

EPISTEMOLOGÍA Y PENSAMIENTO MUSICAL

RESUMEN

El trabajo pretende un acercamiento a la compleja problemática del conocimiento dentro del ámbito sonoro y musical. Intenta el abordaje de dicha manifestación enmarcada en una perspectiva epistemológica donde los componentes del sistema se relacionan teniendo como epicentro al pensamiento musical. Si bien el ámbito tratado se limita a los previos del pensamiento sonoro-musical, enfocando específicamente el sonido como objeto y problema, nos planteamos también, al final del texto, esbozar su interrelación con aspectos como: la sociología política y económica aplicados al ámbito del sonido y la música, por citar algunos, en el ánimo de proyectar horizontes que, con posterioridad, seguirían alimentando una matriz en expansión, como en efecto lo implica y exige la visión epistémica de la temática. El trabajo se circunscribe dentro del ámbito de la filosofía de la música, abordando la perspectiva de la musicología sistemática y estableciendo claros nexos, metodológicamente, con algunos elementos de la metafísica y la crítica, apelando a aspectos relacionados a la fenomenología, la estética y la hermenéutica, estableciendo mecanismos que permiten dialécticamente sintetizar los parámetros elementales de lo que puede constituirse entonces como pensamiento sonoro-musical.

PALABRAS CLAVES: Música, Filosofía de la Música, Metafísica y Música, Musicología Sistemática, Epistemología de la Música, Pensamiento Musical, Sociología de la Música.

INTRODUCCIÓN

El trabajo presentado a continuación responde a inquietudes que surgieron de trabajos anteriores donde se abordan fundamentalmente aspectos relacionados a la sociología de la música. En aquellos casos, la búsqueda de respuestas a los problemas observados de la relación del hombre en sociedad y la música en nuestra actualidad nacional, dieron pie a que evidenciáramos el poco tratamiento de orden filosófico que podemos encontrar de los asuntos musicales, que generan, a nuestro parecer, una crisis, un hundimiento estructural dentro del estudio de los problemas inherentes a ésta.

Nuestras conclusiones en esas investigaciones de carácter sociológico musical, nos llevaron a entender lo imprescindible de abordar radicalmente los problemas que encendieron nuestro interés con orden filosófico, tratando entonces aspectos fundamentalmente ontológicos y gnoseológicos, en el sentido de distinguir analíticamente el plano de lo real del plano de lo mental, para posteriormente retomar perspectivas del problema centradas en el hombre, en su sentido antropológico y sociológico específico, siempre circunscrito al ámbito musical. Por lo tanto consideramos que, en el estado actual del trabajo, para entender el hombre como sujeto social en su relación con lo que denominamos música, valorando sus referencias en un contexto determinado, es decir, en su sentido histórico con énfasis a nuestra actualidad; para entender de manera correlativa el hombre como sujeto

individual en su relación con la música, estimando las implicaciones y dimensiones biológicas y psicológicas, por exponer algunas; debemos evaluar previamente los aspectos fundamentales de la relación objeto-sujeto y las particularidades características aprehensivas que le permiten al hombre, como ser humano, abstraer y conocer por medio de los fenómenos relacionados al sonido, abarcando los aspectos mentales y una teoría del conocimiento al respecto, así como finalmente las particularidades ónticas y ontológicas del hombre en su relación con el sonido, por consiguiente, con la música.

Previamente debemos algunas otras aclaraciones que permitirán enmarcar las dimensiones y alcances del presente documento, además de sus posibles errores. En cuanto a lo primero, el espacio de tratamiento de las temáticas aquí expuestas se reduce en buena medida a un orden enunciativo de la estructura de una investigación mucho más amplia. Como puede deducirse entonces, en el presente documento sólo se pretende dejar por sentado el sentido fundacional del curso que se pretende seguir, así como el tratamiento un poco más detallado sobre aspectos específicamente metafísicos y algunos otros epistémicos, como delimitación fundamental del estado que presentamos de la investigación en la actualidad. Es decir, se distinguen las posibilidades potenciales de la investigación, sus dimensiones y alcances, dándole en el presente documento un límite a su carácter de matriz en expansión que, en el talante aditivo y abierto de su proceso, apenas se inicia. En cuanto a lo segundo, sobre los posibles errores, sin pretender dar uso a ello como subterfugio, exponemos que aunque la investigación surge de las inquietudes previamente descritas, la finalidad de ésta, así como la finalidad del abordaje de las anteriores, se emprendieron por la necesidad de conocer en función a una mayor comprensión de los asuntos de nuestro oficio y arte compositivo, en esa relación de actividad teórica y actividad práctica -Praxis-, que nos ha exigido adentrarnos en asuntos que no son de nuestro oficio, mas sí de nuestro interés. Por ello, no dejamos de relacionar que nuestra inquietud surge esencialmente de una concepción de índole filosófica, cuestión que intentamos abordar a pesar de nuestras insuficiencias con el mayor rigor teórico del que podemos disponer; pero, sin tampoco olvidar que el sentido que pretendemos preservar es el de filosofía como "amor a la sabiduría" (García Bacca, 1981: 7). Desde estas perspectivas, el trabajo constituye un intento de esbozar una investigación de mayor amplitud, dedicar atención a una parte de ella, y hacerlo desde la conciencia de quien no es filósofo de oficio, y que propone el material con la intención de solicitar el reparo que a bien se requiera, según los argumentos de quienes potestad tengan para ello.

1. METAFÍSICA Y SONIDO

"Ahora bien, en todos los casos la ciencia se ocupa fundamentalmente de lo primero, es decir, de aquello de que las demás cosas dependen y en virtud de lo cual reciben la denominación [correspondiente]. Por tanto, si esto es la entidad, el filósofo deberá hallarse en posesión de los principios y las causas de las entidades." (Aristóteles, 1944: 162).

Dado a que nuestras inquietudes inicialmente surgen dentro del ámbito de lo que regularmente llamamos música, necesario resulta para nosotros ciertas explicaciones

de orden que creemos ayudarán a aclarar ciertos aspectos formales del presente estudio, puesto que en algún momento la música como tal nos proporcionó el impulso que aquí nos trae a estas temáticas. En tal sentido, debemos indicar que parte del impulso surge como consecuencia de consideraciones musicales en su compleja condición actual, en cuanto a su relación como arte (tecné), en su reciprocidad con esquemas de valoración, diversos y cambiantes en nuestra actualidad, y de la incidencia en ella del tipo de sociedades contemporáneas influenciadas directa o indirectamente por las consecuencias de la modernidad y de la tendencia cultural de occidente. Sin embargo, y aun a pesar de tantas variables relacionadas al problema musical de hoy día, podemos señalar el mantenimiento de su condición de unidad e identidad: la música es. Por tanto, nos encontramos en una situación que necesariamente nos exige reducir el problema a sus compuestos esenciales en un acto de esfuerzo analítico, con la expectativa de que tratando sus partes y sus junturas, podamos en este caso, antes que el problema de la música como tal, tratar algunos aspectos previos que creemos propiciarán el abordaje de sus problemas en sentido ordenado y progresivamente sistematizado.

Recordamos al caso, y de allí provienen parte de las presentes inquietudes, una frase que de manera constante nuestro maestro repetía durante el proceso de formación como compositor, y que relacionaba, según nuestro entendimiento, a la praxis musical: “la música es de lo que suena” (Juan Carlos Núñez). Probablemente, como en aquellos momentos sucedía con cierta regularidad dado el método formativo adoptado por nuestro maestro -que no viene al caso aquí tratar-, la frase no tenga ni haya tenido para él la fuerza y significado que ha adquirido para nosotros actualmente. El pensamiento que encierra se enclavó hasta el presente a la espera casi inconciente del correspondiente reposo apropiado de una respuesta satisfactoria, a pesar de su aparente levedad inicial en mis intereses. De hecho, en principio, el punto que ocupaba nuestra atención de ella ni siquiera se centraba en que pudiéramos estar, o no, de acuerdo con él, pues el impacto de la frase tuvo otro acomodo en esa época, más ligado al problema de la técnica compositiva. La frase sobrevivió a pesar de que con el tiempo topamos con preceptos que parecían entrar en franca contradicción con ella. Pretendamos entonces, a partir del presente documento, intentar algún reposo satisfactorio.

