



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



# ***El ethos cultural a través de la música***

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA

**JOSÉ ROBERTO ROMERO PÉREZ**

Tutor: RAFAEL ÁNGEL GÓMEZ CHOREÑO

Jurado: Lic. Silvia Guadalupe Durán Payán

Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Dr. Victórico Muñoz Rosales

Dr. Bily López González



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A mis padres...*

## AGRADECIMIENTOS

Ésta es una extraordinaria oportunidad para unirme en coro a todos aquellos que cantan su gratitud a la vida. Momentos como éste permiten que uno pueda pensar en aceptar y desear el “eterno retorno” de la misma constelación de la existencia. Volver a nacer y crecer nuevamente con el inigualable amor de mi madre, que con su contundente ejemplo irradió la entereza del entusiasmo que es capaz de crear triunfos. Vivir y crecer otra vez guiado e inspirado por mi padre, cuya iniciativa desborda los límites de cualquier reto. Volver a convivir con mis hermanos, jugar y pelear con ellos. Repetir la contingencia del tejido de todas las circunstancias de mi vida que me permitieron llegar a la UNAM y conocer a mi asesor Rafael Ángel Gómez Choreño, que apostó, desde el inicio, por este proyecto. Le agradezco profundamente por leerlo, releerlo y por volverlo a leer, por haberlo cuestionado, sacudido, estimulado, criticado, inspirado y comentado. Por revisarlo, editarlo, corregirlo y nutrirlo. Le agradezco también a la Lic. Silvia Guadalupe Durán Payán, al Dr. Gerardo de la Fuente Lora, al Dr. Victórico Muñoz Rosales y al Dr. Bily López González por aceptar ser mis sinodales y por sus reveladores comentarios y sus críticas certeras.

Quisiera aprovechar también para agradecerles a las personas que han dejado su impronta en mi vida. Le agradezco a la futura Dra. María de Lourdes Solís Plancarte por iniciarme en la filosofía y apoyarme desde mis más tiernos balbuceos. A Francisco Téllez Ramírez por acercarme a la filosofía desde la amistad, al Pipa y al Turox. Le agradezco a Mar que llegó a mi vida ensanchándola con la fuerza de su oleaje y bañándome con sus risas y sus sueños. Gracias Kawa por todos nuestros momentos en los que olvidaba que el tiempo existe. Gracias por toda nuestra historia. Agradezco a *Toubala Kono*, a *África Soli*, a *Tambore*, a *Cuentos para un día de sol*, a *Konkoba*, a *Kinam* y al Papalote. Le agradezco a mi carnal el Koma por saber siempre cómo hacerme reír, por crecer juntos y tocar juntos. Gracias a África descubrí el umbral para explorar mi creatividad a través de su música y su danza. Gracias a todos los maestros y amigos que han inspirado mi curiosidad y han alimentado mi pasión. Uzziel, Asami, Lalo, Michi, Emma, Sara, Yunuet, Karime, Roger, Montse, Zugey, Trenzas, China, Zoar, Compayuya, Eksor, Elsa, Cloclo, Villo, Bola, Vale, Gaby, Silvia, Marian, Tuza, Prima, Petit, Yali, Mary, Manitas, Xóchitl, Poncho, Aarón, Karla, Chino, Alonso y la demás banda del afro. Gracias Kary. No me puede faltar la gusana y Ergar, Carlos Gurutaka, Alicia Castillo, Mónica Nierman, mis payos Miguel Sánchez y Abel de la Rosa. Naye, gracias por ser mi amiga. Gracias a todos ustedes por ser parte de mi vida. Gracias por nuestras pláticas, nuestras risas, nuestros bailes, nuestros llantos y nuestros abrazos. Gracias a la vida.

# ÍNDICE

Introducción .....	7
I. Rumbo a una filosofía de la música.....	15
II. Ethos cultural .....	39
III. Industria cultural .....	61
IV. Invitación antológica .....	75
V. Genealogía de la música.....	87
VI. Conclusiones .....	105
Bibliografía.....	115

# INTRODUCCIÓN

*Las cosas importantes se dicen con música...*

L. Wittgenstein

Poseemos una necesidad metafísica que nos impulsa a decantar nuestro potencial en una actitud estética que desarrolla nuestra capacidad creativa y busca, vehementemente, manifestar el soplo de vida que emerge y se expresa con la contundencia sutil del trazo de la imaginación. La música puede satisfacer esta necesidad. Sin embargo, ¿qué repercusión tiene la experiencia estética en la formación ética? ¿Qué papel juega la música en la formación de un *ethos cultural*? ¿Qué modificaciones se han presentado en la música al ser sometida a la producción comercializada de masas? ¿Qué tipo de experiencia estética se conforma actualmente con el fenómeno musical producido por la *industria cultural*? ¿Qué posibilidad expresiva y revolucionaria nos ofrece la música en el seno de relaciones sociales enajenadas y enajenantes?

Para tratar de responder dialécticamente a estas preguntas, hay que analizar la resonancia social de la producción de los mensajes o lemas del “imperialismo cultural musical” en las «comunidades interpretantes», que se enfrentan a la mercancía artística mecanizada y a la depravación comercial que produce, calculadamente, artículos fabricados por la administración industrial, los cuales predisponen socialmente a los oyentes para perfilar un determinado “tipo musical”, que responda a la distribución hegemónica de la *industria cultural*.

La música es la eterna compañera de la humanidad; ha estado con ella en todos los tiempos y lugares. Este vínculo tan estrecho y especial la convierte en un «acontecimiento» privilegiado y problemático. La función social que opera en las manifestaciones musicales es compleja, ya que a veces puede fungir como un espacio de catarsis, como medio evocativo y convocativo o como medio propagandístico, como protesta, como propuesta o como denuncia. La música constituye un elemento vital en la vida de los seres humanos porque es un «acontecimiento» a través del cual podemos aprehender la cultura.

La comunicación musical es la expresión cultural más socializante y la más utilizada en todas las culturas. El lenguaje musical ha unido a las personas para orar y batallar, para amar u odiar. La música responde a necesidades específicas dentro de su contexto histórico, que muestran su carácter social y su capacidad para conformar el mundo. Toda obra de arte tiene una intención ontológica: crear un mundo posible. El “componente eterno” de la obra de arte nos permite “viajar en el tiempo” para mostrarnos, dentro de las variaciones, la propensión a una conducta habitual del estado anímico general de una época y de una cultura, ya que los sentimientos influyen decisivamente en el comportamiento social.

Podemos rastrear cómo las obras que acuñan la “personalidad social” transmutan al hombre de modo directo, plasmando y manifestando las determinaciones particulares de su existencia, y resaltando las condiciones de posibilidad que permiten que broten los rasgos propios de un *ethos cultural*.

La capacidad que tiene la música para conformar el *ethos cultural* de un pueblo, se define porque la sociedad abreva, decanta y refuerza en ella sus creencias, tradiciones, mitos, sentimientos, fines, esperanzas, ideales, valores, expectativas, prácticas, discursos, intereses, preocupaciones, prohibiciones, esfuerzos, vicios, virtudes, objetivos, sueños y recuerdos. Sin embargo, la relación dialéctica y orgánica entre la música y la sociedad, en la que se refleja y conforma un *ethos cultural*, ha sido trastornada a partir del surgimiento de la *industria cultural*.

Los “géneros de masas” han logrado la “identificación popular” con las letras de las canciones, que con su visión particular han cantado al amor y al desamor, a la soledad y la esperanza de muchas generaciones. Este legado histórico es recogido por la publicidad que utiliza los atributos comunicativos de la música y los patrones de comportamiento asociados a ella. El “oyente promedio” que ha sido educado por la *industria cultural*, representa la denuncia de algunas de las implicaciones ocasionadas por la cultura de masas, al abusar del valor sentimental práctico del arte, corrompiendo y manipulando la producción musical.

La capacidad que posee la música para evocar sentimientos y convocar multitudes, aunada a la repercusión del estatus que alcanzan los músicos, complementan el ambiente distorsionado propicio para la mecanización de la cultura. La relación bilateral entre la sociedad y la música se ha trastornado, generando una determinación ética unidireccional en la forma de sentir, pensar y actuar de la mayoría de los individuos en una sociedad que está influenciada por el contenido ideológico que transmiten las “canciones popularizadas” fabricadas por la *industria cultural*.

Si la letra de las canciones refleja la idiosincrasia de una sociedad y transmite mensajes que determinan las creencias de ciertos grupos sociales, se torna indispensable asumir una actitud crítica ante el contenido sustancial que palpita en el interior de uno de los «acontecimientos» culturales más problemáticos de una época, en la que el consumo es uno de los intereses económicos y políticos más predominantes.

El criterio de rentabilidad ha desplazado al de creatividad, convirtiendo a la obra de arte en una mera mercancía de la sociedad y no en el motor de su cambio, reforzando la mentalidad que rebaja toda creación espiritual a algo que es considerado según su valor de cambio, alejándose progresivamente de los grandes problemas de la sociedad y produciendo un “reflejo mecánico” del mundo.

La producción de la comunicación rutinaria que paraliza y destruye la autonomía del arte es el síntoma ocasionado por un sistema económico



empresario-liberal que convierte al “artista” en un empleado que compone por encargo obras heterónomas para su consumo fetichizado. La confrontación del autor con la sociedad y con la *industria cultural* condiciona ciertas creaciones que reflejan una construcción del mundo en la que se ejerce una violencia social, ya que su carácter fetichista extiende una producción de repetición temática de ritmos, en los que las configuraciones seriales se convierten en tendencias manipuladas que contribuyen a una “ideología” impregnada de métodos de psicotecnia y propaganda, encadenadas a la reproducción del mismo material desgastado.

La tendencia temática de las producciones musicales de la *industria cultural* tiende a la transmisión de una concepción aberrante, depresiva y decadente del “amor”, envuelto en una actitud derrotista y fatalista que tiende a la inanición espiritual, con consecuencias éticas terribles, ya que *Eros* es uno de los fundamentos del *Ethos*, es —como Marcuse señala— el constructor de la cultura, es “fuente permanente de la existencia”.<sup>1</sup>

La «reproductibilidad técnica» de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas para disfrutar de lo convencional sin ninguna crítica. La reproducción de manera masiva de las obras de arte no está solamente interconectada con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos. La recepción y percepción colectiva simultánea conforma el “estándar moral” que sólo reconoce como correctos y adecuados aquellos modos de pensamiento y acción que demuestran una capacidad de ser aprendidos por las masas y por cada individuo dentro de ellas.

Sin embargo, ¿debe concebirse al hombre como víctima impotente de fuerzas trascendentes, incomprensibles e invencibles o como miembro de una sociedad en la cual su actividad tiene cierto papel, mayor o menor, pero en todo caso co-determinante de su destino? El ser humano y el mundo se influyen mutuamente, modificando y construyendo recíprocamente su carácter y su destino. La

---

<sup>1</sup> Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 220.

transformación de la conducta puede partir de una toma de “posición ideológica” sobre la concepción y reproducción de una perspectiva del mundo y sus cualidades sociales.

Las formas artísticas están ligadas en su génesis y en su desarrollo a determinadas premisas ideológicas sociales, de las cuales surge una “temática histórica”. Toda acción, pensamiento y sentimiento del hombre están indisolublemente fusionados con la vida social. Cuanto más profunda e íntima sea la relación entre el artista y la sociedad, tejida por alternativas, fisuras, saltos y interrupciones, la obra nos mostrará las posibilidades de abarcar, reflejar y conformar dinámicamente el ser y la “conciencia social”.

La creación artística depende de la posición ética que se adopte ante una situación social. Bergson ya nos ha hablado de la necesidad de un “líder social” que encarne y conjugue, místicamente, el “uso utilitarista de la inteligencia” característico de la “ciencia” y la “intuición metafísica”, para integrar un conocimiento que nos permita confrontar la desvitalización de la existencia y la desvalorización moderna de la espiritualidad.

La “mecanización de la cultura moderna” impide reencausar la dimensión espiritual que estructura la existencia y las relaciones sociales y sólo puede ser confrontada mediante una disposición ética ante la vida y ante los demás.

Los individuos constituyen la sociedad en su conjunto y la sociedad conforma a los individuos, estableciéndose una circularidad. El “yo social” que nos permite sentirnos unidos, necesaria y vitalmente a la sociedad, mediante “una retroalimentación no sólo constante y cotidiana, sino también hereditaria, tanto en lo biológico como en lo cultural, es una relación vital, no convencional ni pasajera, porque ningún hombre podría aislarse de ella totalmente aunque lo deseara; no podría porque tanto su memoria como su imaginación y lenguaje viven y son de lo que la sociedad ha depositado y dejado en ellos”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Gabriela Hernández, *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de Bergson*, p. 81.

Los modelos acabados de poco sirven a los individuos que combaten y luchan contra la “imposición identitaria”. Sin embargo, ¿pueden los poetas cambiar al mundo? Esta pregunta tan vigente nos sacude porque nos permite recapitular sobre los fundamentos y las consecuencias éticas de las “ideas”, así como sobre la manifestación del fenómeno evocativo sensible, que lleva las contradicciones y la tensión dialéctica entre el hombre como ser social y como individuo, al universo de su creación y a la creación de su universo, en la que la concepción valorativa del mundo que se plasma en una obra, refleja y modela el *ethos cultural* que funge como actitud fundamental ante las circunstancias históricas.

Una de las intenciones primordiales de este trabajo será ahondar en la responsabilidad ético-política que cobra la “composición musical”. Las letras de las canciones se convierten en mensajes de personas que se han “idealizado”, dando origen al «culto a la estrella». La formación de los “ídolos musicales” que son ovacionados por la cultura de masas genera un gran poder y una gran responsabilidad sobre los “artistas”. Además, la creación de los “géneros musicales” ha conllevado la formación de ciertos extractos culturales, originando “movimientos” o “grupos” con ciertas tendencias compartidas. ¿O ha sido a la inversa? ¿O es recíproco? De una u otra manera, la relación que existe entre la música y la sociedad es problemática puesto que esta relación determina, en cierta medida, la forma en la que pensamos y sentimos y, por tanto, en la que actuamos, ya que no sólo poseemos ideas y sentimientos, sino que también somos poseídos por ambos.

Nuestro recorrido «arqueológico» y «genealógico» comenzará, en el primer capítulo, rumbo al planteamiento propedéutico de una filosofía de la música, que parta de una plataforma fisiológica que nos ha otorgado la neurociencia, para poder desplegar una metafísica de la música, basada en el pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer, que nos permita destacar la capacidad aconceptual inherente que posee para evocar sentimientos y convocar multitudes, ya que es un reflejo directo de la «voluntad», que la mantiene profundamente vinculada a la vida

ética de un pueblo, permitiéndole armonizar la vida de un individuo y de un pueblo, al estimularlos fisiológica, psicológica y éticamente.

La relación orgánica entre la música y el *ethos cultural* de un pueblo es el bastión de resistencia que será analizado en el segundo capítulo. Se expondrá la dimensión ética de la experiencia estética en la conformación de las sociedades, describiendo algunas de las características principales de las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de nuestro modo de vida actual.

El propósito del tercer capítulo será describir algunas de las implicaciones éticas, estéticas y políticas a partir del surgimiento de la *industria cultural* y el atentado mecanicista que ha puesto en crisis al *ethos cultural* actual, mediante la reproductibilidad técnica de la obra de arte y de los comportamientos sociales.

Tras el diagnóstico respaldado por el pensamiento de Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marx, Lukacs, Freud, Fromm, Nicol, Marcuse, Bolívar Echeverría, Nietzsche y Foucault habrá germinado la raíz conceptual que permita el florecimiento del capítulo cuarto, extendiendo una *invitación antológica* al pensamiento de Sánchez Vázquez, para analizar la dimensión social del arte y la dimensión artística de lo social, retomando al arte como una «*praxis*» que nos permite enfrentar revolucionariamente los embates de la *industria cultural* que busca “secuestrar” nuestra sensibilidad.

Tras el rastreo genealógico de la procedencia del trastorno en la relación orgánica y dialéctica entre la música y el *ethos cultural*, presentaré, en el último capítulo, la posibilidad foucaultea de reexperimentar la música como una «práctica de subjetivación» y no sólo como un «dispositivo de sujeción». La trama de relaciones de saber y poder que atraviesan el “discurso musicalizado” lo conforman como parte de una “estrategia sin estrategias”, que hacen de él un mecanismo de control social que guarda, sin embargo, cierta inmunidad que puede ser retomada como actividad ético-erótico-estético-política que nos permita impugnar la imposición identitaria y la mecanización de la cultura...

# RUMBO A UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

*Sin la música la vida sería  
un error...*

*Nietzsche*

¿La música es sólo la dialéctica entre sonidos y silencios? ¿Acaso basta con una explicación física o necesitamos también una explicación metafísica? ¿La música sólo compete a la acústica y a la fisiología o incumbe también a la filosofía por los sentimientos y actitudes que provoca? ¿Por qué la música ejerce un poder tan peculiar sobre los hombres? ¿Por qué la música es capaz de hacernos reaccionar con sus ritmos y melodías, moviendo nuestros cuerpos, despertando nuestra euforia o sumergiéndonos en la más profunda melancolía, provocando nuestra sensualidad o invocando recuerdos inesperados? ¿Qué repercusión ética y terapéutica puede tener la música? ¿Qué valor tiene la música para la vida? ¿Qué papel puede jugar la música para el “Bienestar en la Cultura”?

La música ha sido un alimento indispensable para el espíritu, ya que las actividades rituales y estéticas son parte integral de la existencia social y no simples “lujos” innecesarios e inútiles.<sup>3</sup> En la antigua Grecia, la μουσική no sólo comprendía el arte poético y el arte de los sonidos, sino a todas las manifestaciones artísticas del hombre, que expresaban la voluntad de plasmar estéticamente la vida cotidiana y, por tanto, era un pilar que tenía una función social lúdica, ética y metafísica.<sup>4</sup> Para Pitágoras, al igual que Plotino, el Universo

---

<sup>3</sup> Sobre la noción de la actividad artística como una interpretación de las formas rituales del comportamiento, cf. Ellen Dissanayake, *What is art for?*, apud A. Storr. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. p. 36.

<sup>4</sup> Sobre la música como un arte impreso en el entramado total de la existencia de la Grecia clásica, cf. J. F. Mountford y R. P. Winnington, *Music*, apud A. Storr, *op. cit.* p. 32.

es un vasto instrumento musical en el que los sonidos sagrados crean un vínculo extático entre la divinidad y la humanidad, por el embeleso inmaterial con que nos conmueve. En cambio, en esta época, en la que la llevamos de paseo enchufada a nuestros oídos, como gesto inequívoco de aislamiento o protección, le concedemos un acceso privilegiado en innumerables momentos de nuestra cotidianidad, desde los más triviales hasta los más exquisitos,<sup>5</sup> dando lugar a múltiples “estados de conciencia”, mediante las impresiones auditivas que el oyente escucha con su temperamento individual y con toda la carga de sus experiencias pasadas que condicionan, en cierta medida, sus percepciones actuales, dotándolas de un colorido emocional único. No obstante, la naturaleza<sup>6</sup> intangible del “obsequio de las musas” puede llegar a lugares a donde nada ni nadie más puede hacerlo de manera consciente por su capacidad física y metafísica para impulsar, tonificar y articular el flujo de movimientos, sentimientos y pensamientos. Por eso Platón, retomando a los pitagóricos, pensaba que “la formación musical es un instrumento más poderoso que cualquier otro porque el ritmo y la armonía encuentran un lugar en el interior del alma, donde pueden imprimirse”.<sup>7</sup> Platón también veía en la música “un aliado celestial capaz de armonizar cualquier disonancia de las revoluciones de nuestro interior”.<sup>8</sup>

La “virtualidad de la música” puede apoderarse del espíritu del oyente, al sumergirlo en su universo interior y suscitar resonancias psicológicas por medio del inmenso poder de sugestión, que permite aprehender, en su unidad, con un

---

<sup>5</sup> Cf. Josep M. Romero, *De música, del oído a la alquimia emocional*, p. 15. Es importante señalar, por muy evidente que pudiera parecer, que el oyente de música en solitario es un personaje moderno, ya que una de las funciones originales de la música era alentar la solidaridad, y por lo tanto, en la actualidad, se ha acudido a ella como a un auxiliar cuyo efecto es capaz de aliviar la sensación de soledad, causada, como ya veremos, por el atentado mecanicista de la *industria cultural* contra *ethos cultural*. Tal y como sostiene A. Storr, “la vida en las ciudades nos distancia de la vida interior [...] Nos abrumba el asedio de diferentes sonidos, la mayoría desagradables [...] Solemos perder el contacto con los manantiales de la fantasía creativa que hacen de la vida digna de ser vivida” (Cf. A. Storr, *op. cit.* p. 158).

<sup>6</sup> Sobre la relación de la música con los sonidos y los ritmos de la naturaleza, cf. Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*, p. 20.

<sup>7</sup> Cf. Platón, *República, Libro III*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 66.

<sup>8</sup> Sobre el poder de la música y su influencia pedagógica por su capacidad para ayudarnos a restablecer nuestra *armonía interior* Vid. Aristóteles, *Política*, Libro VIII, Parte V; Platón, *Timeo*, apud A. Storr, *op. Cit.*, pp. 67-69. Jonh Blacking, inspirado en estas ideas, sostuvo que “el desarrollo de los sentidos y la educación de las emociones a través del arte, no son sólo opciones deseables, sino elecciones esenciales para la acción equilibrada y el uso adecuado del intelecto” (Cf. A. Storr, *op. cit.* p. 14).

sentido inmanente, un sistema complejo de relaciones en el que cada sonido y grupo de sonidos asumen una función precisa y específica dentro de la totalidad de la pieza musical, a través de la estructuración del tiempo.<sup>9</sup>

Los elementos de la obra musical como los intervalos, figuras rítmicas, acordes o frases melódicas, no se eliminan en el curso de la ejecución al sucederse en el tiempo, sino que coexisten en su unidad. La obra musical es, en este sentido, “intemporal”; ella se presenta en la totalidad de sus partes, no porque se reconstruya a medida que se escucha, sino porque puede prolongar nuestra sensación del presente. Al recordar una pieza; cobra vida de nuevo. No existe un proceso de evocación, imaginación ensamblaje, recategorización y recreación, sino que el acontecer de la música es integral.<sup>10</sup> La música es parecida a la vida anímica por ser una corriente que fluye y se matiza dinámicamente, al igual que nuestras emociones. Los sonidos resuenan, se desplazan y se reemplazan al igual que nuestros actos psíquicos. La sucesión de sonidos perceptibles forma una unidad acústica, que sólo es perceptible para nuestro interior. La significación espiritual de la música la convierte en un lenguaje en el que signo y significado son una y la misma cosa, que se verifica en la ósmosis entre un determinado sonido musical y la emoción que produce la composición lírica.

Hay ciertas canciones que nos pueden conmover con su carga emocional, a tal grado, que pueden convertirse en “himnos íntimos”, ya que la música nos habla de una forma personal. Boris de Schloezer nos ha ayudado a comprender que la música es automovimiento; un proceso dialéctico que expresa pasiones y las demás experiencias, cuya síntesis intrincada reproduce la secuencia de nuestra vida interior.<sup>11</sup> Por su parte, Anthony Storr sostiene que una de las razones por las cuales la música nos afecta de manera tan intensa es por el poder que tiene para estructurar nuestra experiencia auditiva, mediante un “retiro temporal” que facilita

---

<sup>9</sup> Sobre la semántica psicológica de la música tanto en una psicología de la percepción del tiempo, como en un psicoanálisis de las formas estilísticas, cf. Robert Francés, *Psicología del arte y de la estética*, p. 132.

<sup>10</sup> Cf. Oliver Sacks, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro. En el momento: música y amnesia*, pp. 254-255.

<sup>11</sup> Boris de Schloezer, *Introducción a Johan Sebastian Bach. Ensayo de estética musical*, apud Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, p. 177.

el proceso de reordenación mental.<sup>12</sup> La semiología musical, encargada de investigar la transmisión de la significación de las piezas, que activan zonas del cerebro habitualmente aletargadas, nos muestra cómo la asombrosa combinación de la melodía, armonía, ritmo y letra, puede quedar tatuada en nuestro inconsciente de manera indeleble, por efecto del impacto emocional que produce.<sup>13</sup>

La música es apta para expresar cómo son los pensamientos y los sentimientos humanos, ya que, al igual que la vida, se encuentra en constante movimiento. A través de una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrios y desequilibrios, de coherencias y contradicciones, la música otorga a los “acontecimientos subjetivos” un símbolo intersubjetivo.

La música juega un papel vital en la ritualización, ya que puede otorgar un “sentimiento de estabilidad” y “cohesión social”, a través de piezas que conforman nuestra relación psíquica con los habitantes del “imaginario colectivo musical”, respondiendo a ciertos códigos sonoros establecidos, que envuelven nuestra memoria con determinados impactos emocionales, capaces de convertirse en portadores de significado. Iremos viendo cómo la música puede crear, además, nuevos modelos de “experiencia compartida” ya que puede provocar respuestas físicas y psicológicas similares en diversas personas, de manera simultánea, induciendo a la reunión y comunión, creando la sensación de unidad.

Ya desde la Grecia antigua se pensaba que la música provoca una reacción anímica concreta, puesto que los lenguajes sonoros nos hacen revivir estados emocionales. Actualmente, se ha demostrado que los sonidos agudos provocan la tensión del tímpano y, en consecuencia, los órganos que podrían encontrarse perturbados por el estrés afectivo se distienden, mientras que los sonidos graves no permiten que el tímpano se relaje, provocando tensión, cansancio y fatiga.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Cf. A. Storr, *op. cit.* p. 139.

<sup>13</sup> Sobre las relaciones de expresividad entre la palabra y el texto en el canto y las asociaciones semánticas de las estructuras cognitivas del lenguaje musical, cf. R. Francés, *op. cit.*, p 119.

<sup>14</sup> Cf. O. Sacks, *La clave del verde claro: música y sinestesia*, p. 225. Sobre los atributos del timbre, cf. R. Francés, *op. cit.*, pp. 57-62.



El estudio audiopsicofonológico ha analizado las relaciones entre el oído, la voz, la escucha, el lenguaje y la comunicación, demostrando que el oído es afectado de diferentes maneras en función de la frecuencia del sonido.<sup>15</sup> Las vibraciones altas proporcionan energía y afectan a las operaciones mentales y psicológicas, las medias al lenguaje y a la comunicación, y las bajas al cuerpo y a la función vestibular, que controla el balance y el equilibrio. Estos efectos se observan en la postura, en la motricidad corporal, en el pensamiento lógico, en el habla, la creatividad y el establecimiento de patrones psicológicos.<sup>16</sup>

Por otra parte, la música no sólo nos pone en contacto con las emociones que anteriormente hemos conocido, sino que también, como pensaba Susanne Langer,<sup>17</sup> la música puede provocar emociones que jamás hemos sentido, pasiones que jamás hemos conocido. La expresividad musical puede considerarse un simbolismo de la organización del “Yo” y de los sentimientos que acompañan a las diversas experiencias.<sup>18</sup> En toda la tremenda inmensidad de manifestaciones musicales, desde la música antigua hasta la música “diegética” que ilustra las secuencias cinematográficas, pasando por la música hindú, inundada de espiritualidad, pasando por la música china, que enriquece la vida y ofrece la posibilidad de acercarse a la iluminación; así como la música del budismo zen, que busca purificar el espíritu y ayudar a controlar la respiración, así como la tibetana y la africana, que acompaña los hechos más importantes y cotidianos, en la que la voz es un instrumento primordial, accesible, pedagógico y místico, porque es considerada como el instrumento divino que dio alma a las cosas y a los seres, nos muestran un sinfín de instrumentos y un asombroso espectro de ritmos, cuya inabarcable variación se debe al simbolismo psíquico del mundo de la música.

