todas las músicas trabajan bajo el influjo de una tradición que hace comunicable el mensaje. El musical es un modo del arte tan comunitariamente convocante, que una obra pensada fuera de toda tradición, al menos para quien estas líneas escribe, es inconcebible.

...

Sin pretender abarcar exhaustivamente las problemáticas de la mercantilización de la música en su modo de reproductibilidad técnica, vale la pena hacer una aclaración respecto al modo natural de comunicación del sentido musical "en vivo". Hay que decir que *pagar* cierta cantidad de dinero a uno o varios ejecutantes para un consumo de música privado o doméstico, no constituye una transacción capitalista, sino la operación mercantil simple de la renta por un servicio. En un artículo escrito en mayo de 1842, como colaboración para la *Rheinische Zeitung* (unos seis meses antes de convertirse en editor en jefe de la misma, y de trabar relaciones, ¡para beneficio de la historia humana!, con su futuro amigo Friedrich Engels), el recién graduado en filosofía por la Universidad de

Jena, Karl Marx, apuntaba una sucinta descripción analítica del proceso de extracción de plus-valor sobre el trabajo asalariado, ejemplificando sus argumentos con oficios tan atávicos como el del sastre, o el del actor “clown”; (éste último en representación de todo trabajo artístico, aunque la referencia al “clown” no deja de ser expresiva desde el punto de vista literario, como sucede a menudo con los textos del nacido en Tréveris). Dice el “renano”,

Lo que [al capitalista] le interesa de la mercancía es que su valor de cambio sea superior a su precio de compra. El valor de uso del trabajo estriba, para el capitalista, en que se le entrega una cantidad de tiempo de trabajo superior a la que pagó mediante el salario. Entre los obreros productivos hay que incluir, naturalmente, a cuantos colaboran de un modo o de otro en la producción de la mercancía, desde el último peón hasta el ingeniero y el director (siempre y cuando que éste no se confunda con el capitalista) [...] Un actor, incluso un clown, puede ser, por tanto, un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista, de un patrón, y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de la que recibe de él en forma de salario. En cambio, el sastre que trabaja a domicilio por días, para reparar los pantalones del capitalista, no crea más que un valor de uso y no es, por tanto, más que un obrero improductivo. El trabajo del actor se cambia por capital, el del sastre por renta. El primero crea plusvalía, el segundo no hace más que consumir renta.<sup>142</sup>

Debo anotar pues que en *ninguna* de las relaciones de mecenazgo -en términos generales, i.e., antiguas, medievales, renacentistas, barrocas o neo-clásicas, modernas, contemporáneas, o posmodernas (si fuera el caso), se extrae plusvalorización capitalista alguna sobre las obras o mensajes artísticos que patrocinan: el patrocinio de la o el mecenas consiste en un gasto por la renta de un servicio. Desde luego el nivel de complejidad y belleza de dichos ‘servicios’

---

<sup>142</sup> Marx, Karl. *El arte y la producción capitalista*, en Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte*. Dirección General de Publicaciones UNAM. 1972. P. 247-248.

artísticos, comúnmente superan por mucho el estipendio que él o la mecenas desembolsaron para la producción de la obra, además de que el fetichizado mercado del arte contemporáneo capitalista, a menudo comercializa obras artísticas que fueron logradas merced al patrocinio del mecenazgo. El capital subsume y hace circular como equivalente mercantil una obra que, en su origen, fue pagada con renta.

Como he mencionado arriba, me gustaría insistir en que, desde el punto de vista del uso, tanto si pagamos dinero para asistir a un concierto o un baile, o si lo hacemos para comprar y utilizar un reproductor de audio mecánico, eléctrico o electrónico, lo que hacemos es *pagar una renta* por habitar, *momentáneamente*, los intervalos temporales de la música. Esta "renta" puede contemplar "estancias estéticas" de horas, minutos e incluso segundos. Y, en general, el mismo modelo de renta por segmentos de tiempo de disfrute cuyo sentido proviene del pasado, es el fundamento del negocio que subyace a la mercantilización de la contemplación estética musical al interior de salas de conciertos, espectáculos masivos o videos musicales en producciones privadas. En ese sentido, tanto la mercantilización simple de los servicios de circulación del sentido musical (mecenazgo), como también las prácticas de subsunción del trabajo humano en la mercancía musical técnicamente reproducible dentro proceso de renta mundial de la tecnología, tienden a expresarse, al igual que la estructura general de su praxis, como un futuro que quiere ser pasado en el consumo. No olvidemos que el sentido de cada motivo, fragmento u obra musical se manifiesta, siempre, de forma póstuma.

### 3. LA MERCANCÍA MUSICAL TÉCNICAMENTE REPRODUCIBLE, O, EL FUTURO QUE TRANSITA HACIA EL PASADO

Algunos hombres de aquellas provincias le platicaron que a lo largo del trayecto había palacios góticos y medievales, donde se podía hospedar cualquiera que contara con el dinero suficiente para pagar un falso viaje en el tiempo.<sup>143</sup>

Para iniciar este último apartado solicito de ti, lectora o lector, que te detengas unos momentos a pensar en la siguiente idea de Adolfo Sánchez Vázquez:

El primer instrumento fabricado por el hombre no era sino un tosco pedazo de sílex, violentamente arrancado de su estado natural; justamente por su tosquedad podía adaptarse a muchos fines pero de un modo burdo y primario. El hombre apenas lograba doblar la resistencia de la materia, y sus fines sólo muy toscamente podían materializarse. Desde el primer y tosco instrumento hasta el buril que exigía mayor esfuerzo al ser construido y más destreza y reflexión al ser utilizado, hubieron de pasar centenares de miles de años. Como todo instrumento es una prolongación de la mano, la aparición de uno nuevo, más perfecto, significó la ampliación y elevación del dominio del hombre sobre la materia, la extensión de las fronteras de la humanización de la naturaleza. A su vez cada nuevo instrumento contribuyó a que la mano misma del hombre se volviera más fina, más dócil a la conciencia; en pocas palabras, más humana.<sup>144</sup>

¿Qué significa que cada nuevo instrumento hizo que la mano se volviera más humana? Pues que las tecnologías producto de la praxis humanista también son tecnologías "humanistas". En ese sentido los instrumentos musicales son

---

<sup>143</sup> Cita tomada del cuento *Regreso a Portugal*, en Oliva Mendoza, Carlos. *Hotel Imperial*. Siglo XXI Editores. México, 2010. P 11.