Consecuentemente, para llegar a tratar los asuntos de la música, como en efecto es el núcleo final de nuestro enfoque, y partiendo de que lo que define a la música como tal es, según la frase, “lo que suena”; entonces, primeramente, resulta conveniente y estratégico plantearnos la interrogante obligada: ¿Qué es lo que suena? Me parece que, proveniente del latín *sonus* en vinculación con el desusado masculino *sueno*, refiere originariamente al sonido como tal, por lo cual, lo que *suena* toma su significado actualmente.¹ Entonces, por supuesto, lo que suena es el sonido, argumento que nos orienta a la pregunta consiguiente: ¿Qué es el sonido?

¹ Con relación a estos términos, el uso que de ellos hacemos se infiere a partir de sus definiciones en las entradas respectivas de la Base de Datos CREA de la Real Academia Española (ver bibliografía).

Esta pregunta puede abordarse desde la perspectiva del conocimiento relacionado con la experiencia, el empirismo, inclusive lo experimental y el conocimiento científico así llamado. También pudiéramos abordarla considerando el sentido copulativo sintáctico, que nos llevaría a decir, por ejemplo: el sonido es bello, y consiguientemente pudiéramos hasta plantearnos decir después que la música es la bella combinación de sonidos. No obstante, a partir de estas pautas no llegaríamos muy lejos en nuestras pretensiones, y por ello, intentamos por otros medios. Así, inicialmente en nuestro abordaje de tal incógnita, consideramos preferible tratar lo concerniente a los problemas metafísicos que la misma pregunta expone.

La metafísica, como disciplina de estudio del *ser*, bien sea en su aspecto de esencia o existencia, que trata, en el primer caso, sobre qué es y en las formas en que es, es decir, el descubrimiento del “ente en su qué es y en su cómo es” (Heidegger, 1992: 2); así como, en el segundo, el sólo hecho de *ser*, su presencia real, su realización, su realidad; nos propone como disciplina un terreno que nos invita a tantear lo que corresponde al sonido en su sentido de *ser*, como parte y objeto de nuestro estudio. Así también, tratar dentro del mismo ejercicio metafísico del sonido, sus propiedades, modos, tipos y sus causas de *ser*.

Considerar en metafísica lo que es sonido, es decir, el tratamiento del concepto en su sentido esencial, nos lleva a estimar ineludiblemente su existencia, el tratamiento del concepto en su sentido existencial.² A partir de esta pauta, asumimos un precepto que ordenará buena parte de las consideraciones posteriores, puesto que empezaremos a tratar lo que el sonido es, a partir de los modos de *ser*: modo posible, modo real y modo necesario, aplicados al sonido. Y desde esta perspectiva observamos, en el sonido tal como es, que se presentan dos modos fundamentalmente, el de posible y real; mientras que, consideramos en estos previos, el modo necesario se presenta en la medida de que el sonido se constituye en música. Se convierte de esta forma, el sonido, en un *ser* en música, que evidencia de esta última su substancia compuesta. Recordemos nuestra frase que afirma que toda música es sonido, y en tal sentido sonido es modo necesario para la existencia de música. Sin embargo, sonido no es necesario en cuanto a *ser* por sí mismo. Por sí mismo su modo es posible, por lo tanto, como *ser*, factible su existencia. No obstante, como por ahora no trataremos los asuntos musicales, volvamos a enfocar nuestras ideas al respecto sobre los dos modos primeramente señalados.

Sin adentrarnos todavía en la relación de estos asuntos en conexión con la sensación y percepción, que adelante abordaremos, nos sirve por los momentos aclarar que el sonido, al ser real por ser realizado en su aspecto de existencia, mantiene su aspecto esencial y su modo posible. Pero el sonido puede dejar de sonar, dejar de existir, de ser real, de ser realizada su esencia en existencia. Esta condición nos revela lo que anteriormente dijimos en cuanto a que no es en modo

² Se evidencia con ello que en nuestro trabajo no hacemos referencia al “Dasein neutral”. Tratamos, por el contrario, el “singularius (Einzelne) egoísta”, es decir, “el individuo óntico aislado” (Heidegger, 1996: 4). Con ello queremos especificar que, como ejercicio, sometemos el sonido a una intervención de algunos aspectos metafísicos, en su sentido clásico y contemporáneo, tratando de mantener un orden en la articulación entre los aspectos existenciales y esenciales.

necesario, pero al mismo tiempo revela el modo posible del sonido como *ser*. Esta condición debe exigirnos ser cuidadosos, por que el modo posible del sonido como *ser*, pudiera dispararnos ante la presunción de pensar que el sonido al no ser real se constituya en su negación. Es bueno aclarar apropósito que no es así. Sólo significa que el sonido es, en este caso, posible.

Para aclarar un poco más esto y a donde vamos, vale la pena tratar lo siguiente. Podemos definir lo que es el sonido a partir a partir de su negación, de lo otro, de su alteridad, su otredad, de la no existencia de sonido, de lo que no es. Sin embargo, no referimos con ello al silencio. El silencio no es la nada en relación al sonido. Por el contrario, aunque es la no manifestación existente o real del sonido, no por ello podemos decir que su negación. El silencio existe en contraposición al sonido, es una de sus maneras de ausencia,³ pero no por negación a este. Ahora, ¿Por qué decimos que el silencio niega al sonido? En cuanto a esto, referimos una evidente explicación: por que la nada relativa al sonido es el no-sonido, no el silencio. En este sentido, el silencio es el modo posible del sonido como *ser*, dado a que el sonido es en su estado patente cuando es real, existente. Cuando se encuentra en su estado latente, es silencio. Hay una relación de contraposición entre sonido y silencio, pero no de negación.

Sin embargo, existe una condición para la negación del sonido, es decir, el no sonido. Esto es así porque el sonido se condiciona a estar confinado en su modo posible o real al espacio de lo audible.⁴ Y en este caso la no existencia de sonido lo referimos a lo que está afuera del espectro auditivo, puesto que sonido como tal es relativo a la audición. Por ello, lo audible responde de igual manera al sonido en su estado patente como al estado latente (silencio), y lo que está fuera de la totalidad única que implica el margen auditivo, es la negación del sonido. En este sentido, la unidad que implica la audición es un mundo delimitado, el mundo del sonido, el mundo sonoro. De tal forma que, el mundo sonoro, es todo aquello que delimita la posibilidad y existencia del sonido, que lo encierra, así como la audición constituye el espacio de ese mundo, su espacio de *ser*. El sonido es real y es posible, y su lugar posible y de realidad define el mundo sonoro a partir de la audición; digamos que la audición es una matriz de existencia en la que puede manifestarse u ocultarse el sonido, donde se activa o desactiva. Entonces, lo que se encuentra fuera de ese encerramiento, lo que no pertenece al mundo del sonido, es su negación.

³ Referimos con ello algo que posteriormente se prevé introducir: la imaginación sonora como el sonido en ausencia de cuerpo, el sonido imaginado, el falso sonido; aspecto fundamental para entender la relación, por ejemplo, del pensamiento creativo musical.

⁴ Aquí nos aproximamos a los problemas de la experiencia sensible, valiéndonos de ello para explicar lo que en el discurso venimos tratando. Sin embargo, vale la pena señalar, que nuestro interés del abordaje metafísico no pretende afiliarse a un tratamiento de la disciplina en su entera relación histórica con sus concepciones clásicas o modernas, así como defender una postura en particular. Nos interesa el abordaje de aspectos tradicionalmente metafísicos para explicar asuntos que poco a poco aclararán la temática en su aspecto siguiente: el conocer, el aspecto epistemológico. No pretendemos aquí un sentido doctrinal metafísico.