La música también es un “fenómeno motor” que incita al baile con el cual llevamos el ritmo, incluso de manera involuntaria. El poder casi irresistible del

---

<sup>15</sup> Sobre la capacidad de la música para permitir una “regresión sutil” a formas pre-verbales de la experiencia, cf. A. Storr, *op. cit.*, p. 125.

<sup>16</sup> Cf. O. Sacks, *op. cit.*, *La clave del verde claro: música y sinestesia*, p. 222.

<sup>17</sup> Cf. Susanne K. Langer, *Philosophy in a new key*, apud A. Storr, *op. cit.* p. 106.

<sup>18</sup> Cf. R. Francés, *op. cit.*, p. 127.

ritmo, que “obliga” con su “coacción”, ha llegado incluso a los desfiles militares para encauzar y coordinar el movimiento y crear un entusiasmo marcial colectivo. Los himnos nacionales, al igual que la “música sacra”, logran algo similar. Las canciones de trabajo exigen los esfuerzos combinados y sincronizados de un grupo de gente. El ritmo es una habilidad mimético-integradora que autorrefuerza la comunidad humana, por su poder para mover y conmover a la gente.<sup>19</sup> El ritmo ha tenido una función cultural económica crucial en la historia humana, a la hora de reunir a la gente y producir un sentimiento de colectividad y comunidad, desde los patrones rítmicos de la vida agrícola, hasta los comportamientos sociales y rituales más complejos, ya que puede impulsar y articular el flujo de movimiento, emoción y pensamiento, estimulando la participación colectiva, mediante el vínculo que crea la música, ya que el ritmo convierte a los oyentes en participantes de una comunidad que sincroniza los cuerpos, pensamientos y sentimientos en un entusiasmo comunitario.

Ya veremos cómo el atentado de la *industria cultural* al *ethos cultural* provoca una “disonancia” entre los “ritmos de la vida”, al tratar de regularlos mediante procedimientos industriales, que coartan la integración cultural al manipular los descubrimientos en torno a los efectos fisiológicos y psicológicos de la música, para utilizar el impacto emocional que provoca la música, realizando estudios sobre los intereses de los consumidores, estilos de vida, modas y tendencias de la cultura y la contracultura. El contenido discursivo, el formato y la duración de las obras musicales, especialmente de las “canciones popularizadas”, las hace idóneas para ser utilizadas como “vehículos emocionales” que son usados para manejar el comportamiento de los individuos y de los pueblos, a través del control y la regulación de la “musicalidad de la vida”, que concierta los códigos culturales con las peculiaridades de cada individualidad.

---

<sup>19</sup> Sobre la explicación de la capacidad de la música para evocar esquemas cinéticos, motrices y afectivos, a través de las investigaciones experimentales de la complejidad de la significación de la expresividad musical, cf. *ibid.*, p. 122.

La repercusión emocional que alimenta los *clichés* musicales, denominados actualmente «*Earnworms*»<sup>20</sup> o “grandes éxitos”, provoca una “comezón cognitiva”, convertida en un contenedor de versiones “*cover*”, que el marketing ha explotado, utilizando una amplia variedad de mecanismos y técnicas comerciales para aumentar la rentabilidad de los códigos sonoros y emocionales que son exaltados desmedida y exclusivamente, para eclipsar el surgimiento de cualquier práctica artística que no se someta a las exigencias del esquematismo de la producción industrial.

“La música nos calma, nos consuela, nos entusiasma, o nos sirve para organizarnos y sincronizarnos, cuando trabajamos o jugamos”.<sup>21</sup> El valor semiótico de las asociaciones musicales que sintetiza los recuerdos emocionales con los “códigos psicoacústicos”, crea una atmósfera que ha sido aprovechada y manipulada por la industria cinematográfica, ajustando de manera “efectista-conductista”, cualquier tipo de contingencia visual con un *soundtrack*, que se integra coherentemente al argumento de un *film*.<sup>22</sup> El protagonismo de la música en el cine, la radio, la televisión y el internet, que “remarca estados de ánimo”, utiliza patrones musicales que tienen un efecto penetrante y genera una iconografía que expresa la participación de la emoción en función de códigos culturales, fusionando fenómenos visuales y auditivos.

La asociación emocional de la imagen y la música ha engrosado nuestro “archivo interno”, aplicando los códigos musicales para comunicar ideas y sensaciones que transportan una significación. El mensaje o significado semántico se descifra al articular la percepción fonológica del sentido y la percepción fonética del sonido. Oír está ligado a la naturaleza de los sentidos, mientras que la escucha requiere de la voluntad del sujeto.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>21</sup> Cf. William James, *apud* O. Sacks, *op. cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> Sobre la influencia del acompañamiento musical en la percepción de las imágenes cinematográficas, cf. R. Francés, *op. cit.*, p. 123.

<sup>23</sup> Cf. Carlos Lenkersdorf, *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, pp. 30-49.

La música que se reproduce en nuestro interior, a pesar de que la detestemos, está asociada a la herencia cultural y, por eso, algunas piezas las podemos recrear con una extraordinaria exactitud y fidelidad, porque biológicamente, el cerebro necesita permanecer incesantemente activo, e incluso él crea fisiológicamente sus propios estímulos visuales o auditivos. Estas “alucinaciones musicales” que surgen de manera involuntaria e intrusiva, están caracterizadas por la ignición, avivamiento y autoperpetuación de “temas popularizados”, que reflejan el “gusto del momento” y son conformadas por la experiencia y los sentimientos personales.<sup>24</sup>

Se ha pensado que las melodías que rondan por nuestra mente, además de mostrar la importancia que tiene la música en nuestras vidas, son una clave de la vida secreta de las emociones, que transmite no sólo estados de ánimo o impulsos pasajeros, sino que expresan algunos de nuestros deseos y anhelos reprimidos.<sup>25</sup> “El microcosmos del imaginario colectivo —dice Oliver Sacks— presente en la música, representa, interiormente, la expresión de sentimientos auténticamente inconscientes”.<sup>26</sup> Esto demuestra que somos tan sensibles a los estímulos musicales externos como a los internos, por su relación especialmente directa con las emociones.

Algunos descubrimientos de la neurociencia sobre la conexión límbico-sensorial, muestran la base fisiológica de la excitación emocional que provoca la música, descargando noradrenalina en la amígdala y los núcleos del tallo cerebral, así como el cortex.<sup>27</sup> Esta plataforma neurológica nos invita a analizar fenómenos como la “musicofilia” o “hipermusia”, o los ataques epilépticos producidos por la música: “musicolepsia”, ya que son ejemplos extraordinarios para mostrar el impacto de la música en la vida.

---

<sup>24</sup> Cf. O. Sacks, *op. cit.*, pp. 72-105.

<sup>25</sup> Sobre la música como lenguaje simbólico del inconsciente, cf. Anton Ehrenzweig, *The psychoanalysis of artistic vision and learning*, apud A. Storr. *op. cit.*, p 35.

<sup>26</sup> O. Sacks, *op. cit.*, pp. 36-48.

<sup>27</sup> Se piensa que las neuronas de la amígdala dieron origen a las neuronas de los lóbulos temporales, de ahí la relación entre música y emoción. Cf. *ibid.*, p. 30.

Los hipermúsicos, que viven con el síndrome de Williams, poseen una extremada sensibilidad a la música que les permite reproducir melodías de manera exacta, antes de poder hablar, e incluso pueden aprender innumerables canciones en idiomas que desconocen.<sup>28</sup> Las resonancias magnéticas realizadas en personas con Williams, han revelado la utilización de un grupo mucho más amplio de estructuras neurales para percibir la música y responder a ella, entre ellas regiones del cerebelo, el tallo cerebral y la amígdala, que inusualmente se activan. Nuestros sistemas auditivos y nerviosos, están exquisitamente afinados para la música. Actualmente se ha demostrado que la música satisface una necesidad del sistema nervioso central, porque permite la cristalización de estructuras funcionales cognitivas.<sup>29</sup>

La música ha sido utilizada como activador o desinhibidor del sistema nervioso y del sistema sensitivomotor en pacientes con lesiones en el lóbulo frontal y en autistas, porque posee la capacidad de incluir secuencias que permiten organizar grandes volúmenes de información.<sup>30</sup> El poder narrativo o mnemotécnico de la música ha desempeñado un papel muy importante en relación con las tradiciones orales de la poesía, el relato, la liturgia y la oración. Se pueden almacenar libros enteros como la *Iliada* y la *Odisea*, que pueden ser recitados por entero, ya que tienen ritmo y rima. Esto nos incita a preguntarnos ¿qué expresividad particular aporta la música a las palabras por intermedio de la melodía y del ritmo?

La habilidad para recordar grandes cantidades de información, sobre todo en una cultura oral, es seguramente una de las razones por las que las habilidades musicales han florecido de manera tan sorprendente en nuestra especie.<sup>31</sup> “¿La

---

<sup>28</sup> Cf. *ibid.*, p. 387.

<sup>29</sup> Los lóbulos temporales tienen conexiones directas con el hipocampo, que es la estructura del sistema límbico, encargada de crear los recuerdos. Cf. O. Sacks, *Sentido y sensibilidad: una musicalidad variada*, pp. 115-124.

<sup>30</sup> Cf. O. Sacks, *Melodía cinética: enfermedad de Parkinson y terapia musical*, pp. 281-297.

<sup>31</sup> Sobre la música como pieza clave en la lucha por la supervivencia, cf. A. Storr, *op. cit.*, p. 18.

canción precede al habla tal y como pensaba Darwin<sup>32</sup> y Rousseau<sup>33</sup> o el habla precede a la música tal y como pensaba Herbert Spencer, o se desarrollaron de manera simultánea como propone Mithen?”<sup>34</sup>

Se ha pensado que la experiencia con los lenguajes nativos crea plantillas rítmicas que influyen en el procesado de los patrones sonoros no lingüísticos, sugiriendo una correspondencia entre los patrones del habla y la música instrumental de cada cultura.<sup>35</sup> Esta “fuerza gravitacional” entre el idioma y las estructuras musicales tiene la función primordial y colectiva de unir a la gente. Entonces podemos concordar con Stravinski y pensar que el profundo significado de la música y su objetivo esencial es favorecer una comunión, una unión del hombre con su prójimo.<sup>36</sup> Las personas cantan y bailan juntas en todas las culturas. El entusiasmo colectivo y el vínculo que es creado por el ritmo escuchado e interiorizado, estimulan, activan y sintonizan las mentes y los cuerpos de los participantes.

De la música nacen los ritmos y las entonaciones inherentes a los procesos lingüísticos, porque nuestro cuerpo está fisiológica y culturalmente preparado para integrarla o rechazarla: “Los humanos somos una especie tan lingüística como musical”.<sup>37</sup> Cabría preguntarse entonces si puede considerarse del mismo modo la «*competencia lingüística*», en sentido chomskiano, como un potencial humano manifestado en la *competencia musical*.<sup>38</sup> La gran variedad de habilidades y receptividades musicales, desde las percepciones más elementales de *tono* y *tempo*, hasta la inteligencia y sensibilidad musical, la percepción, la decodificación y la síntesis del sonido y del tiempo, pueden presentar diversas capacidades.

---

<sup>32</sup> Darwin suponía que la música había precedido al habla por considerarla como fruto de la elaboración de los reclamos para el apareamiento y por su capacidad para encender las pasiones más ardientes durante el coito o el enfrentamiento. Cf. Charles Darwin, *El origen del hombre*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 29.

<sup>33</sup> Sobre la idea de Rousseau acerca de la primacía de la música sobre el lenguaje por su expresividad emocional Cf. Jean Jacques Rousseau, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 31.

<sup>34</sup> Cf. O. Sacks, *op. cit.*, pp. 291-292. Sobre la sincronía psicológica entre los precursores de la música y el lenguaje, así como la similitud entre la comunicación prosódica y la música, cf. Howard Gardner, apud A. Storr, *op. cit.* p. 25.

<sup>35</sup> Cf. O. Sacks, *op. cit.*, p. 292.

<sup>36</sup> Cf. Igor Stravinski, *Poetics of music*, apud A. Storr, *op. cit.* p. 36.

<sup>37</sup> O. Sacks, *op. cit.*, p 11.

<sup>38</sup> Cf. *ibid.*, p. 123.

En un extremo podría pensarse a la “*amusia*”, o sordera al tiempo, al tono o a la melodía, que es algo más que la “sordera cultural” a “ritmos extranjeros”. Tanto los compases y los ritmos occidentales, como las síncopas y polirritmias del jazz o la música africana, pueden adquirir un carácter amusical y desagradable de manera congénita, impidiendo la percepción de la clave, escala, armonía o melodía. En el otro extremo, podríamos encontrar personas que poseen un “tono absoluto” y son capaces de distinguir la nota de cualquier sonido de manera inmediata, e inspiran la teoría de que la música y el lenguaje poseen un origen común, tanto fisiológica como históricamente.<sup>39</sup> Las ocho o diez octavas de sonido audible que tienen su representación tonotópica en el cortex auditivo, les permiten aislar un sonido de un barullo ambiental, modulando la función coclear conforme a múltiples dimensiones, de acuerdo al tono, la afinación, el timbre, el volumen, el tempo, el ritmo y el contorno, otorgándoles una percepción estéreo que les permite inferir profundidad y distancia, rotundidad y amplitud, que es la misma capacidad que les permite a algunos animales nocturnos, como los búhos, construir un auténtico mapa de sonidos del entorno.

Desde 1887, esta asombrosa aptitud fonográfica, desarrollada de manera extraordinaria por individuos llamados “*savants*”, ha sido estudiada, por su extraordinaria capacidad para reproducir, al instante, acordes complejos y tocar melodías que nunca habían escuchado, aún cuando duraran varios minutos, e incluso, transponerlas fácilmente a distintas claves.<sup>40</sup> Este síndrome es característico de muchos ciegos, que tanto por el “encauzamiento social”, como por sus “fuerzas internas”, desarrollan el enorme córtex visual, reasignándoles *inputs* sensoriales del oído y el tacto.<sup>41</sup> Este tipo de sinestesia que fusiona los sentidos constituye un fenómeno extraordinario y significativo porque nos muestra que una pieza musical no es una mera secuencia de notas, sino un todo orgánico, perfectamente organizado, en el que cada compás y cada frase surgen de la anterior y presentan a la que sigue. Escuchar no es un proceso pasivo, sino

---

<sup>39</sup> Sobre la formación del oído absoluto, cf. R. Francés, *op. cit.*, pp. 110-116.

<sup>40</sup> O. Sacks, *op. Cit.*, p. 187.

<sup>41</sup> Cf. O. Sacks, *Un mundo auditivo. Música y ceguera*, p. 196.

intensamente activo, porque implica una corriente de inferencias, hipótesis, expectativas y previsiones, que poseen una conexión expresiva. Recordar una melodía es dotarla de vida nuevamente. Este “presentismo” absoluto de la música, es posible porque cada proceso de evocación implica una recreación y un ensamblaje mnemotécnico para reconstruir el acontecimiento interpretativo de la música.

Oliver Sacks nos ha mostrado cómo esta información ha servido para el tratamiento terapéutico de varios padecimientos. La música de Mozart ha sido privilegiada en este sentido porque, como se sabe, comenzó a componer a los 4 años, antes de introducirse en el marco estricto de cánones culturales, dotando a sus obras con la frescura de la espontaneidad de los biorritmos y la alegría infantil que transmite libertad y tranquilidad. El <<efecto Mozart>>, descubierto por el centro de neurobiología de la Universidad de California, muestra que esta música “calienta el cerebro” porque facilita ciertos patrones neuronales envueltos en altas actividades cerebrales, como las matemáticas y la lógica, ayudando a organizar los patrones de descarga de las neuronas, en la neocorteza cerebral, especialmente fortaleciendo los procesos creativos del hemisferio derecho, asociados al razonamiento espacial-temporal.<sup>42</sup>

En la actualidad, incluso el valor terapéutico de la música se ha utilizado para tratar pacientes de diversas dolencias neurológicas, como los problemas corticales, apoplejías, Alzheimer u otras causas de demencia, así como la pérdida de las funciones del lenguaje o del movimiento, amnesias o síndromes del lóbulo frontal, retrasos mentales, autismo, o síndromes subcorticales, como el Parkinson u otros trastornos del movimiento.<sup>43</sup> La idea de la terapia musical, surgida hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, como respuesta a la gran cantidad de soldados que regresaban de los campos de batalla con heridas en la cabeza y lesiones cerebrales traumáticas o con “estrés postraumático”, inspiró el desarrollo del primer programa formal, que se instituyó en 1944 en la Universidad Estatal de

---

<sup>42</sup> Cf. O. Sacks, *Sentido y sensibilidad: Una musicalidad variada*, pp. 115- 124.

<sup>43</sup> Cf. *ibid.*, pp. 227-328.



Michigan, para formar la *Asociación Nacional de Terapia Musical* en 1950.<sup>44</sup> La música, por su capacidad para agudizar las facultades, ha sido utilizada como medicina en diversos contextos históricos y culturales, hasta las más recientes aplicaciones clínicas de la música en la rehabilitación neurológica. La música ha sido incluso capaz de desenclaustrar a la gente con Parkinson, ya que la estructura métrica del ritmo y el movimiento libre de la melodía, con sus contornos y trayectorias, sus subidas y bajadas, sus tensiones y relajaciones, permite la recuperación momentánea del control de la propia “melodía cinética”. Incluso, la música parece tener una cierta inmunidad a los estragos de la demencia, el Alzheimer o la amnesia, por su capacidad para reconfigurar la actividad cerebral. La música puede resistir las distorsiones de la psicosis y ser capaz de penetrar en los estados más profundos de la melancolía, cuando ya nada más es capaz de hacerlo. Nietzsche seguía improvisando al piano mucho después de haberse quedado mudo, demente y parcialmente paralizado por la neurosífilis, debido a su extraordinaria robustez musical mental.<sup>45</sup> Esto demuestra que cuando alguien está sumido en la más profunda amnesia, cuando uno ha perdido la noción del tiempo y el espacio, cuando uno existe sólo en el momento, en un limbo sin secuencia, la música puede entusiasmar o calmar, porque puede suscitar asociaciones emocionales e intelectuales, que invitan a la participación colectiva. La relación entre la música y la fisiología ya estudiada por Nietzsche, y su efecto tónico para estimular el sistema nervioso en general, sobre todo en estados de depresión, se debe a la capacidad dinámica o propulsora que provoca el ritmo.<sup>46</sup>

Por esto, la terapia musical ha obtenido un gran éxito para tratar la afasia expresiva y permitir la recuperación del habla. El habla misma no es sólo una sucesión de palabras en el orden adecuado, sino que posee inflexiones, entonaciones, tempo, ritmo, y melodía. Tanto la música y el habla se basan en mecanismos fonatorios y articulatorios, que permiten que la “terapia de entonación melódica” pueda regresarle el mundo verbal a una persona que parecía haberlo

---

<sup>44</sup> Cf. *ibid.*, p. 301.

<sup>45</sup> Cf. O. Sacks, *Música e identidad: demencia y terapia musical*, p 405.

<sup>46</sup> Chaikovski y Berlioz, durante sus periodos depresivos, descubrieron que la música podía salvar la vida. Cf. A. Storr, *op. cit.*, p. 209.

perdido.<sup>47</sup> También el síndrome de *Tourette* ha sido tratado por el poder terapéutico de los círculos de percusión, que canaliza la energía motora exuberante de manera creativa, reconfigurando la actividad cerebral y calmando a la gente asediada por incesantes tics e impulsos mediante un vínculo que transforma una miscelánea de individuos aislados y afligidos en un grupo unido, con el único objetivo de ensamblarse percutivamente.<sup>48</sup>

Se ha pensado que la anatomía es el destino. La dotación genética concreta puede conformar la fisiología del cerebro y sus puntos cognitivos fuertes y débiles, así como los rasgos de la personalidad y quizá, incluso, los de la creatividad. Sin embargo, la individualidad es determinada por la experiencia y debido a esto, la terapia musical logra despertar las emociones y las capacidades cognitivas, los pensamientos y los recuerdos, incluso en personas con trastornos fisiológicos.<sup>49</sup>

Hasta aquí, la explicación etiológica que la fisiología y la psicología nos han ofrecido, ha preparado el terreno para iniciar la exploración filosófica de algunos de los efectos ocasionados por la música, que poseen una profunda implicación ética por su capacidad para propulsar, dinamizar, tonificar y articular los movimientos, los sentimientos y los pensamientos, tanto a nivel individual como comunitario. La “fisiología de la estética” fue la plataforma física para desplegar el análisis metafísico sobre la manifestación de la «voluntad de poder» que se afirma desplegando su deseo de crear y de transfigurar la vida. La experiencia estética gestada por la música posee un valor vital ya que ella excita la voluntad de una manera inigualable.

La idea nietzscheana de que la música tiene una mayor capacidad expresiva que la palabra y las imágenes, por la capacidad que tiene para conmover, embelesar o serenar, nos ofrece una explicación artística de la existencia.<sup>50</sup> Por eso Nietzsche escribió:

---

<sup>47</sup> Cf. A. Storr, *Habla y canto: afasia y terapia musical*, p. 260.

<sup>48</sup> Cf. A. Storr, *Todos juntos: música y síndrome de Tourette*, pp. 274-280.

<sup>49</sup> Cf. A. Storr, *Melodía cinética: enfermedad de Parkinson y terapia musical*, pp. 298-312.

<sup>50</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 13-20.

El lenguaje no puede traducir el gran simbolismo de la música, porque ésta guarda una relación simbólica con la contradicción y el dolor primigenios que residen en el núcleo de la unidad primaria. De esta forma, la música simboliza un ámbito que trasciende y antecede a todos los fenómenos. Es más, todos los fenómenos, comparados con la música, son simples símbolos. Por tanto, el lenguaje, órgano y símbolo de los fenómenos, no puede por ningún medio describir el recóndito corazón de la música. El lenguaje, en su intento por imitarla, sólo puede entrar en contacto superficial con ella y la elocuencia de la poesía lírica tampoco puede ahondar en el significado más profundo de la música.<sup>51</sup>

La música, entonces, nos permite salvar la escisión conceptual entre mente y cuerpo, entre pensamiento y sentimiento, posibilitando lo que Eugenio Trías llama “gnosis sensible”.<sup>52</sup> Al igual Zucker Kandl escribe:

Las palabras dividen, las notas unen. La unidad de la existencia que la palabra siempre rompe, separando una cosa de otra, el sujeto del objeto, se restablece de forma constante gracias a las notas. La música evita que el mundo se transforme por completo en lenguaje, que sea tan sólo un objeto y que el hombre se convierta en un simple sujeto. [...] No es un hecho fortuito que la mayor revelación del poder de las palabras objetivas en la ciencia moderna coincida con el momento histórico de la división más clara entre subjetividad y objetividad.<sup>53</sup>

Como ya vimos, la música tiene una base física y emocional; se origina en el cuerpo y es «dionisiaca», por mucho que las formas «apolíneas» tengan que organizarla y darle forma. La música es, entonces, además de un ejercicio físico, un ejercicio metafísico que evoca el microcosmos del querer y del sentir, expresando el lado íntimo y pasional del ser humano. John Blacking sostuvo que “muchos de los procesos fundamentales de la música pueden encontrarse en la

---

<sup>51</sup> Cf. F. Nietzsche, *apud* A. Storr, *op. cit.* p. 206.

<sup>52</sup> Cf. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, p. 890.

<sup>53</sup> Cf. Victor Zuckerkandl, *Man the Musician. Suond and Symbol*, *apud* A. Storr, *op. cit.*, p. 208.

constitución del cuerpo humano y en los patrones de interacción que se dan en la sociedad”.<sup>54</sup> Nietzsche por su parte sostuvo que:

Todo tipo de arte ejerce un poder de sugestión en los músculos y en los sentidos que ya está activado en los temperamentos artísticos: sólo habla a los artistas; se dirige a esa especie de flexibilidad sutil del cuerpo [...] Todas las artes tonifican, aumentan la fuerza, avivan el deseo (esto es, el sentimiento de fuerza) [...] Cualquiera actividad que contribuya a ensalzar la vida contribuye a ensalzar el poder de comunicación del hombre, así como su capacidad de comprensión [...] En comparación con la música cualquier comunicación a través de las palabras resulta descarada: las palabras atenúan y endurecen, despersonalizan, vulgarizan lo peculiar”.<sup>55</sup>

La música nos permite entrar en contacto con nuestro cuerpo y sus movimientos, tiene un efecto directo sobre la experiencia corporal y por ello constituye una afirmación de la vida. Nietzsche nos compartió en su *Gaya Ciencia* ¿qué es lo que todo su cuerpo espera de la música? Y nos responde:

[...] creo que es su propia gracilidad, como si todas las funciones vitales se aceleraran con ritmos suaves, enérgicos, exuberantes y firmes, como si el oro del bien y de la delicada armonía bañara la férrea y triste vida. Mi melancolía desea reposar en los escondrijos y los abismos de la perfección: por eso necesito la música.<sup>56</sup>

Además, gracias a la música la pasión disfruta de sí misma, ya que disuelve una intuición en la voluntad, que transfigura, místicamente, el simbolismo de los instintos en un acontecimiento del espíritu.

En Nietzsche podemos encontrar, entre el arte apolíneo y el dionisiaco, la contraposición entre la música y las demás artes. No obstante, “todas las obras de arte están formadas por elementos dionisiacos y apolíneos en una proporción

---

<sup>54</sup> Cf. John Blacking, *How Musicals is Man?*, apud A. Sotrr, *op. cit.*, p. 188.

<sup>55</sup> Cf. F. Nietzsche. *En torno a la voluntad de poder*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 206.