<sup>144</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 69.

tecnologías humanistas: ¿Quién podría afirmar lo contrario? No hay forma de decir que un violín o un tambor son objetos enajenantes, pues siempre son buenos transmisores de la alta complejidad de la subjetividad humana. Los instrumentos musicales son tecnologías muy apreciadas en todas las culturas y etnias alrededor del mundo. A los instrumentos musicales les sucede lo que al “pedazo de sílex” de la cita, pues dicho instrumento perteneció al período pre-histórico en que todo trabajo era tan *productivo* como *creativo*, o más exactamente, que el nivel de *productividad* del trabajo se tasaba mediante el grado de objetivación de la *creatividad*: todas las posibilidades de empleo del eventual “pedazo de sílex” estaban aún por *descubrirse* o *inventarse*. El tiempo de trabajo era ocupado en crear *nuevos valores de uso* para cada objetivación extendiendo las fronteras del universo humano. No era como hoy que cada objetivación de la producción difícilmente se desvía un ápice del “modo de empleo” que el diseño industrial le inscribió desde antes de tener existencia física concreta. Por eso Sánchez Vázquez insiste en recordarnos que Marx consideraba al ser humano como un ser “rico en necesidades”, porque la riqueza es una riqueza metafísica, una riqueza de sentidos posibles, que se manifiestan en el desarrollo concreto de la praxis que desarrolla un número hipotéticamente infinito de valores de uso posibles. Por citar un buen ejemplo diremos que Pierre Schaeffer nos habla de cómo la repetición y la variación de sonidos de la praxis cotidiana se convirtieron en música haciendo que quizá las y los primeros ejecutantes de música fueron cocineras y cocineros,

Aunque progresivamente diferentes, el utensilio y el instrumento de música están también esencialmente ligados y son contemporáneos. También apostaríamos de buena gana a que en la realidad no se distinguieron y que la misma calabaza debió servir indiferentemente para la sopa y para la música [...] una sola calabaza no debió bastar sin duda, pero ¿y dos o tres? La señal que remitía al utensilio, en forma de pleonasma, se anula por repetición. Sólo quedan los ‘objetos sonoros’, percibidos desinteresadamente, y que ‘saltan al oído’ como algo totalmente inútil, cuya existencia, no obstante, se impone y basta para transformar al cocinero en músico experimental [...] Acaba de descubrir dos cosas ligadas a su propia actividad y al cuerpo sonoro, pero paradójicamente independientes de



ellos: la *Música* (pues ya se trata de ella) y la posibilidad de *tocar* lo que más tarde se llamará un *instrumento* [...] Expliquémonos. La actividad instrumental, causa visible y primera de todo fenómeno musical, tiene de particular su tendencia a anularse como causa material de dos formas distintas: [1] La *repetición* del mismo fenómeno causal hace desaparecer la significación práctica de esta señal: es el paso del utensilio al instrumento, [2] La *variación* en el seno de la repetición causal, de algo perceptible, acentúa el carácter desinteresado de la actividad y le da un nuevo interés, creando un acontecimiento de otra especie, que estamos obligados a llamar musical.<sup>145</sup>

El problema es que hoy estamos muy lejos de esos días idos en que la productividad y la creatividad caminaban de la mano durante cada jornada. Hace ya medio siglo Adolfo Sánchez Vázquez afirmó que las relaciones sociales en el capitalismo llegan a ser tan enajenantes que ni siquiera el disfrute (ése fenómeno que, como la música, es a la vez íntimo y público), puede considerarse como “propio”. El autor nacido en Algeciras escribió “...las relaciones entre la producción y el consumo llegan a ser tan mistificadas y enajenantes, que tanto el producto como la necesidad, el objeto como el deseo, se vuelven artificiales desde un punto de vista verdaderamente humano. [la nuestra es una sociedad donde] el hombre se halla tan enajenado que ni siquiera *su* goce, su consumo, es propiamente suyo.<sup>146</sup> La idea es pavorosa. De ser correcta, deberíamos comenzar a asumirnos como seres insertos, violentamente, en un sistema maquinal que utiliza nuestra naturaleza productiva/consuntiva para reproducirse, ajeno y autónomo frente a cualquier significación humana. En ese tenor se expresaba Karl Marx cuando hace ciento cincuenta años advertía que, “así como en las religiones vemos al hombre

---

<sup>145</sup> Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial. Madrid. 2003. p. 34.

<sup>146</sup> Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas estéticas...* p. 248.

esclavizado por las criaturas de su propio cerebro, en la producción capitalista lo vemos esclavizado por los productos de su propio brazo".<sup>147</sup>

Empero, por otro lado, una “mistificación absoluta” de la existencia humana es una posibilidad imposible (valga, otra vez, el oxímoron) en los términos de la *Filosofía de la praxis* de Adolfo Sánchez Vázquez. He ahí la complejidad de su pensamiento, que (como señalé en la Introducción) raya en lo contradictorio. Al mismo tiempo que se señala la configuración de una “mistificación absoluta” de la existencia humana, el humanismo crítico de Sánchez Vázquez nos recuerda, reiteradamente, que “el hombre es ante todo un ser creador”, y, por tanto, la posibilidad de que este “ser creador” *invente nuevos* “valores de uso”, inclusive para objetivaciones cuya producción es inspirada por criterios cambiarios o plusvalorizantes, es una posibilidad latente y plausible. En otras palabras, es posible invertir o de-construir la forma dominante música-mercancía logrando restablecer, en nuevas formas concretas, los “valores de uso” naturales (expresión sonora de lo erótico, lo fraternal y lo inclusivo). En E.U.A, por citar un ejemplo capitalista paradigmático, primero el jazz, y después el rap y el hip-hop, han de-construido el legado cultural de buena parte de la tradición musical, re-inventando y re-interpretando el sentido de canciones que inicialmente se compusieron y editaron para ser éxitos mercantiles. En México, las tradiciones musicales comunitarias se apropian de formas musicales que alcanzaron valor mercantil equivalencial en Europa y les reasignan nuevos valores de uso no mercantiles, sino de reafirmación de la subcodificación identitaria de sus comunidades (cito por ejemplo la forma en que el son arribeño de San Luis Potosí utiliza la forma de “Minuete” que es su propia manera de utilizar el Minuet clásico europeo). Digamos que, por momentos, el valor de uso natural de la música, -la transmisión sentido no-enajenado-, se ha re-impuesto sobre el valor de cambio, aunque rápidamente el sentido mercantilizado de la música se cierne sobre las nuevas creaciones

---

<sup>147</sup> *Apud.* Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política*. Traducción de Wenceslao Roces. FCE. México. 1999. p. 546. Tomado de Oliva Mendoza, Carlos. *Semiótica y capitalismo*. p. 70.

subsumiéndolas en el sistema general de reproducción del capital. Así le sucede también a la música contestataria y "de protesta".

Es oportuno considerar que, aunque parezca que todas las alternativas de acción humana terminan subsumiéndose en la dinámica de reproducción del capital, no debemos olvidar que, en el contexto de las ideas filosóficas de Sánchez Vázquez,

El hombre es el ser que tiene que estar inventando o creando constantemente nuevas soluciones. [ ya que] una vez encontrada una solución no le basta repetir o imitar lo resuelto; en primer lugar porque él mismo crea nuevas necesidades que invalidan las soluciones alcanzadas y, en segundo, porque la vida misma, con sus nuevas exigencias, se encarga de invalidarlas. [Y que] La repetición se justifica mientras la vida misma no reclama una nueva solución.<sup>148</sup>

Es posible, entonces que, en un punto dado del futuro, la vida social humana "reclame una nueva solución" y el modo de la música como mercancía forme parte de la historia pasada de la humanidad. Por ahora, la mercantilización de la música se encuentra en pleno auge. Prácticamente toda la música grabada que escuchamos en las calles o en nuestros espacios íntimos es mercancía musical técnicamente reproducible (con excepciones de producciones fonográficas sin fines de lucro). La mercancía musical es una manufactura paradigmática del modo mercantil del sistema capitalista actual, pues la *repetición*, la *variación* y la *evanescencia* en el tiempo (elementos constitutivos de la música), son cualidades estéticas que se extienden a la idea general de mercancía en el capitalismo financiero-informático actual. Recordemos que Carlos Oliva señala que "parecería que, por fin, el Capital se afianzará en su último estadio de desarrollo, el frenesí del consumo, [dejando atrás] como un recuerdo traumático pero ya superado, la esfera de la de la producción"<sup>149</sup>. A continuación veremos cómo la música

---

<sup>148</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p. 303.