Es en efecto curioso, y permitámonos un paréntesis explicativo en la linealidad esperada del discurso, que en la música llamada conceptual, a pesar de la ausencia de sonido como posible manifestación de la obra, sigue dependiendo de éste por la razón única de que es y sigue siendo sonido en estado latente (ente oculto, escondido, desactivado), aunque no patente (ente descubierto, manifiesto, activado), al menos no en su estado convencional que tradicionalmente se asocia a música. Recordemos al caso 4'33'' de John Cage (1952) que subraya el concepto y la idea del silencio como constituyente y obra misma, como causa material, formal y final, lo que marca su tendencia como arte conceptual, aunque el autor usaba el término de "música no-intencional". Desde el punto de vista de nuestro estudio, esta obra implica una exaltación del concepto que se contrapone al sonido, el silencio, pero no por ello a la música -si nos mantenemos aferrados a la frase que es nuestro motivo de disertación arriba citada-, puesto que, y esto es un hecho histórico, 4'33'' no deja de ser música, por cuanto es sonido posible.

Este razonamiento, el hecho del sonido en estado latente, como silencio, hace que se evidencie la existencia del silencio como realización de la latencia del sonido, obligándolo a su aspecto esencial, no manifiesto; sin embargo, nos lleva a preguntarnos: ¿Qué situación hace la diferencia reconocible entre silencio como sonido en estado latente y el no *ser* sonido, su negación? La respuesta es que el silencio lo pensamos auditivamente, o sea, es encerrado en el mundo del sonido. Y esto sucede debido a que concurre, como en la obra de Cage, un pensamiento que se pone de manifiesto en el sonido, colocando el sonido en situación de tipo de *ser* accidental del pensamiento, en este caso, musical. Es decir, el silencio es un fenómeno de la conciencia, y también un estado de espera del sonido como existencia. Y tal como advierte Heidegger: "El pensamiento, en efecto -que siempre es, por esencia, pensamiento de algo-" (nos aclara que) "para pensar la nada tendría que actuar contra su propia esencia." (Heidegger, 1992: 3). Entonces, el silencio no niega el sonido, de hecho, es lo que le otorga su condición de substancia finita en su aspecto de existencia.

Por lo tanto, pensar musicalmente requiere del sonido como *ser* y precepto fundamental (patente o latente), como constituyente prefigurado en el pensamiento sonoro. Este punto nos permite anticipar que el pensamiento, como pensamiento musical -que define parte de nuestro objetivo-, es en el sonido, y por consiguiente, también es en el silencio. Sonido (patente o latente) es agente de la posibilidad de música como modo de *ser*. Música es pensamiento en sonido, y al serlo, *ser* pensamiento (asunto que más adelante trataremos), hay allí una intención,⁵ y aunque se puede pensar en música a partir del sonido contrapuesto, de causa material y formal adversa, es decir, el silencio; no se puede pensar música a partir de la

⁵ Aunque también corresponde aquí en cuanto a su acepción de "determinación de la voluntad en orden a un fin" (CREA, 2001: intención), nos referimos con ello a la llamada "Tesis de Brentano", que caracteriza lo psíquico, lo mental, a partir de la intencionalidad de poner en relación la conciencia con el objeto, bien sea como representación, juicios o fenómenos emotivos (sentimientos y voliciones); por lo tanto nos referimos con este sentido de intencionalidad, al pensamiento como fenómeno psíquico o mental, consiguientemente al pensamiento musical (Cortés, 1996: Tesis de Brentano).

negación del sonido. Parafraseando a Heidegger, pensar en/a partir de la nada del sonido/música es ir en contra de su esencia propia. A partir de lo expuesto rescatemos y despejemos, a propósito de este paréntesis, un error posible en los problemas del pensamiento musical que, siendo nuestro fin en la delimitación del presente documento -no nuestro fin último ciertamente-, será posteriormente tratado. Por lo tanto, rescatemos el silencio como sonido posible, y rescatémonos de un disparate al respecto.⁶

Continuemos. Por los momentos el tratamiento del aspecto existencial del sonido es lo abordado, en lo que presentimos haber sido suficientes, aunque no exhaustivo, en cuanto a su tratamiento. Saber qué es el sonido y las formas del sonido, es nuestro segundo problema metafísico. En cuanto a ello, los tipos en que es el sonido nos llevan a entenderlo en cuanto a lo substancial o accidental. Lo primero nos remite a que si es simple o compuesto, finito o infinito, corporal o espiritual, completo o incompleto. Lo segundo al hecho de la tenencia de *ser* en otro *Ser*, cuando *es* en una substancia que es otro, cuando *es* accidente, lo que nos lleva a clasificar, categorizar el sonido como *ser*: cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, lugar, tiempo, posición y hábito. Continuemos entonces a partir de estas referencias.

Tratemos lo primero, el sonido en cuanto a substancia; pero, para hacernos entender, debemos incluir las causas. Recordemos por ello también las causas del *ser*: material (de qué es), formal (de lo que es constituido), eficiente (su fuente) y final (su efecto). El sonido como *ser*, en su aspecto existencial, posee causa material. Así mismo, su tipo de *ser* compuesto, nos permite entender que dicha causa material se constituye a partir del cuerpo del sonido y de la imagen del sonido, dado que la causa eficiente que lo realiza es instrumento para su corporeidad, permitiéndonos develar su causa formal. El sonido en su apariencia es distinto a su esencia; aparentemente completo, siendo uno cuando *es*. Sin embargo, su apariencia manifiesta algo que hoy día sabemos que es más complejo (física y metafísicamente hablando): el cuerpo como aquello que puede sentirse, que puede atraparse por los sentidos (auditivo en nuestro caso) y puede ser tragado a la interioridad,⁷ se manifiesta como consecuencia de la acción, siendo su causa eficiente un instrumento vibratorio que genera la onda. Sabemos, como consecuencia de conocimiento

⁶ Merece mención el caso paradójico del sujeto imposibilitado en su audición, con relación a lo mencionado, como por ejemplo, personas en imposibilidad que ejecutan música, o bailan. Sin embargo, consideramos una orientación a esta situación algunos aspectos que son tratados más adelante en el texto, relacionados al problema de la imagen del sonido, el sonido sin cuerpo, en cuanto a su específico aspecto cultural; es decir, cómo la carga hereditaria que implica la condición histórica del ser humano en habilidad como productor de la cultura. Consideramos, a priori, que en este caso la cultura del sonido y la música, puede hacer del mundo auditivo una referencia para la constitución mental de un mundo referido al sonido y a la música, aun en su imposibilidad, lo cual abriría una arista para otra temática: si lo auditivo puede aprenderse, y cómo puede aprehenderse, a pesar de imposibilidades estructurales a ello, al hecho aprehensivo, como la no audición.

⁷ Importante es en referencia a este asunto el tácito señalamiento de sujeto y objeto, que indica el adentro y el afuera en este caso, que hasta el momento no hemos tratado de forma responsable. Sin embargo, en esta particularidad la subrayamos para anunciar su posterior aparición, por lo que esperamos sea disculpado en el discurso el constante vicio de adelantarnos.

experimental, que esa onda es energía mecánica que dada su manifestación la podemos someter a un instrumental paramétrico en función a medir, mediante criterios convencionales, sus cualidades: su frecuencia en hercios y las unidades de longitud en decibelios.

Sin embargo, esa onda, por si misma, no es sonido. Hace falta algo más allá de su tipo corporal para serlo. El compuesto de su tipo de ser espiritual es, en modo necesario, para *ser* sonido. Retomando lo anteriormente dicho, el sonido es un tipo de ser compuesto constituido a su vez de cuerpo y espíritu, allí cobra su tipo substancial de *ser* completo. Es espíritu que se constituye, como consecuencia de su cuerpo ondulatorio, produciendo la imagen sonora. Cuerpo e imagen constituyen el sonido, ambas substancias le fundan como causa final. Allí, como ser existente, adquiere propiedades verdaderas, de bondad y de unidad.