<sup>56</sup> Cf. F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Apud A. Storr, *Op. cit.* p. 204.

variable, pues el arte no puede existir sin los sentimientos humanos, ni tampoco sin un medio para ordenarlos y expresarlos”.<sup>57</sup> La música, como “espejo dionisiaco del mundo”, nos proporciona un significado metafísico tan penetrante y convincente que la palabra y la imagen no pueden alcanzar, porque excita directamente a la voluntad en un estiramiento de todos los sentimientos, mediante la más suave y etérea materia, que simboliza la alianza fraternal entre Dionisio y Apolo, sumergiéndonos en los secretos más delicados de las emociones inconscientes.<sup>58</sup> En efecto, “la música puede prescindir de las palabras y de los conceptos, ¡qué gran ventaja obtiene de ello!”.<sup>59</sup>

Paul Valéry también se percató de que:

El lenguaje es un elemento común y práctico; es, por tanto, un elemento burdo que cada cual manipula y adapta a sus necesidades y tiende a deformarlo según su personalidad. El lenguaje -sin importar cuán personal sea o cuán cerca esté de nuestro espíritu la forma de pensar en palabras- es de origen estadístico y tiene fines puramente prácticos. Ahora bien, el problema del poeta tiene que ser cómo obtener de este instrumento práctico los medios para crear una obra que, en esencia, no es práctica. [...] ¡Qué afortunado es el músico! La evolución de su arte le ha concedido durante siglos una posición en extremo privilegiada [...] la observación ancestral y la experimentación de la Antigüedad han permitido crear, a partir del universo de los ruidos, el sistema o universo de los sonidos [...] estos elementos son puros o se componen de pureza, es decir, son elementos reconocibles. Están bien definidos y, lo que es más importante, se ha descubierto la manera de producirlos de forma constante e idéntica, por medio de instrumentos que son, ante todo, verdaderos instrumentos de medida”.<sup>60</sup>

Así, la música se distingue de las demás artes porque no es reflejo de la apariencia, de la “objetividad adecuada de la voluntad”, sino un reflejo directo de la voluntad misma y, por tanto, representa lo metafísico respecto de todo lo físico del

---

<sup>57</sup> A. Storr, *op. cit.*, p. 208.

<sup>58</sup> Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 132-140.

<sup>59</sup> Cf. F. Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 206.

<sup>60</sup> Paul Valéry, *Pure Poetry: Notes for a Lecture*, apud *ibid.*, p. 207.

mundo. Por lo tanto, “la música debe medirse por principios estéticos muy distintos de los de todas las artes figurativas”.<sup>61</sup> La música es el lenguaje de la voluntad porque estimula la fantasía y otorga forma al mundo espiritual, ya que tiene la fuerza para hacer nacer de sí lo mítico, que es capaz de ofrecernos simbólicamente una imagen concentrada del mundo y la percepción intuitiva de lo infinito.

La música, entre todas las artes, es a la vez completamente abstracta y profundamente emocional. Es tanto intelectual como pasional y restablece la conexión entre mente y cuerpo, escindida históricamente. No tiene la capacidad de representar nada particular o externo, pero sí una capacidad única para expresar estados interiores. La música es una actividad metafísica que revela el carácter fundamental de la existencia y justifica la vida como fenómeno estético. La música es una “estrategia existencial” creadora de sentido metafórico que conforma una experiencia estética promotora de la implicación apasionada que contribuye al alumbramiento del sentido de la vida, ya que puede mostrarnos cómo llega uno a ser lo que se es.

El hombre no imita los productos de la Naturaleza, sino su actividad creadora, su voluntad de poder crear, ya que en ella el hombre alcanza un sentido y un valor en la vida: “Sólo como fenómeno estético —nos dice Nietzsche— están la existencia y el mundo enteramente justificados”.<sup>62</sup> El arte es el “consuelo metafísico del más acá” que estimula las capacidades simbólicas y ofrece una manera de ordenar el mundo, posibilitando y nutriendo la vida con un tónico que estimula fisiológica, psicológica y éticamente.

El “poder poetizante” de la música permite el renacimiento de la fuerza plasmadora y transmutadora del instinto fundamental de fabulación, y su impulso metaforizador, que muestra el deseo de configurar el mundo con la perenne novedad del “mundo del sueño”, ya que la música es una de las artes que más

---

<sup>61</sup> F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 161.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 31.

agudiza nuestro sentido de participación de la vida.<sup>63</sup> La música responde a nuestro deseo de reproducir y experimentar el “flujo vital”. El flujo estremecedor de la música expresa, simbólicamente, la destrucción del “velo de Maya”, y nos desvela el misterio de la unidad «apolíneo-dionisiaca», expresando una voluntad libre y serena en la alegría y un anhelo impedido en la tristeza y el sufrimiento.

El «*ethos*» templado por el «*pathos*» del dolor presente en la vida, posibilita la necesidad del hombre por descifrar el sentido del mundo y de su existencia, desplegada no desde una supuesta racionalidad pura, sino desde una inteligencia preñada por la afectividad y la experiencia, que necesita del arte como protección y remedio contra el nihilismo.<sup>64</sup> La música es capaz de expresar, líricamente, un estado del alma, que llena la «conciencia trágica» de una agitación entre los intereses personales y el mundo circundante. El drama musical ditirámico nos muestra cómo la «conciencia trágica» resiste noblemente, aceptando y afirmando incondicionalmente la vida, mediante la creación artística de un fenómeno estético múltiple y en devenir, a pesar del dolor y el sufrimiento inherentes a ella. Nietzsche reconocía en la música no sólo un arte capaz de hacernos aceptar la vida, sino de ensalzarla. “La música no sólo posibilita la existencia, también la hace emocionante”.<sup>65</sup>

El sentimiento musical dionisiaco es el “ventrílocuo de la voluntad” que derrama el deseo de existir.<sup>66</sup> Precisamente, la tragedia nos muestra este aspecto, presentándonos los avatares de la «cosmodicea»<sup>67</sup>, que nace y desaparece por el “espíritu de la música”, ya que plasma en una “lengua materna” la forma espontánea y soberana de cada individualidad, a través del derroche de sensibilidad y creatividad. Por esto Schopenhauer pensaba que la música es la

---

<sup>63</sup> Cf. *Ibid.* pp. 152-176; F. Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*, apud. A. Storr, *op. cit.*, p. 191.

<sup>64</sup> Cf. Cresenciano Grave, “Arthur Schopenhauer. Filosofar desde la experiencia y el dolor”, en Juliana González y Lizbeth Sagols (comps.), *El Ethos del filósofo*, p. 163.

<sup>65</sup> Cf. A. Storr, *op. cit.* p. 201.

<sup>66</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.* pp. 198-208.

<sup>67</sup> Cf. F. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas. David Strauss, el confesor y el escritor*, p. 315. La “cosmodicea” es la justificación del mundo a pesar de los males que en él se dan.

objetivación adecuada e inmediata de la voluntad.<sup>68</sup> El arte, en general, tiene la misión suprema de representar el ser de la humanidad, su carácter, tanto a nivel individual como general. El carácter propio del espíritu se manifiesta en las pasiones y acciones, y el influjo mutuo del querer y el conocer. Los secretos de la conducta humana se revelan como los objetos dignos del arte, ya que exponen una idea que es percibida intuitivamente acerca de los motivos de la voluntad.

Tanto Schopenhauer como Nietzsche ven en la música el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, porque el conocimiento intuitivo simbólico de la esencia del mundo no puede ser imitado mediante conceptos. Las interjecciones líricas, las repeticiones de palabras y sentencias del “discurso lleno de afectos” son producto de un género auténticamente moderno. La ópera puede poseer una “exigencia amenazadora”, como Nietzsche la llama,<sup>69</sup> porque puede menospreciar la “hondura dionisiaca” de la música y transforma el “goce musical” en retórica intelectual de la palabra y el “sonido de la pasión” en estilo representativo y en “voluptuosidades de las artes del canto”. La tarea suprema del arte de salvar al sujeto de los espasmos de las excitaciones de la voluntad, que Schopenhauer tanto anhelaba,<sup>70</sup> se pierde cuando la música es considerada como la “sierva del texto”, ya que la subordinación de la composición musical a “propósitos discursivos” es la preparación para la fetichización de la música, desarrollada en la Modernidad.

En este sentido la poesía queda supeditada a la música como canto o la representación intuitiva como pantomima, y ambas cosas como ópera, ya que expresan en la determinación de la realidad, aquello que la música expresa en la universalidad.<sup>71</sup> Para Schopenhauer y Nietzsche, la música no reproduce ni imita una «Idea», sino que es una “lengua universal” cuya claridad y elocuencia superan en mucho a todos los idiomas, ya que posee unas reglas perfectamente exactas que nos ofrecen una semejanza con el mundo. La analogía que realiza

---

<sup>68</sup> Cf. Arthur Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación*, Libro Tercero, Cap. LII, pp. 262-273.

<sup>69</sup> Cf. F. Nietzsche, *op. cit.* pp., 182-194.

<sup>70</sup> Cf. A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 317.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.164.



Schopenhauer en el tercer libro de *El Mundo como Voluntad y Representación*, constituye una comparación del sentido de la historia de la voluntad, de la conducta humana, de cada agitación, cada anhelo y cada movimiento de la voluntad, con el devenir de la música.<sup>72</sup> La música expresa de forma directa la Voluntad, tal como ésta se manifiesta en la vida emotiva.

La música es el lenguaje de la pasión, así como la palabra lo es de la razón. La insaciabilidad de la voluntad se presenta del mismo modo que la melodía que vaga en distintas direcciones, apartándose sin cesar del tono fundamental para marchar no sólo hacia los grandes armónicos, la tónica o la dominante, sino hacia cualquier grado, hacia la disonante y los intervalos aumentados, para volver siempre al tono fundamental. La música nos pinta las innumerables formas de los deseos humanos y expresa también su cumplimiento, volviendo a un grado armónico y a la tónica. El asombroso análisis de Schopenhauer muestra que el cambio de un semitono, la sustitución de la tercera mayor por la menor, nos produce, instantánea e indefectiblemente, un sentimiento penoso de angustia, del que nos libera también el tono mayor súbitamente. Las melodías rápidas y sin grandes digresiones, logran expresar el gozo y la satisfacción de un deseo cumplido, así como las melodías lentas, que no vuelven al tono fundamental, sino después de muchos compases, expresan la tristeza y las dificultades que se oponen al logro de nuestros deseos. El infinito número de melodías posibles guarda una correspondencia con la inagotable variedad de seres, fisionomías y existencias que produce la voluntad a través de los fenómenos de la naturaleza. La modulación, o sea, el tránsito de un tono a otro, al romper toda relación con el tono anterior, nos recuerda la muerte. Schopenhauer nos muestra que la música no expresa el fenómeno de la voluntad, es decir, no expresa particularmente un determinado goce, amargura o dolor, terror, júbilo, alegría o calma, ningún atributo circunstancial, sino la quintaesencia de la vida y sus acontecimientos.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Cf. *ibid.*, pp. 249-273.

<sup>73</sup> Cf. *ibid.* pp. 262-273.

El origen del canto con palabras nace del intento de dar forma análoga a ese mundo espiritual, tan vivamente agitado en la música, que nos habla directamente. Todas las excitaciones, todos los esfuerzos posibles de la voluntad, todos aquellos procesos del espíritu, son expresados por el infinito número de melodías posibles.

Es cierto que no toda la música posee melodía o armonía, sin embargo, lo inefablemente íntimo de toda música es la capacidad metafísica para reproducir las agitaciones de nuestro ser interior. La voluntad florece en la música para crear la propia conducta. El ritmo y la rima están dotados de una especie de persuasión enfática.

Por lo tanto, tras haber bosquejado una aproximación física y un análisis metafísico de la música, podemos ofrecer una propedéutica para una filosofía de la música, respaldada por una plataforma teórica desarrollada por la neurociencia, que recupera los descubrimientos de la semiología musical sobre el impacto emocional que el estudio audiopsicofonológico ha recogido, para analizar el efecto fisiológico y psicológico de la música, como habilidad mimético-integradora que autorrefuerza la comunidad humana, mediante su poder para mover y conmover a la gente. La relación entre la música y la fisiología presentó la posibilidad de desarrollar la terapia musical, ya que no sólo estimula el sistema nervioso en general, sino que representa un ejercicio metafísico que crea un acontecimiento del espíritu, al evocar el microcosmos interior, presentándonos intuitivamente los secretos de la conducta humana de manera intuitiva y aconceptual, superando, con ello, la escisión histórica entre mente y cuerpo, entre sujeto y objeto, entre pensamiento y sentimiento.

La filosofía de la música, bosquejada hasta este momento, se encargará de analizar la relación entre un pueblo y su arte, fundamentada por sus mitos y sus costumbres. La música tiene una estrecha relación con el mito, ya que ambos transfiguran la existencia del mundo, gracias a la eterna potencia artística del ser humano que se despliega en la “mitología de la razón” y en la “razón de la mitología”. La música, al igual que el mito, nos ha mostrado el enfrentamiento arquetípico de nuestros héroes culturales. Prometeo y Pandora, representantes de

la productividad y la destructividad, se enfrentan en combate con Orfeo y Narciso, que representan la creatividad y la eroticidad.<sup>74</sup> La música y el mito han llegado a simbolizar la reconciliación entre la sensualidad y el intelecto, el placer y la razón, mediando entre la “razón teórica” y la “razón práctica”, a través de la facultad del juicio estético que expresa la intuición creadora y su juego con el sentido fundado por la imaginación, armonizando las facultades humanas en la espontaneidad existencial que reúne “la sensualidad de la razón” y la “racionalidad de la sensualidad”.

La transformación del carácter popular por el arte tiene una importancia física y metafísica por las implicaciones éticas que conllevan. El efecto catártico que emana de la experiencia estética, supone un talante metafísico de la formación del carácter. El arte en general, y la música en particular, enriquecen nuestra capacidad para disfrutar la vida y, por tanto, constituyen una experiencia crucial en el camino de la formación del carácter. La formación del carácter es comparable a la creación de una obra de arte. Las estructuras constitutivas del sujeto alcanzan su máxima expresión en el arte ya que los patentiza como una manifestación fundamental del «*ethos*».

El mundo en el cual vivimos y que vive en nosotros, es “el espejo de la voluntad”, y encuentra su expresión más completa a través de la conducta. La voluntad es la expresión del «*ethos*». El (ἦθος-ἦθος), es adquirido en el curso de la vida por el comercio con el mundo y determina nuestros actos porque es la base de nuestro ser y es la tendencia más íntima, que puede ser modificada por el conocimiento, ya que presenta, simultáneamente, las distintas posibilidades a deliberar.

La consonancia de música y sociedad es alimentada por la inagotable y variada riqueza de los caracteres musicales puestos a la disposición del compositor. El material espiritual de la música es preformado socialmente por la conciencia de los hombres. El proceso social impregnado en el automovimiento espiritual de la música es dado por la “migración cultural” a la obra, que conforma,

---

<sup>74</sup> Cf. H. Marcuse, *Eros y civilización*, p. 174.

desde dentro, las composiciones de cada época, sin contraponerse como algo externo y heterónimo.

La música refleja, conforma y transforma el *ethos cultural* porque la sociedad abreva de ella como del manantial espiritual que transporta los mitos, arquetipos, tabúes, paradigmas, prohibiciones, deseos, sentimientos, pensamientos, padecimientos, valores, dogmas y prioridades características de cada época y cultura...

# ETHOS CULTURAL

*El ethos es para el hombre su  
destino...*

*Heráclito*

El objetivo de este capítulo es hacer evidente la dimensión ética de la experiencia estética, para lo cual se expondrán los conceptos de «*ethos*» planteados por Juliana González, Eduardo Nicol y Bolívar Echeverría, conjugándolos complementariamente para el desarrollo perspectivista de una herramienta conceptual (*ethos cultural*), con la que se intentará hacer un análisis filosófico del impacto de la música en la formación de las figuras históricas de los fenómenos culturales de las sociedades contemporáneas.

El «*ethos*» (ἦθος) es el carácter con que distinguimos nuestro modo de ser y de estar, de existir y de disponernos ante el mundo; es la actitud fundamental que el hombre tiene ante sí mismo y ante la vida. El «*ethos*» es la interioridad en la que el hombre encuentra su propia fuerza y su fortaleza más preciada; es su “segunda naturaleza”. Lo “sobrenatural” de la vida humana es la formación simbólica de los “usos y costumbres” que vinculan y cohesionan la “pulsión vital” con la promoción y significación ética para afirmar la vida humana. La humanización de la existencia corresponde al «*ethos*», que entraña en sí mismo el orden del sentido, el «*axis mundi*» desde el cual uno habita y se resguarda interiormente, en un puerto seguro, para hacer frente a los avatares de la existencia.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Cf. J. González, “Prólogo”, en Juliana González y Lizbeth Sagols (comps.), *El Ethos del filósofo*, pp. 7-18.

Esta «morada interior»,<sup>76</sup> que se despliega a través del lenguaje,<sup>77</sup> es sostenida en sus raíces vitales por la «energía vital»<sup>78</sup> que emana de los «ínferos del alma»,<sup>79</sup> danzando entre las fuerzas racionales e irracionales y autoconstruyéndose en la búsqueda del equilibrio espiritual y de la integración de los instintos y de los pensamientos.<sup>80</sup> La conciliación del pensamiento con la vida provoca una «razón vital»<sup>81</sup> que transmite la creación de una “identidad personal”, definiendo el espacio anímico en el que la sabiduría se expresa a través de la acción, basada en el autoconocimiento, templado por la experiencia. El «*ethos*» es la condición de posibilidad existencial que perfila una actitud general, una manera determinada de considerar las cosas, de estar en el mundo, realizar acciones y de tener relaciones con el prójimo. Esta actitud con respecto a sí mismo, a los demás y al mundo, puede ser conformada por una serie de acciones, con las cuales se modifique, de una manera determinada, la calidad de las decisiones, ya que el *ethos* es el poder para dirigir un conflicto con responsabilidad y sinceridad.

El «*ethos*» (ἔθος) es también acción reiterada de una conducta. El hábito no es inerte, sino que es actividad permanente de creación y re-creación. El «*ethos*» no es inmutable, es actividad permanente de renovación. Es un movimiento dinámico de creación en la que participan la «*praxis*» y la «*poiesis*».<sup>82</sup>

La historicidad del «*ethos*» lo mantiene contextualmente vinculado a las condiciones y necesidades culturales. El hábitat espiritual del ser humano está

---

<sup>76</sup> Sobre la noción de (ἦθος-*ethos*) como habitación espiritual o espacio anímico, cf. Alina Amozurrutia Cortés, “Marco Tulio Cicerón. Las agitaciones tempestuosas”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.*, pp.55-60.

<sup>77</sup> Sobre la responsabilidad ética y estética de todo uso del lenguaje, cf. Ricardo Horneffer, “Martin Heidegger, Dirigirse a una estrella, sólo esto”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.*, pp. 217-222; Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, pp. 123-130.

<sup>78</sup> Cf. Jorge Enrique Linares, “Henri Bergson, La filosofía como autoconciencia del impulso vital”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.*, pp. 181- 186.

<sup>79</sup> Cf. A. Amozurrutia Cortés, “María Zambrano. Desentrañamiento poético”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.* pp. 211-216.

<sup>80</sup> Sobre la “interpretación de los instintos” y la tensión y búsqueda de equilibrio entre la razón y las fuerzas irracionales, cf. Lizbeth Sagols, “Friedrich Nietzsche. La unión de pensamiento y vida”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.* pp. 173-180.

<sup>81</sup> Cf. J. E. Linares, “José Ortega y Gasset. La filosofía como ‘vida teórica’”, en Juliana González y Lizbeth Sagols, *op. cit.*, pp. 199-204.

<sup>82</sup> *Ibid*, pp. 9-12.

conformado por la participación de una cultura cifrada en valores e ideales.<sup>83</sup> La potencial capacidad de dotar de sentido al mundo interior y exterior, resaltando una “tabla de valores” y fines que intensifican la vida de cada pueblo, realiza una interpretación del mundo conforme a un “proyecto cultural”, que desarrolla ciertas facultades espirituales. Se puede pensar, entonces, como Robert Francés y Michel Imberty proponen, que la cultura implica “un sistema de habituación a estructuras de información perceptiva, que modifican en profundidad, para toda una sociedad y para muchas generaciones los sistemas de representaciones y la orientación de las actividades perceptivas y cognoscitivas”.<sup>84</sup>

Entonces, podemos ir presentando preliminarmente, al *ethos cultural* como un orden de sentido que nosotros configuramos y a la vez nos configura. El carácter propio de cada época es el “alma colectiva” que agrupa factores internos y externos, conscientes e inconscientes, históricos y sociales, genéticos y educativos, psicológicos y económicos, que condicionan y determinan la vida humana conforme a una determinada “constelación cultural”.

Las maneras de existir se articulan y se formalizan en común, reforzando, transformando y corroyendo los vínculos que ellas mismas crean en una comunidad histórica. Las formas históricas de vinculación social hacen patente el *ethos cultural*, comunicando dialécticamente el rasgo primario y distintivo del ser humano. El acto primario y distintivo de la manifestación del ser humano es la expresión, como ya Nicol lo ha mostrado.<sup>85</sup> La expresión es la condición ontológica del ser simbólico, que posee la capacidad de presentar su interioridad. La crítica de la razón simbólica que realiza Nicol es una descripción fenomenológica que interpreta metafísicamente la expresión, como acto hermenéutico y exegético del ser humano. El hombre es «proteico». Su ser es acto expresivo. En su mutación crea formas y las exhibe en su «saber vital», que obtiene por la co-existencia y convivencia con los demás. La forma proteica del hombre es constituyente de un ser que es justamente lo que es porque su existencia es continua renovación, en

---

<sup>83</sup> Cf. J. González, *El ethos, destino del hombre*, p.19.

<sup>84</sup> Cf. R. Francés, *Psicología del arte y de la estética*, p. 28.

<sup>85</sup> Cf. Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 13.

el nivel individual y en el nivel histórico. Lo que nos incita a la búsqueda es la forma de ser que se encubre en los cambios de forma, y que a la vez sólo puede expresarse en esos cambios. El ser «proteico» es más y es menos que Proteo, porque debe crear formas para existir. La producción de formas requiere técnica, y esto realza el grado de la responsabilidad humana. Pues la técnica humana representa una doble transformación. El ser humano necesita darse forma a sí y a su mundo. El acto de producción es en sí mismo transformador. Todo lo que el hombre hace requiere una técnica inventada, que es el arte de hacer y de hacerse. El ser humano crea su propio mundo para crearse a sí mismo. Crea su *ethos cultural* como “habitación existencial” en la cual puede crearse a sí mismo.

El *ethos cultural* es, en este sentido, un sistema simbólico que delimita su propio orden de sentido y el “dispositivo atencional” con el cual el sujeto toma posición ante el mundo. Los sistemas simbólicos se transforman históricamente, porque la expresión es tanto el principio de individuación como el de comunión que se hace presente en la intercomunicación, mediante el “carácter apofántico” de los símbolos, que muestra su pertenencia a un determinado código semántico.

Las obras son un testimonio que expresa la individualidad y la época, y se mantienen en diálogo a través del tiempo. El fundamento ontológico de la expresión está relacionado con la ética, porque “expresar es hacer”. El hombre se forma a sí mismo al crear formas simbólicas y modos de expresión que se articulan caracterizando a un determinado pueblo. La idea que el hombre tiene de sí mismo funciona existencialmente de acuerdo a la situación histórica que acontece, como una forma ontológica común, que envuelve el modo óntico singular de cada existencia. “Lo que el hombre expresa en su actividad —dice Nicol— es una constitución dialéctica del ser”<sup>86</sup> que se consolida en el carácter, porque la dirección de la vida con la que comulga conforma su propio ser, otorgándole un sentido de estilo vital que resulta de una continuidad de actos expresivos individuales y colectivos que conforman un sistema de comunicación. El contenido significativo de un acto comunicativo posee una intencionalidad

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.198.



dialógica intersubjetiva inherente al “ser del sentido” que requiere una interpretación sobre el acto expresivo del ser que comunica su forma de ser, mediante una participación activa.<sup>87</sup>

El núcleo del *ethos* es el «*nous*» o “espíritu”, que funge como principio de concreción y coherencia del «*kosmos*». El espíritu comunica, mediante una relación simbólica, las formaciones que contribuyen a determinar los rasgos sobresalientes de cada época y de la situación fundamental del hombre en ella. La congruencia de sentido entre las diversas creaciones simbólicas, dentro de una misma situación, es cultivada porque la formación simbólica agrupa a unos individuos, cuyo lenguaje solidario gesta un *ethos* distintivo. Las obras culturales crean sus propios acontecimientos al provocar encuentros con signos que actualizan y conducen un determinado modo de redistribuir y aplicar en lenguaje, conforme a una manera de experimentar el mundo.

El ser simbólico y expresivo del ser que habla del ser, creando más ser y transformándolo en lo que necesita, realiza una «transmisión filogenética», que es posible por el lenguaje y por las demás creaciones que dejan impronta en las diversas dimensiones de la existencia humana: “Cada forma simbólica crea el *ethos* de su mundo”.<sup>88</sup> Este «eco filogenético» incluye la herencia de disposiciones y contenidos ideológicos que han dejado huella en las experiencias de generaciones anteriores.<sup>89</sup> Posteriormente veremos cómo también la formación de las masas proviene de la filogénesis de la libido humana.<sup>90</sup>

La “relación vinculatoria” del acto simbólico proviene de su integración con la “disposición vital”; o con lo que se ha pretendido presentar como *ethos cultural*. La comunidad de sentido tiene una responsabilidad verbal estética y ética y una solidaridad existencial porque construye una visión del mundo integrada: “una manera común de ver las cosas”.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Cf., *ibid.*, pp.120-130.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>89</sup> Cf., H. Marcuse, *Eros y civilización*, p. 70.

<sup>90</sup> Sobre la relación libidinosa en la psicología de las masas, *vid. supra*, p. 50.

<sup>91</sup> E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 260.

La caracterización de una época responde a la correlación de sentido dentro de una misma situación histórica, en la que la interrelación dialógica de la función simbólica, coincide con el “sistema idiomático”, independientemente de su peculiar estilo, intención y originalidad. “El símbolo afecta a su productor —nos dice Nicol— en tanto que establece una relación interpersonal cualificable”.<sup>92</sup> El carácter de cada época depende de sus recursos simbólicos, dialogando, transformando y renovando los del legado histórico y condicionando los causes posibles de resolución y producción creativa. La presencia influyente de lo producido no se refiere al fenómeno social de la difusión y aceptación de las ideas, sino a una propiedad intrínseca que las convierte en un punto obligado de referencia, se cumpla o no esta obligación.

En este punto culminante, acude Bolívar Echeverría, para apoyarme categorialmente y poder pensar las figuras históricas de los fenómenos culturales que se presentan, insistentemente, con un considerable grado de coherencia que reclaman ser comprendidos a partir de una singularidad y de una autonomía del conjunto, como resultado de una integración histórica.<sup>93</sup>

Esta “abigarrada serie de comportamientos sociales”, a pesar de su heterogeneidad, muestran una cierta co-pertenencia entre sí, que les otorga un parentesco difuso pero inconfundible. El «ethos histórico» es una presencia del mundo en nosotros y una presencia de nosotros en el mundo, la cual estructura el principio de construcción del comportamiento social, desde diferentes “estratos arqueológicos” o de decantación histórica.<sup>94</sup>

Este magma de hechos, cualidades, rasgos y modos de comportamiento, considerados característicamente, constituyen el “panorama inasible” que jerarquiza el sistema de las artes y de las ciencias conforme al comportamiento social estructural. En el arte, en particular, el «ethos» se evidencia como una propuesta exitosa que homologa la voluntad estética con la actitud cotidiana de

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>93</sup> Cf. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo Barroco. El ethos del Barroco*, p. 32.