<sup>149</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Espacio y capital*. p. 116.

mercantilizada en sus soportes de reproductibilidad técnica<sup>150</sup>, se ha erigido como el 'espacio acústico habitable' *óptimo* e *idóneo* para la experiencia de éste (quizá postrero), 'frenesí del consumo' actual. La mercancía musical técnicamente reproducible genera una experiencia espacial evanescente que concuerda muy bien con la forma en que se entiende la circulación y el consumo mercantil en la fase financiero-informática del sistema capitalista de reproducción social.

...

Considero pues que, dado que las mercancías musicales se reproducen técnicamente *casi idénticas*<sup>151</sup> en diferentes momentos del tiempo a través de sistemas mecánicos o electrónicos; entonces el juego del sentido estético musical se manifiesta no en la apreciación de un fenómeno ondulatorio dotado de cierta temporalidad desplegado como una *singularidad*, sino en la *re-habitación fenomenológica* del mensaje que es susceptible de reiterarse una y otra vez. La gran mayoría de las (los) consumidoras(es) de mercancías musicales técnicamente reproducibles están más interesadas en saber cuántos '*nuevos*

---

<sup>150</sup> Las tecnologías de grabación y reproducción del sonido se dividen en dos grandes grupos: las tecnologías "análogas", son aquellas en las que el medio físico donde se inscribe la información de audio tienen una relación *analógica* con la realidad físico ondulatoria de la señal sonora en su desplazamiento a través del aire (son, por ejemplo los discos de cera, de platino o de acetato en los que la inscripción en el disco es mecánica, así como su "lectura" técnica; y también las cintas magnetofónicas y los cassettes, donde la inscripción en la cinta es a través de señales electromagnéticas, así como su lectura también); mientras que, por otro lado, las tecnologías "digitales" de grabación-reproducción sonora transforman la señal acústica, captada por los micrófonos, en una codificación informática de la 'forma de onda', o sea, el sonido se digitaliza en secuencias del código binario; y una decodificación posterior permite su reproducción en altavoces o bocinas.

El tema de las tecnologías de grabación/reproducción del sonido e ingeniería de audio, merece una investigación aparte, sugerimos una revisión del Capítulo III del texto, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, de Samuel Larson Guerra, editado por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, en 2015.

<sup>151</sup> Digo "casi idénticas" pues la reproducción técnica de la mercancía musical cambia a medida que se utilizan diferentes sistemas de difusión de audio. Estas variantes técnicas son muy importantes para los estudios de recepción musical y psicoacústica, pero en el contexto de nuestros planteamientos son irrelevantes. Para un panorama general sobre las sutiles diferencias entre las tecnologías de difusión sonora véase: García Valenzuela, Pablo. *Sistemas de audio multi-canal: bases tecnológicas y revisión de la terminología*. Consulta electrónica 2017.

Cf. [www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/download/23848/22430](http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/download/23848/22430)

*sentidos*' puede cobrar la *misma* pieza grabada y reproducida en diferentes situaciones de *su propia* temporalidad vital, que en cuántas versiones distintas, *con diferentes intérpretes*, admite la misma partitura, la misma canción o el mismo motivo musical.

Si observamos detenidamente el modo en que se consumen las mercancías musicales técnicamente reproducibles en nuestros días, es decir, atendiendo a un grado máximo de atomización intersubjetiva que incluso ha llevado a un desarrollo cada vez más sofisticado de la difusión sonora auricular (donde incluso se comercializa el aislamiento acústico como característica técnica irrenunciable), entonces es razonable pensar que la música grabada al consumirse se *habita*, tal y como se *habita* una casa o un edificio que ya conocemos pero que deseamos conocer mejor. También en el consumo, la música grabada se *explora*, como se explora una obra arquitectónica donde se actualiza, no el edificio mismo, *sino las humanas historias* que vivimos en su interior.

No en vano Bolívar Echeverría (en la ya multicitada *Introducción a La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* de Benjamin) comparó a las obras de arte musicales con las de la arquitectura, la idea no era nueva, pero el enfoque sí, pues nos dice,

Desentendida de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que se pre-existe guardada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes [...] Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, en el otro extremo del 'sistema de las artes', de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepetible, incopiable e irreproducible. 'Exhibirse', darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una especie de improvisación de variaciones en torno

a un tema propuesto por ella, hace de ella una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de la vida humana al que sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su 'estado de partitura', en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiéndose.<sup>152</sup>

La música grabada, igual que la obra arquitectónica, siempre "se pre-existe": La conocemos, sabemos qué va a pasar, cuándo vienen los cambios de tono, de ritmo, de timbre o de armonía que nos deleitan o nos disgustan, y la propia espera de su despliegue es ya un placer en sí misma<sup>153</sup>. La experiencia del "futuro que quiere ser pasado en el consumo" es no sólo vívida, sino incluso, diríamos, *controlable a voluntad*. Escuchar música grabada es quizá una experiencia parecida a la de los sueños lúcidos: habitar un mundo fantástico e irreal y tener la capacidad de incidir en la experiencia del fenómeno a partir de un gasto mayor o menor de energía en el uso de la consciencia. Es curioso que, siendo el consumo de la música un hecho póstumo, que encuentra sus valores estéticos en fenómenos objetivos que *siempre* son parte del *pasado* (y siempre proyectan su sentido *desde el pasado*), pueda haber un consumo tan asiduo de dichos mensajes que nos permiten anticipar tan cómodamente lo que sucederá *en el futuro* de la pieza: cuando ya la he escuchado grabada, ya sé de qué va la próxima vez que la escuche y al menos trataré de anticipar la experiencia estética.

---

<sup>152</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción por Bolívar Echeverría. Ed. Ítaca. México. 2003. p.16-17.

<sup>153</sup> El arte cinematográfico, en su versión sonora, y su capacidad para re-diseñar el sentido de la música a través del *soundtrack* es un excelente ejemplo de lo que queremos decir. Cuando vemos cine a menudo pensamos: 'jamás pensé que esta pieza musical, que yo ya conocía, pudiera tener el sentido que le dio la directora de este film', y cosas por el estilo. En realidad la música grabada es una invitación abierta a reproducirla y organizar el *soundtrack* de nuestras vidas: este es el *nuevo sentido* de sociabilidad que la aparición de la mercancía musical técnicamente reproducible trajo consigo.