Retomando de forma resumida, sin adentrarnos aun en los asuntos relativos al sujeto-objeto que abordamos posteriormente, el sentido existencial del sonido -y el silencio como su contraposición-, se encuentra en el espacio de lo audible, y lo audible sucede en el sujeto, que dispone del mundo de la audición. Los instrumentos vibran, pero resulta que no todas las vibraciones son sonidos. El sonido es en la medida que el cuerpo ondulatorio corresponda en su carácter con un fenómeno acústico como “perteneciente o relativo al órgano del oído” (CREA, 2001: acústica), porque el sonido es en el espacio de la audición. La vibración genera un cuerpo que puede ser objetivado a través de las particularidades de lo sensible, donde el objeto toma cuerpo y forma a través de ondas. El cuerpo de esa onda entra en contacto y se relaciona con el sentido y finalidad de nuestro aparato auditivo y es allí, sólo allí, que siendo proceso mental en correlato del cuerpo sonoro, convirtiéndose en imagen sonora, que es sonido como tal. Las ondas como manifestación separada, aislada, no es sonido. El sonido, entonces es objeto acústico.⁸

Ahora, no es sonido, en su aspecto existencial, si no es cuerpo e imagen, el uno con el otro; pero, su aspecto esencial puede prescindir del cuerpo y seguir siendo sonido, pero en una causa formal distinta, haciéndolo sonido imaginado, haciéndolo substancialmente incompleto. No significa en este caso que es sonido en estado latente. Aspecto éste último que nos da el carácter substancial finito o infinito del sonido como *ser*; finito existencial e infinito esencial. Al respecto comentábamos antes que la latencia refiere a su modo posible, a su existencia. Pero aquí, con la imagen sonora sin cuerpo, nos referimos a que es esencia, es substancia espirituosa. Así, espiritualmente, el sonido como imagen es, pero sólo adjetivado como sonido imaginado.

⁸ No pretendemos acá un abordaje exhaustivo de los problemas relacionados al objeto, no al menos por los momentos. Sin embargo, señalando algunas referencias como: Alexius von Meinong a partir de su obra *Teoría de los Objetos*, así como también *Sobre el Lugar de la Teoría de los Objetos en el Sistema de las Ciencias*; o específicamente en el ámbito musical el caso de Pierre Shaffer con su *Tratado de los Objetos Sonoros* o el *Solfeggio de los Objetos Musicales*; se puede advertir el requerimiento de su abordaje sistemático, con posterioridad al presente trabajo, en el ánimo del consecuente desarrollo que amerita, tal como lo proyectamos realizar.

Este último punto, como previamente adelantamos en una cita, que es determinante en el posterior desarrollo de lo referente al pensamiento y la creatividad, nos revela que el sonido es, en términos esenciales, posible; pero, también imaginado, siendo en este último caso una falsa existencia que depende del sujeto, sin que pierda su modo posible de ser. Es falsa existencia debido a que falso es como negación de verdadera existencia, aunque pueda ser verdad ontológica; porque es sin cohesión adecuada en sus aspectos esenciales y existentes (García Bacca, 1981: 136). La imagen sonora sola, sonido imaginado, como esencia de *ser* que depende del sujeto, existe aparentemente, pero se hace evidente a nuestro entendimiento su irrealidad, que no está realizada verdaderamente, si no en falso. Distinto, desde el punto de vista psicológico es el sonido como alucinación, por ejemplo, que implica una condición psicológica determinada, de imposibilidad de diferenciación entre *ser* mental y la existencia, de la que por los momentos no nos ocuparemos. También distinto es el caso del sonido/música como revelación, que indica asuntos diferentes a lo imaginado o alucinado en su ámbito gnoseológico, puesto que define asuntos de orden teológicos que no pretendemos tratar aquí, aunque al señalarlo enunciamos nuestro interés en abordar la temática en posteriores trabajos.

Develado así, casi paradójicamente, el asunto de la imagen sonora en ausencia de cuerpo como falsa existencia del sonido, se evidencia que necesario e impostergable es someter el sonido como *ser* en los ámbitos del sujeto, por lo tanto el obligado tratamiento de la relación sujeto-objeto, y lo que conlleva dicha relación en cuanto a sonido y música.

2. EPISTEMOLOGÍA: EL SUJETO Y EL SONIDO COMO OBJETO, Y CONOCER EN VÍAS A PENSAR.

Cuando tratamos los temas epistémicos nos referimos fundamentalmente a los problemas que surgen de la relación objeto-sujeto, como consecuencia de la búsqueda de un contexto argumentativo que pretende explicar y dar significado a la realidad, implicando así una postura que somete dicha relación a un orden sistemático en cuanto a la interpretación que se asume del papel que juegan estos actores, así como de los resultados de su relación, en cuanto al conocimiento. Al referirnos a una perspectiva epistémica específicamente en torno al sonido y la música, naturalmente queda expresada de forma implícita, por lo tanto, una óptica interpretativa de la relación entre sujeto y objeto sonoro/musical. Como consecuencia de dicha relación, se hace necesario hacer un esfuerzo en tratar la temática intentando una separación de las fases que supone el mismo fenómeno del conocer.

Aunque nuestro interés en todo caso no se circunscribe a definir una perspectiva única en cuanto al punto originario del conocimiento sonoro/musical, al menos no inicialmente más allá de algunos argumentos previamente esbozados, razón por la que no introduciremos directamente la problemática que se refiere a si la verdad del objeto sonoro la construye el sujeto o es exógena a él; sin embargo, esto no deja de exigirnos una postura al respecto como puede entreverse en lo expuesto. No obstante, en el ánimo de centrar nuestro enfoque a los intereses ya suficientemente planteados, nuestro rumbo se dirige a la elaboración de una categorización epistemológica mínima del fenómeno sonoro/musical, donde nos ocupa el

tratamiento de: ¿Qué es y a qué podemos denominar conocimiento sonoro y musical? ¿Cómo se llega a conocer a través del sonido? ¿Cómo se llega a conocer a través de la música? ¿Cuáles son los límites y los parámetros mediante los cuales se puede plantear su naturaleza, así como el reconocimiento de sus valores apreciables?, entre otras incógnitas.

Ante tal situación, lo cierto es que nuestra apreciación nos pone ante el inevitable hecho de que la temática que venimos tratando en cuanto a la objetivación, en cuanto al cuerpo-imagen del sonido; siendo una representación mental, eleva la problemática a un asunto de mayor complicación, mucho más difícil de abordar. No obstante, y siempre en función de estimar como nodo y fundamento del enfoque el pensamiento musical como problema, bueno es centrarnos en qué es conocer, antes de continuar hacia nuestros intereses específicos.

Desde el punto de vista epistemológico “conocer es aprehender mentalmente un objeto” (Hessen, 1989: 63), por lo que “el conocimiento se manifiesta como una relación entre un sujeto y un objeto” (Ibídem: 46). Vale la pena una distinción al respecto de algo que salta a la mente en cuanto a la diferencia de conocer y saber. El conocer, como proceso gnoseológico, se diferencia del saber en el hecho que “«conocer» indica un contacto consciente con el objeto conocido a través de la experiencia y, en concreto, de la percepción, en oposición a «saber» que es un conocimiento por conceptos e ideas.” (Cortés, 1996: conocimiento). Con mayor claridad, la diferenciación entre conocer y saber se ubica en que las cosas pueden conocerse, mientras que saber indica una manifestación sintética que conlleva al juicio. “Se conocen cosas; se sabe verdades o proposiciones verdaderas” (Ídem).

A partir de estos preceptos, cuando referimos al objeto sonoro/musical, los problemas que hemos venido tratando se clarifican, dado a que la misma descripción de lo abordado explica por sí misma el proceso de conocer el sonido o musicalmente. Conocer es entonces, desde el punto de vista del sonido como objeto acústico -e inclusive desde la perspectiva de la música como problema de *ser*-, objetivar tal como ya se señaló anteriormente, es poner en relación sujeto-sonido/música. Sin embargo, en tal sentido, el constructo del sonido como fenómeno que se objetiviza por medio de la experiencia auditiva, conlleva un horizonte de nuevas implicaciones cuando abordamos la relación del efecto que su dimensión material, física, produce como imagen mental, sobre todo en los aspectos relacionados al saber, y en este caso al acto trascendental del juicio, a la estética trascendental.

Aunque con estos planteamientos estimamos se ha señalado el asunto de conocer con, o a través, del sonido -por consiguiente, la música-, Intentemos algunas explicaciones merecidas y más detalladas de aspectos que se desgranar a partir de ello, en articulación con los temas anteriormente tratados.