<sup>94</sup> Cf. *ibid.*, pp. 32-33.

una sociedad y de una época. Por eso la música es un elemento indispensable en la conformación del *ethos cultural*, ya que es el catalizador capaz de hacer reaccionar un conjunto de factores culturales, por estar estrechamente vinculada con las actividades individuales y sociales. En este sentido, la música es un pilar de lo que Bolívar Echeverría llama la «dimensión cultural»:

La dimensión cultural de la existencia social no sólo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha misma de la historia. La actividad de la sociedad en su dimensión cultural aún cuando no frene o promueva procesos históricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, la que les imprime un sentido.<sup>95</sup>

Nos podemos percatar, entonces, que la «dimensión cultural» no sólo es una precondition que adapta la presencia de una determinada fuerza histórica a la reproducción de una forma concreta de la vida social, sino un factor que también es capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos. Esto concuerda con la definición de la cultura propuesta por Margaret Mead, entendida como “el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que en un grupo de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación”.<sup>96</sup> Sin embargo, antes de seguir con la exposición de la noción de *ethos cultural* me gustaría recuperar y resaltar la distinción que Bolívar Echeverría propone entre la «cultura» y la «civilización» ya que nos permitirá comprender cabalmente la intención del programa de este trabajo, visualizando a la «cultura» como resultado de aquellas actividades en las que la creatividad se manifiesta en resistencia deliberada a su aprovechamiento mercantil, mientras que la «civilización», podemos pensarla como aquella práctica que subordina la creatividad al pragmatismo económico, definida en la Francia del

---

<sup>95</sup> Cf. B. Echeverría, *Definición de la cultura*, p. 24.

<sup>96</sup> Cf. *ibid.*, pp. 32-33.

imperio napoleónico, que retrata y expresa la ciega persecución progresista de todo lo que es innovación técnica y social, de espaldas a la tradición y a la herencia espiritual.<sup>97</sup>

Claro que ambas formas de desenvolvimiento están presentes a lo largo de la historia. Por eso Nietzsche veía en la historia de la cultura occidental un combate permanente entre el «principio apolíneo» (ἔθος) que afirma la preeminencia de la forma institucional y el «*nomos*» o estructura en la constitución de la vida humana, enfrentado al «principio dionisiaco» (ἦθος) y su substancia pulsional así como su irrupción anómica (de ek-sistencia).<sup>98</sup>

Efectivamente, el *ethos cultural* está constituido en la relación dialéctica entre el «momento profano» (ἔθος) —que Echeverría nos describe—, en el que impera el ritmo de la ejecución rigurosa del código productivista del comportamiento humano en tensión con el «momento sagrado» (ἦθος) de refundación de aquello que es considerado parte constitutiva de “la forma de socialidad del sujeto”, y aquello que quedó fuera, que fue rechazado, que no fue funcionalizado en el proceso de la «reproducción social». La práctica rutinaria se combina con otra que la quiebra e interrumpe de manera sistemática, trabajando críticamente sobre el sentido de lo que ella hace y dice. El *ethos cultural* es la “combinación de los dos modos contrapuestos del comportamiento humano; se da en el entrecruzamiento de una existencia que cumple rutinariamente con el programa codificado, enfrentada a la ‘existencia en ruptura’ que trata de manera ‘reflexiva’ y crítica a ese programa de existencia cotidiana.”<sup>99</sup> El *ethos cultural* surge, entonces, de la armonía entre el (ἦθος) y el (ἔθος). Y precisamente, como ya veremos, el atentado de la *industria cultural* se dirige a esta relación.<sup>100</sup>

En el *ethos cultural* la “voluntad comunitaria espontánea” (ἦθος) y la “voluntad comunitaria cristalizada” (ἔθος) mantienen el conflicto entre el

---

<sup>97</sup> Cf. *ibid.*, pp. 26-33.

<sup>98</sup> Cf. *ibid.*, p. 35.

<sup>99</sup> Cf. *ibid.*, pp. 149-159.

<sup>100</sup> Vid. *Supra*, p. 65.

polimorfismo de la “vida nueva” y la forma establecida. “La rutina de los seres humanos —dice Echeverría— está invadida por momentos imaginarios de ruptura, de antiautomatismo, de libertad; momentos en los que el ser humano afirma lo específico de su animalidad: su politicidad”.<sup>101</sup> Y continúa:

[...] cada forma social, para reproducirse en lo que es, ha intentado ser otra, cuestionarse a sí misma, aflojar la red de su código en un doble movimiento: abriéndose a la acción corrosiva de las otras formas concurrentes, al mismo tiempo, anudando según su propio principio el tejido de los códigos ajenos, afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas”.<sup>102</sup>

La peculiaridad del “drama histórico” está determinada por la interdependencia de las propuestas antagónicas de dominio, que ordenan el mundo como una plataforma que concreta y afirma la singularidad cultural. El *ethos cultural* no es sólo la inercia del comportamiento de una comunidad, sino la configuración singular del código peculiar de comportamiento y de simbolización de una cultura, que puede ser sacudido, cuestionado y transformado. El *ethos cultural* es aquella guarida en la que uno puede *cuidar de sí mismo* e “imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esta especie de ‘doble coerción’ política que es la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras de poder moderno”.<sup>103</sup> Efectivamente, la sociedad no es solamente una red de relaciones sociales de convivencia, sino una red que se está constituyendo y configurando en un “proceso de concretización determinado”.<sup>104</sup> Por eso el *ethos* es cultural, en tanto que es autocrítico, es el “cultivo dialéctico de una identidad que sólo se reproduce en la medida en que se cuestiona, en que se enfrenta a otras, se combina con ellas, defendiéndose de ellas y también invadiéndolas”.<sup>105</sup> La

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>103</sup> M. Foucault, *Tecnologías del yo*, p. 24.

<sup>104</sup> *Cf. Ibid.*, p.115.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.164.

historicidad del *ethos cultural*, su acontecer y su permanecer, se da gracias y a través de su alterarse.

La historicidad del “código de comportamiento humano” conforma el *ethos cultural* en un juego recíproco de aquellos compromisos de muy larga duración, de los que Walter Benjamin nos habla, ya que son capaces de convocar y juntar a seres humanos a través de los años, otorgándoles una “identificación perdurable”.<sup>106</sup> Este proceso de compromisos en reciprocidad posee una “necesidad contingente” que mantiene toda la arquitectura del mundo humano y se funda en relaciones intersubjetivas.

Este proyecto de autorrealización que delimita una constelación singular de posibilidades, es aquello que tratamos de mostrar con el concepto de *ethos cultural* y concuerda, afortunadamente, con la teoría de Wilhem von Humboldt acerca de las diferentes “visiones del mundo”, en la que, como nos muestra Echeverría, “el concepto romántico de ‘Weltanschauung’ hace referencia a una experiencia global del mundo, a toda una actitud ante el cosmos y ante la humanidad que estaría viva en la consistencia de cada lengua”.<sup>107</sup>

De igual forma, la noción de *ethos cultural* señalada hasta ahora, tiene un aire de familia con la definición de cultura que Nietzsche nos ha ofrecido intempestivamente, caracterizándola por ser una unidad de estilo artístico de todas las manifestaciones vitales de un pueblo.<sup>108</sup> Esta unidad vital no está dissociada en contenido y forma y representa la unanimidad entre vivir, pensar y querer. Pese a los «*cultifilisteos*», la «cosmodicea» nietzscheana nos permitirá tratar el espíritu de una época cristalizado en la cultura.

La cultura moldea al ser humano formando la conciencia de cada uno de los grupos específicos en que se diferencia la sociedad y, a la vez, es formada estructuralmente por los individuos.

---

<sup>106</sup> Cf. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 112.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>108</sup> Cf. F. Nietzsche, *Consideraciones Intempestivas. David Strauss, el confesor y el escritor*, p. 31.

Con la ayuda de Erich Fromm es posible exponer la dinámica del proceso social y de los procesos psicológicos individuales moldeados por el marco de la cultura. El ser humano es producto de la historia que es producida por él mismo. Las pasiones, deseos y angustias que resultan del proceso social nos muestran cómo la energía humana es moldeada en formas específicas. Congeniando con lo anterior, Isaiah Balm escribió que “toda actividad creativa está determinada por su propia y única *Gestalt* que conforma la forma de percibir, entender, actuar, crear y vivir”.<sup>109</sup>

El proceso social, al determinar el modo de vida del individuo y su relación con los otros y con el trabajo, moldea la estructura del *ethos* (ἦθος), de la que derivan nuevas ideas que son capaces de acentuarla, satisfacerla y estabilizarla o transformarla (ἥθος). Es claro que la influencia de toda doctrina o idea depende de la medida en que responda a las necesidades psíquicas propias de la estructura del *ethos* de los que la acogen.

El modo de vida se halla predeterminado por el sistema económico que determina la estructura del carácter de una sociedad (ἦθος) y, por tanto, de sus integrantes. La adaptación dinámica a la cultura (ἥθος) desarrolla determinados impulsos que motivan las acciones y los sentimientos, y contribuyen a forjar el proceso social, aunque la falta de sincronización entre las condiciones económicas, sociales y políticas, en el «proceso de individuación» —provocada por la *industria cultural*—, hacen de la libertad una carga insoportable.

De acuerdo con Fromm, podemos rastrear la emergencia plena del individuo en Italia con el Renacimiento.<sup>110</sup> El individuo surgió en sentido moderno impulsado por la Reforma. El pensamiento de Lutero y Calvino aumentó, reforzó y sistematizó la actitud de aislamiento del individuo, amenazado por el papel creciente del mercado, el capital y la competencia, que se erigían como fuerzas poderosas y suprapersonales, capaces de trastornar las relaciones humanas.

---

<sup>109</sup> Cf. Isaiah Balm, *Vico and Herder*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 219.

<sup>110</sup> Cf. Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, p. 54.

“Calvino y Lutero —dice Fromm— prepararon psicológicamente al individuo para el papel que debía desempeñar en la sociedad moderna: sentirse insignificante y dispuesto a subordinar toda su vida a propósitos que no le pertenecían”.<sup>111</sup> El efecto del desarrollo histórico del capitalismo sobre toda la estructura del carácter humano intensificó el «proceso de individuación». Las enseñanzas de la Reforma prepararon al hombre para convertirlo en un engranaje de la vasta máquina económica, destinado a servir a propósitos que le son exteriores. El hombre moderno cree que sus acciones están movidas por el interés personal, mientras su vida se dedica a fines que no son suyos. El ser humano se ha vuelto un instrumento destinado a servir a los propósitos de aquella misma máquina que sus manos han forjado. Como afirma Marcuse: “los hombres no viven sus propias vidas, sino que realizan funciones preestablecidas”<sup>112</sup> que han sido dictadas, como veremos más adelante, por la *industria cultural*.<sup>113</sup>

Todos estos factores han contribuido a desarrollar ciertos mecanismos para evadir la sensación de soledad e impotencia, que tiende a rehuir a la autoafirmación para fundirse con algo o alguien y entregar, tan pronto como sea posible, ese “don de la libertad con el que el ser humano, pobre criatura, tuvo la desgracia de nacer”<sup>114</sup> y salvarse, así, de la necesidad de tomar decisiones y de asumir la responsabilidad y la duda que conlleva cada elección.

La incapacidad de expresar las propias potencialidades individuales origina el deseo de ser guiado y protegido, mediante “un auxiliador”, que proporcione un cierto grado de seguridad, aunque debilite y limite la espontaneidad. Esta forma sadomasoquista de simbiosis, comúnmente confundida con el amor, es una actitud de completa autonegación y dependencia, y ha sido generalizada en gran parte por las producciones de la *industria cultural*.

El mecanismo adoptado por la mayoría de los individuos de la sociedad moderna es imitar la personalidad que le proporcionan las pautas culturales,

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>112</sup> H. Marcuse, *Eros y civilización*, p. 60.

<sup>113</sup> *Vid. supra*, p. 67.

<sup>114</sup> Dostoievski, *Los hermanos Karamasov*, *apud*, Erich Fromm, *op. cit.*, p. 155.



transformándose así, en un autómatas que cree en la ilusión de que sus pensamientos, sentimientos y deseos son resultado de su propia y libre actividad, mientras se encuentra sumido en un estado de cansancio y resignación íntimos. A pesar del disfraz de optimismo e iniciativa, la infelicidad de una vida no vivida se deja traslucir tras la apariencia del bienestar que encubre el vacío existencial.

La disposición a aceptar cualquier ideología o líder que prometa una excitación emocional simboliza la búsqueda de significado de una vida vaciada de sentido personal. El único camino por el cual el hombre puede superar el terror de la soledad, sin sacrificar la propia integridad, es la espontánea y soberana realización de sí mismo. Lo importante es la afirmación de nuestra actividad creadora, que proporciona una sensación de seguridad que no se halla arraigada en la protección que el individuo recibe de algún poder exterior a él, sino que es el resultado dinámico del esfuerzo propio.

La afirmación del carácter único de cada individuo es la base de la peculiaridad de la constelación de circunstancias y experiencias que le permitirá enfrentar la vida. El sentido dinámico del carácter no está constituido por la suma total de las formas de conducta, sino por los impulsos dominantes que motivan su obrar. Por lo tanto, los rasgos del carácter social configuran la estructura de la personalidad que se desarrolla como resultado de las experiencias subjetivas vividas y de los modos de vida comunes que son transmitidos. Tal y como Freud lo sostuvo: “la psicología individual es simultáneamente psicología social”.<sup>115</sup> Marcuse lo anunció de un modo similar: “si el individuo no tiene ni la habilidad ni la posibilidad de ser para sí mismo, los términos de la psicología llegan a ser los términos de las fuerzas sociales que definen la psique”.<sup>116</sup> Los problemas psicológicos se han transformado en problemas políticos.

Este plano político es aquel que está destinado a reproducir un “mundo de vida”, en palabras de Echeverría, o como me atrevería a llamarlo, *ethos cultural*. La consistencia mutable de este mundo se debe a que su “identidad está siempre

---

<sup>115</sup> Sigmund Freud, *Psicología de las masas*, p. 67.

<sup>116</sup> H. Marcuse, *Eros y civilización*, p. 15.

en proceso de reconstruirse y para el cual la armonización perseguida por su sistema de necesidades/capacidades está siempre en cuestión”.<sup>117</sup> La “reproducción política” del “sujeto social” produce y consume, transforma y disfruta, instituye y vive la figura de una determinada comunidad, es decir, de un *ethos cultural*, siempre y cuando esta re-configuración permanente de la forma del “sujeto social” se vuelva realizable al abrir un horizonte de posibilidades.<sup>118</sup>

El comportamiento está determinado por la estructura del carácter (ἔθος). Si el carácter de un individuo se ajusta a la estructura del carácter social, sus tendencias dominantes lo conducirán a obrar conforme aquello que es necesario y deseable en las condiciones sociales de la cultura en la que vive, si no se ajusta, se volverá un neurótico.<sup>119</sup> Bolívar Echeverría nos complementa recordándonos que “a la represión y el fomento de ciertos rasgos habría que añadir todavía un tercer efecto que es el de la sustitución.”<sup>120</sup> El modo según el cual la energía humana es encauzada, opera como fuerza propulsiva dentro de un orden social determinado, imprime en las necesidades, pensamientos, acciones y sentimientos una estructura caracterológica (ἔθος) que desarrolla el espíritu de una cultura (ῥήθος).

“Las ideas pueden llegar a ser fuerzas poderosas —nos recuerda Fromm—, pero sólo en la medida en que satisfagan las necesidades humanas específicas que se destacan en un carácter social dado”.<sup>121</sup> La psique individual llega a ser el receptáculo de las aspiraciones, sentimientos, impulsos y satisfacciones y actitudes oficialmente deseables y protegidas por la sociedad. Al adaptarse a las condiciones sociales, el sujeto desarrolla aquellos rasgos que le hacen experimentar el deseo de obrar justamente de ese modo. La energía de los individuos es moldeada de tal manera que constituye la fuerza productiva

---

<sup>117</sup> Cf. B. Echeverría, *op. cit.* p. 60.

<sup>118</sup> Cf. *ibid.* p. 67.

<sup>119</sup> Precisamente esta es una de las consecuencias más problemáticas y dolorosas de la *industria cultural*, ya que desintegra el ἔθος del ῥήθος, es decir, se pierde la capacidad para crear un mundo propio (ῥήθος) y para formar su carácter propio (ἔθος) atentando directamente contra la formación del *ethos cultural*, que requiere de la armonía entre ambos.

<sup>120</sup> Cf. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 138.

<sup>121</sup> E. Fromm, *El miedo a la libertad*, p. 267.

indispensable para el funcionamiento de la sociedad. En lugar de originar conflictos, la energía humana es estructurada en formas capaces de convertirla en incentivos de acción adecuados a las necesidades económicas. “El carácter social —como afirma Erich Fromm— internaliza las necesidades externas, enfocando de este modo la energía humana hacia las tareas requeridas por un sistema económico y social determinado”.<sup>122</sup> Se han desarrollado ciertas necesidades que determinan la conducta, satisfaciendo psicológicamente y utilitariamente la estructura social. Incluso la “educación” moldea el carácter de los individuos para hacer coincidir sus deseos con las necesidades propias de su rol social. Los requerimientos sociales se transforman en cualidades personales. No obstante, Fromm nos confirma que: “si bien las técnicas educativas no constituyen la causa de un determinado tipo de carácter social, representan, sin embargo, uno de los mecanismos que contribuyen a formar ese carácter”.<sup>123</sup>

Se ha demostrado que las experiencias tempranas de la niñez ejercen una influencia decisiva sobre la formación de la estructura del carácter. La familia, por medio de sus miembros, es portadora del *ethos cultural* y transmite, como su representante fundamental, las condiciones históricas que influyen sobre los fenómenos ideológicos. Los juicios de valor que elaboramos determinan nuestras acciones. El psicoanálisis ha demostrado que los juicios de valor y las normas éticas son las expresiones racionalizadas de deseos y temores a menudo inconscientes. Spinoza descubrió la motivación inconsciente y Dewey resaltó su profunda importancia determinante, no sólo en la conducta patente, sino también en el deseo, el juicio y la creencia.<sup>124</sup>

Sin duda alguna, el psicoanálisis ha aportado contribuciones relevantes para la ética. Puede sostenerse que el tema principal de la ética es la formación de la estructura del carácter (ἦθος). Freud nos mostró que el rasgo más notable de la conducta humana es la tremenda intensidad de las pasiones y los esfuerzos que

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>124</sup> *Cf. ibid.*, pp. 43-45.

alimentan.<sup>125</sup> El sistema de orientación no se integra únicamente con los elementos intelectuales, sino también con elementos sentimentales y sensoriales, en todos los terrenos de la actividad humana. Por eso Freud sostenía que “nuestros actos conscientes derivan de un sustrato inconsciente creado en lo fundamental por influencias hereditarias. Este sustrato incluye las innumerables huellas ancestrales que constituyen el *alma de la raza*”.<sup>126</sup> Así mismo, la expresión estética implica el desarrollo de elementos inconscientes.<sup>127</sup>

Puede pensarse que las ideas son independientes de las emociones y de los deseos, y que son el resultado de deducciones lógicas, y sentir que la actitud hacia el mundo es confirmada por esos ideales y juicios; sin embargo, esas ideas, juicios y acciones, son el resultado del carácter.<sup>128</sup> El elemento dinámico e impulsivo de los rasgos del carácter es la fuerza que motiva al ser humano para actuar, sentir y pensar de un determinado modo. El carácter se forma, especialmente, por las experiencias y es modificable gracias al autoconocimiento y el «cuidado de sí», como lo veremos en el último capítulo.<sup>129</sup>

El efecto de la cultura sobre los individuos no debe entenderse simplemente en el sentido de que los patrones culturales y las instituciones sociales pueden ejercer su influencia sobre el individuo, sino que su carácter es moldeado por el modo en que se relacionan los individuos entre sí y está determinada por la estructura socioeconómica y política.<sup>130</sup> El modo de relacionarse con el mundo está, pues, determinado por “la socialización” que canaliza la energía, en una función selectiva, con respecto a las ideas y los valores que se arraigan en la estructura caracterológica.

El «*ethos*» tiene la función de permitir la acción consciente y razonable, que constituyen la base para el ajuste a la sociedad. El hecho de que la mayoría de los miembros de una clase social o de una cultura compartan: “elementos

---

<sup>125</sup> Cf. *ibid.*, p. 58.

<sup>126</sup> Cf. S. Freud, *Psicología de las masas*, p. 70. (Las cursivas son mías).

<sup>127</sup> Cf. S. Freud, *Psicoanálisis del arte*, p. 203.

<sup>128</sup> Cf. E. Fromm, *El miedo a la libertad*, p. 73.

<sup>129</sup> *Vid. supra*, p. 69.

<sup>130</sup> Cf. *ibid.*, p. 93.

significativos del carácter, y que pueda hablarse de un *carácter social*, representativo del núcleo de la estructura caracterológica común, demuestra hasta qué punto los patrones sociales y culturales forman el carácter”.<sup>131</sup> En efecto, tal y como sostiene Anthony Storr, “la formación de patrones es una actividad continua, tanto en el estado consciente como en el inconsciente”.<sup>132</sup>

La sociedad tiende a formar la estructura del carácter de sus miembros, de modo tal que les hace desear hacer lo que deben hacer a fin de cumplir su función social. Aquellas cualidades que alcanzan un alto rango en el funcionamiento de una sociedad particular, llegan a formar parte de su moral. Toda sociedad tiene un interés vital en que se obedezcan sus mandatos y que los individuos se adhieran a sus “virtudes” porque su supervivencia depende de esta adhesión.

La aceptación incondicional de ideas no radica en la convicción de los oyentes, basada en su propio pensamiento, en un juicio crítico sobre las ideas que les fueran presentadas, sino en la sumisión emocional del individuo al “orador”. Esta sumisión semihipnótica se refleja claramente en la actitud de los “fans”, respecto de los “stars” de la *industria cultural*, que será descrita con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.<sup>133</sup>

La profunda influencia de la cultura en la formación del carácter ha formado en la actualidad el “mercado de la personalidad”, en el que las “grandes estrellas” personifican las normas de vida debido a su “éxito”. Podemos emparentarnos, entonces, con la óptica de Bolívar Echeverría y notar que:

La Modernidad capitalista ha intentado sistemáticamente, con embates cada vez más consistentes y extendidos, cerrarle el paso a la comunidad humana para obligarla a abdicar del ejercicio directo de la función política. En lugar de la tradicional mediación religiosa, que mantenía secuestrada a la función política, ha puesto otra mediación: la de una voluntad cósmica que se genera en la circulación capitalista de la riqueza mercantil. Es una historia que ha intentado hacer de la humanidad un nuevo objeto, es decir,

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>132</sup> Cf. A. Storr, *op. cit.*, p. 221.

<sup>133</sup> *Vid. Supra* p. 50.

reducirla al modo de existencia que es propio de la mano de obra de los trabajadores, de una cosa que se compra y se vende en el mercado capitalista.<sup>134</sup>

El carácter superficial y la mecanización de las relaciones humanas conducen a que muchos estemos hambrientos de poder encontrar profundidad e intensidad de sentimiento. Las orientaciones específicas, comunes a la mayoría de los miembros de una cultura o de una clase social, representan poderosas fuerzas emotivas, cuyo modo de obrar es necesario conocer a fin de comprender el funcionamiento de la sociedad. El “paradigma erótico”, tan difundido en la actualidad y que contamina tantas formas de relación, es parecido a aquello que Nietzsche atacaba, porque no radica en la fuerza propia, sino en la propia debilidad y escasez. “Vuestro amor por el prójimo es el mal amor de vosotros mismos. ¡Huís de vosotros refugiándose en el prójimo y gustosamente hacéis una virtud de ello! Pero yo pongo en duda vuestro desinterés”.<sup>135</sup> El individuo fuerte es aquel que tiene “bondad verdadera”, nobleza, grandeza de alma, que no da para recibir, que no quiere sobresalir con su bondad; el derroche, como tipo de verdadera bondad; la riqueza de la persona como premisa.

Nietzsche hablaba del amor como un fenómeno de abundancia; su premisa es la fuerza del individuo que puede dar, culminando en un sentimiento de potencia. “Amor es afirmación y productividad: Busca para crear lo que es amado”. Amar a otra persona es solamente una virtud, si emana de esta fuerza interna, pero es un vicio, si es la expresión de la incapacidad básica para ser uno mismo.<sup>136</sup>

Resulta preocupante que los medios de sugestión social de la *industria cultural* difundan aquella aberrante y decadente noción de vinculación simbiótica y sea aceptada como legislador ético. La interiorización de este tipo de relación, en la que ambas personas dependen una de otra, por ser incapaces de depender de sí mismas, es multifactorial y debilita la creatividad. Efectivamente, podemos

---

<sup>134</sup> Bolívar Echeverría, *op. cit.* p. 38.

<sup>135</sup> F. Nietzsche, *apud*, E. Fromm, *Ética y Psicoanálisis*, p. 139.

<sup>136</sup> *Cf. Idem.*

parafrasear a Marcuse y sostener que la *industria cultural* debilita a Eros y fortalece a Tánathos, ya que *Eros* es el único capaz de gestar una transformación. En efecto, la celebración del “amor desdichado” por parte de la *industria cultural* tiene como finalidad la uniformización ética que permite un mayor control social.

El amor ha sido comúnmente confundido con aquella forma patética de relación sumisa de simbiosis en la que se renuncia a la integridad para convertirse en instrumento. Al ser un medio y no un fin para sí mismo, el individuo se convierte en una parte de otra persona, que la dirige, la guía y la protege para evadir su responsabilidad.

La condición erótica es irrealizable si las relaciones interhumanas están basadas en el dominio y la sumisión y, por tanto, en la dependencia. La sensación de comunión con el mundo puede realizarse también a través del arte. La creatividad es también una respuesta al “problema de la existencia”, para lograr el inmenso deseo de fusión interpersonal, que es el impulso más poderoso y pasional, expresado a través del amor. No es fortuito que tantas obras de arte traten del amor o del desamor. Freud nos mostró que las situaciones afectivas conforman una constelación psicológica que engendra en el artista la energía impulsora de la creación.<sup>137</sup>

El amor es una orientación del carácter que determina el tipo de relación de una persona con el mundo y no con un “objeto amado”. El amor es exclusivamente un acto de la voluntad impregnada del «*pathos*»; no se reduce a un sentimiento que comienza y que puede desaparecer, sino que también es el resultado de un esfuerzo activo que tiende al crecimiento y a la afirmación de la vida.

La capacidad de amar también depende de la influencia que la cultura ejerce sobre el carácter. La estructura económica se refleja en la jerarquía de los valores sociales. La influencia del capitalismo contemporáneo sobre la estructura caracterológica del hombre moderno ha perseguido moldear personas que cooperen mansamente y que quieran consumir cada vez más, y cuyos gustos

---

<sup>137</sup> Cf. S. Freud, *op. cit.*, p. 79.

estén estandarizados y puedan modificarse y anticiparse fácilmente. “Necesita hombres que se sientan libres e independientes —nos dice Fromm—, no sometidos a ninguna autoridad, pero dispuestos a que los manejen, a hacer lo que se espera de ellos, a encajar sin dificultades en la maquinaria social”.<sup>138</sup>

“La situación en lo que atañe al amor corresponde, inevitablemente, al carácter social del hombre moderno”.<sup>139</sup> La determinación social del amor en la cultura occidental contemporánea ha producido relaciones superficiales por la búsqueda desesperada de ser amado y no de amar. Este pseudoamor inculcado ampliamente por la *industria cultural*, corresponde a la enajenación de los propios poderes, perdiéndose en la persona amada en vez de encontrarse a sí mismo.