La mercancía musical técnicamente reproducible es una arquitectura virtual re-habitable que, además, sin esfuerzo alguno (más bien *deliberadamente*) nos lanza del futuro hacia el pasado, como señala Raymond M. Shafer,

La grabación de música en discos y cintas ha afectado a la composición. Todos los sistemas de lenguaje organizado requieren redundancia, la música es un sistema de este tipo y su redundancia consiste en la repetición y recapitulación del material más importante. Cuando Mozart repetía un tema seis u ocho veces era para ayudar a la memoria a “almacenarlo” para un posterior “requerimiento” a primer plano. No creo que sea accidental que Schoenberg y sus seguidores desearon lograr un estilo musical a-temático, sin repeticiones ni re-exposiciones, más o menos por 1910 en los mismos años en que las grabaciones de música empezaron a ser comercialmente exitosas... el éxito de las estaciones de radio que programan una y otra vez las mismas canciones no debe ser soslayado... podría parecer paradójico que en una era dinámica y revolucionaria la mayoría de las personas prefieran la música del pasado, quizá la función de la industria de grabación es la de proveer redundancia y estabilidad en la vida al mismo tiempo que el futuro se ve incierto.<sup>154</sup>

Las y los consumidores de las mercancías musicales técnicamente reproducibles prefieren la música que ya fue conocida en el pasado -pensemos en el número gigante de ediciones de grabaciones del tipo de “éxitos del recuerdo” que nos saltan al oído, día a día, en cualquier rincón del planeta donde haya un reproductor técnico de audio- pues es quizá la única vía estética musical que nos permite anticipar el goce (o el desasosiego) futuros y, *además*, tener cumplidas nuestras expectativas. Nuestra capacidad de goce estético-musical está altamente tecnificado en el sentido de que somos afectos a anticipar el modo en que *consumiremos* la mercancía musical que se nos ofrece en su reproductibilidad técnica, en otras palabras, anticiparnos a la experiencia del consumo musical,

---

<sup>154</sup> Murray Schafer, Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. Vermont. 1994. P. 113-114.

construyendo nuestros sentimientos, ideas o juicios anticipadamente. Si vamos a escuchar una canción que nos gustó en el pasado o una pieza instrumental que conocemos, o una improvisación musical grabada cuya espontaneidad ha sido fijada como información sonora reproducible (etcétera), entonces tenemos ya una pista de lo que será más o menos ese consumo futuro, pues *su sentido futuro está ya en nuestro pasado*.

El hecho de saber *por anticipado* el contenido del mensaje musical que está por desplegarse en nuestra temporalidad vital tecnifica el goce estético musical de una forma que antes de la invención del fonógrafo era completamente desconocida. Sabemos lo que va a pasar musicalmente, y nos disponemos a habitar el mensaje a nuestro muy particular modo. Acertadamente señala Carlos Oliva que,

[En el contexto actual del Capital] es difícil encontrarse con algún ser alegre; más aún, encontrarse con algún acto genuino de tristeza. Por el contrario, los comportamientos cotidianos, las emociones, las certezas y, en general, las formas espontáneas se encuentran a tal gado mediadas por las tecnologías de la vida moderna que difícilmente acontecen como un modo cotidiano y en devenir<sup>155</sup>

Mientras el reproductor o el soporte de grabación funcionen bien, todos podemos ver, más o menos, cumplidas nuestras expectativas sobre el goce de ciertas piezas o fragmentos musicales mercantilizados y nuestra expectativa se puede satisfacer una y otra y otra y otra, etc., vez: basta apretar un botón o incluso programar una reproducción continua. Sinfonías, canciones, remixes, improvisaciones, danzas, sonos: el consumo de cada instante de música técnicamente reproducible está altamente tecnificado en nuestra percepción musical por la reiteración idéntica del mensaje musical mercantilizado. Si acaso

---

<sup>155</sup> Oliva Mendoza, Carlos. *Espacio y Capital*. p. 117.



sólo la primera vez que escuchamos una grabación podemos realizar un consumo espontáneo del mensaje; todos los consumos subsecuentes se hayan tecnificados por la memoria.

Ya he revisado [Cf. Capítulo 2] cómo la música siempre cobra su forma final en *la memoria* y que se manifiesta, igual que la praxis, como "un futuro que quiere producirse para ser pasado en el consumo". Entonces, no es sorprendente que el proceso de plus-valorización capitalista sobre el trabajo musical se oriente de forma predominante hacia el trabajo de las y los artistas del pasado. Una vez que una mercancía musical técnicamente reproducible es aceptada como 'éxito comercial' empieza un nuevo proceso de explotación sobre su sentido de pasado añorado o anhelado por las y los consumidoras (es). Podemos decir que *la música es la fracción mercantil del capitalismo cuya valoración de cambio en vez de avanzar hacia el futuro, avanza en sentido retrógrado (como los famosos cánones de "cangrejo", donde la melodía se desarrolla hasta el final y, una vez llegado a este punto, las notas empiezan a ejecutarse en sentido contrario, que se trabajaban tan frecuentemente en el barroco)*. El último modo de esta forma de mercantilización es la que vende publicidad de productos o servicios a partir del "número neto de reproducciones" de archivos musicales a través del ejercicio del crédito por internet (You Tube, Spotify, por ejemplo). En estas plataformas no hay una valoración cualitativa del trabajo musical, sino una medición matemática del rendimiento que se expresa bajo el rubro de "número de impactos en clientes". Por ello la complejidad estética de los mensajes musicales es irrelevante frente a la cruda estadística del "número de reproducciones": la canción amateur, la obra experimental, la música *indie*, la música *de conservatorio* o la parodia musical (etc.) se igualan en el rubro de "total neto de reproducciones". Esto es así porque, en términos generales, para el negocio de la renta mundial de la tecnología, repito, las reproducciones de la música mercantilizada deben competir en utilidad con la reproducción de audios chuscos, videos virales de escándalos sociales, videos de pornografía, comerciales de marcas de insumos o servicios, blogs personales y un largo etcétera de fenómenos de reproducción digital que hacen circular capital mediante la reproducción de información en la rama de la industria publicitaria.

Considerando lo anterior, se podría decir que, el modo en que cobra sentido la subsunción real o formal de la música mercantilizada dentro del negocio de la renta mundial de la tecnología no es, exactamente, *trabajo materializado*, sino reactualización evanescente de tradiciones pasadas, capaces de transmitir sentido en el presente. Este sentido de la subsunción tecnológica de la música en el sistema de circulación y reproducción del capital presupone que el pasado musical ha sido “domesticado” de antemano, y que se manifiesta siempre en su última (y efímera) re-actualización: *un pasado que no alcanza siquiera a ser una experiencia utilizable, sino meramente una pre-ordenación del goce, por ello la música ha sido, no pocas veces, calificada de superflua.*