Según la perspectiva epistemológica, el sonido obtiene objetivación a través del pensamiento. Metafísicamente la objetivación es su realización, indica el proceso mediante el cual adquiere su aspecto de realidad, de verdad de *ser*. Ha sido nuestro parecer, y así anteriormente lo hemos enunciado, que ambas posturas forman, en suma, nuestra comprensión del caso, por cuanto la sensación (realidad de *ser*) y el

concepto (constituyente de pensamiento) sintetizan la objetivación del sonido. La primera respondiendo a la sensibilidad, a la capacidad de atrapar del afuera el cuerpo del objeto sonoro, proveniente de la cosa sonora (instrumento vibratorio) como causa eficiente del sonido; por otro lado, el segundo, respondiendo a la imagen sonora forjada por el pensamiento como actividad del pensar. Allí, a partir de la objetivación, se constituye la separación del sujeto y el objeto sonoro, la relación del adentro y el afuera, iniciando el dilema fundamental de la existencia en cuanto a sonido, como parte y fundamento de nuestro estudio.

Salvo las excepciones provenientes de las propiedades gnoseológicas del *ser*, y nos referimos obviamente ya en estos previos específicamente al ser humano, como la imaginación, la memoria, entre otros, es decir, instancias trascendentales; es un asunto claro que el objeto sonoro, el sonido como objeto, como fenómeno sensible-imaginado, es distinto en cuanto a finalidad y causa, como bien lo hemos señalado anteriormente según nuestro entendimiento. La causa eficiente del objeto sonoro se constituye en el afuera, y la causa final del objeto sonoro se constituye en el adentro. Afuera y adentro fundan los lugares que, en confluencia, conceden al objeto su propiedad de uno, componen el uno del sonido. A partir de la objetivación, de la configuración del sonido como objeto, se separan los mundos del sujeto y el objeto.

Si bien el afuera respecto al sonido, allí donde lo audible delimita y encuentra el espacio y el *ser* audible, objetivable, y la intención del sujeto con el objeto, creando el mundo de la audición, el mundo de lo audible; establece también un adentro como lugar. De esta manera, el objeto sonoro ocurre en el lugar de la audición, pero su fuente, su causa eficiente también marca una relación de lugar y procedencia. Puede ser identificado el instrumento, la cosa sonora arriba, abajo o a los lados de acuerdo al sujeto. La fuente, por ejemplo un altoparlante, puede ubicarse físicamente en el espacio. También tiene, como consecuencia, una correlatoria mental ese arriba o abajo, es decir, corresponde con un espacio mental, o una imagen espacial del sonido.

Permitiéndonos otro paréntesis, esta situación prefigura un terreno por abordar con relación al problema del espacio y el sonido, tanto en su aspecto existencial y fenomenológico, así como con los problemas derivados de la representación mental del espacio a partir, como habíamos señalado en el punto anterior, de la falsa existencia del sonido como *ser*, puesto que en el caso del sonido imaginado -como llegamos a exponerlo-, sucede en los ámbitos del sujeto y depende de él. Y decíamos que a pesar de su apariencia, se evidencia ante nuestro entendimiento que no es real, que es sin realización verdadera, que es falsamente; este hecho inteligible que, si lo evaluamos con detenimiento parece increíble, se constituye en un conocimiento cotidiano del sonido. Inclusive nos remitimos con ello a la representación imaginada del sonido sin cuerpo sonoro en la partitura, por ejemplo, situación que hace evidente lo que comentamos. Lamentablemente, dada la limitación a que nos obligamos en el presente documento, no serán tratadas estas temáticas, confinándolas así a ser enunciadas para abordarlas en estudios posteriores.

Proseguimos. Como ya habrá sido notado, la situación del trabajo nos exige un cambio de perspectiva que nos obliga a centrarnos de manera incorporada (en el

cuerpo) del sujeto, del *ser* con intención respecto al objeto, sonoro en nuestro caso. La separación es respecto al mundo intrínseco y al mundo extrínseco respectivamente. Sin embargo esta separación crea, en el caso del sonido, la síntesis del mundo sonoro, se encierra el sonido en su contenido. En resumen, la imagen sonora como representación intrínseca correlativa de la exterioridad del cuerpo sonoro, ambos, cuerpo e imagen en confluencia, producen el objeto sonoro; y su proceso de formación, la objetivación del sonido, nos expone a ciertos aspectos que se nos muestran como evidentes: el sujeto que objetiviza no es el objeto.

Cuando observamos, cuando olemos y cuando sentimos, no ponemos en duda que la imagen mental que construimos, que percibimos por estos medios no es la *cosa* en sí. La primera impresión es que no es lo que somos nosotros, que el objeto está afuera de nosotros y nuestra mente construye una imagen representativa de él en la intimidad de nuestro adentro, como una forma de constatación valorativa de su existencia para nosotros, para nuestra conciencia racional. Nadie se atrevería a aseverar que la imagen visual de una mesa, una mesa formada en su mente, es la mesa misma, es mesa real. Esta situación describiría una condición psicótica en caso de aseverarlo, al no diferenciar lo mental de lo real; porque, como subrayamos, es distinguir la *cusa* final del proceso de objetivación que nos lleva a la separación entre objeto y sujeto. Así mismo, nuestra imagen auditiva del objeto sonoro, no es el cuerpo ni la *cosa* en sí, si no la constatación sensible, la experiencia, del cuerpo del sonido, y su representación mental. Pero este proceso se atiene a ciertas particularidades específicas que caracterizan fisiológica y mentalmente el *ser*, mediante el oído como instrumento capaz de atrapar y tragarse de la exterioridad un fenómeno que sucede de acuerdo a la intuición forjada por elementos apriorísticos del espacio y el tiempo (Kant, 1988: 65), aspectos constatados suficientemente en conocimiento experimental, que además responde a un margen bastante notable de regularidad en cuanto a sus características; evidenciando así, las funciones que caracterizan la actividad mental del sujeto respecto al oído, y de éste respecto al sonido.

A excepción de aquellas personas limitadas fisiológicamente del aparato auditivo, la generalidad reiterada, y hasta ahora costatable, es que describimos de una forma medianamente consensuada las características del fenómeno sonoro, lo cual hace pensar en la similar capacidad constitutiva y de lectura del fenómeno a partir de nuestro aparato de audición. Ahora, si bien no podemos aseverar que en cada uno de nosotros es idéntica la imagen mental que se produce, es evidente que existe un margen bastante razonable de regularidad descriptiva del hecho, que nos hace pensar que antecede una regularidad y precisión de nuestro oído para la lectura del fenómeno auditivo.

Esta regularidad interpretativa nos permite intuir la exterioridad y su relación de realización, de existencia. Ese hecho que constatamos gracias nuestras cualidades comunicativas como *ser*, así como a la capacidad de describir y comunicar nuestra apreciación sobre dicho fenómeno; no quiere decir, sin embargo, que es

dimensionalmente como se nos hace constar, sensible y mentalmente.⁹ Lo que nos asegura nuestra audición es la existencia en el plano real, verdadero de realización, de una cosa que, por vibración y efecto ondulatorio, entra en contacto con nuestro adentro accionando nuestro mundo sonoro, y que, como *ser*, es un suceso en lo ajeno a nuestra intimidad de *ser*, es exterioridad. La categorización, en metafísica clásica, que podemos construir del sonido como *ser*; es decir: su cantidad, su cualidad, su relación, su acción, su pasión, su lugar, su tiempo, su posición y su hábito; responden, a la vez, a nuestras propias características categoriales como *ser*; lo cual establece una relación de interdependencia entre sujeto y objeto, aun a pesar de su separación.

Anteriormente habíamos comentado del espacio y lugar del cuerpo sonoro, así como de la imagen sonora. Esta disposición, en principio analítica del sonido -porque a nuestro juicio sonido es la síntesis de ambos-, se acomoda en sujeto y objeto como adentro y afuera, tal como hemos venido señalando. Pero esta distancia, esta separación, al objetivar, nos señala dónde y cuando del afuera, así como nos señala sus cualidades primarias en el adentro, en pensamiento intuitivo, en conocimiento a priori del objeto.¹⁰ Esta condición de someternos a las referencias de las categorías tiempo, lugar y posición, en metafísica al enfocar el sonido en su sentido de *ser*, por ejemplo, nos remiten a una circularidad de las mismas en relación con el sujeto. La intuición, el mundo sensible en la construcción del objeto, pasan por la superficie de contacto (interfase) del tiempo y el espacio, para fijar duración y comportamiento, así como lugar de ubicación. Esta relación, al mismo tiempo establece la distancia, por muy mínima que sea, entre la *cosa*, el *cuerpo* y la interioridad del sujeto. Podemos dar uso, por ejemplo a unos audífonos y crear con ellos la ilusión de que el sonido o la música suceden en nuestra mente. Sin embargo, no necesariamente llegamos a grado psicótico. Logramos diferenciar el hecho y podemos distinguir esa distancia, sea mínima o máxima, que nos separa, pero que a la vez nos salva de la irrealidad y de la ilusión malsana.