El hombre moderno necesita del arte y del amor como lo hacía de la fe medieval. El deseo insatisfecho de amor y arte se compensa en el consumo de todos aquellos productos de la *industria cultural*, que presentan un sentimentalismo que idolatra y sirve como placebo para evadir la angustia y la soledad que incitan el régimen actual. Se transformó al individuo mediante la formación anónima de agencias administrativas despersonalizadas que determinan, satisfacen y controlan las necesidades, integrándolas dentro del conformismo que petrifica las facultades, a cambio de las comodidades que distraen la atención de la posibilidad de autodeterminación.

La exigencia social de afirmarse y reconocerse a través de una figura histórica concreta ha sido acallada mediante la construcción de un sustituto de concreción aportado por la figura ilusoria de la “identidad nacional”, que ha sido fabricada — como Echeverría señala—, “a partir de los restos de comunidades arcaicas, confeccionando un conjunto de marcas singularizadoras, capaces de nominar o distinguir como compatriotas o connacionales a los individuos abstractos (propietarios privados) cuya existencia depende de su asociación a la empresa estatal”.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>140</sup> B. Echeverría, *op. cit.*, p. 231.



La agudización de la perspectiva de Echeverría profundiza en la capacidad industrial para reproducir identidades y nos muestra los efectos del individualismo en el comportamiento del ser humano:

La facultad política que lo caracteriza, su capacidad de decidir por sí mismo sobre su propia realización, sobre la construcción de su identidad, ha sido clausurada en él y exteriorizada, cosificada o enajenada en el valor que se valoriza; él mismo ha sido sustituido por la empresa de acumulación del capital. Por esta razón, todo intento que surja en la sociedad de recobrar esa subjetividad, y que lo haga sin impugnar y contradecir, sin implicar una resistencia o rebeldía contra el hecho de esta enajenación, se convierte inmediatamente en un simulacro de la subjetividad enajenada, de la subjetividad del valor mercantil capitalista. No hace otra cosa que repetir como gesto lo que en esto es una realidad.<sup>141</sup>

Nuestra subjetividad ha sido arrebatada por el capital. Este tipo de “desarraigo” es la experiencia de la ausencia de una fuente de “sentido vital”, de “coherencia existencial” o “significado espiritual” que se produce y consume en las prácticas y en los discursos de la *industria cultural*. Ya Heidegger hablaba de la abolición moderna de la socialidad comunitaria, sustituyéndola por la socialidad mercantil capitalista.<sup>142</sup> La experiencia de lo “invivable” que resulta el mundo de la vida, en los momentos de fracaso del *ethos cultural*, que rige la construcción de la cotidianidad (ἔθος), mediante un uso estratégico del “código del comportamiento humano” (ἦθος), resurge, como Echeverría diagnostica, ya que:

[...] la falta de sentido y la falta de consistencia de las cualidades del mundo de la vida es la experiencia del fracaso fundamental de la modernidad capitalista; el desprecio de la oportunidad que está en la esencia de la modernidad de una ‘revolución en la identidad’ o, mejor dicho, de una revolución en el modo de dar concreción a las identidades”.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> B. Echeverría, *op. cit.*, p. 233.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 237.

Este “malestar en la cultura” provocó un “desencantamiento” y un replanteamiento de las ideas directrices de la Modernidad y del positivismo comtiano. El “progreso”, el “control político de las instituciones”, la exaltación de “lo sublime” en el arte, y “el humanismo” glorificador del poder humano, han sido algunas de muchas ideas revisadas, criticadas y resignificadas contemporáneamente...

# LA INDUSTRIA CULTURAL

*Por amor a la rima se llenan los vacíos con palabras vacías...*

*Balzac*

El objetivo de este capítulo es describir algunas de las implicaciones éticas y estéticas de la emergencia del atentado mecanicista por parte de la *industria cultural* contra la «*armonía*» entre el *ἔθος* y el *ἦθος* (sobre la cual se arraiga el *ethos cultural*), a partir de la reproductibilidad masiva de las obras de arte y de las actitudes y los comportamientos cotidianos. El pensamiento de Marx, Walter Benjamin, Adorno, Horkheimer, Nietzsche, Freud, Marcuse y Foucault me brindará la raíz conceptual para elaborar el diagnóstico crítico sobre las condiciones históricas de posibilidad de la industrialización de la cultura, como punto álgido de la crisis del *ethos cultural* moderno.

La *industria cultural* es el opio de los pueblos. Es la “Dieta del Imperio”<sup>144</sup> que nos ofrece una «moral para esclavos»<sup>145</sup> decadente, depresiva y pesimista, que empobrece y debilita la condición artística de un pueblo, a través de la fetichización cultural, convirtiendo al ser humano en un manso animal de rebaño que tan sólo ansía una vida cómoda. Hacer del arte un paliativo contra el agotamiento y el tedio es destruir el efecto est-ético de una *physis* transfigurada. El antiguo papel metafísico que jugaba el arte en la cultura para anticipar, criticar, educar o renovar el desarrollo del espíritu ha sido sustituido por el afán de lucro que convierte al arte en un instrumento más del totalitarismo.

---

<sup>144</sup> F. Nietzsche, *Consideraciones Intempestivas*, p. 139.

<sup>145</sup> Sobre la procedencia y la distinción entre la “moral noble” y la “moral para esclavos”, cf. F. Nietzsche, *Genealogía de la moral. Tratado Primero. Psicología del cristianismo*.

En el mundo industrializado existe un “oportunismo distorsionador” que convierte en negocio todo lo que toca: la naturaleza, la historia, el sufrimiento, el deporte, el sexo, la política, la religión o el arte. Sin embargo, el arte produce una experiencia y no un objeto. El problema surge porque la mercantilización cultural convierte al espectador en cliente y al artista en proveedor. Entonces aparecen en escena los intereses de los grandes consorcios y se entrometen cancelando la participación y decapitando la espontaneidad al trastornar las relaciones intersubjetivas e interculturales. La reproductibilidad técnica reemplaza al artista por la máquina, trastornando el vínculo con la tradición. Sin tradición no hay innovación, ya que de esa corriente hereditaria emerge irrumpiendo dialécticamente el fruto histórico de la “fabulación creadora”. Benjamin nos mostró que la técnica de reproducción de la *industria cultural* “separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su única aparición, su aparición masiva”.<sup>146</sup>

La *industria cultural* ha transportado el arte a la esfera del consumo, sujetándola al negocio del espectáculo y trastornando su relación orgánica y dialéctica con el *ethos cultural*. La obra de arte producida por la *industria cultural* está sujeta a las leyes del mercado y su valor de uso se transforma, como el de toda mercancía, en valor de cambio. La *industria cultural* representa la explotación y prostitución del arte. De ahora en adelante las innovaciones típicas consisten generalmente en el mejoramiento de la reproducción en masa de instrumentos que sirvan a la «desublimación represiva»<sup>147</sup>, es decir, que “incluso los bienes hechos para la felicidad se convierten en elementos de la infelicidad”.<sup>148</sup> Por tanto, el estatuto económico que adquiere la obra de arte en la *industria cultural* de la sociedad capitalista moderna, al transformarse en mercancía, muestra los “efectos ideológicos” del arte y las relaciones históricas que se dan entre creación artística y práctica política ya sea a través de la «estetización de la política» o de la «politización del arte».

---

<sup>146</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 44.

<sup>147</sup> Cf. H. Marcuse, *op. cit.*, pp. 10-25. Este concepto de refiere al “Mundo desencantado” del que ha sido arrancado todo ingrediente ajeno a la efectividad industrial.

<sup>148</sup> Max Horkheimer & Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, p. 113.

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad se origina porque los productos de la *industria cultural* se pueden consumir incluso en estado de distracción, creando así, un gigantesco modelo del mecanismo económico, en el que cada manifestación aislada de la *industria cultural* reproduce a los hombres, tal como aquello en lo que ya los ha convertido. La *industria cultural* pertenece a la «sociedad de control» que se arraiga en cada sujeto a partir de la reproducción de las necesidades creadas por la «biopolítica»,<sup>149</sup> a través del dominio de los hábitos, mediante un “monstruoso sistema generador de gustos y opiniones — detectado por Benjamin—, cuya meta obsesiva es la reproducción”<sup>150</sup>.

La *industria cultural* es una manifestación de aquel «poder pastoral» que Foucault nos describe en *Tecnologías del yo*,<sup>151</sup> ya que permite conocer las necesidades materiales de cada miembro del rebaño, lo que hace y lo que va a hacer, y lo que ocurre en el alma de cada uno. La *industria cultural* permite vigilar y controlar los sentimientos representados, los pensamientos y los deseos que pudieran ser experimentados, ya que ella los dicta a través de sus propios cánones.

La *industria cultural* tiene como objetivo primordial la manipulación del “tiempo libre”, del tiempo de ocio. Precisamente, el atentado de la *industria cultural* se dirige directamente a los ritmos de la vida, a la cadencia del *ethos cultural*, a la armonía entre ἔθος-ἦθος.<sup>152</sup> La *industria cultural* hace de la experiencia del tiempo una corriente no sólo continua, rectilínea y supuestamente ascendente, sino que además lo vacía de contenido por la prisa de la secuencia maquinal. Por eso mismo, Benjamin notó que:

---

<sup>149</sup> Este concepto se refiere a la forma de control sobre la vida de los seres humanos a través de diversas regulaciones para hacer de la sociedad una máquina de producción.

<sup>150</sup> B. Echeverría, en W. Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

<sup>151</sup> Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, p. 43.

<sup>152</sup> *Vid. infra*, p. 46.

[...] el consumismo puede ser visto como un intento desesperado de atrapar un presente que ya amenaza con pasar sin haber llegado aún, de compensar con una aceleración obsesiva del consumo de más y más valores de uso algo que es en sí una imposibilidad de disfrute de uno sólo de los mismos.<sup>153</sup>

Este “tiempo agonizante” es un abismo en el que se precipita el presente desplegando la constelación de los conglomerados ciudadanos unidos entre sí por las nervaduras del sistema de comunicación dominados por la *industria cultural*,<sup>154</sup> en los que se presenta la fusión actual de entretenimiento y distracción que no sólo cumple con depravación de la cultura, sino que además obra brutalmente con las necesidades del consumidor, produciéndolas, guiándolas, disciplinándolas o suprimiéndolas. La “estupidización de los consumidores” busca que no tengan necesidad de ser distintos de lo que son: clientes o empleados, pretendido reducir a la humanidad a esta fórmula agotadora que cosifica y despersonaliza a los individuos.

La *industria cultural*, a través de sus prohibiciones, constituye un “dispositivo de control social” que fija un lenguaje con una sintaxis y un léxico propio, conformando el catálogo explícito e implícito, que controla incluso hasta los más mínimos detalles, según sus normas, que contagian el “discurso musicalizado”. Los productores hablan esta jerga con tanta facilidad, libertad y alegría, que ya no aparece nada que no lleve ya por anticipado su signo, y que no demuestre ser aprobado y reconocido a primera vista. Incluso, aquello que ose resistir, termina registrado en sus diferencias para ser asimilado.

La *industria cultural* tiene la tendencia a transformarse en un conjunto de protocolos, pese a todo progreso de la técnica de la reproducción, de las reglas y de las especialidades. El alimento de la *industria cultural* sigue siendo la piedra de la estereotipia, el ciclo de criptogramas que combaten al sujeto pensante. La “ideología vaciada de sentido” garantiza la libertad formal de cada individuo, pero

---

<sup>153</sup> W. Benjamin, *apud* B. Echeverría, *op. cit.*, p. 229.

<sup>154</sup> *Cf. ibid.*, p. 230.

cada uno está, desde el principio, encerrado en un sistema de relaciones e instituciones que forman un instrumento hipersensible de control social.

Horkheimer y Adorno nos han mostrado inigualablemente cómo la *industria cultural* ha creado la necesidad social de sus productos, imponiendo valores y modelos de conducta estandarizados que responden a la manipulación de una sociedad enajenada, manteniendo unido al conjunto sistemático de «elementos niveladores»,<sup>155</sup> que repercuten sobre la dominación misma a la que sirven.<sup>156</sup> Nos dice Adorno:

La industria cultural pretende hipócritamente acomodarse a los consumidores y suministrarles lo que deseen. Pero mientras diligentemente evita toda idea relativa a su autonomía proclamando jueces a sus víctimas [...] La industria cultural inventa las reacciones de sus clientes. Ensaya con ellos o experimenta –una regresión mimética, que moldea y manipula los impulsos reprimidos de imitación.<sup>157</sup>

La *industria cultural* es la “ritualización de la imitación”, que dicta el comportamiento social interfiriendo entre el *ethos cultural* y su «*praxis poi-ética*», ya que su carácter de «montaje»<sup>158</sup> está ligado a la exposición y a la fabricación sintética y guiada de productos con fines publicitarios, orientados al desarrollo de una sociedad basada en el consumo. La repetición mecánica del *eslogan* de propaganda, que asume el aire engañoso de autoridad desinteresada e imparcial, bajo el imperativo de la eficacia, se torna, entonces, en “psicotecnia” para manejar a los individuos.

La receta para automatizar los comportamientos de las masas constituye la premisa del control y de la neutralización de los individuos, convirtiéndolos en

---

<sup>155</sup> Este término se refiere al sistema de manipulación de la racionalidad del dominio sobre la sociedad alienada. Cf. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, p.147.

<sup>156</sup> Cf. *ibid.*, p. 146-203.

<sup>157</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, p.208.

<sup>158</sup> Este concepto nos remite a la noción benjaminiana de «arte profano» en la que predomina el «valor para la exposición» de una obra de arte siempre repetible, reactualizable, reproducible. Cf. B. Echeverría, en W. Benjamin, *op. cit.* p. 16.

simples entrecruzamientos de las tendencias que los reabsorben en la generalidad. La falta de individualidad crea personas contradictorias y decadentes que sustentan el estereotipo en las fisonomías sintéticamente preparadas, estandarizando el criterio y anestesiando la voluntad para ponerla al servicio del ideal de la publicidad, que, causalmente, corresponde a aquel «ideal ascético»<sup>159</sup> que Nietzsche atacaba, por estar al servicio del empobrecimiento de la vida.

La *industria cultural* logró realizar una “transvaloración estética”.<sup>160</sup> La experiencia catártica generada por la música se transformó en un mecanismo de imposición identitaria, haciendo de la música un fetiche que sirve para implantar una interpretación del mundo. La fetichización de la música, al trastornar la relación dialéctica y orgánica entre el *ethos cultural* y la música, ha logrado infiltrarse en los recovecos más secretos de la psique, sirviéndose de las cualidades evocativas y convocativas, inherentes a la experiencia estética gestada por música.

La música ha sido un elemento crucial para la formación de la “cultura de masas” por la capacidad que tiene para convocar multitudes dispuestas a presenciar un acontecimiento inigualable y una experiencia estética con profundas repercusiones éticas en el desenvolvimiento de un pueblo. Tal y como Freud lo menciona, “la psicología de las masas trata del individuo como miembro de un linaje, de un pueblo, de una casta, de un estamento, de una institución o como integrante de una multitud organizada en forma de masa durante cierto lapso y para determinado fin”.<sup>161</sup> La condición que se requiere para que los miembros de una multitud formen algo semejante a una masa, en sentido psicológico, es que esos individuos tengan algo en común, un interés y un conjunto de prácticas compartido.<sup>162</sup> Un concierto, definitivamente, cumple con este requerimiento; en él

---

<sup>159</sup> Sobre la fe en la “negación de la vida” y la “voluntad de la nada”, a causa de la ausencia de otra meta, o la preferencia del ser humano de querer la nada a no querer, Cf. F. Nietzsche, *Genealogía de la moral. Tercer Tratado. Psicología del sacerdote*.

<sup>160</sup> Esta analogía tributaria a Nietzsche se refiere a la inversión de los valores primigenios que emergían del aura artística, revirtiéndose en dispositivos que posibilitan el atentado mecanicista de la *industria cultural* al *ethos cultural*.

<sup>161</sup> S. Freud, *Psicología de las masas*, p. 68.

<sup>162</sup> Cf. *ibid.*, p. 80.



podemos presenciar cómo ciertas ideas y sentimientos emergen solamente en la masa. “El individuo siente, piensa y actúa de manera enteramente diversa de la que se esperaba cuando se encuentra bajo una determinada condición su inclusión en una multitud”.<sup>163</sup> Tal y como Nietzsche sospechaba, “la empatía con las demás almas no es moral en su origen, sino una susceptibilidad psicológica manifestada ante la sugestión.”<sup>164</sup>

En las masas se experimenta el “contagio” de ciertos rasgos orientados por el efecto de la sugestionabilidad, que se acrecienta por la reciprocidad de sentimientos e ideas que son sugeridos. El “artista” juega, entonces, el papel del “hipnotizador” o el “conductor” de un rebaño obediente. No tiene que presentar argumentos lógicos, para influir en la masa se puede servir de imágenes repetitivas que fanatizan. Escribe Freud:

La masa es extraordinariamente influible y crédula; es acrítica, lo imposible no existe para ella. Piensa por imágenes que se evocan asociativamente unas a otras [...] La masa es impulsiva, voluble y excitable. Es guiada casi con exclusividad por lo inconsciente [...] De nada vale oponer la razón y los argumentos a ciertas palabras y fórmulas. Se las pronuncia con unción ante las masas, y al punto los rostros cobran una expresión respetuosa y las cabezas se inclinan.<sup>165</sup>

El “contagio” infundido en una masa es eminentemente práctico, es decir, se irriga directamente sobre las actitudes y los sentimientos y, por ende, en los comportamientos, que se justifican, posteriormente, a través de un respaldo discursivo, aparentemente racional. Entonces, los rasgos principales de las masas, dentro de esta descripción, son la inhibición colectiva del rendimiento intelectual y el aumento de la afectividad en la masa. Sin embargo, también el “alma de las masas” es capaz de generar “creaciones espirituales; “quizá los

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>164</sup> Cf. F. Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*, apud A. Storr, *op. cit.*, p. 206.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

creadores individuales no hacen sino consumir un trabajo anímico realizado simultáneamente por los demás”.<sup>166</sup>

La masa permite el incremento de la emoción, en la medida en que la conducta es dirigida mediante la incitación a la imitación. “Los afectos de los hombres difícilmente alcanzan bajo otras condiciones la intensidad a que pueden llegar dentro de una masa”.<sup>167</sup> Al perder el sentimiento de individualidad por el “principio de inducción de la emoción” por vía de la empatía, se genera una “compulsión” (*zwang*), es decir, en este sentido, una pulsión colectiva, que se acrecienta recíprocamente. La compulsión a hacer lo mismo que los otros, a ponerse en consonancia, en la que uno se encuentra “aullando con la manada”, crea en los individuos de la masa “una determinada representación acerca de la función, operaciones y exigencias, de suerte que de ahí pueda derivarse para ellos un vínculo afectivo”.<sup>168</sup> Sin embargo, el elemento dialéctico en la formación de las masas es, paradójicamente, la proyección de las aspiraciones individuales a ponerse en el lugar del “*star*”, es decir, a separarse de la masa.

El individualismo inoculado por la *industria cultural* desintegra al *ethos cultural* mediante la escisión entre ἔθος y ἥθος. La *industria cultural* obedece a la “economía de la normalización” escondiendo la miseria, la brutalidad y la barbarie que ocasiona bajo la administración de la brecha entre humanidad y cultura, mediante la privación o la privatización de la subjetividad, la pérdida de la autonomía y la sedimentación del carácter en la estandarización de las conductas, los pensamientos y los sentimientos, obteniendo, a cambio, un mecanismo de control social.

Los “lazos sentimentales” constituyen la médula del alma de las masas. “Eros es el poder que mantiene cohesionada a la masa”.<sup>169</sup> La “ligazón libidinal” permite la “identificación”, la “imitación” y la “empatía”, que convierten al ξῶνον πολιτικόν en

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 88.

miembro de una horda dirigida por un jefe.<sup>170</sup> Cada individuo es miembro de muchas masas, tiene múltiples “ligazones libidinales” de “identificación” y ha edificado su «ideal del yo» según los más diversos modelos. “Cada individuo participa, así, -nos dice Freud- del alma de muchas masas”.<sup>171</sup>

La *industria cultural* se alimenta de la formación de aquellas «masas efímeras» en las que el individuo resigna su «ideal del yo» y lo permuta por el ideal de la masa corporizado en el “conductor”.<sup>172</sup> Ahora podemos entender por qué la propaganda de la *industria cultural* generalmente no se dirige a la razón, sino a la emoción, como todas las demás formas de sugestión hipnótica, para influir emocionalmente sobre los sujetos y someterlos luego también desde el punto de vista intelectual.

Hoy las obras de arte, como las directivas políticas, son adaptadas oportunamente e inculcadas a un público en el que ha desaparecido la capacidad crítica, debido al estado de distracción generalizado por el bombardeo masivo de información innecesaria. La crítica se ha visto sucedida por el experto mecanicista y el respeto ha sido sustituido por el fanatismo y por el culto efímero de la celebridad.

La producción en serie del público que favorece el sistema de la *industria cultural* es dada por la fuerza de inercia del aparato técnico y personal, que forma parte del mecanismo interno de selección. El esquematismo del procedimiento crea la ilusión de la posibilidad de elección, alimentada por los medios técnicos, que también tienden a una creciente uniformidad recíproca, conforme a las políticas que sirven para clasificar y organizar a los consumidores sin desperdiciarlos. En la “cultura de masas”, las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente, prediseñando algo para todos, a fin de que nadie pueda escapar.

---

<sup>170</sup> Cf. *ibid.*, p. 115.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>172</sup> Cf. *idem.*

El empobrecimiento de los materiales estéticos en la identidad estandarizada de los productos de la *industria cultural*, mantienen el triunfo del capital invertido, que orilla al consumidor a la incapacidad para presenciar algo que no haya sido ya anticipado por el esquematismo de la producción. La promesa del espectáculo se reduce a la reproducción mecánica de “lo bello” que no deja lugar a la creatividad. Esta frustración permanente impuesta en cada acto de la *industria cultural* crea un eterno consumidor, deliberadamente ligado a los *clichés*.

La omnipresencia del estereotipo, realizada e impuesta por la técnica, basa su ideología en el negocio, es decir, en la negación del ocio, y crea una necesidad que se prolonga en la mecanización y enajenación del poder del ser humano, determinando la producción de su “diversión y entretenimiento”<sup>173</sup>. El “entretenimiento” no es más que la “recreación” de fuerzas para volver al trabajo, regimentado y restringiendo el placer, conforme a la división social del trabajo. En efecto, en la actualidad podemos presenciar cómo a través de la música, las personas pueden recuperar aquello que les ha sido arrebatado durante las horas del trabajo enajenante: su subjetividad. Tal y como sostiene Anthony Storr, “la música comenzó como una forma de ensalzamiento y coordinación de los sentimientos grupales. Hoy en día, la música constituye un medio para recuperar los sentimientos de los que nos hemos alienado”,<sup>174</sup> a causa del individualismo inoculado por *industria cultural*, que segrega a los individuos al corroer el *ethos cultural*.

La categoría de los productos reduce a los consumidores a materiales estadísticos para distribuirlos según sus ingresos, alterando y distorsionando su sensibilidad al crear una “subjetividad paradójica”, que tiene la necesidad de reformatear, permanentemente, los “bloques de sensaciones” para extraer de la fuerza de invención su máxima rentabilidad, explotándola al servicio de la acumulación de plusvalía, alienándola y separándola de la fuerza de resistencia y creando una tensión que provoca la homogeneización de la sensibilidad y origina una búsqueda desesperada de reconocimiento.

---

<sup>173</sup> Cf. Th. W. Adorno y M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 164.

<sup>174</sup> A. Storr, *op. cit.* p. 159.

Disfrazar la rutina de “naturaleza” conlleva la uniformización estilística que entrega la “cultura” al reino de la administración. La barbarie del monopolio de la *industria cultural* ha sometido los impulsos artísticos al conformismo de los consumidores, que se resignan con la rígida repetición de lo mismo, suponiendo que los agregados al “inventario cultural” experimentado son demasiado arriesgados y azarosos, y fomenta únicamente los prototipos que los dirigentes de las empresas han establecido en el catálogo de los “bienes culturales”, a través de la “programación cultural”.

El sistema de la *industria cultural* ha “secuestrado” las formas de sensibilidad de los consumidores y las ordena según sus intereses, ya que ha asumido la función «civilizadora»<sup>175</sup> o domesticadora de la iniciativa. Este diagnóstico, al que nos enfrentamos para crear la posibilidad de resistir revolucionariamente a los embates del capitalismo despersonalizador y alienante, mediante el conocimiento sobre la experiencia humana y sobre las diversas funciones estéticas históricas del ser humano, expresa la necesidad vital de “*invitarnos*” a recuperar nuestra sensibilidad del secuestro asfixiante que pretende abolir o amputar nuestra capacidad creativa.

Abrirnos a la posibilidad de innovar, tomando la iniciativa de transformar y de explorar formas auténticas de expresión, nos permite romper con los comportamientos mecánicos y con nuestros “patrones de conducta”, adquiridos irreflexivamente; además nos permite crear manifestaciones sensibles innovadoras de significado. La emancipación artística busca la autonomización y la autoconciencia de su práctica; busca dejar de volcarse hacia el exterior para decantarse hacia su interior, y poder valorar, así, su finalidad y su posibilidad autogestiva, que es lo que le permite escapar de la extinción.

Esto puede dar lugar a un “choque paradigmático” que pueda ocasionar una conmoción capaz de transformar nuestra experiencia, dotándola de una capacidad participativa que nos permita romper los moldes y las normas perceptivas convencionales. Librarnos de los hábitos perceptivos es un proceso gradual y

---

<sup>175</sup> *Vid, supra*, p. 46.

permanente que supera las restricciones que la institucionalización del arte impone a la profesionalización técnica y pseudoespecializada.

La separación entre el arte y la estética, llevada a cabo por las “estéticas vanguardistas”, permitió que el mundo del arte comenzara a inventar su propio lenguaje para dejar de ser descrito únicamente por la terminología estética. El arte no es una esfera exclusiva del exhibicionismo de la *industria cultural*, sino que la invención se manifiesta omnipresentemente. La categorización institucionalista estigmatiza la sensibilidad, domesticando y conformando las sensaciones, mediante el régimen segmentario de estructuras mecánicas y empobrecidas que atrofian la percepción. Sin embargo, la representación artística, contiene el vitalismo de la necesidad espiritual de desplegar, existencialmente, la actividad metafísica del hombre, que manifiesta la intimidad del yo y de su *ethos*.<sup>176</sup> El fenómeno de la inquietud humana que surge por la voluntad de poder ser, de poder hacerse, de crearse y de re-crearse, representa ontológicamente la revitalización de la fuerza creadora.