Recordemos las ideas de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre el dominio técnico-ilustrado del *tiempo pasado* en el arte, en general, y en el musical en particular. Rememoremos que, según indican los autores en *Dialéctica de la Ilustración*, dicho dominio técnico-ilustrado aparece, ya en la obra de Homero, en el célebre Canto del “paso ante las sirenas” (el decimosegundo de la *Odisea*). El poeta narra el modo en que Odiseo llevó a cabo uno de sus ardidés más célebres: el que realizó para gozar el “canto de las sirenas”, eludiendo perderse en sus embelesos para siempre. Así, héroe se hace atar al mástil de la nave y hace sellar con cera los oídos de sus ‘compañeros’ (quienes más bien son sus trabajadores) logrando el objetivo de tener un solaz estético sobrecogedor, sin riesgo de ver disuelta su identidad personal de sujeto ilustrado. Un sujeto ilustrado, en este contexto, es alguien que, a fuerza de observar el mundo, sabe cómo dominar 1) a la naturaleza, 2) a los demás y 3) a sí mismo. Toda Ilustración es un movimiento de dominio. Las palabras de *Dialéctica de la Ilustración*,

Odiseo, el señor terrateniente [...] hace trabajar a los demás para sí. Él oye, pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la seducción, más fuertemente se hace atar, lo mismo que más tarde los burgueses se negarán la felicidad con tanta mayor tenacidad cuanto más se les acerca al incrementarse su poder. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él; sólo puede hacer señas con la cabeza para que lo

desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que ya no puede salir de su papel social. Los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis mantienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, escuchando inmóvil como los futuros oyentes, y su grito apasionado por la liberación se pierde ya como aplauso.<sup>156</sup>

Horkheimer y Adorno interpretan que el sentido del citado episodio es señalar que el pasado pre-mítico que evocan las sirenas con su canto, es una vía de disolución del *yo*, o del '*sí mismo*' ilustrado, y Odiseo no está dispuesto a correr el riesgo de que eso suceda. Así, con su célebre ardid Odiseo logró una "...permanente ordenación del tiempo [que] debe liberar el momento presente del poder del pasado, manteniendo a éste detrás del límite absoluto de lo irrecuperable y poniéndolo, como saber utilizable, a disposición del instante presente. El impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso, se satisfizo sólo en el arte, al que pertenece también la historia como representación de la vida pasada. Mientras el arte renuncie a valer como conocimiento y se aísle de ese modo de la praxis, es tolerado por la *praxis* social, lo mismo que el placer"<sup>157</sup>. Según Adorno y Horkheimer, el espíritu de la Ilustración acepta al arte por inocuo, pues no llega nunca a ser experiencia utilizable: el arte musical es, además, el caso paradigmático.

Regresando entonces al problema que ocupa las reflexiones de este capítulo: si las ideas que aquí he expuesto son correctas, entonces la circulación de la mercancía musical técnicamente reproducible sería una manifestación exacerbada del dominio técnico ilustrado sobre la construcción de la temporalidad individual y

---

<sup>156</sup> Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Ed. Trotta. Madrid. 1998. p. 87.

<sup>157</sup> *Ibíd.* p. 86.

social. Esto estaría fundamentado en el hecho de que la musical es un tipo de mercancía cuyo consumo, presente o futuro va a proyectar al consumidor hacia el pasado (y esto se debe a la constitución misma de su valor de uso. Cada quien escoge qué instantes musicales de su pasado quiere comprar y reproducir. Eso lleva a un consumo musical preferentemente monádico que se expresa muy bien en el uso de auriculares o en la reproducción de audio a niveles de intensidad que rayan en la grosería. Consideremos las dos posiciones extremas (casi contradictorias) ya señaladas que Sánchez Vázquez expresa en *Las ideas estéticas de Marx* sobre las posibilidades para el despliegue del arte en el contexto capitalista (i.e., a) “mistificación absoluta del consumo” por parte del sentido general del arte como mercancía, o b) “creación de nuevas soluciones” a futuro por parte del ser humano como ser ‘eminente creador’) *cabe la posibilidad* de que en un punto confluyente de estas dos direcciones temporales (i.e. la del capital que avanza hacia su implosión natural en la imposibilidad de su reproducción futura, y la de la música que siempre está encontrando la actualización de su sentido en el pasado), la humanidad de este teratológico siglo XXI, será capaz de encontrar un punto incluyente del presente que admita la expresión plena de ambas temporalidades contrarias de cada fenómeno. Este punto presente (en caso de suscitarse) debería iluminar la autoconsciencia de la praxis humana, tendida entre su ‘futuro que corre hacia el pasado’ (la música) y su pasado que busca su muerte definitiva en el futuro (el capital).

#### **4. CODA. EL VALOR DE USO MODIFICA EL PASADO: HACIA UNA “FILOSOFÍA DE LA PRAXIS DEL VALOR DE USO”.**

Para finalizar este trabajo, me gustaría anotar que existe la *posibilidad* de que el estudio fenomenológico de la mercancía musical técnicamente reproducible permita comprender nuevos aspectos sobre el sentido crítico de la praxis en los términos que la plantea Sánchez Vázquez. La música, en general, siempre va a

recordarnos lo que éramos y lo que no éramos, y, por ende, es *posible* que nos ayude a comprender las diferencias entre lo que queremos y lo que no queremos ser. Pero, como hemos visto, las posibilidades prácticas creadoras de la mercancía musical técnicamente reproducible –si existen-, no se encuentran en el momento de su producción sino *en el de su uso*. Es en el momento del uso cuando la mercancía musical técnicamente reproducible puede reactualizar el sentido del ser humano como un ser “eminente creador” que “siempre está inventando o creando constantemente nuevas soluciones”.

Si se profundiza el estudio de la creatividad que se despliega en el *momento consuntivo* que la humanidad hace tanto de sus objetivaciones como de las formas naturales, entonces se observa que el esquema general de la praxis, tal como la plantea Sánchez Vázquez se hace *reversible*, pues no sólo “la determinación de la producción viene del futuro”, sino también *la determinación del consumo afecta de forma efectiva al pasado*. El pasado de la praxis no quedaría petrificado o muerto, sino que *todo* lo producido, junto con las formas naturales, estarían admitiendo permanentemente nuevos valores de uso imposibles de determinar *a priori*. Los nuevos valores de uso también tendrían su propia “ley que sólo podemos descubrir cuando el proceso ha llegado a su término”, *pero en este caso hablamos del proceso de creación de nuevos valores de uso y no del proceso de producción*. Se trataría de construir una hipotética “filosofía de la praxis de los valores de uso”, que Adolfo Sánchez Vázquez no llegó a desarrollar, pero que, al parecer, sí vislumbró en su obra estética tardía que se editó con el título *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2004).