Ahora, dando continuidad a la exposición de aspectos distinguibles entre el conocer y el entender, consideramos que la distancia existente entre estos se constituye en proceso, en el acto de pensar. Entonces, si conocer es causa eficiente, el resultado de la objetivación, y entender causa final, "la capacidad de pensar el objeto de la intuición" (Kant, 1988: 92); el pensar es causa material y el pensamiento la causa formal. Considerando el ámbito del pensar en sonido/música, el pensamiento expresado de forma manifiesta a través del sonido, implica un movimiento, una voluntad, una dirección, así como una carga significativa de acuerdo al sistema de relaciones funcionales y constructivas del hacer pensamiento en sonido/música.

⁹ Estos planteamientos refieren a la teoría filosófica de Edmund Husserl, la perspectiva de la fenomenología. Se pretende con el enunciado dejar en el ambiente del trabajo la señalización de estas temáticas relacionadas al sonido y la música, para posteriores desarrollos.

¹⁰ Estas reflexiones hacen referencia a la obra kantiana y su planteamiento del conocimiento a priori expuesto en su Crítica a la Razón Pura.

“Nuestro conocimiento surge básicamente de dos fuentes del psiquismo: la primera es la facultad de recibir representaciones (receptividad de las impresiones); la segunda es la facultad de conocer un objeto a través de tales representaciones (espontaneidad de los conceptos). A través de la primera se nos da un objeto; a través de la segunda, lo pensamos.” (Ídem).

Así como el tratamiento hilvanado y funcional de la palabra como contenedor representativo de una imagen, y el pensamiento como el sistema de relación funcional de dichas abstracciones, su accionar, su funcionamiento en articulación de imagen, de conceptos relacionados a la palabra; de igual modo, la imagen sonora, como representación del cuerpo sonoro, en su proceso de objetivación, de aprehensión, de conocimiento, cobra en su accionar su carácter de proceso en cuanto a lo que pensamiento es en sonido. La estructura del proceso, su estructura, los patrones de comportamiento de la imagen sonora, no podemos asumir abordarlo en este espacio. Lo dejaremos como arista en posterior tratamiento de estas temáticas. No obstante, con relación a la imaginación sonora como el sonido en ausencia de cuerpo, hemos mencionado que es aspecto fundamental para entender la relación, por ejemplo del pensamiento creativo musical. Nos gustaría aproximarnos a algunos detalles al respecto, dejando abierto su desarrollo para un posterior momento.

Al tratar la imagen sonora sin cuerpo sonoro, la imaginación del sonido como forma de ausencia incorpórea, intangible -no al estado de alucinación como bien habíamos diferenciado-, entramos en los previos de aspectos de fundamental interés sobre los asuntos de la creación, en nuestro caso musical. Sobre esto no podemos abrir un espacio de amplio desarrollo por los momentos. Pero sí quisiéramos enunciar, por ejemplo, la importancia de la imaginación del sonido como impresión, como componente conceptual, que genera en su accionar el pensamiento dando uso del espacio mental como lugar de codificación, y para su decodificación, de esquemas valorativos, de su relación trascendental estética como principio organizador de valores, estableciendo el material para la fundamentación estética del juicio, juicios del gusto, y dando espacio de desarrollo a convencionalismos que retroalimentan e impulsan, por acción y reacción, el pensamiento en sonido/música. De hecho, uno de los convencionalismos de vital importancia para occidente y el desarrollo de su pensamiento en sonido y música, lo constituye la escritura musical como plataforma, plano de representación y memoria del pensamiento.¹¹

¹¹ Se hace conveniente, a pesar del poco tratamiento, formular alguna relación que nos permita señalar la condición especial de la mente como plano de representación diacrónica y sincrónica. Señalamos con esto, de forma implícita, los instrumentos de construcción del conocimiento apriorístico, espacio y tiempo, según el pensamiento kantiano; dado a que, su formulación, en confluencia con la partitura como plano de representación, de su relación representativa, en ese mismo sentido, nos permite entender este problema de la imagen incorpórea del sonido desde otros ángulos que nos planteamos desarrollar con posterioridad. Lo cierto es, y lo que queremos resaltar, es la consideración del importantísimo papel jugando por la incorporeidad sonora en el desarrollo histórico y técnico del pensamiento musical, y de los instrumentos representativos de la memoria representada. Además, indicando algunos aspectos de nuestro plan de desarrollo con este tema, podemos someter la partitura, como plano dimensional de representación e instrumento para el

El pensamiento sonoro/musical es parte y consecuencia trascendente de las instancias gnoseológicas del *ser*. A partir de la poética sonora, en cuanto se considera ésta en su acepción referida a las formas del hacer, y específicamente en nuestro caso del hacer con el sonido una plataforma para el pensamiento -por lo tanto, y de manera específica, del pensamiento hecho música-, no queremos disminuir nuestra apreciación cuando hablamos de música y consideramos que es en este espacio donde la poética sonora cobra matices que nos permitirían, con posterioridad al presente trabajo, aclarar algunos aspectos de mucho interés para nosotros y que van conformando nuestra óptica al evaluar los efectos del sonido hecho pensamiento, por ejemplo, en torno a la técnica, la estética, la ética, la moral, por citar algunos aspectos en relación también con la música. A pesar de ello, de su incitante importancia, y a pesar que con plena seguridad surgen muchas más incógnitas al respecto; solo dejaremos de estas temáticas, en el punto final, el enunciado de algunas relaciones que pueden posteriormente ser trabajadas y en su esbozo el peso de lo señalado para su posterior desarrollo, en el plan de proseguir una ruta al continuar la investigación.

No nos queda más, luego de esta aclaratoria, que circunscribirnos por los momentos al espacio delimitado de la relación objeto-sujeto, conocer, pensar, saber, y la esfera del mundo sonoro/musical, que estimamos suficientemente tratados en sus aspectos esenciales. Enfoquemos entonces ahora lo concerniente a la música en su problema de *ser*.

3. METAFÍSICA Y MÚSICA

Hasta ahora, recordando la frase inicial de nuestra exposición: "*La música es de lo que suena*" ya referida del maestro Núñez, su veracidad parece constatarse en cuanto, como hemos podido argumentar, la música es sonido. Entonces: toda música es sonido. Sin embargo, aquí una disyuntiva que empieza a marcar las diferencias: no todo sonido es música. La música se encuentra implicada dentro del mundo sonoro, pero el mundo sonoro no es exclusivamente música. Las formas de *ser* sonido, en su aspecto esencial y existencial, no es en modo alguno necesariamente música. Es posiblemente música, y siendo así, pudiera *ser* música pero; así como racional es a hombre, siendo un modo necesario, en este caso no se presenta tal necesidad como modo de *ser*. No es necesario que el sonido sea música y se manifieste de esta forma como modo de *ser*.

análisis y la síntesis, es decir, para la descomposición y la composición, respectivamente, del sonido/música; y entenderlo a partir del auxilio de la geometría como disciplina, considerando el carácter espacial que queremos abordar de la temática respecto al sonido representado en el plano de la partitura, en este caso como un plano cartesiano. Así, exponemos a partir de ello, una formulación distinta del conservadurismo técnico, el pensamiento diacrónico y sincrónico del sonido/música y su representación, lo cual llevaría a argumentar, indefectiblemente el anacronismo implícito de la concepción de la armonía y el contrapunto, tan presentes aun dentro de los componentes y contenidos curriculares en nuestra actualidad musical.

Así expuesto el sitio donde nos encontramos del problema, habría que preguntarse: ¿Cuál es el punto que hace la diferencia en el hecho de que no todo sonido sea música? Para abordarlo, sigamos en la mecánica metafísica intentando, ahora de una forma resumida, un acercamiento al problema desde esta perspectiva, y tratemos igualmente de entender lo que es música, inclusive, a partir de su negación, a partir de lo que no es, enfocando la música entonces desde la disciplina de estudio del ser.