La creatividad se enfrenta en duelo a muerte contra la razón instrumental-utilitarista, que reduce, parasitariamente, la potencialidad creativa, empobreciéndola a una finalidad “efectista”. El arte tiene en sí misma la finalidad de alimentar el espíritu. Si la *industria cultural* continúa desviando esta finalidad y le sigue robando su autonomía al arte, se facilitará la manipulación y la uniformización de la sensibilidad del público, mediante los medios de comunicación que encasillan, petrifican y estigmatizan el carácter del creador y del espectador. La invención artística también está del lado del espectador, porque mediante su práctica produce sentido, ya que el arte llega hasta las fibras internas más profundas, y acaricia las pasiones más intensas. El arte tiene la intención de volver decible y visible lo inefable y lo invisible. El artista, al transmitir propuestas, deseos, sentimientos, pensamientos, acciones, convicciones, necesidades y carencias, tiene una repercusión social inigualable, ya que el arte instauration poéticamente una manera extraordinaria de llegar a ser y hacer historia.

---

<sup>176</sup> Cf. E. Nicol. *Metafísica de la expresión*, pp. 11-41.

La vivencia del goce de la experiencia estética y la necesidad espiritual de creación nos muestran que el «acontecer del arte» es esencial y decisivo para comprender hermenéuticamente las expresiones históricas de nuestra existencia. Pese al diagnóstico de la sociedad de consumo y de la reproductibilidad técnica del arte y de los patrones de conducta estandarizados, mediante prototipos que conllevan una uniformización estilística y una homogeneización en el sistema de relaciones e instituciones, a través de la tendencia de protocolos de control social y psicotecnia que automatizan los comportamientos de las masas, al secuestrar las formas de sensibilidad, explotándolas al servicio de la acumulación de plusvalía, podemos retomar la iniciativa de transformación de las formas de expresión, para impugnar los comportamientos mecanizados impuestos y crear manifestaciones sensibles innovadoras de significado, mediante una “*invitación*” a resistir revolucionariamente los embates con los que la *industria cultural* amenaza al *ethos cultural*...

## INVITACIÓN ANTOLÓGICA

*Es nuestra realidad, la que moldeamos, la que nos moldea...*

*G. Lukács*

Esta incitación a retomar el arte como una <<*praxis*>> cultural de transformación individual y social, nos permite expropiar nuestra sensibilidad del secuestro asfixiante de la *industria cultural*, restableciendo la *harmonía* entre “voluntad comunitaria espontánea” (ἤθος) y la “voluntad comunitaria cristalizada” (ἔθος) a través del conocimiento de los comportamientos y de las diversas funciones estéticas históricas del ser humano. La “invitación” que nos legó nuestro maestro Sánchez Vázquez a resistir y a enfrentar revolucionariamente los ataques despersonalizadores del capitalismo, exige recuperar al arte como una manifestación sensible innovadora de significado, que es capaz de impugnar autogestivamente la petrificación de la percepción, mediante la expropiación de la producción de sentido de la monopolización institucionalizada, para permitir que las fuerzas propositivas pasionales de la sensación fluyan a través del deseo creativo, expresando su voluntad a través de la omnipresencia de la actividad artística, que despliega su capacidad formativa y performativa en la construcción de su propio hábitat espiritual (*ethos cultural*).

El maestro Sánchez Vázquez nos mostró que la percepción estética, el objeto estético, la obra artística, el condicionamiento social de la experiencia estética y del arte, así como la relación entre forma, contenido, materia y función en los productos estéticos, se dan realmente con las modalidades que asumen en diferentes épocas y sociedades, independientemente del conocimiento acerca de



esos fenómenos, procesos u objetos.<sup>177</sup> La profundidad y vigencia de la visión de Sánchez Vázquez no sólo nos mostró que nuestra sensibilidad estética está entrelazada con múltiples esferas de la vida humana y responde a una compleja trama de factores sociales, formada dialécticamente, dentro de un determinado *ethos cultural*, sino que además, nos hizo evidente que el papel que desempeña la actividad artística en la sociedad está encausado por la poética manifestada en sus “programas culturales” y sus declaraciones a favor o en contra de los principios o convenciones establecidos o propuestos socialmente.<sup>178</sup>

La “programación cultural” no está abierta a nuevas posibilidades sensitivas y obstaculiza las “figuras micropolíticas”, impidiendo la actualización de las fuerzas sociales y la producción de cartografías sensitivas. La práctica artística, desde un análisis micro- macro-político, implica una “*invitación antológica*” a revivir la posibilidad de actualizar las sensaciones, volviéndolas perceptibles y susceptibles de creación de nuevos valores, en conexión con una nueva sensibilidad, donde el sentido escapa de las instrucciones de la *industria cultural*, para llegar hasta la alteridad del *ethos cultural*.

En el capítulo anterior expusimos cómo la ideología estética “romanticoide” o “la metafísica para andar por casa” —como la llamaría Sánchez Vázquez—,<sup>179</sup> producida por la *industria cultural* e infiltrada mediante la fetichización de la música, ha hecho de su lugar común, un espacio que engendra nuevas condiciones sociales y culturales, generadores de nuevos ideales estéticos y nuevas prácticas artísticas. Por lo tanto, esperamos que ahora resulte evidente que la vinculación de la producción, distribución y consumo de los productos artísticos, con las diversas relaciones sociales que la condicionan, resaltan los valores extraestéticos que se presentan estéticamente en el arte.

Una parte de la obra de Sánchez Vázquez se encargó de recordarnos que “los valores extraestéticos o extrartísticos sin los cuales no se da la experiencia

---

<sup>177</sup> Cf. Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, pp. 47-74.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 23-46.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 43.

estética o la práctica artística, representan la historia, las relaciones de producción, la psique, el lenguaje y la información que delinear el lugar del arte dentro del organismo social”.<sup>180</sup> Lo estético y lo artístico dependen de las condiciones sociales en las que habrán de gestarse los valores, ideales y concepciones que impregnan las experiencias estéticas y artísticas correspondientes. Por eso, el papel de las condiciones sociales en la organización del proceso artístico nos muestra la relación orgánica y dialéctica entre el *ethos cultural* y la génesis, existencia y efectos del arte.

Ya Sánchez Vásquez defendió que “la Estética ilustra o apoya la visión del mundo o del hombre”.<sup>181</sup> “El examen de los lazos entre arte y sociedad son indispensables para la Estética”.<sup>182</sup> La experiencia estética y la producción artística son formas del comportamiento humano y de una *praxis* específica que se da en un determinado entramado social histórico (*ethos cultural*), que es susceptible de ser transformado mediante la acción propositiva del arte.

El lugar que ocupa el arte dentro de la «supraestructura ideológica» y las diversas funciones que cumple en los aparatos ideológicos del Estado, requiere de un análisis lingüístico sobre los procesos comunicativos y los sistemas de signos construidos. Sin embargo, los aspectos y funciones del arte no pueden agotarse en los enfoques lingüísticos, semióticos o informativos. La posición del artista en la sociedad y sus relaciones con el público, con la ciencia y la tecnología, y con las demás formas de la «supraestructura ideológica», como la moral, la religión, filosofía, economía y política, nos muestra que la obra no puede ser reducida a la “ideología imperante”, a la “psicología del autor”, a condiciones sociales o a una sola de las funciones que puede cumplir: cognoscitiva, comunicativa, expresiva o representativa. El arte es un producto histórico que está inserto en un complejo conjunto de relaciones y por lo tanto tiene que ser interpretado en la unidad e interdependencia de ciertos fenómenos culturales. La sensibilidad estética está

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 66.

ampliamente orientada por el medio y las costumbres culturales del sujeto, es decir, por el *ethos cultural* que le pertenece y al que pertenece.

Sánchez Vázquez también nos ha mostrado que la relación estética del hombre con el mundo se halla presente en todas las sociedades como un elemento necesario y vital.<sup>183</sup> El arte es una forma a la que le es inmanente un significado y una concepción del mundo traducida en materia sensible que tiene la capacidad de provocar en el contemplador una experiencia estética. Por tanto, el efecto emocional de la experiencia estética tiene una profunda repercusión ética, ya que permite unir a los seres humanos, tanto en la actividad teórica o consciente, como en su actividad práctica o material, y hace del percibir un acto individual y social que conforma el *ethos cultural*.

La percepción se forma dentro de un contexto social y cultural que impone a la percepción individual ciertos hábitos, estructuras o esquemas perceptivos, los cuales determinan el modo como el sujeto organiza los datos que le proporcionan sus sentidos. Estos determinantes de la percepción individual varían históricamente de una sociedad a otra de acuerdo con el *ethos cultural*, la “concepción del mundo” o “ideología dominantes”.<sup>184</sup>

La percepción, como proceso global unitario en el que encuentran su lugar como partes indisolubles del todo los datos sensibles, los recuerdos, ideas, imágenes o sentimientos, es un proceso individual, pero impregnado de cierta cualidad social. Sin embargo, estos hábitos, estructuras o esquemas perceptivos, con los que se organizan los datos sensibles en una determinada sociedad, se han convertido, mediante la intromisión de la *industria cultural*, en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles, ya que la automatización de la sensibilidad mutila la espontaneidad y convierte al arte en mero procedimiento.

Sin embargo, el arte satisface una necesidad espiritual de creación, de expresión o de comunicación, de desautomatización de la vida rutinaria o de

---

<sup>183</sup> Cf. *ibid.*, p. 79.

<sup>184</sup> Cf. *ibid.*, p. 129.

cualidad catártica, en la que el significado inmanente a la obra de arte, determina, en cierta medida, el comportamiento del receptor. Por esto, la actividad estética ha sido aprovechada para el conocimiento y la moralidad, gracias a su tesitura espiritual. El objeto que acaricia los sentidos ha sido utilizado de manera didáctica para dar sermones o para designar una manera de concebir la captación de los valores y del comportamiento cultural, por su capacidad para agudizar las facultades. El interés espiritual de contemplación busca la apropiación de la vida humana a través de “la objetivación de su subjetividad” y nos muestra que “la formación de los cinco sentidos, es la obra de toda la historia universal anterior”.<sup>185</sup>

Hegel, con su *Estética*, nos mostró que el arte ocupa el lugar intermedio entre la percepción sensible y la abstracción racional, en el que la imagen y la «Idea» coexisten.<sup>186</sup> La finalidad de esta actividad sería el placer que nos produce la manifestación sensible del «Espíritu». El arte ofrece al hombre un espectáculo de sí mismo, una fuente de autoconocimiento, capaz de templar la rudeza de sus tendencias y pasiones, al disponerle a su contemplación y reflexión sus pensamientos y sentimientos, ligándolos, además a un ideal. Los sentidos otorgan el contenido al arte y el espíritu la forma.

La constitución histórica del «Espíritu» varía de acuerdo a la mutación de las categorías psíquicas. La relación entre el hombre y las impresiones del mundo circundante posibilita la concreción de ciertos sueños gracias al delicado equilibrio y armonía entre el artista y la sociedad, permitiéndole ejercitar la facultad creadora y encarnar la “psicología colectiva” o *ethos cultural*, mediante la expresión de las creencias dominantes. Los efectos sociales del arte son consecuencia de una síntesis del artista y del *ethos cultural*. Esta unidad dialéctica es el resultado de las perspectivas interpretativas y de las respuestas emotivas y conceptuales, previstas por la estructura que organiza los estímulos estéticos. La unidad y coherencia interna de las obras está basada en la estructura orgánica de la sociedad y la cultura que las ve nacer.

---

<sup>185</sup> Cf. Karl Marx, *Manuscritos Económicos Filosóficos*, apud Sánchez Vázquez, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, pp. 34-36.

<sup>186</sup> Cf. Georg, W.F. Hegel, *Necesidad y fin del arte*, apud Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 71-80.

La creación artística absorbe y asimila algunas “constantes” de la época y su topología, características que le dan al arte su carácter de “comunicabilidad”. El «*Zeitgeist*» o “espíritu de una época” se sirve del arte como un lenguaje social que comunica los valores significativos, poseedores de un sentido ideológico o moral, dotados de una fuerza mítica que resuena en los “arquetipos culturales”, para romper con ellos o para reafirmarlos cotidianamente. Además, la manifestación de la vida humana, a través del arte, ha servido a los “negociantes cansados” para escapar de los problemas cotidianos y divertirse, para exigir o predicar sermones moralistas o para reclamar el “arte por el arte”. Pero dentro de las variantes, el arte ha resultado una experiencia necesaria para conmover e inspirar al público, preparándolo para enfrentarse a la vida, mediante un desafío intelectual y sensible. El arte concebido como un potente instrumento de educación ha sido considerado como el “maestro de los pueblos” y como un medio de instrucción para los espíritus. Así mismo, los “valores espirituales” también han sido usados como armas políticas que condicionan la finalidad social del arte.

Entonces, ¿el arte tiene una determinada finalidad? ¿Según quién, cuándo y en dónde? ¿Es acaso la imitación, la representación de la belleza, la armonía, la expresión, la superación de las contradicciones, la purificación espiritual, la edificación moral o la instrucción de los pueblos? Quizá todas sean válidas e importantes, y sin duda el arte eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos. O quizá tal vez el arte sólo sea lo que Freud diagnosticó como el resultado de la actividad de un sujeto introvertido próximo a la neurosis, que está animado por impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, y que busca conquistar honores, poder, riqueza, reconocimiento, gloria y amor; e insatisfecho y frustrado vuelve la espalda a la realidad, y concentra todo su interés y su libido en los deseos creados por su vida imaginativa.<sup>187</sup>

Por una parte, se piensa que la separación del arte de la vida común degeneró en proselitismos y superstición respecto del “genio”. El aislamiento social del artista es resultado de la separación parasitaria y decadente del arte

---

<sup>187</sup> Cf. S. Freud, *Introducción al Psicoanálisis. El arte y la fantasía inconsciente*, apud A. Sánchez Vázquez, *op. cit.* pp. 81-85.

respecto de la vida y degenera en la indiferencia del contenido y forma. Por otra parte, se dice que los grandes artistas nos revelan, a través de la emoción, la esencia mediante el fenómeno, lo general a través de lo particular, la ley por medio de lo específico; el efecto del arte puede proporcionarnos una visión más concreta de la realidad, mediante el reflejo del proceso de la vida en su movimiento, que es captado por las obras de arte que plasmaron su época profundamente. Sin embargo, esto nos incita a preguntarnos ¿cuál es el impacto o influencia de la vida del artista sobre su obra? Es claro que el trabajo del artista no es sólo de índole personal, sino que también está relacionado con su época, y conforma un sistema significativo, manifiesto en el *ethos cultural*, que presenta sentimientos a nuestra contemplación, haciéndolos perceptibles de modo simbólico. A la vez, el simbolismo de la obra de arte rebasa toda experiencia personal por su presencia y su poder emocional directo.

El ser que se hace patente en las obras de arte rebasa la expresión de los sentimientos vividos por el artista. La capacidad de configuración de los símbolos es una peculiaridad ontológica que da testimonio del espíritu al exteriorizar su interior, es decir, su *ethos*. Sin lugar a dudas, la interpretación de la apariencia sensible de un objeto estético varía históricamente. Las formas expresivas del sentimiento humano presentan la vida subjetiva de manera simbólica, proyectando una concepción de la vida, no como una confesión, sino como una metáfora que articula lo inefable.

La aprehensión artística se realiza a través de una “intuición vital” del ser psíquico, que expresa la relación entre el símbolo y lo simbolizado. De esta manera, la obra de arte se construye a partir de “elementos ideológicos”, pero no significa que sea una “ideología aplicada”, porque en el arte se mezclan el juego y la imaginación, para salir o para penetrar en el sentido y significado otorgado. El arte no sólo expresa lo cumplido, también explora posibilidades y propone cuestiones y problemas al conocimiento.

¿Cómo es la relación entre arte y conocimiento? El arte muestra cómo el “código moral” de una sociedad está determinado por ciertas creencias. La

contribución y sugestión del arte a nuestras sensaciones, sentimientos e imaginaciones, constituye un “mensaje” que comunica y dialoga con nuestra conciencia. La representación de los sentimientos y los pensamientos en el arte ha conseguido desvanecer los prejuicios, romper los velos de la rutina e incrementar el poder perceptivo para fomentar determinados intereses sociales, condicionados por un “criterio psicoespiritual”, que reconoce valores éticos y estéticos, los cuales se propagan clara o encubiertamente. El arte participa de la totalidad del espíritu para comunicar, íntegramente, la constelación de valores de la vida humana, sobre todo aquellos impregnados de un sentimiento vital.

El arte que responde a los deseos y fantasías puede apaciguar la angustia vital e intensificar el sentimiento de seguridad que es determinado por la organización social. La función social del arte de renovar el aspecto de su época y el del porvenir, así como el de fijar el pasado inmediato, para guardar su recuerdo o denunciar, exponer, definir o criticar su entorno, es producto de una actividad colectiva, que es modelada a través de la fantasía popular y posibilita los “estratos perceptivos”, cristalizando la percepción en determinadas formas sensitivas que evidencian un aspecto del mundo. Esta reciprocidad entre las “formas de vida” o *ethos culturales* y sus productos, depende del reconocimiento del alcance del comportamiento humano.

¿Qué problemas surgen entonces de las relaciones entre el arte y la ética? Si el arte se considera como una reproducción imitativa que no tiene nada que ver con la copia servil, ¿qué sucede cuando la obra de arte no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana? ¿Qué clase de provecho se ha explotado a través de las facultades del espíritu para la comunicación social? ¿Cómo se ha manipulado a la creación espiritual, a la inspiración, a las grandes pasiones y a los movimientos profundos del alma? ¿Es acaso necesario el espectáculo para que pueda producirse el placer estético? Es consabido que los antiguos griegos mostraban, mediante la tragedia, las pasiones extremas para conseguir un efecto catártico, no para someterlas, sino para purificarlas. En la Edad Media la literatura cómica se constituyó en un arma temible y vigorosa

contra la ideología y el poder de la Iglesia y de los señores feudales. La crítica social de la sátira, ha sido y es, por su radicalidad, un medio adecuado para denunciar las anomalías más graves de carácter moral, político o social. Por lo tanto, es innegable el profundo impacto ético que tiene el arte como *praxis* de transformación de lo humano.

El arte tiene una potencia de ruptura, de innovación, de creación y destrucción que utiliza no lo que busca, sino lo que encuentra, y puede estar al servicio directo de la sociedad, realizando una reestructuración imaginaria del entorno. Esto no significa que el arte sea un instrumento de “expresión ideológica” o que sirva como propaganda, sino que se convierte en la capacidad creadora que produce una imagen practicable del mundo, que influye profundamente en el desarrollo social. La inercia estilística de la *industria cultural*, que condiciona al espectador a gozar sólo de aquellos estímulos que aprecia únicamente si son parecidos a los experimentados anteriormente, nos muestra que el artista no se limita a materializar, a través de su temperamento, y gracias al manejo de su técnica, los sentimientos e ideas generales, sino que tiene la capacidad para construir y prefigurar un mundo. El arte logra el privilegio de construir un mundo propio en el que surge una identificación entre el espectador y el artista, que nos permite experimentar diversas emociones frente a una “realidad simulada”.

Modelar la sociedad ha sido la tarea viva del arte. La renovación de los esquemas de percepción y conocimiento, así como el cambio en los hábitos, en las ideas y en todas las actividades humanas ha sido fomentada, generalmente, por la anticipación de valores y cualidades propuestas artísticamente. El objetivo del arte no es proporcionar una copia manejable del universo, sino explorarlo de una manera nueva. La función crítica del arte radica en la negación de la fantasía a olvidar lo que puede ser.

Precisamente en esto consiste la radicalidad del «acontecimiento musical». La música estimula la “existencia en ruptura” —de la que nos habla Bolívar



Echeverría—,<sup>188</sup> ya que se da como una irrupción del comportamiento extraordinario dentro del comportamiento rutinario. Una irrupción que tiene lugar en el escenario de la imaginación. Incluso, el aura de la música que estimula la espontaneidad, es reconocible todavía en las formas del ritual secularizado.

La música es aquel bastión que por excelencia surge como «acontecimiento». Y ya Trías nos mostro que:

[...] sólo el acontecimiento tiene el poder de disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas. [...] sólo el acontecimiento puede ser corrosivo de una estructura social rígida y reseca en la que los hombres ejecutan –lo quieran o no lo quieran– un cupo limitado de papeles sociales que esa misma estructura ensambla, anuda”.<sup>189</sup> [...] El acontecimiento “compromete al sujeto” y permite que los individuos discriminen acerca de su conducta y tomen distancia acerca de su ‘existencia cotidiana’ en la que habitualmente circulan las vidas.

En efecto, podemos sostener, entonces, que gracias al «acontecimiento musical» unos individuos difuminados en el mundo de la ‘cotidianidad’ y de la ‘opinión pública’, unos individuos que ni vivían por cuenta propia ni hablaban con voz propia y recobran finalmente su timón, su propiedad, su ser.<sup>190</sup>

El «acontecimiento musical» implica un momento de abandono o puesta en suspenso del mundo rutinario. Este tipo de abandono es, simultáneamente, la afirmación estética que hace del mundo un escenario para representar la “poetización del drama cotidiano”. La música, experimentada como ruptura, permite un uso creativo del “código de comportamiento humano”.

El arte puede ayudarnos a librarnos de nuestras sujeciones, ya que nos ofrece el medio de aprehender y traducir simbólicamente las sensaciones, constituyendo una forma de conocimiento y de expresión mezclada con la acción.

---

<sup>188</sup> Cf. B. Echeverría, *Definición de la cultura*, pp. 148-172.

<sup>189</sup> E. Trías, *Filosofía y carnaval*, p. 100.

<sup>190</sup> *Idem.*

El arte nace de la necesidad humana de descubrir el mundo y de organizarlo simbólicamente, para ofrecer una autorepresentación y un autoconocimiento que hagan del mundo un lugar menos violento. Por lo tanto, ya podemos vislumbrar por qué alargamos la “invitación” a retomar el arte en general, y a la música en particular, como una praxis ético-estético-política que nos permite confeccionar nuestro propio *ethos cultural*.

Ahora, tratando de resumir este capítulo, asumiendo los riesgos que ello implica, podemos sostener que se pretendió continuar detallando la relación orgánica entre el *ethos cultural* y el arte. Expusimos cómo la experiencia estética y la producción artística son formas de expresión a las que les es inmanentes un significado y una determinada concepción del mundo, traducida sensiblemente, con un efecto emocional que permite unir a los seres humanos. Nuestro recorrido arqueológico a través de algunas de las manifestaciones históricas de las funciones sociales del arte, ha tenido el objetivo de contrastarlas con las consecuencias estéticas, éticas y políticas de la emergencia de la *industria cultural*.

Sin embargo, también vimos cómo la experiencia estética que genera el arte no se deja consumir por completo y conserva cierta inmunidad espiritual que le permite resistir al atentado mecanicista de la *industria cultural* al *ethos cultural*, mediante la “invitación” a retomar la experiencia estética y al arte como aquel “Gran Rechazo” que surge como «acontecimiento», constituyendo una praxis ético-político-estética, tanto a nivel individual como social, con la que podemos romper contundentemente con la enajenación, ya que a través de la imaginación, la espontaneidad y la improvisación estimuladas por la música, podemos desplegar la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación institucionalizada...

# GENEALOGÍA DE LA MÚSICA

*El pensamiento se rinde cuando la imaginación le niega su ayuda...*

Al abrir la caja de herramientas foucaulteanas se desborda una tremenda cantidad de problemas. Dentro de ellos intentaré rastrear los instrumentos conceptuales que me permitan continuar pensando la repercusión del fenómeno musical actual, en la determinación del *ethos cultural*, en el cual, el conjunto de significaciones mediante el que los hombres piensan, comprenden y aprecian el mundo en el que viven, atraviesa y caracteriza los más diversos campos del saber de una fase cultural, produciendo y condicionando a la vez los contenidos temáticos de la producción musical, al exigir y demandar una determinada forma de acuerdo con la constitución vigente de los «juegos de verdad» y su respectiva «episteme», conformada por un «diagrama de poder», capaz de configurar la experiencia estética en una cultura inmersa en un espacio y en un tiempo hecho de «saber y normatividad».

¿Qué papel juega la música en los «dispositivos de sujeción» y en las «prácticas de subjetivación» actuales? Sin duda, podemos considerar a este tipo de arte tanto una «práctica discursiva», como una «práctica no-discursiva», envuelta en relaciones de saber y poder. Por lo tanto, necesitamos de un rastreo arqueológico y de un análisis genealógico<sup>191</sup> que nos permitan pensar micro y macrofísicamente las funciones individuales y sociales de la música, como un estrato que forma parte de la «historia de la verdad».

---

<sup>191</sup> Sobre la distinción entre la <<arqueología>> como método de análisis de la infraestructura de los diferentes episodios del saber, y la diferencia con la <<genealogía>> como método de análisis de la procedencia de las relaciones del saber y el poder, a través de las prácticas discursivas y no-discursivas, cf. M. Foucault, *Tecnologías del yo*, pp. 9- 20; E. Trías, *Filosofía y carnaval. Arqueología de la cultura occidental*. pp. 38-61.

Al realizar esta «ontología del presente»,<sup>192</sup> podremos saber cómo hemos sido constituidos para poder impugnar y romper con las verdades anquilosadas y posibilitar, así, nuevas formas de ser sujetos y poder abrir el «umbral heterotópico»,<sup>193</sup> en el que quizá el pensamiento filosófico ya no cuide que la razón no exceda los límites de toda experiencia posible, sino que el poder no exceda los límites de la razón.

Todo discurso produce prácticas y permite elaborar una tecnología que se asienta sobre el cuerpo de los sujetos, y estas tecnologías producen a su vez discursos que avalan y justifican las prácticas, conformando al sujeto, fijándole límites y marcándole pautas a sus pensamientos, acciones, valores y sentimientos. Ésta *ficción* que se asienta sobre el cuerpo de los sujetos, está reflejada en las producciones musicales. Precisamente, por el carácter especular del arte podremos servirnos de él para retomarlo como un instrumento válido para realizar una «hermenéutica del sujeto», ya que el arte, al reflejarnos, nos permite el autoconocimiento y, por tanto, el «cuidado de sí».

El tejido que nos obliga a pensar de determinada manera, marcando los bordes de lo posible, estructura invisiblemente una forma histórica de engarzar las palabras y las cosas, el significante y el significado, el discurso y su referente. A partir de este «a priori histórico» desde el cual pueden emerger las condiciones de posibilidad de todo saber y de todo conocimiento, se conforman los códigos fundamentales de nuestra cultura, que rigen el lenguaje, los esquemas perceptivos, los cambios, las técnicas, los valores y la jerarquía de las prácticas, fijando de antemano, para cada hombre, los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver, y dentro de los cuales se reconocerá.