Ya hacia el final de este singular texto, un Adolfo Sánchez Vázquez *reloaded*<sup>158</sup> se pronuncia por la necesidad apremiante de una “socialización de la creación artística” que involucre al consumidor no como mero receptor pasivo –ni siquiera activo-, sino como un agente que al recibir la obra artística también la

---

<sup>158</sup> Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *Adolfo Sánchez Vázquez, reloaded*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Consulta electrónica.  
[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3576/Carlos\\_Oliva\\_ASV\\_reloaded\\_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3576/Carlos_Oliva_ASV_reloaded_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

modifique. El consumidor daría la forma definitiva a la obra y el artista en vez de “creador de obras” sería tan sólo un “creador de posibilidades estéticas”. Las siguientes palabras del autor definen muy bien la idea de una “estética de la participación”:

Una recepción activa y creadora, en su sentido más amplio, no sólo mental sino práctica, puede contribuir a extender la creatividad, hasta ahora concentrada en un sector minoritario, tanto en la producción. como en la recepción. Pero para ello, en el terreno de la recepción –decíamos entonces-, la obra "ha de ser no sólo un objeto de contemplar, sino a transformar", contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad en un proceso que llamábamos en la conferencia citada "socialización de la creación".<sup>159</sup>

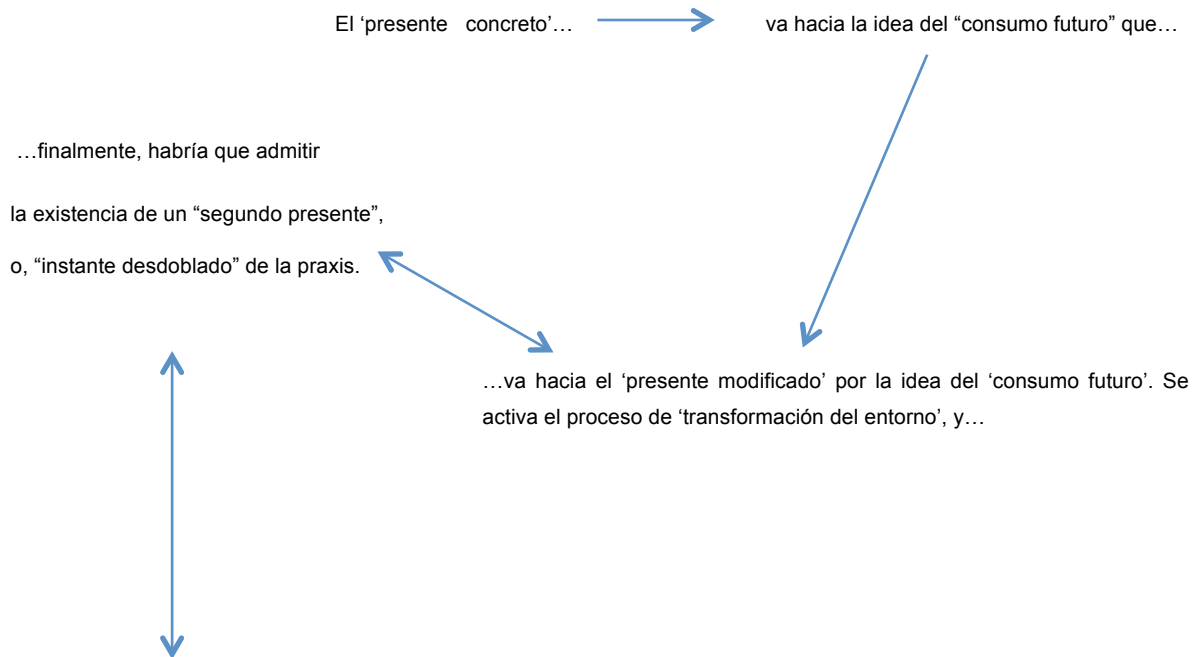
Sánchez Vazquez no consideró la reproductibilidad técnica de la música como una instancia relevante para explicar su última teoría estética, sino que dió ejemplos clásicos de la cultura digital de finales del siglo XX como los videojuegos en primera persona (*Quake, Doom*), y en general todas las experiencias de “inmersión” en realidades virtuales computarizada digitalmente. En ese sentido quizá el autor hubiera estado de acuerdo en la afirmación de que la música técnicamente reproducible era ya una forma de realidad virtual desde la comercialización masiva de los fonógrafos y los gramófonos a finales del siglo XIX y principios del XX. Pero este tipo de cuestiones ya sólo son hipótesis contractuales.

Lo que sí me interesa destacar aquí es que con su teoría de la “estética de la participación”, Adolfo Sánchez Vázquez ya estaba previendo que su propia Filosofía de la praxis admitía ser *invertida* en el esquema de su temporalidad para poder postular una “*praxis creativa de valores de uso*” que actuara en sentido contrario (pero no excluyente) de su “praxis creativa en el proceso de producción y

---

<sup>159</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. p. 88.

objetivación”. El final de su longeva vida física quizá vino a impedir el desarrollo de estas ideas. En este sentido, me permitiría sugerir una leve modificación al esquema general del proceso de la praxis que presenté en el apartado 4 del capítulo 2. De la siguiente manera:



**El proceso de transformación del entorno admite valores de uso que pueden estar, o no, inscritos en el momento de la producción objetiva. El "instante desdoblado" de la praxis tiene un *envés* que es el "segundo presente" modificado por la idea del consumo futuro que determina la producción, pero tiene también un *revés* que es el valor de uso futuro que utilizará la producción del presente de manera indeterminada. Se suscita entonces una "praxis creativa de valores de uso".**

Por último, habría que decir en caso de no potenciar una “praxis creativa de valores de uso”, *es posible* que la mercancía musical técnicamente reproducible fluctúe hacia el *ruido* y se convierta en contaminación auditiva junto con toda la basura sonora que nos escupe la propaganda del poder político, económico, eclesiástico, etc., a través de los sistemas masivos de reproducción de audio, públicos o privados<sup>160</sup>. Si se da este segundo caso, se estaría afirmando negativamente la dialéctica entre *homo musicus* y *homo strepens* que mencionábamos antes, pues, de hecho, la mercancía musical técnicamente reproducible tiene una tendencia muy fuerte a convertirse en ruido (y todas y todos hemos podido constatar este hecho cuando tenemos que escuchar música que alguien más reproduce y que nosotros no estamos en disposición de apreciar): nos convertiríamos en *homo strepens* en un modo permanente. Quiero recordar que el ruido por sí mismo puede ser utilizado en sentido musical [Cf. Capítulo 3] (el estilo noisy, acústico, eléctrico o electrónico, el punk y en ciertos momentos el rock, son ejemplos muy claros de ellos, aunque no los únicos), estoy pensando al ruido, insisto, como la devastación sistemática y deliberada del umbral de audición humana realizado con alevosía por parte de grupos de poder fáctico, legal o ilegal.

Hoy no sabemos el desenlace final del proceso, pero *al menos* “los dados han sido ya lanzados”. Lo que sí es posible decir, concluyendo, es que no debemos dejar nunca de escuchar música, *cualquier música* (no sólo la música ‘culta’), ni de estudiar los ciclos vitales del capitalismo que se agota en sus términos dinámicos: a riesgo de que si abandonamos ambas formas prácticas podríamos, literalmente *perdernos en el tiempo*, y así extender artificialmente nuestra condición de *homo*

---

<sup>160</sup> Incluso en el uso social de las “señales acústicas de emergencia”, la mercancía musical técnicamente reproducible se convierte en un elemento distorsionador del medio ambiente acústico, cuando su reproducción en grados muy altos de intensidad sonora ‘enmascaran’ las frecuencias de señales sonoras importantes para la vida de las ciudades. Por ejemplo un reproductor de audio que se utiliza en niveles de volumen tan altos que nos impiden oír el ruido de una ambulancia o un grito de auxilio. El uso de auriculares con tecnologías de aislamiento acústico son también un caso digno de una reflexión más detallada sobre la relación individuo-comunidad pensada a través de la dialéctica entre humanos ruidosos y humanos musicales.