Partimos de una hipótesis al respecto. Hay una negación a la música, una no-música. Pretendamos referir con este precepto a aquello que, aunque se manifieste a través del sonido -en su estado patente, latente o imaginado-, responde al mundo de la existencia sonora no intencional. Es decir, sin intención de objetivación, sin sujeto incorporado con pensamiento sonoro de la música. Por ello, aunque sea sonido y aparentemente se manifieste a partir de aspectos que pudiéramos confundirnos respecto al concepto música, su existencia sonora es accidental, y no responde a esquemas valorativos hilvanados en un pensamiento humano a partir del sonido, es decir, no responde al pensamiento humano expresado en sonido.¹² Tratemos ahora algunos argumentos al respecto.

El sonido como agente intencionado, es decir, con intención expresada por medio del sonido, expone un hecho comunicativo, lo cual no es suficiente para entender lo que, como música, solemos entender, porque no toda intención en sonido responde a nuestra concepción de lo que la música es. Un ejemplo, viene al caso puede orientarnos. La intención expresada a través del sonido de los pájaros para manifestar, dentro de sus códigos especiales, cualquier situación, condición o conducta, no es a nuestro entender música. Lo sería en la medida de que el hombre valora las relaciones sonoras en el canto de los pájaros y los convierte en pensamiento para ser expresados por medio y a través del mundo de los sonidos, creando una intención en ellos.¹³ En ello radica parte de la diferencia: el pensamiento como manifestación intrínseca y extrínseca de la especie humana. Por lo tanto, y en principio, la presencia del pensamiento (intuitivo o racional) como acto mental humano y manifestado por el sonido se hace imprescindible para que la música, como tal, sea considerada.¹⁴

¹² Es necesario aclarar que el problema, tal como lo abordamos, no tiene la pretensión de negar la existencia de un pensamiento extra humano, aun cuando en nuestro caso adquiriera valor de interés por que sea manifestado por medio del sonido. Sólo queremos dejar por sentado la relación específicamente humana de la música como pensamiento del hombre que se trasmite intencionadamente a través de los sonidos.

¹³ Recordemos el caso de tantas obras que a través de la historia de la música se han relacionado con esta fuente, Messiaen por ejemplo.

¹⁴ En el caso del "pensamiento" de los pájaros, por poner un caso, y de ser esa la consideración: no sabemos cómo ellos llaman a la manifestación que a nuestros oídos parece música que ellos expresan. Allí una diferencia radical relacionada a un problema de especie, de incompatibilidad de convención entre los esquemas de valores, imposibilitados hasta ahora por una incompatibilidad de los códigos para la comunicación; a pesar, que la conducta manifiesta de ciertas especies pueda sugerirnos un universo de razones para la especulación.

Expresar que música es pensamiento en sonido es un hecho que amerita aclaratoria. Sin embargo, antes de continuar desarrollando esta tesis requerimos de una aclaratoria distinta, dado a que no todo pensamiento intencionadamente en sonido y relacionado al hombre es música. Esto es un hecho cotidianamente sabido. Sin embargo, y aunque nos faltan explicar algunas piezas, específicamente lo que entendemos como pensamiento musical, nos permitimos apegarnos por los momentos a la intuición y al sentido común de que, al menos nos parece, que lo que comúnmente consideramos en el hombre pensamiento y que podemos decir que cobra substancia en sonido, no necesariamente a todos, si no sólo a parte de ellos, les llamamos música. Entonces, ¿Cuál pudiera ser la diferencia entre palabra y música, por ejemplo, para delinear estos asuntos? La palabra también es un pensamiento en sonido e intencionado, pero no es necesariamente música, aunque la palabra exista y participe en la música. Al respecto podemos exponer algunos argumentos.

La palabra artificiosamente tratada para, a partir de su esencia y existencia, mantener una causa final como imagen poética, por ejemplo, a pesar de su relación con el sonido donde mantiene, éste último, un tipo de *ser* accidental debido precisamente a que es en la palabra; no es necesaria ni substancialmente cuerpo-imagen “ensonorizado” (Juan Andrés Sanz)¹⁵, su substancia compuesta hace del sonido un accidente como *ser*. Y aunque la palabra dependa en cómo es el sonido como accidente, estableciendo una relación de sonido “empalabrado”, no podemos decir que palabra sea tampoco causa necesaria de música. Es modo de *ser* posible y real, que exista palabra en música, palabra substancialmente “ensonorizada” y que ésta ensonorización constituya música como *ser*.¹⁶ Pero, palabra no es modo necesario de música. Así, igualmente en su reverso, aunque la palabra pueda constar de una ensonorización, dicha relación con el sonido nunca le hace *ser*, esencial ni existencialmente, música.¹⁷

¹⁵ Este neologismo lo escuchamos por primera vez en boca del notable educador musical y compositor Juan Andrés Sanz, recientemente fallecido. Aunque de seguro, y creemos es así, responde a un orden de su sistema de filosofar sobre la música, que en diferentes momentos en que tuvimos contacto con él surgió en sus orientaciones académicas y conversaciones extraacadémicas, no tenemos referencia si responde a una teoría específica que se haya hecho de algún modo pública; o si, por el contrario, respondía a fuentes ajenas a su persona. Aclaremos también que el neologismo “empalabrado”, lo usamos y reconocemos desde la misma referencia.

¹⁶ Inclusive deberíamos llevar al justo punto el asunto hablando de fonemas. Recordemos al caso la *Sequenza III* para voz femenina (1965) de Luciano Berio, escrita para Cathy Berberian.

¹⁷ No queremos, ni podemos aquí, dado el espacio que debemos limitar del presente documento, adentrarnos a problemas que se muestran en esta relación del sonido con la palabra, cosa que nos llevaría a estudios de índole fonéticos y lingüísticos por ahora no previstos. Sin embargo, con posterioridad al presente trabajo, sí resulta de nuestro absoluto interés continuar la relación de la palabra como objeto en su relación con su componente sonoro, y así tratar también las suficientes evidencias presentes en el desarrollo de ciertos modelos sistemáticos de la música, el sistema cíclico tonal por ejemplo, en relación con la palabra y el desarrollo intuitivo o teórico del lenguaje, como plataforma de orden para el pensamiento musical, objeto central de nuestra disertación.

Por lo tanto, la música, como pensamiento que atraviesa y se expresa por medio del sonido, mantiene una estricta dependencia de la convención. Esa convención, como pacto, sucede y se establece entre dos o más, es decir, es un hecho social de nuestra existencia como seres humanos. Es una invención, un artificio, que se mantiene en el tiempo por fuente genética social (tradicción), heredada y transformada generación tras generación. No existe música natural, sería un exabrupto. En tal sentido, si el arte natural fuera posible, salvando de antemano la contradicción que implica la frase, en algún momento pudiera constatarse un yacimiento de joyas, un bosque de sillas o una cantera de esculturas, para no poner un ejemplo tan absurdo como decir que una vaca pueda parir una "Rayuela". Naturalmente imposible, tal como sí le fue posible a Cortázar, dado a que su parto, si se nos permite la burda metáfora, procedió de su razón y sensibilidad humana. Todo arte produce un artificio, y todo artificio es por condición innata artificial, producida con técnica y sensibilidad en una invención humana para aportar algo que en estado natural es imposible; además, como artificio, la obra artificial del hombre es destinada, a pesar de los pesares de las vanguardias más tenaces, a ser convención. Es una relación de fin y finalidad la que manifiesta el carácter artificial, por lo tanto, de la música.

Ahora, y para finalizar este punto, ¿A qué llamamos pensamiento musical específicamente? Vale al caso abordar un breve enunciado explicativo valiéndonos de los preceptos tratados sobre lo que es pensamiento, con la finalidad de terminar de articular las piezas de nuestro planteamiento. Pensamiento musical es; en tanto que hemos abordado al sonido en su relación como objeto acústico, como objeto con intención de sujeto, dado a que señalamos la posibilidad del sonido de responder como agente contenedor de pensamiento, por lo tanto de constituirse en concepto e imagen para ser articulado como pensamiento sonoro; que hemos considerado el sonido "empalabrado" como tipo accidental de *ser* en cuanto a sonido, y que palabra "ensonorizada" requiere, inclusive, del sonido como substancia; también, que hemos abordado a la música como un compuesto de sonido (patente o latente), que imagen sonora es indispensable para pensar musicalmente; podemos definirlo, al pensamiento musical, como: pensamiento ensonorizado con sonido como *ser* de substancia.