A lo largo de todo este trabajo se ha expuesto arqueológicamente que el conjunto de nociones, valores, prácticas y formas de existencia que conforman un *ethos cultural*, es el resultado de una intensificación de las relaciones sociales, en

---

<sup>192</sup> Esta historia de los diferentes modos de subjetivación responde a la invitación ilustrada (*Aufklärung*) para atreverse a pensar lo que nos pasa. ¿Qué somos hoy en la contingencia histórica que nos hace ser lo que somos? cf. M. Foucault, *op. cit.* pp. 20-31.

<sup>193</sup> Este intersticio nos permite acceder a lo no-pensado dentro de cada <<episteme>>.

la que se valoran, interpretan, coordinan, subordinan, jerarquizan y legitiman una serie de conductas que se presentan de manera regular, condicionadas por procedimientos y técnicas que han sido elaboradas, convalidadas, transmitidas y enseñadas, y se asocian a todo «archivo» del campo del saber.

Ahora es tiempo de entrar al análisis genealógico de la autodeterminación ética con la que el sujeto da forma a cierta parte de sí mismo, como materia prima de su conducta. Este trabajo genealógico “invita” a transformarse, a luchar consigo mismo y a resistir. Así mismo, está en relación directa con el cuadro completo de la expresión del *ethos cultural*, que atraviesa a los sujetos y se introyecta en ellos. Y es aquí, en el punto de entrecruzamiento de lo social y lo individual, donde se juega el trabajo del hombre sobre sí mismo.

En este umbral encontraremos la «*epimeleia heautou*». Esta “inquietud de sí mismo” se define fundamentalmente como un modo de vivir juntos, de convivir, más que como un recurso individualista. Ocuparse de sí implica el cultivo de una «*askesis* filosófica» que permite la autoformación mediante las «tecnologías del yo», como prácticas meditadas y voluntarias en las que uno se ocupa de sí durante toda la vida, en cuanto se es “sujeto”: sujeto de acciones instrumentales, de relaciones con el otro, de comportamientos y actitudes en general, así como de las relaciones consigo mismo. Esta actividad crítica, con respecto al mundo cultural propio, tiene la finalidad de formar el «*ethos*» (ἦθος), para afrontar todos los accidentes eventuales, todas las desdichas y desgracias posibles con la armadura que combate las dependencias que esclavizan al alma a los placeres, deseos, aflicciones y temores.

La relación entre el sujeto y la “verdad” que se establece en la «*askesis*», induce a desplazarnos de lo que no depende a lo que depende de nosotros. “Se trata más bien de una liberación dentro de ese mismo eje de inmanencia —nos dice Foucault—, liberación con respecto a aquello de lo cual no somos amos, para llegar por fin a aquello de lo que podemos serlo”.<sup>194</sup> Esta “emancipación del yo” es

---

<sup>194</sup> M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, p. 209.

un proceso y no un suceso, en el que uno mismo se establece como objetivo para entablar una relación adecuada y plena de sí consigo mismo.

En esta misma sintonía podemos reconocer la «*tekhne tou biou*» como un ejercicio espiritual que nos salva de la dominación y la esclavitud al mantenernos en un estado de alerta, y nos permite rechazar los ataques y los asaltos de la coacción que amenazan nuestro autodomínio; con lo que nos volvemos inaccesibles a todo lo que puede inducir el alma de manera involuntaria, por la sollicitación o el impulso de un movimiento exterior.

La lucha entre el “adentro” (ἦθος) y el y el “afuera” (ἔθος) es la expresión de las fuerzas que conforman al sujeto mediante códigos, normas, valores y discursos que florecen en el exterior, enfrentadas a la energía móvil de la interioridad que establece límites y se convierte en la fuerza capacitada para afectarse a sí misma, cincelandos sus pliegues en un duelo con el espacio exterior, que marca, crea y modela al sujeto y se pliega con un ritmo intenso de efectos que afectan la relación consigo mismo y con su *ethos cultural*.

La capacidad de afectar el exterior (ἔθος) y el interior (ἦθος) es la resistencia productora de su propia subjetivación a través de su participación en el *ethos cultural*, que traza artísticamente una vida del exterior hacia el interior, del interior hacia el exterior y en relación consigo misma, surgiendo la diferencia que se aleja de la identidad impuesta para ubicarse en lo múltiple y romper con lo unitario.<sup>195</sup> El mundo a través del cual hacemos la experiencia de nosotros mismos y nos conocemos, nos formamos y transformamos, puede constituirse en un combate permanente en el que la «cultura de sí» permite “des-aprender” los “actos de verdad” que atan a un sujeto y ritualizan sus actos a través de procedimientos regulados.

Las formas históricas de las coacciones del “discurso de verdad”, constituyen al sujeto como tal. Por lo tanto, el objetivo principal de las luchas de resistencia no

---

<sup>195</sup> Creo que también podríamos pensar la resistencia productora de su propia subjetividad en términos lacaneanos a través de la “extimidad”, que condensa lo externo y lo interno.

es tanto atacar tal o cual institución de poder, grupo, clase, élite o técnica particular, sino contra “esa forma de poder que se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata, que clasifica a los individuos en categorías, que los designa por su individualidad propia, que los asocia a su identidad, que les impone una ley de verdad la cual hay que reconocer en ellos. Esta forma de poder es la que transforma a los individuos en sujetos”.<sup>196</sup> Dentro de un pensamiento y un cuerpo contruidos, la voluntad, templada por el *pathos* e inspirada por *eros*, construye su propio *ethos* para poder convertirse en artista de sí y formar un ser que transgrede e impugna la imposición identitaria, desfilando en el «carnaval de las máscaras»<sup>197</sup> y rompiendo con los sueños colectivos cristalizados que constituyen patrones de conducta irreflexivos en las prácticas sociales.

Para ello, encontramos en la «*physiología*» helenística y romana un arma que inspira al individuo un cierto arrojo, un coraje o una especie de intrepidez, que le permite afrontar no sólo las numerosas creencias que pretendieron imponerle, sino también los peligros de la vida y la autoridad de quienes quieren dictarle la ley. Estos individuos, cuya meta es la «*autarkeis*», son los “atletas del «acontecimiento»” y están equipados con cierta cantidad de recursos que le permiten confrontar la opinión corrientemente asumida para cambiar su ser mismo, enfrentando las “matrices de acción”, que propenden a la anulación de la posibilidad del «acontecimiento», ya que están alimentadas por los recursos retóricos de persuasión y sugestión de la *industria cultural*, que le permiten dirigir o modificar las deliberaciones, direccionando la moral popular, mediante la elocuencia que sorprende a los *oyentes* con emociones fuertes, sin apelar a su juicio, configurando una dramática “psicagógica”, que modifica el modo de ser del sujeto al cual se dirige.

Con la descripción del diagnóstico de la *industria cultural* resulta evidente que el poder, más que reprimir y engañar, produce al individuo y a las sociedades y circula a través de los sujetos e instituciones constituidas. Por eso es insuficiente luchar por la “concientización”, desalojando del cerebro del hombre algunas ideas

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>197</sup> Cf. E. Trías, *op. cit.* pp. 5-16.

para alojarle otras. La lucha ha de ser contra ese cuerpo, esos gestos, ese lenguaje, esos comportamientos. La lucha ha de dirigirse permanentemente a borrar las marcas que las máquinas han grabado en los cuerpos, en los pensamientos, los sentimientos y comportamientos. La omnipresencia del poder en todas las relaciones permite tejer la trama cotidiana de la red de dominación que atraviesa a la sociedad transversalmente. Combatir por el reconocimiento de una “identidad verdadera” es sólo otra forma de tragarse el gran anzuelo de la *industria cultural*. Las nuevas luchas son para promover nuevas formas de subjetividad, nuevas *ascesis*, nuevas éticas, pues las prácticas de sí son relacionales y transversales.

La resistencia es la fuerza de vida y la voluntad de poder que nos permite hacer del vivir una creación erótica y est-ética cotidiana de una nueva subjetividad. El trabajo de construirse y cultivarse, la preocupación y el interés de sí, constituye la transformación de la “sustancia ética” en una obra artesanal en la que la voluntad es el “hilo de Ariadna” que nos conduce por el laberinto del azar, concentrando en el yo comunitario la nueva posibilidad estratégica que desarma las producciones de discursos que pretenden aniquilar la singularidad.

Las practicas de resistencia que son usurpadas o colonizadas por la *industria cultural* para el desarrollo de una «sociedad disciplinaria» que controla, vigila y corrige a los sujetos, para que vivan la docilidad y la obediencia, o el castigo penitenciario si se desvían de la norma o la ley, se enfrentan a un poder totalizante e individualizante que aumenta las fuerzas productivas, pero que disminuye las fuerzas políticas, persuadiendo y sumergiendo un campo semiótico en una estructura social simbólica, en y por la cual se construye y somete a los sujetos a sus necesidades y objetivos.

Por eso ofrecemos una «rastreo arqueológico» y un «análisis genealógico» que removieran las escenificaciones de los sentimientos y de la conciencia, ocupándose de la pretendida “identidad” producida y controlada por discursos y prácticas de la *industria cultural*, que conjugan el azar y sus peligros mediante procedimientos “internos” y “externos” que prohíben, excluyen, seleccionan,



conjuran, condenan y obligan a la repetición, filtrándose a través de la música hacia el *ethos cultural*. Nuestro programa «arqueológico» y «genealógico» de las formas de experiencia estética musical del sujeto moderno, sobre la historia de lo que hemos hecho y de lo que somos, tiene un sentido para lo que queremos aceptar, rechazar y cambiar de nosotros mismos en nuestro «ethos cultural», trastornado por los efectos del poder de la *industria cultural*.

Ahora resulta claro que necesitamos de una filosofía “que no determine las condiciones y los límites de un conocimiento del objeto, sino las condiciones y posibilidades indefinidas de transformación del sujeto”.<sup>198</sup> La «de-construcción» de la subjetividad nos permite construirnos nuevamente a nosotros mismos mediante un movimiento intenso en el que se concentra la energía para enfrentar al poder, forcejear con él, intentar utilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas. Si el poder se ejerce en un juego de relaciones móviles y no igualitarias, productoras incansables de efectos, de saberes y de cuerpos, de igual manera la resistencia existe en múltiples formas, como blanco de ataque, como adversario, como apoyo o paradigma, que también puede manifestarse a través de la música y su relación con el *ethos cultural*.

La «forma de subjetivación» perteneciente al *ethos cultural* en la que el individuo se autoconstituye con ayuda de las «tecnologías del yo», en vez de ser constituido por técnicas discursivas y prácticas de dominación, permite la emergencia del sujeto ya no constituido, sino en constitución permanente, a través de las «prácticas de sí» íntegramente ajustadas a la construcción de un yo que no está atado y predestinado, fatídicamente, por una “verdad”, un saber o por la industrialización de la cultura. En cambio, el «dispositivo de sujeción» impuesto por la *industria cultural*, es el producto objetivo de los sistemas de saber y poder; el correlato alienado de esos mecanismos en los que el individuo obtiene una identidad impuesta.

La reconstitución estética del «*ethos*» representa el último bastión en las relaciones de poder «gubernamentalidad-gobierno de sí», en la que se anudan la

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 497.

manera de conducir a los individuos y la manera en que estos se conducen. Esta «*ethopóiesis*» es la formación de una armadura de *eros-pathos-ethos-logos* que se actualiza en la existencia, animándola, intensificándola y poniéndola a prueba. Más que una búsqueda narcisista, fascinada y arrebatada por una “verdad perdida” del yo, es la tensión de un yo que procura, estoicamente, no perder el control del juego de sus representaciones y no dejarse abatir por las penas o los placeres. De esta manera, el sujeto para gobernarse a sí mismo, ya no tiene que trasladar esquemas sociales de dominación a la relación consigo mismo, tan características de la subjetividad moderna.

Esta ética de la victoria sobre sí mismo, surge en la encrucijada de una «técnica de dominación» y una «técnica de sí». Es el pliegue de los «procesos de subjetivación» del *ethos cultural* sobre los «procedimientos de sujeción» de la *industria cultural*, que da lugar a una nueva idea del sujeto, alejada de las constituciones trascendentalistas o esencialistas, y nos brinda la posibilidad de forjar inmanentemente una estructura de la existencia, mediante la aplicación ética de la provocación política, sin sostenerse por un sistema autoritario, jurídico o disciplinario al que todos deban someterse.

Vallamos pensando ambivalentemente la música como una «práctica de resistencia» correlacionada con el *ethos cultural*, en la que se juega una elección irreductible de la existencia para la autodeterminación de la «forma de subjetivación» conquistada autónomamente y, a la vez, como un «dispositivo de sujeción» que refuerza la configuración del mecanismo del régimen hegemónico del poder de la *industria cultural*, al ser utilizada como instrumento para la “ortopedia moral” de los individuos, que se prolonga en la “normalización” de las masas.

El emisor o transmisor del “discurso musicalizado”, que opera como «dispositivo de sujeción» de la *industria cultural* o como forma de una «práctica estética de la existencia» al ser relacionada con el *ethos cultural*, expresa una actitud interior con respecto a la vida.

Puede asumirse la vida como una prueba formativa de la entereza y asumir el sufrimiento, el dolor y la desdicha, con una valoración estoica que observa los movimientos que se producen en el pensamiento, las representaciones que aparecen en él, las opiniones y juicios que las acompañan, y las pasiones que agiten al cuerpo y al alma. Sin embargo, la inmensa mayoría de la producción musical de la *industria cultural*, está atravesada por la forma de la espiritualidad cristiana que rinde culto a la «renuncia a sí mismo», representando una de las formas fundamentales de nuestra obediencia a la producción discursiva de un sujeto que busca leer su “propia verdad”, sometiéndose al molde de las normas sociales establecidas por el «poder disciplinario», que corta individuos a su medida, fijándoles identidades predefinidas para permitir el surgimiento del “sujeto” a partir de “prácticas sociales de división” y de la construcción de proyecciones teóricas sobre la objetivación del sujeto que habla, trabaja y vive.

Como acabamos de ver, este orden impuesto que marca el habitar, el construir y el actuar de un tipo de sujeción durante una época, puede ser impugnado por las «*prácticas de sí*», las cuales dan lugar a un “arte de la existencia”, por la que voluntariamente se busca transformarse a sí mismo, modificándose en su ser singular para hacer de la vida una obra que presente valores estéticos que nos permitan lograr pensar y sentir y actuar de otro modo.

La fetichización de la música que convierte el contenido discursivo de las canciones en decretos prescriptivos, provoca un tremendo impacto sobre la forma de ser sujeto, sobre su manera de actuar, sobre su «*ethos*». Esta fabricación que está orientada a la venta, es producida por una cultura que segrega esquemas que persuaden e inducen acciones y están presentes en la cabeza, el pensamiento, el corazón y en el cuerpo mismo de quien los posee, otorgándole la hipócrita sensación de espontaneidad al confundirse poco a poco con su razón y con su voluntad, hablando por él “no sólo diciéndole lo que hay que hacer sino haciéndolo concretamente según la modalidad de racionalidad necesaria”.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 310.

El código moral impuesto a los miembros de una sociedad por medio de diversos aparatos prescriptivos, es expresado explícita o implícitamente, en cierta medida, mediante el contenido discursivo de la música fabricada por la *industria cultural*. En efecto, la música es una actividad espiritual y creadora que refleja las prácticas sociales del pueblo al que pertenece, ya que es capaz de impregnar el complejo tejido de interrelaciones cotidianas. Por eso, la antigua secta pitagórica disponía que la educación empezara por la música: “por ciertas melodías y ritmos, gracias a los cuales se producían curaciones en el carácter y las pasiones de los hombres, devolviendo la armonía a las facultades del alma, tal como estas gozaban en el origen, e ideaba medios para controlar o expulsar las enfermedades del cuerpo y el alma”.<sup>200</sup>

Esta función terapéutica para el cuidado del alma, que comparte Epicteto, nos muestra que “el oído es evidentemente más capaz que cualquier otro sentido de hechizar el alma, ya sea que ésta sea sensible a los efectos positivos o nocivos de la música”.<sup>201</sup> El oído es pasivo, cosa que presenta inconvenientes y ventajas; “se puede escuchar de una manera completamente inútil y sin extraer ningún beneficio; y hasta se puede escuchar de tal manera que sólo se ganen inconvenientes”.<sup>202</sup> Para escuchar, hace falta la “*empeiria*”, es decir, la habilidad adquirida mediante la práctica o la competencia necesaria, para “purificar” la «escucha parenética», que está alerta a las exhortaciones morales. Esta ética y técnica de la «escucha parenética», está atenta filosóficamente, para comprender lo que se quiere convertir en precepto, en principio general de vida y es la que nos permite retomar la experiencia estética gestada por la música, para hacer de ella una «práctica de subjetivación» y no un «dispositivo de sujeción».

El «*lógos*» también se canta. El «*lógos*» hecho música está presente en el ser humano porque expresa el ritmo de la vida, de la expresión y de la comunicación simbólica, a la vez que nos conmueve con la fuerza evocadora del sentimiento y la sensibilidad creadora. La música y su “contenido discursivo” bosquejan la imagen

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 322.

de una constitución del mundo. La sociedad no es meramente reproducida, sino reconocida e incluso, criticada por la música. Las obras de arte son respuestas a la constelación social, circunscritas por las necesidades históricas, para tratar de resolver los enigmas que el mundo plantea a la humanidad. Por lo tanto, podemos observar —junto con Adorno— la tendencia de toda la historia de la música, estrechamente ligada a la filosofía.<sup>203</sup> Ningún artista puede superar por sí sólo la contradicción entre “arte desencadenado” y “sociedad encadenada”: todo lo que puede hacer es contradecir con el “arte desencadenado” la “sociedad encadenada”.<sup>204</sup>

Adorno ha analizado la manera privilegiada de expresión inconsciente de las emociones musicales, individuales y sociales, sobre las demás artes, por la ausencia de la apariencia.<sup>205</sup> La ausencia de la apariencia en la música nos otorga un conocimiento que imbrica la forma y el contenido artístico, para registrar la historia de la humanidad en la que surge el diagnóstico de Adorno sobre la moderna «música objetiva» que rompe con el protocolo de expresión subjetiva y nos muestra la rigidez de la actual sociedad industrial. La coerción a hacer temáticos los ritmos y rellenarlos cada vez con diferentes configuraciones seriales, construyen formas impuestas por la técnica. La reproducción en masa y la aceptación de esquemas industriales, sobre todo en la producción y difusión, tallados por los elegantes procedimientos de los agentes comerciales, fabrican, mediante métodos de psicotecnia y propaganda, obras de arte trastornadas y alienadas.

La «música mecánica» que nos describe Adorno<sup>206</sup> está caracterizada por la alienación inherente a la técnica, a la forma y al contenido mismo de la obra. Este tipo de obras han sucumbido al principio destructor de la relación crítica con la expresión, común a toda obra responsable, que sólo acepta la coerción de la

---

<sup>203</sup> Sólo por mencionar un ejemplo, Schönberg se contraponía al estilo “representativo” de Strauss, pero guardaba relación de sentido con las diversas direcciones formalistas del positivismo lógico, con el intento de “axiomatización” de las ciencias o con las aplicaciones del “simbolismo matemático” al estudio de las formas lógicas. Cf. E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 247.

<sup>204</sup> Cf. Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, pp. 89-117.

<sup>205</sup> Cf. *ibid.*, p. 43.

<sup>206</sup> Cf. *ibid.*, p. 119.

imaginación. La repetición de las formas melódicas y de los modelos rítmicos temáticos está presente en las piezas estandarizadas y degradadas por el mercado de la *industria cultural* y por la consecuente manipulación del lenguaje musical. El comportamiento del arte que tapa la alienación en lugar de afrontarla, duplica el esquema artificial que Nietzsche criticaba a Wagner, porque detestaba la «técnica motívica», que quiere inculcar los pensamientos en los caracteres destinados a la cultura de masas industrial.<sup>207</sup>

Y en efecto, la letra de las canciones se ha convertido en un vehículo idóneo para transmitir y reproducir actitudes y comportamientos que se articulan significativamente gracias a su particular potencial evocativo emocional, y se asocian, multitudinariamente mediante preceptos normativos que confirman la elaboración histórica de espacios vitales de participación social, conformados por prácticas que portan y aportan sentido y significado. Nuestro modo de ser, de pensar y de conducirnos está orientado inconscientemente por un horizonte de significatividad que dota de sentido a los elementos que estructuran el mundo. Las pasiones arman una red o estructura de valores jerarquizada que conforma el mundo axiológico, y expresa la postura ética en relación a un autoconcepto, que recoge la fuerza expansiva de la intencionalidad creativa. Las pasiones dependen del carácter individual y cultural y las acciones revelan la voluntad más íntima, ofreciéndonos un autoconocimiento sobre las condiciones de nuestro carácter. La importancia del carácter para la vida social es reconocida por una voluntad autoconciente del flujo y reflujo de sus deseos.

La dimensión social del arte y la dimensión artística de lo social modelan el comportamiento humano, actualizando conocimientos, valores, actitudes y creencias que convergen para generar un ámbito de “identidad común” construida y manifestada a través del *ethos cultural*. El espíritu del arte se impone por encima de los artistas y de las obras individuales. El arte no es sólo expresión de un individuo, sino del «*ethos*» de una época. El sentimiento de un pueblo y la forma de situarse conforme a valores y creencias, reflejan las esferas sociales mediante

---

<sup>207</sup> Cf. *ibid.* p. 166.

un proceso dialéctico entre lo concreto y lo abstracto, permitiendo el reconocimiento de la pertenencia a un *ethos cultural*, envuelto en el juego de las relaciones de poder.

*La música es creada por el ethos cultural, y éste, a su vez, es alimentado por ella.* Las canciones han sido consideradas como un recurso activo de comunicación, que muestra las fibras más internas de una sociedad. La composición musical es una expresión personal que refleja los intereses de una cultura, y condensa en un “discurso armónico”, una “psicología colectiva”, que es influida por los canales de comunicación de masas. Las profundas transformaciones en el campo estético y político están, por lo tanto, conectadas con el gran movimiento de masas.

La capacidad de manipulación y persuasión de los procesos de transmisión y “dominación ideológica” de la *industria cultural*, disuelve la conciencia crítica colectiva mediante una “estrategia sin estrategias” —como diría Foucault— que penetra en la conciencia y sujeta a la subjetividad, a través de la construcción social de las identidades, mediante una experiencia discursiva, anudada en el “imaginario colectivo” en torno a la figura del “artista” de la *industria cultural*.

Incluso la contracultura se convirtió en uno de los principales intereses de las industrias discográficas, convirtiéndola en una pieza más del engranaje social. El ataque de la contracultura es asimilado por el sistema, y aprovechado como baluarte del consumismo. El caso del “arte *pop*”, analizado por Umberto Eco,<sup>208</sup> nos muestra que este tipo de arte surge como una crítica irónica de una civilización fetichista, invadida por objetos de consumo, y durante su desarrollo va presentando una aceptación de la sociedad de consumo que criticaba. Al reconciliar el arte de vanguardia con las masas, el *pop* surgió como un juego sofisticado de la cultura de masas, introduciendo elementos populares en el ámbito elitista del arte. En el *pop* la música se convierte en una religión en la que los músicos reviven la función mágica de ser los portadores de las experiencias rituales de la comunidad y, por tanto, la *industria cultural* la atrapa para «estetizar

---

<sup>208</sup> Cf. M. Ragué Arias, *Los movimientos pop*, pp. 9-19.

la política». Pronto los jóvenes se convirtieron en unidades comerciales de consumo independientes, con gustos y necesidades diferentes. Las convenciones artísticas seguían proviniendo de la clase dominante y las imágenes de la cultura *pop* no eran tan populares como podía parecer, ya que no respondían a los intereses de la mayoría plasmados en el *ethos cultural*. Lo que sí surgió fue una iconología que catalizaba la contracultura en un enfrentamiento entre las visiones políticas y los modelos artísticos para mantenerlos vigilados y controlarlos a través de los diversos procedimientos de la *industria cultural*.

Tras detectar el trastorno en la relación orgánica y dialéctica entre la música y el *ethos cultural*, a partir de la emergencia de la *industria cultural* me gustaría unirme al llamado de Benjamin para depositar nuestra confianza en la espontaneidad del carácter revolucionario de la producción artística.<sup>209</sup> La «estetización de la política» al traducir o trasponer del discurso político al lenguaje artístico resulta contraproducente e incluso reaccionario, porque los artistas son productores de oportunidades públicas de experiencia estética, aunque su campo de posibilidades sea maleado sistemáticamente por el funcionamiento omniabarcante de la *industria cultural*.

Benjamin nos ha enseñado que el arte plasma la “honradez de su tiempo” y representa el entusiasmo estético y el “amor por lo lejano”. “El público está a la espera de sí mismo y en el diletante percibe el noble esfuerzo de la ‘voluntad de arte’, que se entrega a la tendencia inmanente de realizar el espíritu de su comunidad. Las cuestiones est-ético-culturales, involucradas en la difusión de valores espirituales, han transformado “¡L’ art pour l’ art!, en ¡L’ art pour nous!” La dignidad metafísica de nuestra actividad social se intensifica en el arte, otorgándole voz a nuestros sentimientos. Sin embargo, “los sentimientos —nos recuerda Benjamin—, por muy subjetivos que sean, no carecen de razón histórica”.<sup>210</sup> Una obra artística no está aislada, sino que está inserta en relaciones sociales, condicionadas por las relaciones de producción. Benjamin nos invita a cuestionar no sólo la actitud que sostiene una obra con respecto a las relaciones

---

<sup>209</sup> Cf. W. Benjamin, *El autor como productor*, p.12.

<sup>210</sup> Cf. Walter Benjamin, *Metafísica de la juventud*, p.175.



sociales de producción de la época, si es reaccionaria o revolucionaria, sino también la posición que ocupa dentro de esas relaciones. La función que tiene la obra revolucionaria dentro de las relaciones de producción es superar las antinomias que de otro modo son insolubles.

La energía que se desprende de la fuerza vital, ligada a una determinada concepción del mundo, nos muestra que el arte está vinculado a la ética porque nos muestra las contradicciones sociales y posibilita la transformación del mundo. El condicionamiento social de los medios técnicos de la actividad artística se enfrenta con la tarea de «politizar el arte» y entregar a las masas ciertos contenidos que puedan renovar, desde dentro, el mundo. El conocimiento del carácter socialmente condicionado, de sus normas, se convertirá en un elemento impulsor importante de las tendencias a cambiar el orden social imperante.

La lucha política ha sido integrada en el sistema de espectáculos de variedades de la gran ciudad, convirtiéndola en un artículo de consumo. El sistema de aparatos que representa la autoenajenación humana ha convertido las oportunidades revolucionarias en contrarrevolucionarias. Por lo tanto, la resistencia y la rebelión de las masas contemporáneas, frente al estado de enajenación de su subjetividad política, implica un nuevo tipo de percepción dentro del “monstruoso sistema generador de gustos y opiniones, cuya meta obsesiva es la reproducción”.<sup>211</sup> La posición en el proceso de producción puede encauzar la actividad artística y con ello la práctica política. La «estetización de la política» llevada a cabo por *la industria cultural* y su “encargo ideológico”, implica una sujeción al negocio del espectáculo, que maquilla la miseria y la barbarie ocasionadas, sirviéndose de diversos distractores mediante los cuales se “canta la omnipotencia del capital y se alaba las mieles de la sumisión”.<sup>212</sup>

En la época moderna no sólo el material, los procedimientos y la invención artística, sino que el concepto mismo de arte, ha reconfigurado profundamente el mundo social. La metamorfosis del «valor para el culto», del «arte aurático», en

---

<sup>211</sup> Cf. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 9-28.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 25.