*strepens* en detrimento de nuestras facultades musicales, no sólo productivas sino también ( y esto es lo más grave) consuntivas.

...

## CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 4

---

1. En el contexto capitalista la conciencia estética 'palidece' ante las acotadas perspectivas de cómo optimizar la 'economía del tiempo' de la vida humana.
2. La música no sólo fue susceptible de mercantilizarse, sino que dicha mercantilización tiene más eficiencia social que todas las instituciones 'sin fines de lucro', cuya misión es difundir el arte musical.
3. Ninguna relación de mecenazgo musical debe considerarse como inversión de capital, sino como gasto de 'renta' por un servicio.
4. La mercancía musical al menos actualiza, a nivel masivo, las posibilidades cotidianas del *homo musicus* consuntivo.
5. La forma mercantil dominante en la industria de la música desde prácticamente todo el siglo pasado hasta hoy es la 'mercancía musical técnicamente reproducible'.
6. El enorme éxito comercial de la 'mercancía musical técnicamente reproducible', se debe, más que a sus méritos estéticos, al negocio mundial de la renta de tecnología, que es uno de los elementos auto-regulatorios más importantes para el capitalismo contemporáneo (en crisis desde hace cuarenta años).
7. Desde el punto de vista de la experiencia estética, la 'mercancía musical técnicamente reproducible' ha devenido en un fenómeno más 'arquitectónico' o 'espacial' que temporal. Por tanto los consumidores buscan 're-habitar' el mensaje musical como si se tratara de un ambiente o un 'hábitat'.
8. Lo anterior ha derivado en una situación límite, donde la mayoría de los mensajes musicales que se mercantilizan son aquellos que actualizan tradiciones musicales del pasado, potenciando el 'sentido póstumo' de toda experiencia estética musical.
9. La situación actual de la música, en su forma dominante (la 'mercancía musical técnicamente reproducible'), es la disyuntiva entre a) favorecer la recuperación del sentido de la praxis emancipadora y creativa, o b) devenir en una nueva forma de ruido generalizado que se aglutine con la basura auditiva propagandística de los poderes legales o fácticos actuales.
10. La mercancía musical técnicamente reproducible puede favorecer un proceso de 'autoconciencia' como seres de praxis, pero sus posibilidades se encuentran el momento del consumo, no en el de la producción. La praxis creativa se encuentra en la creación de nuevos valores de uso para las objetivaciones humanas o para las formas naturales. Si no se potencia

el valor de uso de las mercancías musicales técnicamente reproducibles, se puede arribar a un estado permanente de *homo strepens* que se manifestaría en detrimento de nuestras facultades musicales no sólo productivas, sino también consuntivas.

## CONCLUSIÓN FINAL

Considero que en este trabajo he señalado, en términos generales, cuatro líneas teóricas generales para constituir una teoría estética especial para la música a partir de la teoría crítica desarrollada por Adolfo Sánchez Vázquez. Debido a la enorme complejidad de los fenómenos de producción, circulación y consumo del sentido musical dicha investigación queda, al final, perfilada sólo como proyecto, pues la gran complejidad teórica que implica la aparición y desarrollo históricos del sentido musical requiere posteriores y más completos desarrollos de investigación.

Será necesario ampliar la investigación mediante el estudio de las áreas de cognición musical y la etnomusicología, pues dichas áreas de investigación se quedaron fuera de la bibliografía. Sin embargo, queda sustentado que la teoría crítica desarrollada en México, la de Adolfo Sánchez Vázquez en particular, es un corpus que tiene mucho que aportar en lo que se refiere a los estudios sobre el sentido musical en cualquiera de sus áreas secundarias de investigación.

A lo largo de este trabajo he sostenido que el origen del sentido musical debe comprenderse a partir del ejercicio de la praxis práctico-utilitaria, cuando se ve enriquecida por las aportaciones de la conciencia estética humana, en el plano de los fenómenos del sonido. La idea es de cuño inconfundiblemente sanchez-vazquiano. El extraordinario desarrollo histórico de la música y sus innumerables efectos estéticos, subjetivos y sociales, deberán ser tratados en investigaciones planteadas expreso para cada caso. Por ahora, además de ensayar una teoría sobre el origen prehistórico de la música, sólo quise abordar tres ideas más: 1) las

condiciones de transmisión de los mensajes musicales como producto de una relación estética con el entorno, 2) La analogía entre la estructura temporal de la praxis en general y la temporalidad del sentido musical,y, 3) Las condiciones de posibilidad de la subsunción de los mensajes musicales en el universo de las mercancías y la disyuntiva hacia futuro sobre los nuevos sentidos que dicha subsunción podría cobrar en el futuro inminente. Por último intenté sostener que el estudio fenomenológico de la praxis musical conduce inexorablemente a invertir el modelo de la praxis sanchezvazquizana, postulando la praxis creativa no sólo en el ámbito de la producción sino en el ámbito de los valores de uso de los bienes, los útiles y el sentido. Queda pendiente explorar la praxis creativa de los modos de circulación.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Ed. AKAL. Madrid, 2003.

Aguilar Rivero, Mariflor. *Confrontación. Crítica y Hermeneútica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*. Ed. Fontamara-UNAM. México. 1998.

Arendt Hannah. *La Condición Humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1974.

Aristóteles. *Acercas del alma*. Ed Losada. Buenos Aires. 2004.

\_\_\_\_\_ *Ética Nicomáquea*. Trad. Y Notas, Julio Pallí Bonet. Planeta De Agostini. Barcelona. 1995.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, Introducción, Bolívar Echeverría Ed. Ítaca. México, 2003.

Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Trad. José A. Míguez. Ed. Aguilar. Madrid, 1984.

Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Connecticut. 1973.

Christensen, Erik. *The Musical Timespace. A theory of music listening*. Aalborg University Press. Aalborg. 1996

Cortázar Julio. *El perseguidor*, en *Ceremonias*. Seix Barral. Buenos Aires. 1968.

\_\_\_\_\_ *Rayuela*. Alfaguara. Madrid. 1984.

Derridá Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Ed. Pre-textos. Valencia. 1995.

Echeverría, Bolívar. *La americanización de la modernidad*. Ed. UNAM-ERA, 2008.

\_\_\_\_\_ *Definición de la cultura*. Ed. Ítaca-FCE. México. 2010.

\_\_\_\_\_ *Vuelta de siglo*. Ed. Era. México. 2006

Gadamer, Hans-Georg. *Hermenéutica, Estética e Historia. Antología*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1997

Gandler, Stefan. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. FCE. México. 2015.

Hanslick, Edward. *De lo bello en música*. Ed. Ricordi. Buenos Aires. 1972

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Ed. Trotta. Madrid. 1998.

Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Prólogo de José Gaos. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Ed. Alpha Decay. Barcelona. 2005.

Karatani, Kojin. *Transcritique. On Kant and Marx*. Translated by Sabu Kohso. MIT Press. Cambridge, Londres. 2003.

Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM. México. 2015.

Lekensdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza y Valdés Editores. México, 2011.