4. CONCLUSIONES: CORTE Y PROYECTIVA

Nuestras conclusiones van adheridas a señalar más que un resultado, a indicar nuestro estatus y las direcciones a tomar a partir de lo expuesto, en su carácter de finalización y de término del presente documento. Estatus en cuanto a la consideración de que el planteamiento hasta ahora abordado formula una visión que ha tenido un carácter fundamentalmente deductivo, por supuesto, debido a la mecánica característica de la visión metafísica que hemos adoptado en el tratamiento de los asuntos tratados. Ese carácter fundamental quiere decir tal cual lo que implica; por lo tanto, que no exclusivo. De hecho, parte de las cosas tratadas y argumentos, aunque su carácter metafísico y la mecánica deductiva se patentizan, responden a procesos relacionados con asuntos de la experiencia.

Sin embargo, una vez abordado, aunque no de forma exhaustiva, el problema de: sonido, objeto-sujeto, conocer y pensar musical; el proyecto requiere, a parte de

complementar de forma detallista este mismo punto, continuar con los aspectos del problema en cuanto a las cualidades del pensamiento musical. Y aunque no queremos decir tampoco que el carácter metafísico de los problemas que posteriormente emprenderemos sería puesto a un lado, nos planteamos un trabajo que continuaría asumiendo una postura que retomaría los cimientos de la bipolaridad implicada entre naturaleza (*phycis*) y convención (*nomos*, como normas de conducta), y que nos llevaría a mantenernos en un perímetro determinado de ideas relacionados con tendencias de pensamiento al respecto.

Con ello también queremos deslindarnos de la idea, que podamos hacer entender, de que asumiremos esta postura en un talante que subraye las corrientes o los *topos* (*locus*) históricamente vinculados: sofistas, contractualistas o iusnaturalistas, por citar algunos; así como convertir esta reflexión en una tendencia de orden doctrinal filosófico naturalista (atomismo, estoicismo, empiristas mecanicistas, materialismo, entre otros); tampoco doctrinal filosófico convencionalista (H. Poincaré, Le Roy). Nos planteamos inclusive aspectos esenciales de ambas concepciones, a su vez y a pesar de su opuesta definición histórica, con la finalidad de establecer un punto inicial de clasificación de los problemas que seguiremos abordando.

Nos interesa entonces señalar que esta diferenciación marcará la disyunción que inicialmente asumiremos en el tratamiento del sentido convencional, artificial, antropológico, implícito en el mundo de la música, y del sonido, como punto central de nuestro interés a continuación. Incluiremos, también en lo posible, el abordaje del amplio repertorio de incógnitas que quedaron en el ambiente del presente documento; pero, la disyuntiva nos llevará hacia el objeto sonoro artificial, en la medida que implica la relación del hombre con el marco de productos del hombre mismo a partir del uso del sonido. Con ello delimitamos y separamos dos condiciones determinantes para el desarrollo de nuestra perspectiva: el uso del sonido, su lectura y producción, como elemento para la construcción simbólica del universo humano, partiendo de considerar previamente que la música es un hecho humano y social. Desde esta visión, la presencia natural del fenómeno sonoro en su estado innato y sin intervención humana, es la línea limítrofe del tratamiento de los que abordamos como dimensión artificial del objeto sonoro. En este sentido entonces, naturaleza y convención.

Finalmente, quisiéramos delinear algunos aspectos que orientarán las direcciones a tomar. Es decir, los puntos que se proyectan en las diferentes líneas que serán abordadas gradualmente y que, así mismo con esa gradualidad, se esperan sean articulados sistemáticamente al trabajo como un cuerpo en acumulación, un solo cuerpo. Entre estas líneas: La prefiguración ante la bipolaridad implicada entre naturaleza (*Phycis*) y convención (*nomos*, como normas de conducta); Sonido y naturaleza (sonido como objeto natural y sonido como objeto artificial), sonido y representación, sonido y signo, sonido y símbolo; Natura Naturans - Natura naturasa (lo creado y el creador); El abordaje fenomenológico; Los procesos mentales del pensamiento intuitivo y el pensamiento racional; a partir del sentido estético trascendental (Kant) relativas al sonido; Hilvanar con la sociología política y económica aplicados al ámbito de la música. Es decir, cómo ese pensamiento musical adquiere un proceso de adjetivación enfrentado al pensar la música en su

forma y existencia social, económica y política, por ejemplo; Los esquemas de valoración; Las perspectivas: psicológicas, lingüística y semánticas. Sonido y música entre las simetrías y asimetrías. Un acto reflexivo sobre sus posibilidades en su relación con las formas del lenguaje; Lo innato; A priori (lo apriorístico: el espacio-tiempo, en una matriz dispuesta en un plano cartesiano), y a posteriori; Axiología, Sonido y música; Física del objeto sonoro; Tiempo y Espacio; Las dimensiones del sonido y su representación imaginada; Representación y correlatoria; Estética del objeto sonoro; El objeto sonoro y el sistema categorial; Razón crítica, música y el objeto sonoro; Moral y el imperativo categórico del objeto sonoro; Sonido/Música y teogonía; Teología, sonido y música.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1966). *Disonancias. Música en el Mundo Dirigido*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- ARISTÓTELES (1944) *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- ATTALI, Jacques. (1985) *Historias del Tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ATTALI, Jacques. (1995) *Ruidos. Ensayo Sobre Economía Política de la Música*. México D.F.: Singlo veintiuno Editores, S.A. de C.V.
- BAUDRILLARD, Jean. (1993) *La Ilusión del Fin. La Huelga de los Acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOULEZ, Pierre (1992). *Hacia una Estética Musical*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- DRUCKER, Peter (1994). *La Sociedad Post-capitalista*. Colombia: Grupo Editorial NORMA.
- FERRATER MORA, José (1994). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.
- FUBINI, Enrico (1970). *La Estética Musical del Siglo XVIII a Nuestros Días*. Barcelona: Barral editores, S.A.
- GARCÍA BACCA, Juan David (1981) *Elementos de Filosofía*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 6ta. Edición.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). *La Globalización Imaginada*. México: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

- GIDDENS, Anthony (1997). *Consecuencias de la Modernidad*. Buenos Aires: Editorial Alianza.
- HESSEN, Johannes (1989). *Teoría del Conocimiento*. Caracas: Editorial Panapo.
- KANT, Immanuel (1988). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Alfragüara.
- LÓPEZ, Julio (1988). *La Música de la Posmodernidad*. España: Editorial Anthropos.
- MOSER, Hans Joachim (1965). *Teoría General de la Música*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- PACEY, Arnold (1990). *La Cultura de la Tecnología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PICÓ, Joseph (1988). *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- POUSSEUR, Henri (1984). *Música, Semántica y Sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- RIÚ, Federico (1997). *Obras Completas*. Tomo I. Caracas: Monte Ávila Editores - Fundación Federico Riú.
- SAGREDO ARAYA, Humberto (1997). *El Núcleo Melódico*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo – CONAC.
- SCHOENBERG, Arnold (1963) *El Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- CORTÉS MORATÓ, Jordi y Antoni Martínez Riu (1996). *Diccionario de filosofía en CD-ROM* [CD-ROM]. Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A.
- HEIDEGGER, Martin (1996) *El Problema de la Trascendencia y el Problema de Ser y Tiempo*. Traducción de Pablo Oyarzun Robles, [en línea]: Documento electrónico en Internet [fecha de consulta: 20 de febrero, 2007]. Disponible en <www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS>.
- HEIDEGGER, Martin (1992). *¿Qué es metafísica?* En *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*. Traducción de Xavier Zubiri [en línea]: Documento electrónico en Internet [fecha de consulta: 20 de febrero, 2007]. Disponible en <<http://www.philosophia.cl> / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [fecha de consulta: 20 de febrero, 2007].