«valor para la exhibición», se debe a que el carácter epifánico, irreplicable y perenne de la singularidad de una obra de arte se ha cambiado por la repetibilidad técnica que destruye el «aura». Ya es claro que el modo en que se organiza la percepción humana está condicionado de manera histórica y, en la época actual, la demolición del *aura* conlleva la homogeneización del mundo, incluso de aquello que es único. La autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica porque separa lo producido del ámbito de la tradición y lo sustituye por su aparición masiva. La función social del arte, en su conjunto, se ha trastornado al transformar su fundamento ritual en «praxis política».<sup>213</sup>

En efecto, la función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en la interacción concentrada de la humanidad estableciendo un equilibrio entre el hombre y el “sistema de aparatos”. El arte, por lo tanto, no es solamente ese ámbito especial, en donde los conflictos de la existencia individual pueden recibir un tratamiento, sino que cumple la misma función de una manera incluso más intensa a escala social. El arte y la filosofía pueden retomarse, entonces, como un remedio para tratar algunos de los problemas que nos aquejan. Conjuntamente, nos pueden otorgar una visión autocrítica que nos permita trazar objetivos de manera más consistente. El arte puede contribuir a modificar o transformar al hombre por medio de la acción propositiva de la filosofía.

Platón y Freud ya habían observado los elementos que determinan la conducta. Por una parte, existe la instancia donde residen las reglas y las normas que el sujeto ha interiorizado, capaz de dar un planteamiento moral, denominada por Freud como «*superego*» y por Platón «*logistikón*», o principio racional; aquella donde residen los deseos y los instintos, llamada por Freud «*id*» y por Platón «*alogistón*»; y finalmente, el «*ego*» freudiano y el «*thymos*» platónico.<sup>214</sup> Conjuntamente, estas instancias conforman el carácter. La filosofía y el arte pueden contribuir a la integración armónica de estas partes de la *psique*, ya que

---

<sup>213</sup> Cf. *ibid.*, p. 51.

<sup>214</sup> Cf. Elisabetta Di Castro (coord.), *Estudios filosóficos. Platón Aristóteles, Carl Schmitt. Medicina y filosofía en el pensamiento platónico*, p. 22.

ambas logran una reconciliación del «principio de realidad» y del «principio del placer».

La filosofía nos ofrece algunos recursos epistemológicos y éticos que nos permiten explorar y descubrir los contenidos más profundos de la *psique*, para percatarse de las ideas y de los hábitos adquiridos y, por lo tanto, es necesario extenderla para analizar, incluso, el “discurso musicalizado” que la *industria cultural* ofrece al *ethos cultural*. Este tratamiento ético de la *psique* encuentra sus ámbitos de aplicación a nivel individual y social, puesto que la terapia filosófica tiene como recurso la música y palabra, ya que moldean simbólicamente la subjetividad, mediante nuestra participación activa, mostrando nuestra responsabilidad en nuestro modo de ser y de estar en el mundo.

Este “psicoanálisis cultural” que se adentra en las profundidades de la historia, nos permite desentrañar la constitución de la subjetividad por “la trama histórica” y poder ofrecer así, una resistencia micro y macropolítica, que mediante «prácticas de subjetivación», logre “fortalecer al yo comunitario”, para que busque fracturar las supuestas certezas que nos identifican como víctimas pasivas de un destino aparentemente inmutable, inescrutable y común.

La terapéutica psicológica que nos ofrece la filosofía recupera la experiencia estética gestada por la música y su capacidad para recobrar la «*armonía*» espiritual a nivel individual y social, alimentando la crítica trazada en función de un proyecto ético-erótico-estético-político, que tiene como finalidad llevar al ser humano a la autotransfiguración y a desarrollar su creatividad en un arte del vivir, a través de la autopersuasión activa y el ejercicio de la autonomía, la soberanía y el trabajo de sí mismo sobre sí mismo...

## CONCLUSIONES

*Vale más una cabeza bien puesta que una repleta...*

*Montaigne*

Recapitulando sobre algunos de los horizontes someramente bosquejados a lo largo de este anhelo por entender la conexión entre la música y el *ethos cultural*, se puede decir que la música es un portal bidireccional entre la física y la metafísica que dimensiona el *ápeiron* e incita seductoramente a la vida, y es capaz de restablecer la *armonía* espiritual a través de la “meloterapia”, tanto a nivel individual como colectivo, ya que estimula fisiológica, psicológica y éticamente la pasión y la contemplación, provocando una determinada forma de conocimiento, que es capaz de superar la escisión conceptual histórica entre mente y cuerpo, sentimiento y pensamiento, sujeto y objeto, incluso en personas con graves trastornos neurofisiológicos.

Fundamentalmente, traté a la música como una respuesta a una “necesidad espiritual” y no como un “lujo existencial”. La música posee intrínsecamente una profunda capacidad para representar o evocar el significado íntimo del microcosmos humano, favoreciendo la comunión, o sea, la unión del hombre con su próximo, a través de una experiencia compartida. La música es apta para expresar cómo son los pensamientos y los sentimientos humanos, ya que, al igual que la vida, se encuentra en constante movimiento.

Entonces, la expresividad musical puede considerarse un simbolismo de la organización del “Yo” y de los sentimientos que acompañan a las diversas experiencias y nos revela el carácter fundamental de la existencia, mostrándose como una “estrategia existencial” creadora de sentido metafórico que conforma una experiencia estética promotora de la implicación apasionada que contribuye al

alumbramiento del sentido de la vida, ya que puede mostrarnos “cómo llega uno a ser lo que se es”. La música mueve y conmueve estimulando las capacidades simbólicas que ordenan y nutren el mundo, presentándonos la posibilidad de protegernos contra el nihilismo. La música puede pensarse como una actividad espiritual y creadora que refleja las prácticas sociales del pueblo al que pertenece, ya que es capaz de impregnar el complejo tejido de interrelaciones cotidianas. La letra de las canciones se ha convertido en un vehículo idóneo para transmitir y reproducir actitudes y comportamientos que se articulan significativamente gracias a su particular potencial evocativo emocional, y se asocian, multitudinariamente mediante preceptos normativos que confirman la elaboración histórica de espacios vitales de participación social, conformados por prácticas que portan y aportan sentido y significado. El arte en general, y la música en particular, enriquecen nuestra capacidad para disfrutar la vida y, por tanto, constituyen una experiencia crucial en el camino de la formación del carácter que es comparable a la creación de una obra de arte. Las estructuras constitutivas del sujeto alcanzan su máxima expresión en el arte ya que los patentiza como una manifestación fundamental del *ethos cultural*.

La experiencia estética y la producción artística son formas de expresión del “*Homo symbolicus*” a las que le es inmanente un significado y una concepción del mundo, traducida sensiblemente, con un efecto emocional catártico que permite unir a los seres humanos. Por tanto, el efecto emocional de la experiencia estética tiene una profunda repercusión ética, ya que permite unir a los seres humanos, tanto en la actividad teórica o consciente, como en su actividad práctica o material, y hace del percibir un acto individual y social que conforma el *ethos cultural*.

La capacidad que tiene la música para reflejar y conformar el *ethos cultural* de un pueblo, se define por la “ductilidad” que le permite fungir como “catalizador” de la sociedad para abreviar, decantar y reforzar en ella sus creencias, tradiciones, mitos, sentimientos, fines, esperanzas, ideales, tabúes, valores, expectativas, prácticas, discursos, intereses, preocupaciones, prohibiciones, esfuerzos, vicios, virtudes, objetivos, sueños y recuerdos.

La influencia de la música en la formación del *ethos cultural* de un pueblo se da en cuanto crea un clima propicio para despertar la creatividad y favorecer su desarrollo, congregando a una comunidad que comparte una experiencia estética catártica que permite la empatía. La música ha tenido una función cultural crucial en la historia humana ya que estimula la participación colectiva, reuniendo a la gente y produciendo un sentimiento de colectividad y comunidad, que puede impulsar y articular el flujo de movimiento, emoción y pensamiento.

La música es la afirmación del *ethos cultural* de un pueblo, de la forma de ser y de estar en el mundo. La música es una analogía de la vida interior del *ethos*. La música es el espejo del alma humana y de sus metamorfosis. La melodía de nuestra vida interior se refleja en fluir la música. *La música es creada por el ethos cultural y éste, a su vez, es alimentado por ella.*

La noción perspectivista que se construyó de *ethos cultural*, a través del pensamiento de titanes, no es más que aquella «morada interior» en la cual podemos confeccionar nuestras propias máscaras, liquidando los fetiches y resquebrajando el corsé de la monotonía. El *ethos cultural* es algo humano, demasiado humano. Es una reconstrucción *poi-ética* del mundo de la «*physis*», con un enriquecimiento ontológico que permite al ser humano diseñar su propia habitación existencial, a través de su actividad «*kosmo-poética*», creadora y autocreadora. El ser humano crea para poder crearse. Se forma a sí mismo al crear formas simbólicas y modos de expresión que se articulan caracterizando a un determinado pueblo. Al formar su mundo se forma a sí mismo; mediante su «*praxis*» se produce y reproduce, se construye y se destruye, se «deconstruye» y se reconstruye.

El *ethos cultural* es el lugar de reencuentro del ser humano con su actividad creadora. En él, en individuo encarna, activa y reactualiza su compromiso de autodeterminación. El *ethos cultural* es el suelo natal de los “poetas de su propia vida”. Surge de un proceso genérico e individual de interacción dialéctica de autoconstitución y autoformación que despliega nuestra vocación creativa, respondiendo a la exigencia vital de autoafirmación y realizando la «cultura ética»

que Nietzsche tanto anhelaba ya que el *ethos cultural* es la elaboración estética y erótica de la cultura; es una estética de la existencia, ya por medio del arte cada uno llega a ser lo que es, al hacer de la vida la mayor obra de arte.

El *ethos cultural* es proteico, está tejido con múltiples identidades confeccionadas a las circunstancias, que dotan de integridad a sus metamorfosis. El *ethos cultural* neutraliza la experiencia de la carencia de fundamento, refundando y reinventando la figura de la socialidad, a través de la realización revolucionaria de la politicidad.

El *ethos cultural* es aquella guarida en la que uno puede *cuidar de sí mismo* imaginando y construyendo lo que podríamos ser, para desembarazarnos de esa especie de “doble coerción” política que es la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras de poder moderno, analizado profundamente con Foucault. El *ethos cultural* es ese punto de contacto entre la tecnología política y las «tecnologías del yo» que encuentra un cauce de expresión en la música. La música es una manifestación simbólica que muestra, a través del desvelo de la *alétheia*, una aproximación analógica al *ethos cultural*. La música es la expresión del *ethos cultural* de un pueblo. Sin embargo, el poder del hechizo que produce la música nos absorbe y nos advierte: ¡Cuidado, la música a veces proviene de las Sirenas!

A lo largo de un despliegue genealógico, que indagaba sobre el valor vital de la música, pudimos diagnosticar el trastorno provocado por el surgimiento de la *industria cultural*, que utiliza el “poder de la cultura” para imponer la “cultura del poder”. Cada pueblo posee sus propios ritmos que caracterizan sus modos de vida. El *ethos cultural* es, en este sentido, la poliritmia que genera el sentimiento, la com-pulsión, la com-pasión, esto es, el «*pathos*» compartido. La música estimula directamente al *pathos*. Sin embargo, el control del *pathos* en la expresión perjudica la espontaneidad. El atentado de la *industria cultural* al *ethos cultural* provoca una “disonancia” entre los “ritmos de la vida”, al tratar de regularlos mediante procedimientos industriales, que coartan la integración cultural al manipular los descubrimientos en torno a los efectos fisiológicos y psicológicos

de la música, para utilizar el impacto emocional que provoca la música, realizando estudios sobre los intereses de los consumidores, estilos de vida, modas y tendencias de la cultura y la contracultura. El contenido discursivo, el formato y la duración de las obras musicales fabricadas por la *industria cultural*, las hace idóneas para ser utilizadas como “vehículos emocionales” para manejar el comportamiento de los individuos y de los pueblos, a través del control y la regulación de la “musicalidad de la vida”, que concierta los códigos culturales con la peculiaridades de cada individualidad.

Precisamente por eso la *industria cultural* se sirve de la música como de un instrumento que permite manipular la forma en la que pensamos, sentimos y actuamos, ya que mediante el control de los ritmos de la vida se logra administrar el surgimiento espontáneo del sentimiento de comunidad, debilitando a *Eros* y fortaleciendo a *Tánathos*, puesto que *Eros* es el único capaz de gestar una transformación afirmativa de la vida. La *industria cultural* ha ocasionado la mecanización de la cultura a través de las formas simbióticas de relación erótica, que debilitan espiritualmente a los individuos para someterlos a un régimen económico que extiende sus recursos con la finalidad de la uniformización ética que permite un mayor control social.

La disonancia vital que provoca la *industria cultural*, al interferir en el concierto de voluntades que construyen su propio *ethos cultural*, por ser capaces de afirmar la vida, fue el *leitmotiv* que guió nuestro recorrido arqueológico a través de algunas de las manifestaciones históricas de las funciones sociales del arte, y tuvo el objetivo de evidenciar algunas de las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de la *industria cultural* y algunas de sus consecuencias estéticas, éticas, eróticas y políticas.

Se describió a la *industria cultural* como una de las emisarias del capitalismo que atenta contra la individualidad a través de la imposición del individualismo, que desmiembra al «sujeto comunitario», privatizando y atomizando el «proceso de reproducción social», mediante un sistema de especialización técnica de la economía. Este forma de individualismo reemplaza la «socialización comunitaria»



por la «socialización mercantil», haciendo del individuo social un ser constituido como propietario privado, que se siente, a la vez, poderoso y vacío. Este tipo de individuo, como nos lo mostró Echeverría, es la corporización de la tendencia abstracta del valor mercantil, pero a la vez es un reclamo de identidad concreta.

La *industria cultural* es una práctica concreta por la que el sujeto es construido en la inmanencia de un dominio de conocimiento que induce un estado de ἀπάθεια (apatía), es decir, ausencia de *pathos*, que genera una actitud caracterizada por la actividad maquina y lo que con ella se relaciona, como la regularidad absoluta, la obediencia puntual e irreflexiva, la adquisición de un modo de vida de una vez para siempre, el tener colmado el tiempo y una crianza para la impersonalidad, para olvidarse de sí mismo, para el «descuido de sí».

Pese al diagnóstico de la sociedad de consumo y de la reproductibilidad técnica del arte y de los prototipos y patrones de conducta estandarizados que conllevan una uniformización estilística y una homogeneización en el sistema de relaciones e instituciones, a través de la tendencia de protocolos de control social, podemos retomar la iniciativa de expropiación y transformación de las formas de expresión, para impugnar los comportamientos mecanizados impuestos y crear manifestaciones sensibles innovadoras de significado, mediante una “*invitación antológica*” a resistir revolucionariamente los embates de la *industria cultural* al *ethos cultural*, mediante el conocimiento sobre la experiencia humana que expresa la necesidad vital de expropiar nuestra sensibilidad del secuestro asfixiante que pretende abolir o amputar nuestra capacidad creativa.

Pudimos encontrar en la música aquel bastión que por antonomasia surge como «acontecimiento». Vimos junto con Trías que sólo el «acontecimiento» tiene el poder de disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas. Sólo el «acontecimiento» puede ser corrosivo de una estructura social rígida y reseca en la que los hombres ejecutan —lo quieran o no lo quieran— un cupo limitado de papeles sociales que esa misma estructura ensambla, anuda”. El «acontecimiento» “compromete al sujeto” y permite que los individuos discriminen acerca de su conducta y tomen distancia acerca de su existencia cotidiana en la

que habitualmente circulan las vidas. Gracias al «acontecimiento musical» unos individuos difuminados en el mundo de la cotidianidad y de la “opinión pública”, unos individuos que ni vivían por cuenta propia ni hablaban con voz propia recobran finalmente su timón, su propiedad, su ser. En efecto, podemos experimentar la música como «acontecimiento» porque puede llegar a simbolizar la espontaneidad existencial.

La radicalidad del «acontecimiento musical» estimula la “existencia en ruptura”, que realiza una reproducción autocrítica de la cultura, y se da como una irrupción del comportamiento extraordinario dentro del comportamiento rutinario. Una irrupción que tiene lugar en el escenario de la imaginación. Incluso, el aura de la música es reconocible todavía en las formas del ritual secularizado. El «acontecimiento musical» implica un momento de abandono o puesta en suspenso del mundo rutinario. Este tipo de abandono es, simultáneamente, la afirmación estética que hace del mundo un escenario para representar la poetización del drama cotidiano. La música, experimentada como “ruptura”, permite un uso creativo del “código de comportamiento humano”. La música posibilita la organización espacial y temporal del acontecer reconstructivo del mundo.

La súbita irrupción del «acontecimiento musical» estimula la espontaneidad e incita la improvisación, desgarrando el efecto de resecamiento de la *industria cultural*, ya que las máscaras que conjura y conjuga disuelven en su juego la rigidez y la mecanización. El arte nos permite desprendernos de la finalidad utilitarista, ya que nace de la necesidad humana de descubrir el mundo y organizarlo simbólicamente, para ofrecer una autorepresentación y, por lo tanto, un autoconocimiento y un “auto-cuidado” que hagan del mundo un lugar menos violento. La música permite la reactualización de lo extraordinario, a través de la ruptura que destruye y reconstruye el «*Kosmos*», impugnando y ratificando, en un solo acto, la vigencia de los criterios orientadores de la existencia humana.

El “discurso musicalizado” puede resultar atractivo por la inclusión de lo imaginario dentro de lo rutinario, cuestionando la totalidad de la vida cotidiana,

aunque nuevamente festeje las proezas épicas amorosas o guerras que tienen lugar en el foro de la vida íntima o de la vida colectiva. La música se erige, entonces, como una «praxis poi-ética» que forma y transforma el *ethos cultural*, inscribiéndose en la lucha para promover una nueva forma de subjetividad, una nueva *ascesis* y una nueva ética, a través de las «tecnologías del yo» que permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos y en su conducta.

La música es un artefacto que sirve como espejo y nos permite el autoconocimiento, y por tanto, el “cuidado de sí” «*epimelesthai autou*». El «cuidado de sí» se refiere a un estado político y erótico activo. El «cuidado de sí» es una actividad y no sólo una actitud, que se explyea a través de una red de servicios para el alma, que permiten la «*paraskeuazo*» (estar preparado), mediante un conjunto de prácticas con las cuales uno puede adquirir su propio «*ethos*», transformándolo en un principio de acción, capaz de afrontar los accidentes.

El pensamiento de Foucault nos brindó las herramientas que tienen como finalidad formar y transformar al *ethos*, mediante las «tecnologías del yo». La inquietud de sí mismo nos otorga la “emancipación del yo” mediante un ejercicio espiritual con el que nos volvemos inaccesibles a todo lo que pueda inducir el alma de manera involuntaria para poder enfrentar la imposición identitaria. La «*ethopóiesis*», que nos permite ser poetas de la propia vida, es la trinchera de la fortaleza interior en la que *eros-pathos-ethos-logos* liman poco a poco los hábitos colectivos e individuales que nos encadenan, mediante un entrenamiento cotidiano en la “gimnasia del alma” que procura la autotransformación meditada de nuestro espíritu, ocupándose de combates y desafíos dignos de gladiadores, que lo mantienen a la altura de los accidentes de la vida, mediante un método centrado en el “individuo cosmopolita” y su transfiguración interior, que lo convierten en un “héroe de la convicción” que se engrandece a través del esfuerzo y de la alegría de haber creado y haberse creado, revolucionando y templando la fuerza de su carácter.

Se planteó la posibilidad de pensar la música como una «práctica de resistencia» correlacionada con el *ethos cultural*, en la que se juega una elección irreductible de la existencia para la autodeterminación de la «forma de subjetivación» conquistada autónomamente y, a la vez, como un «dispositivo de sujeción» que refuerza la configuración del mecanismo del régimen hegemónico del poder en la *industria cultural*, al ser utilizada como instrumento para la “ortopedia moral” de los individuos, que se prolonga en la “normalización” de las masas.

Por tanto, para escuchar hace falta la «*empeiria*», es decir, la habilidad adquirida mediante la práctica o la competencia necesaria, para “purificar” la «escucha parenética», que está alerta a las exhortaciones morales. Esta ética y técnica de la escucha, está atenta filosóficamente, para comprender lo que se quiere convertir en precepto, en principio general de vida y es la que nos permite retomar la experiencia estética gestada por la música, para hacer de ella una «práctica de subjetivación» y no un «dispositivo de sujeción».

El arte y la filosofía nacen del *thauma*, del asombro ante el milagro de la vida, y por tanto, pueden retomarse como un remedio para tratar algunos de los problemas que nos aquejan. Conjuntamente, nos pueden otorgar una visión autocrítica que nos permita trazar objetivos de manera más consistente. El arte está profundamente vinculado a la ética porque nos muestra las contradicciones sociales y posibilita la transformación del mundo. El arte puede contribuir a modificar o transformar al hombre por medio de la acción propositiva de la filosofía. He aquí el valor de la música para la vida, ya que nos puede permitir restablecer no sólo la *harmonía* del alma sino la del *ethos cultural*, distorsionada por la *industria cultural*.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor, W. y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*. Trad. de H. A. Murena. Buenos Aires, Sur, 1969.
- ADORNO, Theodor, W., *Filosofía de la nueva música*. Trad. de Brotons Alfredo. Madrid, Akal, 2003.
- \_\_\_\_\_*Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. de Joaquín Chamorro. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2004. (Col. Básica de bolsillo, 64).
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2003.
- \_\_\_\_\_*La metafísica de la juventud*. Trad. de L. Martínez de Velazco. Barcelona-Buenos Aires, Paidós-ICE-UAB, 1993.
- \_\_\_\_\_*El autor como productor*. Trad. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2004.
- RAGUÉ, Arias, M. *Los movimientos pop*. Dir. Manuel Salvat. Barcelona. Biblioteca Salvat, 1973, (Grandes Temas, 41).
- CASTELLANOS Malagón, Alfonso. *Procesos de continuidad y cambio en la música mandinga de Guinea*. México. 2010. Tesis, INAH-SEP.
- CONSTANTE, Alberto y Leticia Flores Farfán, *Filosofía y Psicoanálisis*. México, UNAM-FFYL, 2006. (Col. Jornadas).
- DI CASTRO, Elisabetta (coord.), *Estudios filosóficos. Platón Aristóteles, Carl Schmitt*. México, UNAM-FFyL, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía-IIF, 2005.
- ECHVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura*. 3° ed. México, FCE, Editorial Ítaca, 2010. (Breviarios No. 568).
- \_\_\_\_\_*La modernidad de lo Barroco. El ethos del Barroco*. México, ERA, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *La hermenéutica del Sujeto*, Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires, FCE, 2001.

- \_\_\_\_\_ *Tecnologías del yo y otros textos afines*. 2ª. Ed. Trad. de Mercedes Allendesalazar. Barcelona, Paidós Ibérica-ICE, 1991. (Col. Pensamiento Contemporáneo).
- FRANCÉS, Robert, *et. al.*, *Psicología del arte y de la estética*. Trad. de Ana Ma. Guasch. Madrid, Akal, 1885.
- FREUD, S., *Psicología de las masas*. Antología. Trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorroutu editores, 1984. (Obras completas, 18).
- \_\_\_\_\_ *Psicoanálisis del arte*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza, 2000. (Col. El libro de Bolsillo, Biblioteca Freud).
- FROMM, Erich, *El arte de amar*. Trad. de Rosenblatt, Noemí. México, Paidós, 1983.
- \_\_\_\_\_ *El corazón del hombre*. Trad. de Torner, M. Florentino. México, FCE, 1983.
- \_\_\_\_\_ *El miedo a la libertad*. Trad. de Germani Gino. México, Paidós, 1947.
- \_\_\_\_\_ *Ética y Psicoanálisis*, Trad. de Morck, F. Heriberto, México, FCE, 1953.
- GARCÍA CANAL, María Inés, *El loco, el guerrero, el artista: Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault*. México, Plaza y Valdez-UAM, 1990.
- GONZÁLEZ, Juliana, *El ethos, destino del hombre*. México, FCE -UNAM, 2007.
- GONZÁLEZ, Juliana y LIZBETH, Sagols, (comp.), *El Ethos del filósofo*. México, UNAM, 2002.
- GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl, *Introducción a Antropología filosófica*. 5ª. Ed. México, Esfinge, 1990.
- HERNÁNDEZ G. GABRIELA, *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de Bergson*. México, UNAM-FFYL, 2001, (Col. Seminarios).
- LENKERSDORF, Carlos, *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México, Plaza y Valdés Editores, 2008.
- NICOL, Eduardo, *Metafísica de la expresión*. 2ª. ed. México, FCE, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich, W., *Consideraciones Intempestivas, 1*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid. Alianza, 2000.
- \_\_\_\_\_ *El nacimiento de la tragedia*. 17º ed. Trad. de Eduardo Knörr y Fermín Navascúes. Prólogo de Agustín Izquierdo. Madrid, Edaf, 2005. (Col. Biblioteca EDAF, 223).

- \_\_\_\_\_ *Estética y teoría de las artes*. Pról. Selección y notas de Agustín Izquierdo. Madrid, Técnos, 1999. (Col. Metrópolis).
- QUESADA, Julio, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Pról. de J. M. Navarro Cordón. Barcelona, Anthropos, 1988. (Col. Autores, textos y temas. Filosofía, 13).
- ROMERO, Josep M., *De música, del oído a la alquimia emocional*. Pról. de Manuel Huerga. Barcelona, Alba, 2011.
- RUÍZ CALLEJÓN, E., *Nietzsche y la filosofía práctica. La moral aristocrática como búsqueda de la salud*. Granada, Universidad de Granada, 2004.
- SACKS, O., *Musicofilia, Relatos de la música y el cerebro*. Trad. de Damián Alou. México, Anagrama, 2009 (Col. Argumentos 394).
- SAGOLS, Lizbeth, *¿Ética en Nietzsche?* México, Fontamara, 2006. (Col. Argumentos, Filosofía, 41).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*. México, Debolsillo, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Antología de textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, FFYL, 1972, (Lecturas Universitarias, 14).
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. 9° ed. Trad. de Eduardo Ovejero y Maury. Introducción de E. Friedrich Sauer. México, Porrúa, 1983. (Sepan Cuantos, 419).
- STORR, Anthony, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. Trad. de Verónica Canales Medina. Barcelona, Paidós, 2002 (Paidós de música).
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Filosofía y carnaval y otros textos afines*. Barcelona, Anagrama, 1984. (Col. Argumentos, 72).
- VEYNE, Paul, *Séneca y el estoicismo*. Trad. Mónica Utrilla. México, FCE, 1995.