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roses. FCE, México, 1975.

\_\_\_\_\_ *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Borrador). 1857-1858. Volumen I*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. 1975.

\_\_\_\_\_ *Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Traducción de Wenceslao Roces*. Ed. Grijalbo, México, 1962.

\_\_\_\_\_ *Contribución a la crítica de la economía política. Introducción por Maurice Dobb*. Ed. Siglo XXI. México. 1997

Mc Adams, Stephen. *Music and psychology: a mutual regard*. Harwood Academic Publishers. New York. 1987.

Murray Schafer, Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. Vermont. 1994.

Nicol, Eduardo. *El origen sonoro del hombre. Musicalidad de la poesía*, en *Ideas de vario linaje*. UNAM. 1998.

Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Buenos Aires. 2002.

Oliva Mendoza, Carlos (Compilador). *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2002

\_\_\_\_\_ *El fin del arte*. UNAM, Ítaca. México. 2010.

\_\_\_\_\_ *Espacio y Capital*. Universidad de Guanajuato. México. 2016.

\_\_\_\_\_ *Hotel Imperial*. Siglo XXI Editores. México, 2010.

\_\_\_\_\_ *Literatura y azar. Cuatro ensayos sobre Borges*. Gobierno del Estado de Coahuila, Coordinación General de Bibliotecas Públicas y Librerías. Coahuila. 2011.

\_\_\_\_\_ *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la Modernidad*. México. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

\_\_\_\_\_ *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ed. Ítaca-UNAM. 2013.

Peretz, Isabelle, Zatorre, Robert J., et al. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press. Oxford. 2003.

Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental. Ed. Universidad de Castilla-la Mancha. Madrid, 1998

Salazar, Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*. Ed. FCE. México. 1953.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. Ed. Grijalbo. México. 1980.

\_\_\_\_\_ *Las ideas Estéticas de Marx*. Ed. Era México, 1983.

\_\_\_\_\_ *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006

\_\_\_\_\_ *Invitación a la estética*. Random House Mondadori. México. 1992.

\_\_\_\_\_ *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE. México. 1996.

\_\_\_\_\_ *Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte*. Dirección General de Publicaciones UNAM. 1972.

\_\_\_\_\_ *Una trayectoria intelectual comprometida*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006

Sacks, Oliver. *Musicofilia*. Ed. Anagrama. Barcelona. 2010.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial. Madrid. 2003.

Truax, Barry. *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation Norwood, New Jersey, 1984.



Trías, Eugenio. *La imaginación sonora*. Ed. Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

Rocha Iturbide, Manuel. *¿Qué es el arte sonoro?* En [www.artesonoro.net](http://www.artesonoro.net), página del autor. Cf. Consulta Electrónica 2015.

<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

Truax, Barry. *Acoustic communication*. Ablex Publishing Corporation Norwood, New Jersey, 1984.

Wallin, Merker. Brown, et al. *The origins of music*. MIT Press. Cambridge MA, 2001.

## ARTÍCULOS

Burgos Dávila, César Jesús. *Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos bajo la noción de mediador*. Consulta digital, julio 2017,

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3688057.pdf>

Eino Partanen, Teija Kujala, Mari Tervaniemi, Minna Huotilainen. *Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects*. PLoS One. US National Library of Medicine. 2013.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3813619/>

Echeverría, Bolívar. *Adolfo Sánchez Vázquez y el otro marxismo. Vida y obra: homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*. 2009. Ambrosio Velasco Gómez, coordinador México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. pp. 261-266

Fuentes, Diana. *Entrevista con Adolfo Sánchez Vázquez*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2014. Consulta electrónica 2017.

[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4327/07\\_Theoria\\_26\\_2014\\_Fuentes\\_77-83.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4327/07_Theoria_26_2014_Fuentes_77-83.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

\_\_\_\_\_ *Sánchez Vázquez y la esencia crítica de la filosofía de la praxis.*

Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2009. Consulta electrónica 2017.  
[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1996/04\\_ASV\\_Homenaje\\_2009\\_Fuentes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1996/04_ASV_Homenaje_2009_Fuentes.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Leman Marc, Avanzini Federico, et al. *The Societal Contexts for Sound and Music Computing: Research, Education, Industry, and Socio-Culture*. Publicado en *Journal of New Music Research*, 36:3,149-167. P.149-160. 2007.

López, Francisco. *Environmental Sound Matter*, en *Soundscape Writings, Acoustic Ecology Institute*. 1998. Consulta Electrónica 2015.  
<http://www.acousticecology.org/writings/lopezlaselvanotes.html>

Mc Donald, Heather. “360 Deals and the music industry work”. Consulta electrónica,  
<https://www.thebalance.com/how-360-deals-in-the-music-industry-work-2460343>

Norman, Katharine. *Real-World Music as Composed Listening*. Published in: *A Poetry of Reality: Composing with Recorded Sound. Contemporary Music*. Cf. Consulta Electrónica 2015. <http://www.novamara.com/KNpage/writings-sound/NORMAN-CMR.pdf>

Oliva Mendoza, Carlos. *Adolfo Sánchez Vázquez Reloaded*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. 2013. Publicado originalmente en ‘La Jornada Semanal’. Consulta electrónica. 2017.  
[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3576/Carlos\\_Oliva\\_ASV\\_reloaded\\_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3576/Carlos_Oliva_ASV_reloaded_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Oliveros, Pauline. *Improvisation in the sonosphere*. Publicación electrónica en Academia.edu. 2005.  
[https://www.academia.edu/25858420/Improvisation\\_in\\_the\\_Sonosphere](https://www.academia.edu/25858420/Improvisation_in_the_Sonosphere)

## DOCUMENTAL

*Narco cultura*. Documental dirigido por Shaul Schwartz. Producido por Lars Knudsen, Jay Van Hoy, Todd Hagopian. Editado por Ocean Size Pictures y K5 International en 2014. Consulta electrónica: <https://www.youtube.com/watch?v=3lmo7YJDaIQ>

## VIDEO

*Conferencia de Bolívar Echeverría dictada el 23 de octubre del 2009 en el auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo*, dentro del Coloquio Internacional: Razón y revolución, organizado por el Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la FCP y S de la UNAM. Consulta electrónica 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dDGbKAAjhNs>

*Filosofía y Literatura*, Carlos Oliva Mendoza .CÁTEDRA EXTRAORDINARIA / "Filosofía, técnicas y tecnologías" - Coordinadores: Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero y Dr. Carlos Oliva Mendoza. - Bloque 5.1. Consulta electrónica 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=n2OP7VBxxqw>

*La hermenéutica analógica*, Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero. CÁTEDRA EXTRAORDINARIA / "Filosofía, técnicas y tecnologías" - Coordinadores: Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero y Dr. Carlos Oliva Mendoza. - Bloque 4.2. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Consulta electrónica 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=vFZ1k5T9yqk>

*El debate [de Adolfo Sánchez Vázquez] con Octavio Paz*. "Video recuperado en el centenario de Adolfo Sánchez Vázquez. Este debate se realizó durante el Encuentro Vuelta "La experiencia de la libertad". Publicado por Samuel Arriarán. Consulta electrónica 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=misDYBSkcpE>